

ГРНТИ 17.07.25

К. А. ПРОХОРОВА

Ярославль, Россия

krisale158@gmail.com

Научный руководитель – к. филол. н. н. Ю. Ивайлова

Особенности киноадаптации художественного произведения (на материале рассказа Э. Хемингуэя «Убийцы»)

Данная статья посвящена проблеме переноса художественного произведения на язык киноискусства. Автор исследует экранизации рассказа Э. Хемингуэя «Убийцы» 1946, 1956 и 1964 гг., опираясь на критические статьи Жене Филипса, Дмитрия Салынского и Кэндэнс Гриссом. Впоследствии на основе анализа автор выявляет отличительные черты каждой экранизации, их основные технические и стилистические особенности, акцентируя внимание на использовании визуальных метафор и принципов, свойственных модернизму и постмодернизму.

Ключевые слова: экранизация; адаптация; визуальная метафора; «Убийцы»; Эрнест Хемингуэй; Андрей Тарковский; Роберт Сиодмак; Дон Сигел; Мартин Хайдеггер.

K. A. PROKHOROVA

The main peculiarities of the film adaptation (by the material of the short story by E. Hemingway «The Killers»)

The article discusses problems arising while transferring a literary work on the screen. The author examines the 1946, 1956 and 1964 adaptations of E. Hemingway's short story «The Killers», relying on critical works of Gene Philips, Dmitry Salynsky and Candace Grissom. On the basis of the analysis the researcher discovers main features of these adaptations, focuses on its technical and stylistic peculiarities, emphasizing the use of visual metaphors and principles of modernism and postmodernism.

Key words: a screen version; a film adaptation; a visual metaphor; «The Killers»; Ernest Hemingway; Andrey Tarkovsky; Robert Siodmak; Don Siegel; Martin Heidegger.

Экранизация представляет особый интерес как комплекс разнородных текстов, различная медийная природа которых становится смыслопорождающей. В художественном мире Э. Хемингуэя кинематографичность играет огромную роль. Несмотря на то, что адаптации работ Хемингуэя уже были проанализированы киноисследователями, они не подвергались сравнительному анализу, и на их основе не выявляли проблемы экранизации как таковой, ее основные принципы и особенности.

Косвенное фабульное разъяснение событий, описываемых в рассказе «Убийцы», дано в обмене репликами двух персонажей:

- А что он думает делать?
- Ничего.
- Они его убьют.

- Наверно, убьют.
- Должно быть, впутался в какую-нибудь историю в Чикаго.
- Должно быть, – сказал Ник.
- Скверное дело.
- Паршивое дело, – сказал Ник.

Они помолчали. Джордж достал полотенце и вытер стойку.

– Что он такое сделал, как ты думаешь?

– Нарушил какой-нибудь уговор. У них за это убивают [3, с. 273].

Но это объяснение не дает ключа к главному – к апатии Оле. Эта его позиция получает осмысление лишь из общей беспощадной атмосферы большого мира, который стоит за малым миром в произведениях Хемингуэя. Эта общая атмосфера – подтекст рассказа, хотя соотношение между внутренним и внешним планами традиционно: внешнее действие – прямое проявление того внутреннего и общего, что лежит за ними, большого мира. Элемент подтекстности здесь подчеркнут недосказанностью, поэтому развертывающееся повествование заставляет читателя заглянуть за пределы действительности. Именно это углубление во внутренний смысловой план становится основным источником напряжения. Главное в рассказе – психологический этюд, выполненный по правилам «подтекстной техники» [4, с. 145].

Теперь посмотрим, насколько грамотно представленные выше особенности рассказа нашли отражение в его экранизациях, которые мы анализировали на основании метода Кэнденс Гриссом «из 6 вопросов», основным понятием которого является «единый кинематограф».

Сценаристы фильма 1946 г. были встревожены «сюжетным разграничением» и в итоге приняли решение стилизовать фильм под классический нуар, что подразумевает добавление образа роковой женщины. Киноадаптация открывается тринадцатиминутным прологом, который является напрямую перенесенным на экран рассказом Хемингуэя, реплики остаются неизменными. Но есть и ряд отличий. История Хемингуэя начинается в закусочной, фильм же открывает архетипичная картина, изображающая езду на машине по «шоссе в никуда», что создает атмосферу приближающейся смерти. Другим важным отклонением является завершение этой части фильма. В рассказе Ник, шокированный фатализмом Шведа, возвращается в закусочную. В фильме же показано метонимически само убийство. Опираясь на немецкий экспрессионизм, Сиодмак заполняет пустоты в кадре тенями и показывает внутреннюю борьбу человека, как и Хемингуэй. Режиссер совмещает метод Сократа и теорию айсберга Хемингуэя, заставляя зрителя выявлять имплицитные конфликты героев.

Еще одним важным аспектом адаптации являются визуальные символы. Первый символ – зеленый цвет, цвет шарфа Китти. Он обозначает и удачу, и алчность, также это цвет абсента. Так, любовь Коллинз одурманивает мужчин. Второй символ – это арфа, которая является лейтмотивом зеленого шарфа. Цирцея, греческая обольстительница, с которой Коллинз постоянно сравнивается в фильме, использует арфу для обольщения. Также «игра на арфе» – это гангстерский коллоквиализм, указывающий на того, кого недавно убили. Третьим символом является кошка (клуб

«Зеленая кошка»). Хемингуэй в своем творчестве часто использовал символ кошки как символ независимости и женственности.

Адаптация Сиодмака использует визуальные символы также и для того, чтобы связать хемингуэевские мотивы с характером Оле Андерсона. Так, стена в адаптации метафорична. Швед был «человеком перед стеной, черной стеной, так представлялось ему будущее». Он считал, что нет никакого способа исправить это. По канону Хемингуэя, «герой кодекса» часто появляется за мгновение до смерти как «человек, прижавшийся к стене, противостоящей всему миру» [2, с. 257]. Необходимо отметить, что Сиодмак мог направить сюжет Хемингуэя в любое русло, но выбрал самый правильный способ: рассказ был экранизирован так, как Хемингуэй хотел, чтобы его читали, как современное моралите, обличающее темные секреты криминального мира.

Далее перейдем к экранизации 1956 г. Рассказ «Убийцы» заморозил Тарковского своей мужественной сдержанностью, простотой, в которой тихо, без эмоций назревает катастрофа. Данная экранизация является прямой, она, как и рассказ, начинается в закуской. Да, два коротких переходных абзаца опущены, но в остальном фильм следует тексту слово в слово. Еще один явный отступ от текста наблюдается в сцене, где Джордж идет на кухню под дулом пистолетов киллеров. В интерпретации в этот момент мы слышим, как посетитель насвистывает мелодию «Lullaby of the birdland» Эллы Фицджеральд, что придает напряженности происходящему.

Визуальные символы также важны в данной экранизации. Да, Тарковский игнорирует все световые решения Хемингуэя и купает кадры в свете, но это только добавляет насыщенности и метафоричности ночной темноте. В данной адаптации снова наблюдается метафора – стена, но особое внимание уделяется часам и зеркалу, которыми Хемингуэй снабдил закускую и в своей истории («Разговаривая, Макс все время смотрел в зеркало»; «Макс поглядывал то в зеркало, то на часы. Стрелки показали семь часов, потом пять минут восьмого» и т. д.) [3, с. 264, 270].

Рассказ открывается упоминанием времени и продолжает эту тему на протяжении всей истории. Интересно, что Тарковский игнорирует все световые решения Хемингуэя («На улице уже темнело. За окном зажегся фонарь» [3, с. 264]) и купает кадры в свете, добавляющем глубины этой ночной темноте, чья метафоричность оказывается куда сильнее, чем у Хемингуэевских сумерек. Тарковский также использует сигарету как модуль времени, чтобы показать его тягучее течение, а черные пятна на стене от сигареты являются отражением, метафорой метафоры часов [5, с. 241].

Тарковский в своей философии сближается с Хайдеггером: «В "роковые минуты" все противоречия проступают отчетливо, обнажая свою сущность – тогда "истина" открывается счастливому». У Тарковского весьма необычное понимание счастья. Счастье его заключается в том, что в последний момент жизни он прикасается к пониманию вечных истин, что прекрасно соответствует и идеям Хемингуэя. Вероятно, к тому, о чем говорил Хайдеггер: «Человеческое бытие может вступать в отношения к сущему только потому, что выдвинуто в Ничто» [6, с. 371]. В сцене ожидания смерти мы видим «действенное бездействие», которое находит

отражение и в поведении героя Хемингуэя. В итоге Тарковскому удалось создать настоящий нуар, полный тоски, одиночества и усталости. Сам жанр «нуар» основан на стилистике и нравственных императивах Хемингуэя. Также у Тарковского можно заметить и хемингуэевскую минимализацию.

Теперь перейдем к последней экранизации 1964 года. В своей ревизионистской адаптации Сигел решил исследовать модернистские элементы Хемингуэя с точки зрения постмодернизма, чтобы сделать рассказ доступным новому поколению. Смысл истории Хемингуэя модернистичен: человек оказывается обречен на жизнь с постоянным чувством вины после нарушения кодекса чести. Сигел смещает смысловой акцент: убийца Чарли изначально лишен кодекса чести, им руководит только стремление узнать, почему его жертва так спокойно встретила смерть. Здесь заменяется модернистский кодекс чести Хемингуэя постмодернистскими хрониками киллера, который живет в вечном мире жестокой анархии.

Ник Адамс в данной экранизации здесь заменен старым слепым мужчиной. Да, они выполняют одинаковую сюжетную функцию – предупреждают Шведа/Норта, но степень их значимости различна. Интересно, что Норт преподает в школе для слепых, что символично, он пытается «ослепнуть», спрятаться от своего проблемного прошлого. В отличие от Норта, Шведу подсознание никогда не давало возможности забыть о прошлом.

Фильм Сигела и Куна также страдает от нехватки символизма, ведь здесь мы имеем дело с постмодернистским подходом, который включает дадаистический метод. Адаптация Сигела оставляет нераскрытой и тему темноты: здесь каждая сцена смотрится такой яркой, будто действие происходит солнечным днем в Калифорнии. Жене Филипс считает, что Сигел попытался использовать постмодернистскую иронию, чтобы доказать, что зло может окутать мир и при свете дня, что пагубно сказалось на психологизме картины [5, с. 286]. В фильме Сигела Норт лишь немного страдает от экзистенциального кризиса в отличие от Шведа. Так, в сцене в больничной палате, где Норт говорит, что не теряет надежду на новую жизнь. Швед в рассказе готовился умереть в одиночестве. Стоит отметить, что открывающая фильм сцена – единственная, которая проводит параллели с рассказом Хемингуэя. В этой сцене реабилитационный центр заменяет закулочную и становится метафорическим средством: убийцы оказываются единственными, кто видит в этой толпе. Именно они и будут искать причины фатализма Шведа. Что в итоге получилось из «Убийц», прекрасно передано Юджином Арчером из *New York Times*: «Хемингуэй – жертва. Все, что осталось от его рассказа, это имя автора на рекламных афишах» [1, с. 3].

Таким образом, мы проанализировали экранизации рассказа, выявили их основные особенности и пришли к выводу, что лучшие адаптации – те, которые заставляют людей еще сильнее задуматься над изначальной работой, которые показывают новые способы размышления о старом тексте благодаря визуальным сигналам кинематографистов.

Ссылки

- [1] Archer E. Screen: 'Killers' Remade: Angie Dickinson Stars in Hemingway Story // The New York Times. Date: 18 July 1964.
- [2] Grissom C.U. Fitzgerald and Hemingway on Film: A Critical Study of the Adaptations. McFarland, 2014. 252 p.
- [3] Hemingway E. The Killers // The first forty-nine stories. Arrow Books, 2004. 467 p.
- [4] Адмони В.Г. Поэтика и действительность. Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. Л.: Советский писатель, 1975. 310 с.
- [5] Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского: М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. 576 с.
- [6] Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Академический проект, 2015. 452 с.