

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра русской и зарубежной литературы

У.С. Моэм «Узорный покров»: от романа к фильму

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

студентки 4 курса 421 группы
направления 45.03.01 «Филология»
Института филологии и журналистики
Молодцовой Дарьи Андреевны

Научный руководитель
профессор, д.ф.н.

 01.06.18
подпись, дата

И.В.Кабанова

Зав. кафедрой
к.ф.н., доцент

 01.06.18
подпись, дата

Ю.Н. Борисов

Саратов 2018

Введение. У. Сомерсет Моэм (W. Somerset Maugham, 20.01.1874-16.12.1965) – английский писатель, очень популярный при жизни и востребованный в современной культуре, в частности, в кинематографе. В течение первой половины XX в. Моэм был не только одним из самых продуктивных, но и одним из самых популярных английских писателей. Сам же он очень скромно оценивал свою литературную работу, называя себя первым из писателей второго ряда, «никогда не притязавшим ни на что, кроме звания рассказчика». Его современники, такие, как Комптон Макензи, Джон Голсуорси, Хью Уолпол сегодня полузабыты, а творчество Моэма по-прежнему находит своих читателей и критиков.

«Узорный покров» («The Painted Veil», 1925) относится к числу наиболее часто рассматриваемых романов писателя, поскольку он очень характерен для Моэма. Написанный в расцвете творческих сил, роман изображает жизнь европейцев в колониальном Китае, и помимо обычной любовно-психологической проблематики, содержит отображение социально-политической проблематики, взаимодействия колонизаторов с жителями колонии.

Пьеса по роману была поставлена на сцене Лондонского театра «Плейхаус» в сентябре 1930 г. и вызвала противоречивые отклики критиков, а уже в 1934 г. режиссер Ричард Болеславски снял первую экранизацию романа. В 1957 на экраны вышла вторая киноверсия романа (режиссеры Рональд Ним и Винсент Миннелли). Наконец, в 2006 г. Джон Кёрран представил свою киноадаптацию романа Моэма, которая прошла с большим успехом. В русском прокате фильм носит название «Разрисованная вуаль».

Поскольку в критике сегодня проблема перевода литературного произведения на язык кино – проблема экранизации, или адаптации, - стоит чрезвычайно остро, *актуальность* работы состоит в применении основ теории киноадаптации к конкретному случаю, к последней экранизации романа Моэма. *Материалом исследования* послужили два текста: первый – литературный,

роман Моэма «Узорный покров», второй – кинотекст, созданный на его основе, фильм «Разрисованная вуаль». *Цель работы* – сопоставление романа Моэма с этой экранизацией, выявление степени следования фильма литературному оригиналу и различий между ними. Для этого решаются следующие задачи:

- предлагается обзор современной теории киноадаптации литературного произведения,
- дается литературоведческий анализ романа Моэма
- текст Моэма сопоставляется с кинотекстом экранизации.

Работа состоит из введения, теоретической главы «Теория экранизации литературного произведения», двух практических глав «Идейно-нравственное содержание У.С.Моэма «Узорный покров»» и «Анализ экранизации «Разрисованная вуаль»», заключения, и списка использованных источников (34 названия).

Основное содержание работы. *Введение* содержит биографические сведения о У. Сомерсете Моэме, обзор критики по его творчеству, обоснование выбора материала исследования, формулирует его цели и задачи.

Первая глава «Теория экранизации литературного произведения» посвящена роли литературы в становлении искусства кино, принципам экранизации литературного произведения. Теории киноадаптации излагаются по трудам Б. Эйхенбаума и Б. Балаша, З. Кракауэра и А. Базена и отечественных классиков теории экранизации.

Кинематограф – самый молодой существующих искусств. С 1895 года, когда в Париже братья Люмьер представили ряд сцен, заснятых на киноплёнку, кинематограф прочно обосновался среди других видов искусства, которые имеют богатую историю. Кинематограф стал таким видом искусства, который вобрал в себя наследие таких уже существующих искусств, как: литература, музыка, театр и живопись.

Теснее всего кинематограф связан с литературой. Почему экранизируют литературу?

Во-первых, когда кинокомпании нужен качественный сценарий, чтобы сделать художественный фильм, то естественно обратиться к материалу, уже прошедшему «проверку на качество», то есть к произведениям литературы, пьесам, новеллам, романам.

Во-вторых, для такого нового вида искусства, как кино, было необходимо заимствовать престиж литературы.

В-третьих, дать новую жизнь литературному наследию – это еще одна цель кинематографа. С такой точки зрения, кино – это средство донесения шедевров литературы до современной аудитории. Особенно известна высоким качеством культуры экранизаций Англия, где целые поколения кинематографистов переносят на экран шедевры британской литературы.

Но самая весомая причина для создания экранизации – коммерческая. Кинематографисты, создавая фильм по мотивам какого-либо произведения, надеются, что картина будет прибыльной. На данный момент фильм гораздо проще разрекламировать, чем книгу, задействовав там известных актеров, режиссеров, добавив спецэффекты, применив новейшие технологии. А грамотная пиар-кампания кинокартины дает возможность создателям заработать впоследствии с кассовых сборов.

Таким образом, мы видим, что по большей части кинематографисты экранизируют те произведения литературы, престиж которых неоспорим спустя множество лет и проблематика которых актуальна и на сегодняшний день.

Литература и кинематограф – разные виды искусства. В литературе ключевая роль отдается слову, а задействованы всего два человека: автор и читатель. Кинематограф же представляет собой синтетическое искусство, где визуальный ряд занимает первое место, но кроме него есть и слово, и музыка, и спецэффекты. Более того, для создания фильма требуется труд многих людей: операторы, сценаристы, режиссеры и т.п. К тому же, кинокартина всегда

рассчитана на восприятие не одного человека, а целого коллектива, всего зрительного зала.

Взаимоотношения между литературным оригиналом и его киноверсией могут быть разными. Зачастую экранизация становится абсолютно новым произведением, в котором первоисточник лишь угадывается. Идея, сюжет, посыл литературного произведения могут быть в корне изменены.

Весь диапазон смыслов первоисточника не может вместиться в кинопроизведение. Кроме того, каждый человек индивидуален, и одну и ту же книгу каждый воспримет по-своему из-за возникновения абсолютно индивидуальных образов, чувств, фантазий, ассоциаций, настроений, впечатлений. Экранизация всегда связана с переосмыслением образной системы литературного произведения с помощью изобразительно-выразительных средств киноискусства. Различие двух искусств в средствах отображения и организации художественного материала, различные меры и характер их условности влияют на способ переосмысления литературных образов и поиск их нового образного эквивалента.

Вторая глава «Идейно-нравственное содержание У.С.Моэма «Узорный покров»» дает подробный анализ романа с точки зрения проблематики и системы образов. Рассматривается смысл эпиграфа к роману, дается его творческая история по воспоминаниям автора. В романе С. Моэма разворачивается сюжет классического «любовного треугольника», рассказанного в поэтике социально-психологического романа, на реалистически выписанном экзотическом фоне, столь характерном для классической новеллистики писателя.

Главная героиня – молодая женщина, вышедшая замуж без любви, только для того, чтобы соответствовать общественным стереотипам, внушенным ей в родительской семье. Она воспринимает свой брак как поражение – муж, ученый-микробиолог в Китае, сделавший предложение во время краткого отпуска в Лондоне, кажется ей неинтересным, сухим человеком. Первоначально

Уолтер Фейн предстает перед читателем только через восприятие Китти – таким книжным червем, научным педантом, застенчивым, нерешительным, слепо влюбленным, не очень удачливым в науке и карьере, бледным молодым человеком, который сильно отличается от ее окружения. Он не умеет танцевать, флиртовать, скакать на лошади, петь, играть в поло и теннис. Довольно долго автор романа заставляет Уолтера оставаться безнадежно влюбленным, заботливым, внимательным мужем, заставляет его терпеть, надеяться на чудо, видя равнодушное отношение к себе и пренебрежение в глазах обожаемой им женщины.

Однако все меняется в Китае. Именно здесь появляется третья вершина любовного треугольника – Чарли Таунсенд. Муж благородной женщины, дочери бывшего губернатора колонии, и сам будущий губернатор, ловелас и сердцеед сорока лет, любовник Китти – эгоист, подлец и приспособленец, но для нее именно Чарли – олицетворение ее юношеского идеала мужчины. Занимающий видное общественное положение Чарли во всем – прямая противоположность скромному Уолтеру, которые были вбиты в голову матерью.

Интрижка Китти и Чарли длится довольно долго, но рушится за пару дней. Когда муж узнает об их связи, он выбирает самую жестокую и изысканную месть. Оскорбленный Уолтер Фейн намеренно ставит жену перед нелегким выбором: с позором вернуться на родину разведенной женщиной, или отправиться с ним в пораженный эпидемией холеры город. Любовник с легкостью отказывается от Китти, советуя ей отправиться с мужем в командировку, что она в итоге и делает. Основное действие разворачивается в провинциальном китайском городке, где свирепствует холера.

Психологизм С. Моэма сказывается в изображении пробуждения сознания Китти относительно истинного масштаба личности Уолтера. Только в этом, Богом забытом, страшном, грязном, холерном городе Китти смогла разглядеть внутренний мир своего мужа. И вовсе не сама; ей открыли его душевную щедрость, самопожертвование, профессионализм другие люди. Она

прониклась уважением к его небезопасной профессии, видя его самозабвенный труд, она жалела лишь об одном – что слишком поздно узнала настоящего Уолтера.

Жизнь в холерном городе кардинально изменила ее мировоззрение. Она, никогда не принимающая людей всерьез, озабоченная только своими эгоистическими чувствами и переживаниями, вдруг, незаметно сама для себя, обрела друга, потеряла мужа, узнала о неожиданной беременности, увидела воочию сирот и обездоленных, видела смерть в лицо, рисковала жизнью сама. Но более всего на становление ее как личности повлиял католический женский монастырь, который становится для Китти вторым домом. Пример самоотверженных монахинь заставляет и ее включиться в работу по борьбе с холерой.

Кульминацией романа становится смерть Уолтера. Сцена его гибели описана С. Моэмом мастерски. Всей душой ожидая положительной развязки, читатель желает примирения супругов, хотя бы и на смертном одре. Но желая наказать так безжалостно растоптавшую его любовь жену, он лишает ее прощения, унося с собой в могилу боль и разочарование, саркастически произносит: «The dog it was that died», цитируя известную элегию О. Голдсмита, в которой бешеная собака кусает человека, из-за чего ему пророчат неминуемую смерть, но в итоге умирает сама собака, а человек остается жив.

Из провинции в столицу колонии возвращается повзрослевшая Китти. Она изменилась, духовно выросла и не позволит более чужим мнениям, собственным слабостям управлять своей жизнью. Но автор показывает, что человек слаб: при встрече с Чарли Китти не удалось устоять перед любовником. После этого Китти, ненавидя себя, в быстрой развязке романа бежит в Лондон. У нее нет уверенности в том, кто отец будущего ребенка. По дороге она узнает о смерти матери, но без грусти спешит в родительский дом ко дню похорон. Она намеревается теперь уехать с отцом, получившим пост на Багамах, и там

воспитывать свою дочь как самостоятельного человека, не зависящего исключительно от мужской любви.

Китти стряхнула с себя призрачную мишуру светского воспитания, безделья, лени, эгоизма; она открыта новому, желая жить свободной. Можно сказать, что Китти прошла свой собственный путь Дао, к которому не один раз встречаются отсылки в романе, от начала и до конца.

Третья глава «Анализ экранизации «Разрисованная вуаль»» дает сравнительный анализ романа и фильма. Эти два произведения схожи только географическим пространством действия и именами главных героев.

Во вступительных титрах фильма значится «По мотивам романа С. Моэма», иными словами, сценарист и режиссер предупреждают зрителя, чтобы он не ждал буквалистски-точного перенесения романа на экран. Сохраняя общую сюжетную канву и многие реплики героев романа, они расширяют горизонты по сравнению с литературным первоисточником, но не только за счет введения новых содержательных подробностей.

По сравнению с романом, в фильм привнесена большая доля социально-исторической проблематики: подъем китайского национализма в двадцатых годах; в сцене в шанхайском клубе британские предприниматели обсуждают забастовки китайских рабочих и потерю прибыли. Растут опасности пребывания иностранцев во внутренних районах Китая – около дома Фейнов в Мэй-дань-фу появляется вооруженный китайский часовой, Уолтеру вслед летят оскорбления. Добавлена отсутствующая в романе сцена народного бунта в Мэй-дань-фу, во время которой Уолтер спасает Китти.

Проблематика колониализма пронизывает всю ленту, начиная с измученных лиц китайских рабочих в первых кадрах. Нищета, недовольство народа, его угнетенное состояние в фильме становятся как бы дополнительным фоном для восприятия личной драмы центральных героев.

Важнейшая сценарная добавка по сравнению с романом – линия закрытия городского колодца после того, как Уолтер обнаруживает в нем вибрион холеры,

и постройки им нового водопровода с чистой водой для города. В романе просто многие персонажи говорят о том, что доктор Фейн практически в одиночку справляется с холерой, довольно абстрактно говорится о том, что он употребляет на борьбу с эпидемией все свои разнообразные знания, волю и организаторские способности. В романе Китти узнает с опозданием эти отзывы людей, а поскольку она его боится и не понимает, она и не способна видеть в муже героя. В фильме же, напротив, Уолтер спасается работой, которая идет на благо одновременно народу и его взаимоотношениям с женой.

Наиболее существенно переработана оказалась стержневая линия романа, ситуация любовного треугольника. Моэм рассказывает историю женщины, неспособной полюбить мужа и тщетно пытающейся избавиться от страсти к женатому любовнику. Всеми сторонами совершены фатальные ошибки, искупить их невозможно, Фейны заплатили за них сполна. Неуверенная надежда на новую жизнь брезжит для Китти в финале романа, но это всего лишь намерение героини, ее прошлое навсегда останется при ней. Роман тем самым производит мрачное впечатление; предлагаемый автором выход через погружение в дао объясняется всем восточным колоритом романа, но все-таки неорганичен для традиции английской литературы и западной цивилизации. Насколько неорганичен, нам подсказывает перевод романа на язык самого популярного из искусств, кино.

Мрачная кульминация романа, сцена смерти Уолтера, заменена мелодраматичной последовательностью кадров: Китти бежит к мужу, застаёт его в сознании, следит за его капельницей, они успевают простить друг друга. В фильме Уолтер умирает, глядя в глаза жене, в то время как она, плача, покрывает поцелуями его руку. А одна из ключевых реплик Уолтера «Собака околела» и вовсе отсутствует.

Вместо романной истории взбалмошной молодой женщины, которую жизнь заставила кардинально поменять свои ориентиры, нам предложили любовную мелодраму. Книга – это трагизм жизни, невозможность исправления

некоторых ошибок и заблуждений, фильм-полная противоположность, торжество жизни над смертью. Роман не дает надежды на прощение, в нем нет светлого исхода, фильм же, напротив, заканчивается почти «хэппи-эндом».

В *заключении* подводятся основные итоги исследования. Книга «Узорный покров» и фильм «Разрисованная вуаль» разные и не только потому, что это произведения разных искусств, но и потому, что их идеи и послы не совпадают.

Подзаголовок «по мотивам» уже говорит нам, что фильм будет новым прочтением книги, которое подразумевает активную работу команды кинематографистов с первоисточником. При подобном подходе к экранизации сценарист рассматривает литературный оригинал только как материал для создания своего фильма, часто не заботясь о том, будет ли созданная им картина отвечать не только букве, но и духу экранизируемого произведения.

Так и оказалось в данном случае. От романа С. Моэма остались только имена главных героев, завязка конфликта, место действия, а психологический подтекст романа оказался не по силам кинематографу. Для зрителя, по иронии судьбы, подтекст оказался закрыт той самой вуалью.

Создатели фильма увеличили роль социальной проблематики, которой в самой книге уделяется мало внимания. Сцены противостояния белых чужеземцев и коренных жителей занимают особое место в фильме. Средством передачи философского подтекста романа в фильме оказывается пейзаж – прекрасно отснятые колоритные пейзажи Китая передают атмосферу Востока наглядней, чем это способен сделать роман.