

## Экранизация театральной пьесы как герменевтическая проблема

*Попов Александр Сергеевич*

*Кандидат наук*

Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия

*E-mail: popovalcer@mail.ru*

Проблемы экранизации любого письменного текста затрагивают вопросы не только семантики, но и грамматики кинематографического языка. Воплощение на экране художественного или документального текста связано с особенностями его режиссерской интерпретации, того интертекстуального диалога, в который вступают авторы текста литературного и текста кинематографического. Экранизация литературного текста может представлять собой репрезентацию романа, рассказа или пьесы, естественно, что материал диктует постановщику определенные условия, которые в каждом из этих случаев различны. Рассматривая вопрос об экранизации театральной пьесы, мы сталкиваемся с целым рядом проблем, например проблемой адекватного языкового перевода первоисточника и тех изменений, к которым он приводит на экране, к проблеме использования чисто кинематографических художественных средств, к различиям актерского существования в кадре и на театральной сцене. В качестве примера мы предлагаем рассмотреть различные экранизации трагедии У.Шекспира "Гамлет", как противоположные интерпретационные подходы к постижению этого классического текста.

«Гамлет» Л.Оливье - одно из первых значимых экранных воплощений пьесы Шекспира, поражающее оригинальной работой с пространством кадра. В данном случае речь не идет о широте использования кинематографических приемов, но что касается операторской работы Десмонда Дикинсона, то ее вполне можно назвать выдающейся. Поскольку в первоисточнике авторские ремарки сведены к минимуму, режиссер позволяет себе большую свободу в организации мизансцены и пластики актеров. В финале Гамлет с высоты прыгает на Клавдия и закалывает его, что выглядит как символ возмездия свыше. Эпизоды с Гертрудой не лишены недвусмысленного эротизма, что становится ключом к пониманию фильма Оливье, выбирающего путь психоаналитической интерпретации: мечь Гамлета есть не что иное, как сублимация желаний нереализованного Эдипа. Поцелуи в губы Гамлета и Гертруды открыто об этом говорят. Некоторые сцены (например, смерть Розенкранца и Гильденстерна) и монологи (Гамлета об инструменте, на котором нельзя играть) опущены, но, несмотря на то, что монтаж сведен практически к минимуму и выбор сделан в пользу продолжительных планов-эпизодов, темп фильма для конца 40-х достаточно бодрый, почти стремительный.

Конечно, Оливье не обошелся без стилистических уступок кинематографу того времени, например, в сцене явления призрака отца, решенной в несколько бутафорской манере. В целом, картина несет на себе все преимущества и недостатки павильонной съемки: определенная искусственность интерьеров, освещения, грима, со сложным, заметным глазу траекторным движением камеры. Демонстративные наезды и отъезды, использование глубокого фокуса, благодаря чему вся мизансцена оказывается предельно четкой, работа как с первым, так и с вторым планом сцены - все это делает старания оператора и режиссера пусть и выставленными напоказ, но и художественно оправданными.

В картине Оливье еще нет работы с короткофокусной оптикой и нижних ракурсов съемки, придающих фигурам монументальность, как в экранизациях Шекспира О.Уэллсом, но приложены большие усилия, чтобы лишить фильм театральности, раскрепостить пространство кадра, сделать его более обжитым и персонажами, и зрительским глазом. Пространство становится самостоятельным героем фильма впервые именно у Оливье, хотя

и в экранизации Браны экспериментам с ним уделена большая роль. Что же касается работы самого Оливье как актера, то его Гамлет получился несколько женственным, изнеженным, даже самовлюбленным. Будучи одновременно и режиссером, и исполнителем, почти постоянно присутствующим в кадре, Оливье вынужден был всецело положиться на талант своего оператора и не прогадал.

Его существование в кадре эстетически убедительно, хотя и не лишено определенной доли самолюбия, возникает ощущение, что он бравирует игрой, красуется перед экраном, реплики порой произносятся молниеносно, что усложняет их восприятие. Экспрессивная манера игры выверена, градус эмоций никогда не зашкаливает, однако, трудно отделаться от впечатления некоторой искусственности происходящего. Быть может, виной этому пусть и образный, но все же достаточно высокопарный текст Шекспира. Сложно примерить духовные терзания Гамлета и остальных персонажей к современным людям, хотя театральные критики и не согласятся, сказав, что люди сегодня обмельчали и им не хватает шекспировской глубины. Быть может, они и правы. В целом, экранизация Оливье не свободна от недостатков кинематографа своей эпохи, но они минимальны, поскольку в ней сделан шаг вперед по сравнению с традиционными адаптациями театрального материала для экрана, режиссер значительно обогатил первоисточник использованием кинематографических средств выразительности, и хоть это и касается в основном операторской работы, для своего времени это не мало.

«Гамлет» в интерпретации Ф.Дзефферелли несет в себе ощутимое оперное начало, что связано с особенностями карьеры самого режиссера, много работавшего для музыкального театра. Преобладание крупных планов, усиливающих выразительность актерской игры, вкупе с использованием динамичного монтажа, позволяет придать фильму некоторую остросюжетность, делая психологические метания персонажей по-настоящему увлекательными. Дзефферелли за счет небольших сокращений текста удается освободить достаточно высокопарный и образный слог Шекспира от присущей ему литературности, сделать его более естественным в устах актеров, чья игра ближе к поведению обычных людей, чем в ленте Оливье. Однако, текст теряет свой объем и трагическую глубину из-за излишне аффектированного, мимически перегруженного исполнения М.Гибсона, который делает Гамлета эмоционально неуравновешенным психопатом, не содержащего даже намека на величественный аристократизм Оливье.

К достоинствам картины можно отнести мастерское использование декораций замка и внутреннего убранства его интерьеров, удачно передающих атмосферу шекспировской пьесы. Удачным стал выбор на роль Клавдия П.Скофилда, уверенно выстраивающего образ чванливого, самолюбивого короля, который, впрочем, не вызывает отвращения и не лишен человечности. Напротив, Г.Клоуз делает Гертруду несколько одномерной, чрезмерно мимически и пластически подчеркивая ее сластолюбие. В сцене в спальне Клоуз и Гибсон настолько неряшливы в своей грубой, отрицающей всякую меру эмоциональности, что вспоминается фраза из «Отелло» о том, как «вращают в бешенстве глазами».

Режиссерская уверенность в выстраивании драматической структуры, композиции кадра, распределении драматического напряжения в течение ленты не может компенсировать вопиющих просчетов в актерской игре. Музыка Морриконе и операторская работа выступают в качестве фона, ненавязчиво сопровождающего действие, несущее на себе недостатки среднестатистического европейского кино, канон которого сформировал в том числе и сам Дзефферелли: сухой академизм в постановке классических сюжетов, торжество традиционной морали, неотъемлемая доля патетики и дидактики, склонность к сентиментализму. При экранизации трагедии Шекспира режиссер ввиду стилистических

особенностей текста не мог соблюсти все признаки такого типа кино, но приложил усилия, чтобы хоть частично ему соответствовать. В результате мы имеем работу, поднимающуюся над средним уровнем адаптаций Шекспира для экрана, в меру иллюстративную, в меру изощренную стилистически, но в целом, не предлагающую ничего решительно нового в обращении с драматическим материалом.

«Гамлет» К.Браны - гигантская по метражу и совершенно провальная во всех смыслах экранизация. Режиссер предпринял детальное следование тексту, но изменил многие существенные элементы в нем: сразу бросаются в глаза костюмы и декорации XIX века, неизвестно по какой причине использованные, лабиринтоподобный замок со множеством зеркал, играющих в некоторых сценах важную концептуальную роль. Основной стилистической доминантой, на которой построен фильм, является особая манера игры, принимая или отвергая которую можно сформировать свое отношение к картине. Обильно жестикулируя, превращая свое лицо практически в пластилин, энергетически выкладываясь, бегая, прыгая и крича, К.Брана навязывает свое исполнение и другим актерам, произносящим реплики, подражая ему, в иступлении, почти истерике. Эпизоды, в основном, сняты длинными средними планами с редким вкраплением крупных (порой даже не лиц, а глаз) камерой, которая буквально не знает ни минуты покоя. Брана стремится сделать более чем трехчасовое повествование максимально зрелищным, визуальным эффектом, но достигает этого лишь в двух сценах: встрече Гамлета с призраком, по ходу которой буквально горит и вздымается земля и в сцене монолога «быть или не быть» перед зеркалом, технически сложно снятой, - отражение будто приближается к Гамлету, а он сам остается на месте.

Остальные эпизоды, несмотря на разное вербально наполнение, очень схожи в эмоциональном плане из-за аффектированной, почти карикатурной, гротескной (ибо невозможно поверить, что актеры делают это всерьез) игры, которая начинает сильно раздражать уже после первого часа повествования. Брана тщетно пытается внести в визуальный строй картины за счет использования зеркал, многоярусной мизансцены, операторских фокусов барочный символизм, однако, актерское исполнение будто из итальянского фарса перечеркивает все его усилия. Несколько убедительнее Браны смотрятся Д.Джейкоби в роли Клавдия (в первых сценах работающий вполне в традиции британского театра) и Д.Кристи (правда ее не узнать после неудачной пластической операции) в образе Гертруды, по ходу действия постепенно скатывающиеся в подражание главному исполнителю.

Лента содержит в себе все вопиющие недостатки второсортных экранизаций: невероятную, ничем не подкрепленную амбициозность режиссера, бесплодно выдаваемую за новаторский подход к материалу, попытку поставить стилистически изощренный эксперимент, на деле оказывающийся не более чем искусной имитацией, и непрофессиональную игру, будто из глухого провинциального театра. Как экранизация, фильм Браны не просто неудачен, а вреден, ибо делает драматический материал скучным и нудным, опошляя характеры персонажей чудовищным актерским исполнением и претенциозно выставляя напоказ псевдоинтеллектуальные, ложно многозначительные формальные приемы.

Подводя итоги, можно смело утверждать, что на художественную успешность экранизации пьесы влияют два фактора: 1) режиссерская свобода в обращении с материалом, позволяющая преодолеть ошибки театрализованного, буквалистского подхода, активно используя средства кинематографической выразительности: монтажное решение, операторские приемы, музыку; 2) визуальная экспликация символической подоплеки пьесы, позволяющая изобразительно обогатить реалистический материал. Выявление концептуальной структуры пьесы, следование ее духу, а не букве требует от режиссера серьезного

творческого усилия, иначе экранизация получится не плодотворным интертекстуальным диалогом с первоисточником, а всего лишь иллюстрацией к нему.

### **Источники и литература**

- 1) Делез Ж. Кино / Ж. Делез. – М.: Ад Маргинем Пресс. 2013. – 560 с.
- 2) Добротворский С. Кино на ощупь / С. Добротворский. – СПб.: Сеанс, 2005. – 544 с.
- 3) Дорошевич А. Полвека британского кино / А.Дорошевич. – М.: НИИ киноискусства, 2008. – 480 с.

### **Слова благодарности**

проф. Ищенко Е.Н.