

Примечания

1. *Тлостанова М. В.* Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми? // *Иностр. лит.* 2003. № 1 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/tlost.htm>
2. *Theorizing Multiculturalism. A Guide to the Current Debate* / Ed. by C. Willett. Blackwell Publishers, USA, 1998.
3. *Makedon A.* What Multiculturalism Should Not Be [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://webs.csu.edu/~big0ama/CSUhomepg.html>
4. *Толкачев С. П.* Мультикультурное пространство и мультикультурная литература // «Пост» как диалог культур и цивилизаций / Ред. М. К. Попова и В. В. Струков. Воронеж, 2005. С. 187–201.
5. *Тлостанова М. В.* Мультикультуралзм и литература США XX в. М., 2000.
6. *Тер-Минасова С. Г.* Язык и межкультурная коммуникация: Учеб. пособие. М., 2000 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.yanko.lib.ru/books/language/ter-minasova/lang.htm#_Toc37278127
7. *Тан Э.* Клуб радости и удачи // *Иностр. лит.* 1996. № 9. С. 108–181.
8. *Чхарташвили Г.* Но нет Востока и Запада нет: О новом андрогине в мировой литературе // *Иностр. лит.* 1996. № 9 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/inostran/96/9/vostoc_z.htm
9. *Тан Э.* Сто тайных чувств: Роман / Пер. с англ. А. Патрикеевой. М., 2003.
10. *Tan A.* The Kitchen God's Wife. N. Y., 1991.
11. *Культурология XX в.: Энцикл.* [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://velikanov.ru/culturology/z.asp#BM70006>

© Пургина Е. С.
г. Екатеринбург

ПРОБЛЕМА АНГЛИЙСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В «ИТАЛЬЯНСКИХ» РОМАНАХ Э. М. ФОРСТЕРА

К «итальянским» романам Э. М. Форстера традиционно относятся два его ранних романа «Куда боятся ступить ангелы» (1905) и «Комната с видом» (1908). Оба романа, как и целый ряд рассказов (в том числе и «История паники»), были написаны Форстером под впечатлением от длительной поездки в Италию, которую он совершил вместе со своей матерью в 1901 г. по окончании университета. Италия показалась ему необыкновенно чувственной и волнующей страной, дав Форстеру впечатления, необходимые для написания его первого романа (в 1962 г, обращаясь к итальянской публике, Форстер писал, что в Италии «его жажда творчества была выпущена на свободу» [1]). «Итальянские» романы объединяет не только место действия и время их написания, но и то, что они по сути своей являются «социальными» или «романтическими комедиями»: в отличие от произведений зрелого Форстера, здесь мы имеем дело с относительно стабильным миром, где властвуют незыблемые нравственные законы и где носители добродетелей, которые Форстер считал самыми важными, — «развитое сердце», способность испытывать страсть, вера в воображение, — «побеждают толпы невеж и одерживают блестящие нравственные победы» [2].

Еще одной важной особенностью, объединяющей «итальянские» романы, является путешествие как сквозной мотив повествования. Главные герои — англичане из состоятельного среднего класса (Филипп Герритон, Каролайн Эббот, Люси Ханичерч и др.) — совершают поездку в Италию, в страну, чья культура и обитатели являются полной противоположностью тому, к чему они привыкли дома. Италия предлагает им совершенно новый жизненный опыт — опыт, который им нелегко воспринять и применить к ценностям и представлениям, характерным для их класса и культуры. Оказавшись в Италии, герои-англичане предстают перед нами в новом свете, обнаруживают ту сторону своей личности, о которой они не знали, забыли или которую по каким-либо причинам им раньше мешали проявить. Л. И. Сероменко в своем исследовании указывает на аналогичное противопоставление севера (Англия) и юга (Италия) в новеллистике Форстера: «Противопоставлению севера и юга, — пишет она, — соответствует контраст холод — тепло, который проецируется на ряд характеристик, присущих народам этих стран, а именно: холодность — теплота, сдержанность — эмоциональность, скованность условностями — естественность» [3]. Итальянцы в изображении Форстера, считает исследователь, отличаются близостью к природе, «их связь с ней органична», в то время как англичане кажутся менее естественными и непосредственными, они оторваны от природного мира [4].

Проблема английского национального характера, занимавшая Форстера на протяжении всей его жизни, получила свое отражение в образах англичан и в тех особенностях их поведения, которые становятся особенно заметными на контрастном фоне, каковым является Италия. Впрочем, представление об английском национальном характере можно получить, и присмотревшись к жизни английского города (в ранних романах Форстера это, как правило, город небольшой, провинциальный). Так, роман «Куда боятся ступить ангелы» начинается в городке Состон, неотъемлемой частью которого является семья Герритонов: глава семьи — властная миссис Герритон, «лишенная воображения, но не лишенная интуиции» [5], ее дочь Гарриет, «проглотившая все главные добродетели, но не переварившая их» [6], «умник» Филипп (the clever one of the family) и маленькая Ирма, дочь Лилии. Герритоны ведут «тихое благополучное существование» (quiet profitable existence) [7]. Здесь пьют чай в столовой всегда в одно и то же время, уборку производят исключительно по вторникам, по вечерам женщины занимаются рукоделием или играют в карты, по воскресеньям ходят в церковь. А если молодая женщина позволяет себе езду на велосипеде или переписку с мужчиной, то это воспринимается как неслыханная вольность. В Состоне властвуют общественные правила и приличия — вся жизнь миссис Герритон посвящена их соблюдению, а также контролю над тем, чтобы и другие соблюдали свой «долг». Так, когда в семье Герритонов появляется Лилия, миссис Герритон бросает все силы на то, чтобы «провести ее через жизнь, не дав уронить чести семьи» [8].

При всей своей ограниченности и скуке, Состон является также уютным и упорядоченным мирком, надежно защищающим своих обитателей от

боли, разочарования и страстей. Перемены в жизни Герритонов наступают после того, как Лилия вместе с их общей знакомой Кэролайн Эббот отправляется в туристическую поездку по Италии. Герритоны получают письмо, извещающее о скандальной помолвке Лилии с «представителем местного дворянства» (как выяснится впоследствии, избранник Лилии, Джино Карела, сын дантиста, что приведет Герритонов в еще большее негодование). Миссис Герритон в ярости, она отправляет своего сына Филиппа в Италию, чтобы удержать Лилию от опрометчивого шага и вернуть ее в Состон.

В своем первом романе Форстер с помощью точных, остроумных деталей рисует потрясающе живые и яркие образы итальянцев: итальянцы говорливы, непосредственны и эмоциональны, им присуще природное обаяние, которого лишены англичане: рядом с итальянцами они неизменно кажутся сухими и неестественными. Итальянцы, пользуясь словами Филиппа, «умеют жить» (know how to live) [9]. Они руководствуются внутренним чувством, сиюминутным импульсом, благодаря чему постоянно ставят в тупик англичан, разрушая их тщательно продуманные планы: Герритоны отправляют Лилию в Италию, чтобы предотвратить ее повторное замужество, но у нее начинается роман с Джино Кареллой, Филипп приезжает в Италию с намерением предотвратить этот брак, но, узнав о его скором прибытии, Джино поспешно женится на Лилии и т. д. Показательна сцена в опере, которую Вирджиния Вулф считала лучшей в романе [10]: итальянский театр, как и итальянская повседневная жизнь, меньше подчинен правилам и распорядку, чем английская действительность: зрители прекрасно осознают условность театрального действия и активно участвуют в нем. На представлении «Лючии де Ламмермур» «зрители постукивали ногами, барабанили в такт косточками пальцами и раскачивались под звуки музыки, точно колосья на ветру», «знакомые семьи приветствовали друг друга через весь зал. Сидящие в задних рядах партера окликали братьев и сыновей, поющих в хоре, и громко расхваливали их пение... Так и шло представление. Певцы черпали вдохновение в одобрении публики» [11]. Образы итальянцев с их несокрушимым обаянием и жадной жизни призваны подчеркнуть определенную несостоятельность английского национального характера, которая заключается в несокрушимой вере англичан в превосходство логики разума над логикой чувств.

В то же время город Монтериано, залитый солнечным светом, символ бурных страстей и чувственных удовольствий, имеет свою оборотную сторону, которую не могут увидеть его гости Филипп, Кэролайн и Гарриет, но с которой столкнулась Лилия. Это чуждый англичанам мир со своими законами, мир, который может быть жестоким. Довольно скоро Лилия обнаруживает, что как женщина она не может пользоваться здесь той свободой, которой она наслаждалась в Состоне: свобода, к которой она стремилась, выходя замуж за Джино, на деле оборачивается несвободой и изоляцией. Выясняется, что все знакомые Джино «не подходят Лилии», так как они занимаются торговлей и не принадлежат к знати, как того «заслуживает» Лилия, а английские туристы заглядывают в Монтериано нечасто. Джино

при всем своем очаровании может быть эгоистичным и жестоким: Лилия начинает утрачивать свои иллюзии, когда узнает о его неверности. Когда она умирает при родах, все, что остается после нее, — глянецовый портрет, над которым «был прибит лоскут черной материи», бедекеровская «Центральная Италия» и инкрустированная шкатулка Гарриет. Выразительная деталь, свидетельствующая о полном забвении: «Все покрывал густой слой белой пыли, и если пыль сдували с одного сувенира, она тут же оседала на другом» [12].

Более счастливой оказывается судьба Филиппа Герритона и Кэролайн Эббот, которые приезжают в Италию во второй раз, после смерти Лилии, чтобы «спасти» ее ребенка, оказавшегося в руках «неблагонадежного» итальянского отца. Кэролайн и Филипп переживают «прозрение», отказываются от чужих, навязанных им мнений (забрать ребенка необходимо для поддержания престижа его семьи и т. д.). Они осознают ценность того, что, по Форстеру, действительно значимо в жизни, — ценность дружбы, симпатии, взаимопонимания. Видя, как Джино привязан к младенцу, Кэролайн и Филипп искренне отказываются от своего намерения. По Форстеру, они способны поддаться велению сердца, порыву чувств, способны сострадать, а значит, способны и к трансформации и «перерождению», но за «прозрение» Филиппа и Кэролайн заплачено дорогой ценой: жизнью младенца. Гарриет, сестра Филиппа, не способна измениться: «...резкая, цельная, громоздкая — та же, что и в Англии: характер ее не менялся никогда, а настроение — только под большим давлением» [13]. Гарриет, с ее «неразвитым сердцем», фанатично преданная замыслу своей матери, похищает младенца, что приводит к его гибели. Пожалуй, это единственный раз, когда Форстер воспользовался столь откровенно шокирующим средством, чтобы передать свою главную идею, свое кредо как писателя гуманиста: только люди имеют значение, только взаимоотношения между ними, дружба, доброта и симпатия имеют значение, если их нет, то приходит смерть.

Обратимся теперь ко второму «итальянскому» роману — «Комнате с видом». Он строится вокруг идеи о том, как сложно быть самим собой, быть искренним с самим собой и окружающими в шатком мире, где правит случай, — в мире, где добро и зло, ясность и неразбериха, насилие и любовь тесно переплетены и являются неотъемлемой частью всего сущего. Пожалуй, одними из самых интересных образов в этом романе являются образы английских туристов, изображенных Форстером очень тонко и иронично. В Италии англичане ведут достаточно изолированную жизнь: несмотря на то, что они приехали для знакомства с этой страной, правила этикета и социальные условности не позволяют им соприкасаться с повседневной жизнью страны и с ее обитателями, так что они предпочитают ограничиться только «культурой» — осмотром памятников, церковей и других традиционных туристических достопримечательностей. Многие сюжетные коллизии и комичные ситуации в романе возникают именно благодаря попыткам англичан в Италии следовать строгим правилам поведения, характерным для эдвардианской Англии. Англичане живут в «английском» пансионе (ви-

димо, чтобы не подвергать себя риску встретиться с «неподобающими» представителями других национальностей), главным недостатком которого является ужасный «кокни»-акцент хозяйки. Это территория, «на которой англичане чувствуют себя наиболее защищено», «вне отелей, на лоне природы, в которую столь органично вписываются греки и итальянцы, англичане становятся уязвимыми» [14]. Ярko выраженная «английскость» пансиона огорчает главную героиню Люси, которая рассчитывала на итальянский колорит: «Она посмотрела на англичан, сидевших в два ряда за столом, на ряд белых бутылок с водой и красных бутылок с вином, которые стояли между англичанами, на портреты королевы и нынешнего придворного поэта в тяжелых рамах, которые висели за спинами англичан... “Шарлотта, тебе не кажется, что мы в Лондоне? Мне не верится, что за окном можно увидеть нечто совсем другое”» [15].

Как и в романе «Куда боятся ступить ангелы», в «Комнате с видом» Италия становится символом внутренней неудовлетворенности, подспудно ощущаемой героями-англичанами. Италия предлагает ценности, отличные от тех ценностей, которыми руководствуется английский средний класс, противопоставляет личный опыт опосредованному, любовь — безразличию. В «Комнате...» Италия метафорически уподобляется окну, через которое Люси может увидеть другую жизнь, отличную от той, к которой она привыкла в Винди Корнер: окна ее новой комнаты не случайно выходят на реку Арно, которая воспринимается как символ перемен и непрерыванного обновления, как течение самой жизни. В Италии Люси Ханчерч, юная и очаровательная девушка из добропорядочной семьи, которая, подобно остальным англичанам из пансиона, приехала во Флоренцию, чтобы «приобщиться к культуре», неожиданно сталкивается сначала со смертью, затем — с любовью, которые безвозвратно меняют ее отношение к жизни и людям. То, о чем она раньше только слышала или читала, теперь переживает ее как ее собственный, личный опыт, тем самым «открывая ей глаза» на ту правду о ней самой, о которой она раньше не подозревала. Форстер мастерски подготавливает момент прозрения своей героини через множество мелких деталей и переживаний, составляющих канву повседневной жизни Люси в Италии: например, она теряет свой томик Бедекера, без которого не может обходиться ни один английский турист. Без путеводителя Люси невольно выходит из роли типичного английского туриста, теряет привычные ориентиры, чувствует себя растерянной и отданной на волю случая: «Как она теперь найдет дорогу домой? Как она будет ходить по Санта-Кроче? Ее первое утро было испорчено, и, возможно, ей больше не представится возможность снова побывать во Флоренции. Несколько минут назад она ощущала себя культурной женщиной и почти убедила саму себя, что она необыкновенно оригинальна. А теперь она входила в церковь, расстроенная и униженная, она даже не могла вспомнить, кем она построена — францисканцами или доминиканцами» [16]. Автор намеренно лишает Люси чужих мнений и мертвых фактов из Бедекера, но отдает ее во власть живых, непосредственных впечатлений. Поэтому не случайно, что в Санта-Кроче Люси

встречает Эмерсонов — семью вольнодумцев и «ниспровергателей приличий», которых английские леди из пансиона единодушно признали «неподходящим знакомством». Старый мистер Эмерсон указывает Люси на ее истинную природу, апеллируя к «естественному» человеку в ней, а не к тому, кого породили приличия (Шарлотта и мать Люси апеллируют, прежде всего, к той части Люси, которую можно обозначить как «леди» (ladylike)). «Моя дорогая, — говорит Люси мистер Эмерсон, — я думаю, Вы повторяете то, что Вам говорили старшие. Вы притворяетесь недотрогой, но на самом деле Вы не такая» [17].

То, что происходит с Люси в Италии, напоминает ранние рассказы Форстера, особенно уже упоминавшуюся «Историю паники». В этих рассказах сюжет, как правило, строится вокруг некоего мистического переживания англичанина в чужой стране, которое неизменно связано с присутствием в этих местах какого-либо мифологического божества (Сирены, Пана и т. д.). Тем самым герои как бы вырываются из привычного течения времени и погружаются в атмосферу ирреальности, напоминающую сон, что позволяет им «раскрыться», проявить свои потаенные желания и устремления. Так, Люси входит на площадь Пьяцца Синьория с мыслью о том, что «со мной никогда ничего не происходит» [18]. В центре площади располагается божество — Нептун: «Нептун в сумерках казался бестелесным, полубог, полу-призрак, и фонтан сонно плескался, окатывая брызгами людей и сатиров, разнежившихся на краю... Это был час нереальности — час, когда привычные вещи становятся реальными» [19]. Далее Люси становится свидетельницей убийства одного итальянца другим из-за пяти лир: смерть у Форстера почти всегда лишена патетики и героизма, она воспринимается как нечто случайное и необъяснимое. Форстер с поразительной точностью и психологизмом показывает, как эта атмосфера нереальности делает возможным первое сближение Люси и молодого Джорджа Эмерсона, как она снимает барьеры, которые в обычных обстоятельствах были бы непреодолимыми. Люси просто открывает глаза и обнаруживает, что находится в объятиях Джорджа: «Она жаловалась на скуку, и вот, пожалуйста! Одного человека зарезали, а она находится в объятиях другого» [20].

Вторым событием, подготовившим «прозрение» Люси, становится загородная поездка, в которой участвуют все персонажи, олицетворяющие силы, борющиеся за нее: с одной стороны, это физическая красота и страсть, с другой — аскетизм. Античность (Эмерсоны, Италия) борется со средневековым (мистер Игер, Церковь). На пикнике вследствие все той же неразберихи, уже однажды сблизившей молодых людей, Люси отправляется искать священников, но на ее вопрос «Dove buoni uomini?» («Где добрые люди?»), молодой итальянец отводит ее к Джорджу (повинуясь естественной симпатии к действительно доброму человеку), который целует ее среди фиалок. Невольной свидетельницей этого происшествия становится Шарлотта Бартлетт. Как и на Пьяцца Синьория, первой реакцией Люси является испуг, она спасается бегством. Но примечательно, что по возвращении во Флоренцию, ее гораздо больше огорчают попытки Шарлотты спекулировать на

произошедшем, чем сам факт нарушения приличий: «Люси переживала от ощущения несправедливости — самого мучительного из всего, что ей довелось испытать. С хитростью дипломата Шарлотта воспользовалась ее искренностью, ее желанием нравиться и быть любимой. Такое зло невозможно просто вычеркнуть из памяти» [21].

Вторая часть романа протекает в городке Самэр Стрит, где живет семья Ханичерчей: Люси продолжает вести борьбу с самой собой, пытаясь преодолеть те ограничения, которые накладывает на нее ее социальное окружение, воспитание, класс и в конечном счете — национальный характер. Люси продолжает притворяться, что Джордж ей безразличен, лжет себе и окружающим и, уже в третий раз, собирается бежать от своих истинных чувств и желаний, но, в полном соответствии с законами «романтической комедии», в финале она признает свою любовь к Джорджу и выходит за него замуж.

В своих «итальянских» романах Форстер выступает против огромного множества правил, условностей и стереотипов, которые, по его мнению, определяют существование англичанина. Они организуют его жизнь и придают ей стабильность и завершенность, но вместе с тем делают ее пустой и скучной и мешают ему увидеть то, что составляет ее главную и непреходящую ценность — любовь и страсть, дружбу, духовную близость между людьми. Снобизм, стремление всегда выглядеть благопристойным и «не потерять лицо», а также недостаточная гибкость мышления и узость взглядов, по Форстеру, являются главными «врагами» англичанина. Италия учит персонажей Форстера чувствовать и поддаваться спиюминутным порывам, выражать себя и узнавать окружающих людей, несмотря на культурные и социальные барьеры, которые в Англии кажутся им непреодолимыми. Но форстеровское изображение английского национального характера сводится не только к критике: в своих «итальянских» романах он рисует очень теплые, проникнутые нежностью и мягкой иронией картины быта английской семьи, а маленькие провинциальные города — Состон и Самэр Стрит — зачастую предстают перед нами как идиллия, воплощение благополучия, стабильности и уюта. Италия — это не только жара, солнце и разгул страстей, она может быть и жестокой — здесь люди убивают друг друга из-за пяти лир. В отличие от нее, форстеровская Англия оберегает своих обитателей не только от ярких, волнующих переживаний, но и от боли и страданий, которые часто за этими переживаниями следуют.

Примечания

1. Цит. по: *Stallybrass O.* Editor's Introduction // Forster E. M. *Where Angels Fear to Tread*. L., 1976. P. 8.
2. *Bradbury M.* E. M. Forster as Victorian and Modern: 'Howards End' and 'A Passage to India' // Bradbury M. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. Oxford, 1973. P. 92
3. *Сероменко Л. И.* Новеллистика Э. М. Форстера: греко-италийские образы и мотивы: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 81.
4. *Сероменко Л. И.* Указ. соч. С. 81.

5. *Forster E. M. Where Angels Fear to Tread.* L., 1976. P. 31.
6. Там же. P. 26.
7. Там же. P. 23.
8. *Форстер Э. М. Куда боятся ступить ангелы // Форстер Э. М. Избранное.* Л., 1977. С. 24.
9. *Forster E. M. Where Angels Fear to Tread.* P. 105.
10. *Woolf V. The Novels of E. M. Forster // Forster E. M. The Critical Heritage.* L., 1973. P. 327.
11. *Форстер Э. М. Куда боятся ступить ангелы.* С. 112.
12. *Forster E. M. Where Angels Fear to Tread.* P. 117.
13. Там же. P. 108.
14. *Сероменко Л. И. Указ. соч.* С. 66.
15. *Forster E. M. A Room with a View.* P. 7.
16. *Ibid.* P. 25.
17. *Ibid.* P. 27.
18. *Ibid.* P. 46.
19. *Ibid.* P. 46–47.
20. *Ibid.* P. 47.
21. *Ibid.* P. 86.

© Рогова М. Ю.
г. Екатеринбург

ОТ «ПИКНИКА НА ОБОЧИНЕ» К «СТАЛКЕРУ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА

Интерес к научно-фантастической литературе, характерный для XX в., порождает новые формы художественной условности, столкновение различных подходов к преобразению реального в уже закрепленную в литературе жанровую форму. Наиболее наглядно это столкновение можно наблюдать при переводе текста, относящегося к одному виду искусства, в другой, в частности, при экранизации литературного произведения. Это обусловлено не только спецификой киноискусства, связанной с его звукозрительной природой, психологическими особенностями восприятия фильма, но также личными творческими задачами режиссера, отличными от исходных задач авторов произведения-первоисточника.

Попробуем проследить, как трансформируется жанр [1] при экранизации на материале повести братьев Стругацких «Пикник на обочине» и фильма Андрея Тарковского «Сталкер». Выбор произведений обусловлен, в частности, тем, что кроме самих произведений сохранилось много рабочих материалов: два из восьми промежуточных вариантов сценария («Машина желаний») [2], сценарий, легший в основу фильма [3], и монтажный сценарий А. Тарковского [4]. Существует также литературная запись фильма (своеобразный подробный пересказ картины), выполненная братьями Стругацкими [5]. К тому же фильм «Сталкер» приобрел мировую известность, в данном случае можно говорить об удачной экранизации. Количество промежуточных сценариев свидетельствует о напряженной работе. А. Тарков-