

# Универсальные модели взросления и национальная специфика в экранизациях по сценарию Дж. Стейнбека «Рыжий пони»

Спото Р. Н.

Белорусский государственный университет, Минск

Статья посвящена выявлению национальной специфики, а также универсальных моделей взросления в двух экранизациях (режиссера Льюиса Майлстона (Lewis Mileston), 1949) и Роберта Тоттена (Robert Totten), 1973) цикла рассказов Дж. Стейнбека «Рыжий пони» по оригинальной истории и сценарию писателя. В исследовании описаны модели взросления и развития человека, которые позже стали материалом для теоретических обобщений: теории этапов развития человека Э. Эриксона, стейнбековской концепции фаланги, концепции экологического холизма. Также утверждается, что проза Дж. Стейнбека обладает рядом иконических особенностей, которые позволяют успешно переносить на экран национальную специфику. На примере экранизаций в статье определены следующие американские национальные парадигмы: вестернизация, поиски нового видимого «фронттира», а также стирание границ коренных культурных различий.

**Ключевые слова:** Джон Стейнбек, «Рыжий пони», экранизация, американская культура, модель взросления, культурная парадигма, концепция фаланги, концепция экологического холизма.

(Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 80–85)

## Universal Models of Personality Development and National Specifics in the Film Adaptations of the Red Pony Story Cycle by John Steinbeck

Spoto R. N.

Belarusian State University, Minsk

The paper explores national specifics, as well as universal models of psychosocial development in two adaptations of the Red Pony story cycle by John Steinbeck (directed by Lewis Milestone, 1949 and Robert Totten, 1973). The models of personality development from preteen to adulthood, which later became the material for theoretical generalizations as E. Erikson's theory of the stages of human development, Steinbeck's phalanx and ecological holism concepts, are exhibited in the paper. It is also stated that John Steinbeck's prose has a number of icon like features which make it possible to successfully adapt the national specificity on the screen. In the screen versions, the following national paradigms can be identified: Westernization, the search for a new visible «frontier», as well as erasing the boundaries of indigenous cultural differences.

**Key words:** John Steinbeck, the Red Pony, film adaptation, American culture, the model of personality development, the cultural paradigm, the concept of phalanx, the concept of ecological holism.

(Art and Cultur. – 2017. – № 2 (26). – P. 80–85)

Джон Стейнбек (1902–1968) – Пулитцеровский (1940) и Нобелевский (1962) лауреат, номинант премии «Оскар» за лучшую оригинальную историю (1944, 1945) и за лучший сценарий (1952) – всегда интересовался системами ценностей различных культур и тем, как эти ценности отпечатываются в языке, ментальности и моделях поведения людей. Творчество этого автора отражает богатый культурный опыт, транслирует как общечеловеческие, так и национальные ценности, культурные парадигмы и универсалии, изучение которых позволяет проследить культурную динамику различных эпох. Именно поэтому его произведения привлекают сегодня внимание как зарубежных, так и отечественных культурологов.

Одной из первых, кто в русскоязычном научном дискурсе выделил именно «культурологические изыскания» в рамках перспективы дальнейшего изучения творчества Дж. Стейнбека, была Н. Р. Шакирова (2006) [1]. При этом ученый отметила две дальнейшие тенденции исследования деятельности Дж. Стейнбека: 1) экологический критицизм; 2) киноискусство. Н. Р. Шакирова пишет: «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

Адрес для корреспонденции: e-mail: Rada.Spoto@icloud.com. – Р. Н. Спото

наследие Стейнбека со временем обретет новую жизнь и новое значение» [1]. Заметим также, что почти все произведения Дж. Стейнбека были экранизированы. К 2017 г. фильмография автора насчитывает около тридцати экранизаций, успешно выполненных не только в США, но и по всему миру, в том числе в Мексике, Турции, Иране и СССР.

К сожалению, сценариев, написанных самим писателем, всего четыре. Три из них объединены культурным пространством Мексики: документальная работа «Забытая деревня» (*Forgotten Village*) режиссера Герберта Клайна (Herbert Kline), 1940); экранизация новеллы «Жемчужина» (*The Pearl*) режиссера Эмилио Фернандеса (Emilio Fernandez), 1948); киносценарий «Вива, Сапата!» (*Viva Zapata!*) режиссера Элии Казана, 1952. И только сценарий, написанный по сюжету цикла рассказов «Рыжий пони» (1945), был выполнен в рамках американского культурного пространства и отражает национальную специфику так же, как и некоторые универсальные модели, созданные писателем-сценаристом, что, несомненно, актуально для изучения в рамках современной американистики. Необходимо отметить, что этот сценарий был довольно популярен среди кинематографистов и пережил две экранизации: первая – фильм режиссера Льюиса Майлстона (Lewis Milestone), 1949); вторая – телевизионная версия режиссера Роберта Тоттена (Robert Totten), 1973).

Цель нашего исследования заключается в компаративистском анализе и определении национальной и универсальной специфики экранизаций цикла рассказов «Рыжий пони» 1949 и 1973 гг.

**Экранизация «Рыжий пони» 1949 г. режиссера Льюиса Майлстона.** Одноименная экранизация цикла рассказов «Рыжий пони», 1949 [2] отличается от ранних фильмов по сценариям Дж. Стейнбека («Забытая деревня», «Жемчужина») тем, что она является автобиографичной, а также выполнена в цвете. Отметим, что созданию цикла рассказов «Рыжий пони» предшествовала личная драма писателя. Тяжело болела (была парализована) его мать Олив Гамильтон Стейнбек. Для автора это было испытанием и вызовом самому себе: сможет ли он сконцентрироваться, писать и оттачивать свои навыки, несмотря на то, что находится по семь-восемь часов в больнице и успеваешь сочинять всего по два абзаца между бесконечными процедурами. Исходя из обстоятельств вполне закономерно, что тема жизни и смерти стала одной из ключевых проблем всего цикла. Первые два рассказа – «Подарок» (*The Gift*) и «Великие горы» (*The Great Mountains*) – были опубликованы в журнале «The North American Review» в 1933 г., два других – «Обещание» (*The Promise*) и «Лидер всех людей» (*The Leader of the People*) – в 1934 г. Целиком цикл появится в печати только в 1945 г. под названием «Долгая долина» (*Long Valley*). Короткие рассказы этого цикланискали успех у критиков и признаны замечательным примером литературы детства [3; 4]. Сразу после публикации книги с Дж. Стейнбеком связался знаменитый американский режиссер Виктор Флеминг

(ему принадлежат экранизации книг «Унесенные ветром» и «Алиса в стране чудес») и попросил разрешения снять фильм по мотивам цикла «Рыжий пони». Дж. Стейнбек полагал, что эти рассказы не вписываются в понятие хорошо продаваемого в Голливуде продукта, но с воодушевлением воспринял эту идею. В письме своему редактору Элизабет Отис автор пишет: «Режиссер Флеминг и Спенсер Трэйси захотели сделать фильм по “Рыжему пони”... Я не знаю, сможет ли что-нибудь из этого получиться, но вот мое предложение: они должны будут сделать фильм, а не заработать денег... Я не только отдам эту историю бесплатно, но даже сам поработаю над сценарием. Когда я закончу, он [сценарий. – P. C.] будет распространяться в любом маленьком или большом городе, а прибыль гарантированно пойдет на оснащение хотя бы нескольких детских койко-мест в районных больницах» [5, с. 196]. По понятным причинам писателю пришлось ждать экранизации еще долгие десять лет, однако он действительно сам создал сценарий и позже был благодарен режиссеру Льюису Майлстону и кинокомпании «Republic Pictures» за то, что они нашли возможность точно и правдиво следовать адаптации и снять фильм в цвете (Technicolor) в 1949 г. Место действия в кинокартине – родина писателя, Салинас, штат Калифорния. Заметим, что именно реалистичность отображения калифорнийского пейзажа на экране больше всего оценил Дж. Стейнбек после выхода картины.

Однако, для того чтобы фильм появился, Дж. Стейнбеку пришлось внести множество изменений в оригинальный текст рассказов: 1) сценарий основывается на сюжетных линиях всего двух рассказов из цикла – это «Обещание» и «Подарок»; 2) имена главных героев изменены; главный герой, мальчик Джоди Тифлин, приобрел имя Том, а его родители поменяли библейские имена Карл и Рут на американские Фред и Элис (имя Jody является зашифрованным именем самого писателя John; в сценарии писатель изменил его на Tom; по мнению Иосифа Милличапа (Joseph Millichap) [6, с. 121] Дж. Стейнбек пытался избежать сравнения с именем главного героя бестселлера того времени романом Марджори Киннан Ролингс «Олененок», однако исследователь Уорен Френч (Warren French) [7] склоняется к версии, что имя Том возникло в честь рождения старшего сына писателя Томаса Стейнбека, 1944–2016); 3) многие натуралистичные и жестокие сцены были смягчены или изменили тональность; например, если Джоди (Том) в тексте избивает поедающего его пони грифона до смерти, то в фильме мальчик просто отчаянно отгоняет птицу и борется с ней; 4) счастливый конец; в рассказе Билли Бак не может принять роды у лошади и ему приходится убить кобылу, чтобы достать жеребенка; в фильме ситуация доведена до кульминации, но, когда герои готовы принять смерть лошади, оказывается, что жеребенок родился без посторонней помощи естественным путем.

Сюжет фильма прост: Тому отец дарит рыжего пони. Однажды пони попадает под сильный дождь и заболевает. Лечение не приносит успеха,

не помогает и забота мальчика о пони. Ночью пони покидает стойло и умирает. Утром Том по следам находит место, где над его умершим животным кружат грифоны. Мальчик получает жестокий урок взросления и постепенно из ребенка превращается в сильную духом личность. Он просит разрешения завести еще одного жеребенка, который вот-вот должен родиться, и в фильме это ему удается.

По сути, из множества затронутых фильмом вопросов можно выделить некоторые модели взросления:

1) *Модель «Mench»*. Поскольку Дж. Стейнбек всегда интересовался другими культурами и их системами ценностей, заключенных прежде всего в речи, М. Р. Глэдштейн обращает некоторое внимание на слово *mench*: «И семья Стейнбеков (в оригинале Grosssteinbeck), и слово *mench* на идише восходят к немецким корням. *Mench* образовалось от *mensh*, дословно переводится как “личность”. В то же время на идише слово имеет сильные коннотации и означает “индивидуальность”. Если кого-то называют настоящей “*mench*”, это означает, что этот кто-то имеет достоинство, уважение, честность и сострадание. *Mench* не связан с социальным статусом или профессией, не определяет он и гендер. Выражение “Этот мужчина настоящий ‘*mench*’” означает, что можно быть мужчиной, но не быть ‘*mench*’» [8, с. 29]. Именно становление Тома как индивидуальности, сильной личности и *mench* мы наблюдаем на экране. В начале фильма видим Тома маленьким мальчиком, который, пройдя множество испытаний и узнав, что такое рождение и смерть, все еще остается маленьким мальчиком. Однако испытания вырабатывают в нем характер и то самое понятие *mench* как индивидуальную зрелость.

2) *Эрик Эриксон и его «IV стадия»*. Ученый Т. М. Томмаро (Т. М. Tommago) впервые предпринял попытку междисциплинарного исследования и описал сюжет «Рыжего пони» сквозь призму теории психологии развития личности Э. Эриксона [9]. И хотя учение Эриксона появилось гораздо позже (работа «Детство и общество», 1950), чем был написан цикл рассказов или снят фильм, исследователь полагает, что именно представители культуры (художники, писатели и поэты) быстрее всего чувствуют те особенные и уникальные изменения в личности человека, которые позже становятся материалом для теоретических и практических обобщений ученых. Именно Т. М. Томмаро последовательно доказывает, что Том проходит ту стадию своего психологического развития, которую позже Эриксон назовет «стадией IV». Эта стадия характерна для детей, которые находятся в возрасте между шестью и двенадцатью годами. Тому Тифлину одиннадцать лет. По Эриксону, на этом этапе ребенок должен «научиться трудиться и быть потенциальным добытчиком... Он должен уметь зарабатывать похвалу, созидая вещи... Он развивает в себе чувство трудолюбия. Он приспособливает себя к естественным законам и механизмам мира... Во всех культурах мира в этом возрасте дети получают систематические инструкции» [10, с. 258]. Однако намного легче дети усваивают не вербальные правила, а модели поведения

взрослых, которые являются для них примером. Э. Эриксон пишет: «...многое узнается от взрослых, которые становятся учителями благодаря особому дару и склонностям, а не по назначению» [10, с. 259]. Том учится справляться с лошадьми и ухаживать за ними, помогать по хозяйству. Для него существуют две модели поведения: позитивная – это подражание знающему все о лошадях Билли Баку, эмоционально теплому человеку, обладающему всеми качествами определения *mench* (яркий момент экранизации, когда Том идет за Билли и имитирует его мужественную походку); и негативная – это модель поведения отца мальчика, который очень холоден, черств и неэмоционален. Том осознает, что поведение отца неприемлемо, когда тот срывается и унижает своего тестя, дедушку Тома, за постоянные рассказы об индейцах, за старческую сентиментальность. Мальчик, пытаясь исправить ситуацию, беседует с бабушкой и предлагает принести ему лимонада. Стадию IV Эриксон называет периодом трудолюбия. В этот момент ребенком овладевают влечения, «драйвы», освоение этого влечения и доведение дела до конца повышает самооценку, и ребенок успешно проходит данную стадию. Если по каким-то причинам усилия ребенка терпят крах, то это приводит к вспышкам гнева, фрустрации и понижает самооценку. Именно это мы видим в фильме, когда Том борется с грифоном. При этом можно сказать, что внутренние ресурсы Тома побеждают неудачу, и он готов взять на воспитание нового пони; сверстники, школа и друзья у мальчика уходят на второй план. Это соответствует выводам Э. Эриксона: «Довести производственную ситуацию до завершения – вот цель, которая постепенно вытесняет прихоти и желания игры» [10, с. 259]. Выполнение работы совместной или рядом с другими индивидуумами (Билли Бак, отец) формирует в детском сознании этос культуры. Таким образом, мы видим, что в сюжете фильма Том Тифлин успешно прошел четвертую стадию развития согласно учению Э. Эриксона.

3) *Инициация*. Исследователь Р. Б. Шуман (R. B. Shuman) полагает, что Дж. Стейнбек создал («Хронику современного обряда инициации, в котором мальчик Джоди переходит из естественной среды обитания в культурную») [4, с. 1252]. Полагаем, что этот переход показан и в фильме. Особенно это заметно из сцены, когда Том визуализирует свою мечту по дороге в школу: он представляет себя рыцарем в доспехах верхом на лошади. Если использовать любимую писателем средневековую терминологию, то можно сказать, что Тому, чтобы стать рыцарем не в мечтах, а в реальности, необходимо пройти множество испытаний. Во-первых, приручить и оседлать своего «боевого коня», во-вторых быть бесстрашным, ответственным, сильным духом и принимать решения, полагаясь только на собственный опыт. Путь взросления от просто мальчика до индивидуума лежит через преодоление страха неудачи, эгоизма. Это преодоление в сцене с лимонадом для бабушки в тексте и в фильме подчеркнуто Дж. Стейнбеком по-разному. В рассказе, когда мама спрашивает: «Один лимон для бабушки,

а второй для тебя?», Джоди произносит четкое «нет» и тем самым делает поворот от заиклившей на себе личности до индивидуальности, которая способна приносить благо другим. В фильме Том только выражает понимание ситуации, желание угодить бабушке и показать, что он не поддерживает отца, однако его детское внимание отвлекает увлечение лошадьми, и он тотчас забывает о сделанном бабушке предложении. Нельзя здесь сказать, что мальчик проявляет эгоизм, потому что он проявил сочувствие к старшему, но можно утверждать, что увлечение лошадьми как атрибутом перехода во взрослую жизнь, в «рыцарство» занимает все внимание Тома. Отметим и такую особенность: чтобы стать «рыцарем», необходимо также пройти испытание физическое испытание силы духа. Тому приходится несколько ночей бодрствовать, чтобы ухаживать за пони. Также для обряда инициации характерно принесение сакральной жертвы. Этой жертвой можно считать рыжего пони, который умер ради познания его хозяином понятий жизни и смерти, ответственности и трудолюбия, доверия к самому себе, вопреки мнению авторитетов.

4) *Доверие к себе.* Многие критики (У. Френч, М. Глэдштейн и др.) отмечают тему «fallibility of man» («разочарование в человеке») одной из центральных как для рассказов, так и экранизаций. Действительно, это утверждение имеет место быть, особенно в отношении к экранизации 1973 г. Однако по отношению к фильму Льюиса Майлстона можно предположить, что речь идет не о грандиозном разочаровании в человеке (в Билли Баке, в отце), а в отсутствии доверия к себе. Здесь, конечно, просматривается влияние Р. Эмерсона и его концепции «Доверия к себе» [11]. Реплики Тома: «Я думаю, пойдет дождь; я думаю, пони погибнет; Я могу иметь нового пони, но не хочу; Когда я буду готов завести нового пони, я сделаю это...» [2] и др. – показывают, что в его обособленном мире мальчик постоянно ведет диалог со своим внутренним «я», и чтобы преодолеть страх неудачи, ему необходимо научиться доверять именно себе. В фильме разочарование героя в Билли Баке и в отце показано скоротечно и в большей степени как инфантильное желание винить всех, кроме себя. Однако решение Тома завести нового пони – свидетельство его взросления как личности, преодоления страха и доверия к себе самому, а впоследствии это решение ведет Тома к восстановлению доверия к взрослым.

В фильме также отображены некоторые универсальные и национальные парадигмы:

1. *Вестернизация. Фронтир.* Проблема «вестернизации» показана через конфликт отца Тома Фреда и бабушки. Фреда раздражает его тесть, он считает его назойливым и надоедливым, а постоянные истории об освоении Запада и переход в Калифорнию сводят отца Тома с ума. Если для бабушки вестернизация – это что-то великое и требующее постоянного осмысления, то для Фреда – это всего лишь процесс, который должен был быть однажды совершен и благополучно забыт. Поколению деда вестернизация давала стимул и формировала цель всей жизни. Фронтир

представлял собою видимую осязаемую и достижимую границу. Труд по ее преодолению сменялся радостью о достижении мечты. Тесть объясняет Тому, что этот процесс перехода и преодоления фронта закладывал в себе дух и амбиции времени, «настолько великие, как Господь Бог», однако теперь этот дух потерян. Этот дух заключался в вестернизации; вся американская земля уже заселена, осваивать нечего, и дух этого великого процесса умер, что видно из непонимания и неприязни Фреда. Таким образом, Дж. Стейнбек через конфликт между двумя поколениями мужчин в семье показывает, что американцы теряют что-то несомненно важное, пытаются умалить значение вестернизации.

2. *Концепция фаланги.* Изучая законы биологии с другом экологом Эдом Рикеттсом (Ed Rickettes 1897–1948), Дж. Стейнбек верил, что подобно отдельным организмам природного мира, которые способны объединяться в единый суперорганизм, человеческие индивидуумы также способны объединяться для решения определенной задачи. Писатель использует греческое слово «фаланга» для описания этого процесса. Подобно воинам, которые объединялись в фаланги для обороны стен города, человеческие индивидуумы способны объединяться вокруг какой-либо идеи или цели. Любая фаланга имеет своего главу, но если глава пострадает, любой из составных частей или индивидов фаланги имеет возможность его заменить. Эту идею Тому объясняет бабушка: «Главный интерес заключался не в индейцах, не в приключениях и не в желании достичь Запада. А в объединении огромного количества людей в одного огромного ползущего зверя. И я был его главой... Я был там, но если бы так случилось, что меня не было бы, то кто-то другой занял бы мое место» [2]. Главным условием успешного достижения цели является то, что каждый индивид, входящий в фалангу, не должен терять осознание своей индивидуальности, иначе фаланга распадется под действием эффекта толпы. Отец Тома Фред теряет чувство собственной индивидуальности и необходимости семье и обществу. Он несколько раз замечает, что на протяжении многих лет никто в окрестности не знает, как его зовут. Являясь главой семьи, он временно покидает ее, что, несомненно, могло привести к ее распаду. В этом заключается конфликт между «главой фаланги» бабушкой и неспособным к этому Фредом.

3. *Экологический холизм* – это наиболее целостное общее определение взглядов Дж. Стейнбека на природу. Писатель множество раз выражал веру в то, что человек – это существо в первую очередь биологическое, а потом уже духовное. Без того, чтобы удовлетворить свои «животные» потребности, он не может в полной мере быть Человеком. Этот дуализм замечен в сцене разговора Тома и Билли Бака. Билли уверяет, что может позаботиться о пони, потому что он сам считает себя наполовину лошадью (мать Бака умерла при родах, и отцу пришлось вскармливать младенца лошадиным молоком).

Существуют также отличительные черты этой экранизации, которые выявили ее американскую составляющую и были одобрительно оценены критиками.

1. *Пейзаж*. Экранизация режиссера Льюиса Майлстона – это первая в истории Калифорнии попытка достоверно и правдиво передать пейзаж родины Дж. Стейнбека в цвете. Действительно, красочный пейзаж калифорнийских равнин и гор Гобилан выглядел максимально реалистично. Ранчо в долине Салинаса также соответствует представлениям о быте в период перед Первой мировой войной.

2. *Музыка* Аарона Коплана (Aaron Copland). Великий американский композитор А. Коплан, как в прочем и режиссер Л. Майлстон, – выходцы из семей эмигрантов из Советского Союза. В начале работы над экранизацией кандидатура композитора не была утверждена. По поводу А. Коплана существовали некоторые сомнения: сможет ли выходец из Бруклина написать музыку для фильма, несущую в себе дух «дикого» Запада? Но композитор не только успешно справился с задачей, но и создал новые, ставшие классикой американской музыкальной культуры, законы. Впоследствии, когда экранизация стала популярной, Коплан написал знаменитую сюиту для оркестра, запись которой была сделана компанией «Columbia Records» в Лондоне 1975 г.

Исполнителями главных ролей в фильме были Марна Лой (Murna Loy) – мать, Роберт Митчам (Robert Mitchum) – Билли Бак, Шепард Страдвик (Shepperd Strudwick) – отец, Луи Кэлхерн (Louis Calhern) – дед, а роль мальчика сыграл Питер Майлс (Peter Miles).

**Телевизионная версия «Рыжий пони» 1973 г. режиссера Роберта Тоттена.** Отличительной чертой версии фильма «Рыжий пони» 1949 г., несколько разочаровавшей критиков, было сокращение и перекраивание сюжета всех четырех частей одноименного цикла рассказов. Именно этот факт и замечания исследователей вдохновили режиссера Роберта Тоттена (Robert Totten) снять в память об уже ушедшем из жизни писателе новую *телевизионную версию фильма 1973 г.* [12] с участием одного из его близких друзей, легендарного американского актера, звезды фильма «Гроздь гнева» (1940) – Генри Фонды (Henry Fonda) в роли отца.

За основу была взята оригинальная история Дж. Стейнбека, однако переписанная режиссером Р. Тоттенем, с тем чтобы главную смысловую нагрузку нес персонаж Г. Фонды. Как известно, на похоронах автора в Нью-Йорке Генри Фонда читал стейнбековские любимые стихи. Этот факт свидетельствует о крепкой дружбе между писателем и актером, а также о правильном выборе режиссера.

Кроме главенствующей роли отца (Г. Фонда), эта экранизация имеет ряд отличительных особенностей: а) происходит «возврат» к стейнбековскому тексту (героев зовут Джоди, Карл и Рут); б) персонаж Билли Бак отсутствует, его роль переложена на Карла, отца Джоди; в) отец и Джоди выглядят заметно старше на экране, чем они существуют в художественном пространстве Дж. Стейнбека (Генри Фонда был в солидном возрасте, когда снимался фильм); г) главной темой фильма можно считать прозрачно заявленное в первых кадрах картины «разочарование в человеке» (fallibility of

man); д) сюжет картины охватывает также историю рассказа «Великие горы» и вводит в фильм нового героя – мексиканца Гитано; е) внешность актеров лишена «голливудского» эстетического совершенства (актриса Морин О’Хара (Maureen O’Hara) в роли мамы Джоди по сравнению с первой версией уже не выглядит идеально стройной женщиной с обложки, ее фигура сгибается под тяжестью тяжелой физической работы; внешность актера Клинта Ховарда (Clint Howard), сыгравшего Джоди, не является «приторно-сладкой» и не отвлекает внимания от главного героя, сыгранного уже пожилым Г. Фондой).

Рассмотрим тематическую специфику этого фильма.

«*Fallibility of man*» («человеческая способность ошибаться»). Мы осознанно оставили этот термин в английском варианте, потому что корнем слова *fallibility* является *fall* – «падение». Режиссер Р. Тоттен считал идею «падения авторитетов» в произведении Дж. Стейнбека магистральной, поэтому он в буквальном смысле воспроизвел ее уже в первой сцене, когда Джоди, доверившись настойчивым уговорам отца, принялся чинить крышу и упал. Физическое падение привело к падению авторитета, доверия и любви к отцу. Джоди говорит матери, что он его ненавидит. Весь фильм – это история, развивающаяся не во внутреннем мире мальчика, а вокруг поведения и игры Генри Фонды в роли отца Джоди и последовательного процесса возвращения доверия сына и восстановления отцовского авторитета. Весь конфликт переносится из универсальной плоскости (Билли Бак и Том) в семейную, сосредоточиваясь на проблемах отношений отца и сына (Карла и Джоди). Эта идея, несомненно, была сформирована под влиянием фрейдизма и юнгианской психоаналитической философии, необычайно популярной в то время. При этом образ отца существенно меняется по сравнению с первой экранизацией. Если Фред был замкнутым и заиклившимся на себе человеком, которого мало волновали чувства других, то Карл предстает перед зрителями как брутальный мужчина, отец и муж, который просто не хочет потакать детским эмоциям и капризам. Это человек со своими достоинствами, недостатками и ошибками: он может быть неправ, может подражаться, может выпить лишнего, но при этом именно он покупает Джоди пони, чтобы научить его ответственности, свойственной взрослому человеку, именно он способен стерпеть боль, когда жена зашивает ему бровь раскаленной иглой, и именно он воплощает в жизнь традиционный счастливый конец фильма с рождением жеребенка (в отличие от первой экранизации, где пони родился сам по себе). Задача этого фильма – отразить путь исправления ошибок в воспитании путем счастливого восстановления авторитета отца.

*Стирание коренных культурных границ.* Тема стирания или размывания культурных границ в телевизионной версии возникла, скорее всего, как история, проявляющая негативную модель поведения отца, как еще одно свидетельство нравственного падения в глазах сына. На ранчо появляется неизвестный Джоди пожилой человек, которого

встречают сигналом тревоги с оружием в руках. Оказывается, что неизвестный – это девяностосемилетний мексиканец Гитано, которому много лет назад принадлежала земля, на которой стоит семейное ранчо, и он пришел на него только лишь с одной целью – умереть на родной земле. Гитано показал место, где стоял его дом. Оказалось, что несколько лет назад дом был до основания смыт природной стихией. Карл не хочет, чтобы какой-то неизвестный умер на его ранчо, не хочет нести материальные убытки, однако позволяет Гитано временно остаться. Действительно, долина Салинас была заселена сначала испанскими, потом мексиканскими жителями. Американцы вытеснили эти коренные культуры с их территории. Однако возникла проблема сосуществования представителей разных этносов в едином территориальном и государственном пространстве, культурные границы которого не определены. Размышления, чувства сострадания и вины всегда были свойственны Дж. Стейнбеку относительно любимой им мексиканской культуры. Гитано тайно покидает ранчо верхом на старой лошади по имени Истер (от англ. *Easter* – Пасха). Возможно, эта пасхальная аллюзия выражает надежду на «воскресение» мексиканской культуры в США... Еще раз подчеркнем, что данная тема скорее всего вошла в экранизацию для того, чтобы создать предпосылки для еще одной характеристики главного героя.

По мнению критиков Уорена Френча, Иосифа Милличапа и др., телевизионная версия «Рыжего пони», хотя и имела большой коммерческий успех, чем предыдущая, однако мало чем напоминала идеи Джона Стейнбека. Именно сконцентрированность вокруг одного персонажа и искусственное создание акцента на фрейдистско-юнгговской проблематике отношений между отцом и сыном нельзя считать содействующими первоначальному замыслу писателя. Отметим, однако, что именно этот прием повлиял на финансово-рейтинговый успех картины, в силу того что наличие сильного брутального главного героя в лице Г. Фонды не могло не привлечь внимания зрителей.

С нашей точки зрения, сценарий Роберта Тоттена является буквальным подражанием и вариацией стейнбековских стилистических приемов, но идейно не может приписываться писателю, стиль которого намного глубже, сложнее и многоаллюзивнее.

**Заключение.** Исходя из результатов исследования можно сделать следующие выводы: 1. Проза Дж. Стейнбека обладает рядом иконических особенностей, которые позволяют успешно переносить на экран универсальные и национальные парадигмы. 2. Идеи Дж. Стейнбека-сценариста опережают свое время и имеют актуальное значение на современном этапе. Автор описывает те модели взросления и развития человека, впоследствии ставшие материалом для теоретических обобщений, как, например, теория этапов развития человека Э. Эриксона, или идеи, объединенные в стейнбековской концепции фаланги, которые позже оформятся в концепцию экологического холизма. 3. В собственной экранизации Дж. Стейнбека 1949 г.,

где мальчика Тома можно назвать центральным героем, невозможно выделить главных персонажей, в них отсутствует иерархия, а проблемы внутренних миров героев равноправны, что подчеркивает холистический характер подхода писателя. 4. В экранизации 1973 г. режиссер пошел не только на перенесение акцента с внутреннего мира мальчика на внутренний мир отца и героизацию его образа, но и вывел из сценария одного из главных героев рассказов – Билли Бака, тем самым сосредоточив внимание на отношениях отца с сыном и породив новые фрейдистско-юнггианские смыслы. 5. В экранизациях можно выделить следующие национальные парадигмы: вестернизацию и поиски нового видимого «фронттира», а также стирание границ коренных культурных. 6. Сценарии Дж. Стейнбека в отличие от одноименных художественных произведений имеют счастливый конец, что в целом характеризует понимание автором законов голливудской киноиндустрии. 7. Стейнбековский кинематографический почерк является холистическим и многовекторным, с изложением фактов, но с отсутствием авторских оценок происходящего и героев, что дает зрителю возможность определять аксиологический смысл фильмов по сценариям писателя исходя из их собственных ценностно-морально-нравственных взглядов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 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; Башкирский гос. ун-т. – Уфа, 2006. – 22 с.
2. The Red Pony. Film, 1949 – [Electronic resource]. – Mode of access: <https://zona.mobi/movies/ryzhii-poni>. – Date of access: 06.04.2017.
3. Shillinglaw, S. The Red Pony / S. Shillinglaw. – [Electronic resource]. – URL: <http://www.steinbeckinstitute.org/redpony.html>. – Date of access: 06.04.2017.
4. Shuman, R. B. Initiation Rites in Steinbeck's 'The Red Pony' / R. B. Shuman // The English Journal. – 1970. – Vol. 59. – No. 9. – P. 1252–1255. – [Electronic resource]. – URL: [www.jstor.org/stable/814151](http://www.jstor.org/stable/814151). – Date of access: 06.04.2017.
5. Steinbeck, E. A Life in Letters / eds E. Steinbeck and R. Wallsten. – N. Y.: Penguin Classics, 1975. – 908 p.
6. Millichap, J. Steinbeck and Film / J. Millichap – N. Y.: Ungar, 1983. – 205 p.
7. French, W. The Red Pony as Story Cycle and Film / W. French // The Short Novels / J. Steinbeck; ed. by J. J. Benson – Durham; London: Duke University Press, 1990. – P. 71–84.
8. Gladstein, M. R. «The Leader of the People»: A boy Becomes a «Mench» / M. R. Gladstein // «The Red Pony»: Essays in Criticism / J. Steinbeck; ed. by T. Hayashi and T. J. Moore // Steinbeck Review. – No. 13. – Ball State University Park, IN: The Steinbeck Research Institute, 1988. – P. 27–37.
9. Tammaro, M. T. Eric Erickson Meets John Steinbeck: Psychological Development in «the Gift» / T. M. Tammaro // Steinbeck's «The Red Pony»: Essays in Criticism / J. Steinbeck; ed. by T. Hayashi and T. J. Moore // Steinbeck Review. – No. 13. – Ball State University Park, IN: The Steinbeck Research Institute, 1988. – P. 1–9.
10. Erikson, E. Childhood and Society / E. Ericson. – 2nd ed. – N. Y.: Norton and Co., 1963. – 447 p.
11. Emerson, R. W. Self-Reliance and Other Essays / R. W. Emerson – N. Y.: Dover Publications Inc., 1993. – 128 p.
12. The Red Pony: Film, 1973 – [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.youtube.com/watch?v=h5--Fmww-tE>. – Date of access: 06.04.2017.

Поступила в редакцию 15.05.2017 г.