

Александр Попов

***Специфика
экранизации
театральной пьесы***

Воронеж. 2014

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.

Первая ассоциация с театральным материалом, который предлагает целый спектр трудностей при кинопостановке – пьеса Артура Миллера «Смерть коммивояжера», пытающаяся переработать для сцены достижения литературы «потока сознания». Драматург органично вплетает в повествовательную ткань, наряду с событиями двух дней из жизни Вилли Ломана, его воспоминания и мечты, что значительно расширяет театральное пространство пьесы.

Наиболее известна экранизация 1986 года, снятая немецким режиссером Фолькером Шлендорфом с Дастином Хоффманом в роли Вилли и еще молодым и почти неизвестным Джоном Малковичем в роли Бифа. Чтобы воспроизвести с необходимой для этого естественностью сцены воспоминаний и грез главного героя, режиссер отказался от флешбэков и резких монтажных переходов,

сосредоточившись на выразительности внутрикадрового пространства, используя глубинную мизансцену, нереалистическое освещение и операторские трюки.

Шлендорф сохраняет концептуальную целостность пьесы, построенную на противопоставлении надежд, мечтаний Вилли (эти эпизоды хорошо освещены, радостны, полны оптимизма) и реальной действительности (ночные сцены, проникнутые печалью, меланхолией, усталостью от каждодневной рутины). Перед нами – трагедия нереализовавшихся надежд, невоплощенной «американской мечты», погубившей «маленького человека».

Полнос основного драматического напряжения расположен между героями Хоффмана и Малковича, режиссер уловил, что в пьесе - две кульминации: пробная (сцена в баре) и основная (дома, ближе к финалу), в которых сталкиваются характеры Вилли и Бифа. Работая над ролью старшего сына главного героя, Малкович уже начинает вырабатывать принципы своей актерской игры, прославившей его в театре и кино в 90-е годы, создавая своего рода маску уверенности, за которой скрывается беспомощность и слабость персонажа. Его Биф тяготится тем бременем надежд, которые возлагает на него отец, не желая принять сына таким, как он есть.

Актерское исполнение Хоффмана представляет собой сложный интонационный, пластический и мимический рисунок, призванный подчеркнуть экзистенциальную неуверенность персонажа через

выражение его пространственной дезориентации. Вилли в прямом смысле слова потерялся в лабиринтах своего воображения и памяти, он не в состоянии отделить иллюзию от реальности.

Зловеще и при этом глянцево выглядит Бен, брат Вилли, являющемуся ему в его воспоминаниях в белом костюме как воплощение «американской мечты» о человеке, который сделал себя сам. Бен – своего рода ангел смерти, идя за которым в финале Вилли, бросая все, трагически гибнет.

Хоффман играет человека наивного, добродушного, что становится особенно очевидно по контрасту с жестокостью и лицемерием его босса в сцене увольнения героя. В их недолгом, но содержательном диалоге открывается вся поднаготная американского бизнеса и философии успеха: неспособные соответствовать динамичному и все ускоряющемуся образу жизни быстро вытесняются на ее обочину, сходят с дистанции в этом бессмысленном марафоне самоутверждения, в связи с чем вспоминается хрестоматийная картина Сиднея Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», где предложена запоминающаяся метафора этой философии успеха.

Жутким диссонансом с окружающей обстановкой становятся слова «мы свободны», которые произносит жена Вилли на кладбище, уже после его смерти, которыми и завершается фильм. На протяжении всего фильма эта героиня выступала своего рода противовесом к жесткому стилю общения, который позволял себе

Биф в разговорах с отцом: ее слова как бы успокаивали, убаюкивали Вилли, в то время как сын стремился пробудить, встряхнуть его.

Сцена в баре представляет собой перехлестывающиеся монологи Бифа и Вилли, которые никак не перейдут в диалог: отец не просто не хочет слышать от сына правду, он не в состоянии это сделать, то и дело проваливаясь в свои галлюцинации, воспоминания, грезы. Шлендорф строит картину на долгих эпизодах, редко прерываемых монтажными склейками, воспоминания и галлюцинации вплетаются во внутрикадровое пространство почти незаметно: либо Вилли видит что-то в зеркале, либо открывает дверь, либо из глубины кадра кто-то входит – одним словом, все сделано для того, чтобы ощущение дезориентации испытал не только персонаж, но и зритель, провалившись в мир воображения и памяти.

Кульминационный эпизод – психологическая схватка отца и сына дублирует эпизод в баре, но только с большей художественной силой: Биф из последних сил рвется к реальному Вилли, но тот закрыт, замкнут в своем мире, не может обнять сына, ибо обнять ему нужно саму реальность, которую он не хочет принимать. Главный герой бесповоротно отрезан от реальной коммуникации с людьми и процесс его экзистенциальной агонии уже необратим.

Основной концептуальный посыл пьесы представляет собой достаточно жесткое социальное высказывание не просто о недостижимости «американской мечты», но о ее губительности для психики конкретного американца, которую она питает опасными фантомами, необратимо разъедающими человеческую жизнь.

Нет ничего удивительного в том, что Шлендорф снимал ленту в Штатах с американскими актерами и на английском языке, благодаря чему сохранил ауру аутентичности пьесы. Используя ее богатый арсенал новаторских выразительных средств, немецкий режиссер сделал пьесу гораздо более кинематографичной, чем она есть на самом деле, однако, не злоупотребив монтажом, крупными планами и сложными траекториями движения камеры, сосредоточил внимание зрителя на вербальной составляющей «Смерти коммивояжера».

В картине Шлендорфа приоритетным является сам литературный материал, от которого не должны отвлекать средства кинематографической выразительности, однако, это взгляд, который разделяют далеко не все режиссеры, решившие адаптировать сценический материал для кино. Нас будут интересовать, в первую очередь, экранизации пьес американских драматургов Артура Миллера, Юджина О'Нила, Теннесси Уильямса, а также хрестоматийные киновоплощения Шекспира, как наиболее репрезентативные в плане демонстрации

возможностей экранизации как таковой и киноязыка, который оказывается либо скован, либо раскрепощен в зависимости от режиссерского замысла.

Сотрудничество американского драматурга Теннесси Уильямса с кинематографом было достаточно плодотворным на протяжении многих лет. Кроме широко известных экранизаций «Трамвая "Желание"» (Элиа Казан, 1950), «Орфей спускается в ад» (картина получила название «Из породы беглецов», Сидней Люмет, 1959), «Ночи игуаны» (Джон Хьюстон, 1964), «Кошки на раскаленной крыше» и «Сладкоголосой птицы юности» (обе выполнены Ричардом Бруксом в 1956 и 1962 соответственно), а также двух адаптаций «Стеклянного зверинца» (первая – Энтони Харви, 1973, вторая – Пол Ньюман, 1987), нас будет интересовать также картина Элиа Казана «Куколка», поставленная по оригинальному сценарию Уильямса и во многом раскрывающая основные принципы его драматургии.

Базовый конфликт театра Т.Уильямса унаследован от разбираемой нами пьесы А.Миллера «Смерть коммивояжера» - столкновение реальности и мечты, хрупких ранимых героев и жесткой, безжалостной к ним действительности. Уильямс менее жесток в своих выводах, чем Миллер, его авторский стиль мягче, лиричнее, мелодраматичнее, он не использует приемы литературы «потока сознания», склоняясь к более традиционным методам передачи психологических нюансов внутренней жизни героев.

Ричард Брукс в своих киноадаптациях пьес Уильямса прибегнул к наиболее традиционным для Голливуда средствам кинематографической выразительности. Его фильмы очень сильно зависимы от литературного материала, его достоинств и недостатков, особенно очевидных, если сравнить между собой эти ленты.

В качестве исполнителя главной роли в «Кошке на раскаленной крыше» и «Сладкоголосой птице юности» Брукс выбрал Пола Ньюмана, еще начинающего свою карьеру в кино, но уже прославленного театрального актера. Нарочитое, порой бросающееся в глаза подражание актерское технике Марлона Брандо в «Сладкоголосой птице юности» долго не дает зрителю сосредоточиться на произносимом актером тексте.

В «Кошке...» игра Ньюмана долго остается в тени блистательных интонационных узоров Элизабет Тейлор, исполняющей роль Мэгги, жены главного героя. В обоих фильмах мы видим довольно традиционный для Голливуда монтаж: общие и средние планы небольшой продолжительностью, редко перебиваемые крупными планами героев, произносящих особенно эмоциональные реплики.

Оператор довольно часто снимает главных героев отдельно, будто давая возможность актерам продемонстрировать мастерское владение актерской техникой. Картины Брукса можно было бы назвать чисто иллюстративными по отношению к литературному

материалу, не содержащими в себе никаких чисто кинематографических достоинств, если бы они не обладали хорошим повествовательным темпом и не были бы правильно ритмически организованы.

«Сладкоголосая птица юности» не принадлежит к числу лучших пьес Уильямса, во многом дублируя его основные сюжетные коллизии: по одну сторону баррикад – успешные дельцы в лице босса Финли и Александры дель Ларго, по другую – аутсайдеры (Чанс и дочь Финли). Главный герой в исполнении Ньюмана, Чанс по началу кажется нам достигшим успеха, и лишь потом мы узнаем, что он – всего лишь жиголо, который лелеет мечту об успехе, хочет стать знаменитым актером.

Диалоги между Чансом с Александрой дель Ларго – голливудской звездой со скверным характером – заставляют зрителя вспомнить главный конфликт картины Б.Уайлдера «Сансет бульвар», где герои Холдена и Свенсон, звезды немого кино и ее жиголо, также довольно темпераментно выясняли отношения, и герой Холдена мечтал стать актером.

Брукс активно использует флешбэки и полиэкранный монтаж, разрывая повествовательную ткань фильма сценами воспоминаний Чанса и дель Ларго, идет по иному пути, чем Шлендорф, не стремясь использовать возможности внутрикадрового пространства, это делает его картину гораздо более скучной и однообразной в плане

использования средств киноязыка, чем работу немецкого режиссера.

Данная пьеса Уильямса – политически заострена, что редко для его драматургии: фигура босса Финли – «ястреба», дельца, нелицеприятного представителя среднего класса, мещанина, воинственного и неотесанного – занимает в ней едва ли не центральное место. Чтобы сделать этого героя психологически убедительным, Брукс посвящает его истории достаточно много экранного времени, несколько утяжеляя фильм прямолинейным антибуржуазным пафосом.

В картине «Кошка на раскаленной крыше», которая следует за первоисточником с не меньшим педантизмом, чем «Сладкоголосая птица юности», перед зрителем разворачивается многоуровневый семейный конфликт, в котором можно выделить три аспекта: напряженные отношения между Бриком и его женой Мэгги, вызванные смертью его друга Капитана (скрытый гомосексуальный мотив отношения Брика и Капитана всплывает в разговорах сына с отцом), смертельная болезнь отца семейства Харви и споры из-за наследства, конфликт Мэгги и остальной семьи, который можно охарактеризовать, как «птица в золотой клетке».

Фильм Брукса построен как один непрекращающийся ударный эпизод, в котором не ослабевает драматическое напряжение: психологические схватки персонажей, следующие одна за другой,

лавиной накрывают зрителя, не давая ему опомниться вплоть до самого финала. Подобный повествовательный драйв, которого так не хватало «Сладкоголосой птице юности», скорее стоит отнести по ведомству драматурга, чем режиссера, создавшего жестко структурированный сюжетный каркас.

Брукс использует все тот же традиционный, почти незаметный глазу монтаж планов короткой и средней продолжительности, что и в «Птице...», однако, в данном случае, картина выглядит как литая, будто высеченная из камня единым куском. Актерское исполнение лишено чрезмерной эмоциональности и педалированных интонаций: Ньюман играет более стусевано, сдержано, у Тейлор может быть больше чувств, чем надо (впрочем, как всегда у нее), но это не раздражает в отличие от исполнения Пейдж в «Птице...».

Что же касается содержательной стороны пьесы и фильма то мы вновь находимся на излюбленной территории Уильямса: неудовлетворенный, разочарованный жизнью герой, не способный оправиться после смерти друга, с которым его связывало нечто большее (Брукс и Ньюман блистательно нюансируют эпизод признаний Брика, где тот полунамеками говорит об их отношениях), сталкивается лицом к лицу с мещанской средой, которую воплощает его семья, не признающей ничего кроме философии успеха и материального благополучия.

В то же время фильм лишен жесткого деления на черное и белое, что отличало «Птицу...», в нем нет односторонних оценок и пафоса, персонажи, если и не многогранны, то, по крайней мере, и не одномерны, представляя собой определенный баланс положительных и отрицательных черт. Картина Брукса в полной мере демонстрирует все богатство психологических нюансов пьесы, почти не добавляя ничего от себя.

Кинематографические интерпретации Уильямса, предложенные Бруксом, представляют собой вполне классический взгляд на литературный материал, с неотъемлемым для него внимательным следованием первоисточнику, аскетизмом в использовании выразительных средств, достаточно больших режиссерских усилиях, предпринятых для того, чтобы оставить форму в тени содержания и сосредоточить все внимание зрителей на тексте диалогов.

Данный подход чреват целым комплексом недостатков, главные из которых – эффект иллюстративности, вторичности по отношению к тексту, который возникает при просмотре, зажатость, стеснительность киноязыка, делающие просмотр для синефила скучным и однообразным, в связи с чем возникает резонный вопрос: «А не лучше ли сходить на сценическую постановку пьесы, чем тратить время на экранизацию?»

Поиск ответа на этот вопрос возникает неоднократно при просмотре и других экранизаций Уильямса, в том числе двух

адаптаций «Стеклянного зверинца», осуществленным Энтони Харви для телевидения и Полом Ньюманом для кино с разницей в четырнадцать лет. Эта первая достаточно камерная работа Уильямса носит откровенно автобиографические черты, уже затрагивая основную для него тему столкновения хрупкой мечтательности и грубой действительности.

Две экранизации «Стеклянного зверинца» непохожи настолько, насколько могут быть непохожи работы, сделанные на одном литературном материале. Прежде все бросается в глаза разное освещение сцены: равномерное в фильме Харви, барочное в картине Ньюмана. В тексте пьесы Том говорит о том, что все происходящее – воспоминание, поэтому он приглушил освещение, поэтому Ньюман следует изначальному замыслу Уильямса.

Над адаптацией 1987 года работал постоянный оператор Фассбиндера Михаэль Бальхаус – мастер нереалистического, сложного освещения: по сюжету в одной из сцен гаснет свет и снятая при свечах сцена усиливает особый онейрический эффект. В другом эпизоде Лора и Джим рассматривают стеклянную фигурку и их лица переливаются красным, зеленым и желтым цветом, отблесками цветных вывесок улицы.

Камера Бальхауса вообще очень подвижна, многие сцены сняты будто в противовес ленте Харви: если дистанция между героями в картине 1973 года очень мала, им тесно в пространстве, интерьеры скромны, театральны многие эпизоды построены так, что в кадре –

двое, очень редко герои сняты по отдельности, то в ленте 1987 года всячески подчеркивается расстояние между героями, отчужденность, дистанция.

Второе существенное различие заключается в том, что диалоги у Харви произносятся быстро, молниеносно, особенно в исполнении Хепберн, многие фразы из текста выброшены (прежде всего, монологи Тома), у Ньюмана – наоборот: много пауз, реплики произносятся неспешно, по-европейски сдержанно.

Третье различие связано с тем, что каждый из четырех персонажей пьесы трактуется по-разному. Аманда у Хепберн подавляет своей энергией, навязчивостью, психологически давит на Том и Лору, актриса делает свою героиню невротичной, безжалостной в своей фанатичной любви к детям. Эта любовь ослепила ее – она не видит ничего кроме своих амбиций и надежд.

Аманда у Вудворд – человечнее, теплее, вызывает большее сочувствие, не так энергична, сдержаннее и сердечнее произносит реплики, ее любовь к детям альтруистичнее, чем в версии 1973 года, чисто технически Вудворд не перетягивает на себя зрительское внимание, как Хепберн.

Лора в исполнении Джоанны Майлз – психологически бледна, мечтательна, светла, в одном из эпизодов Джим целует ее, отрывая от земли. Она вся – в воздухе, порой слишком привлекательна, в ней нет того драматизма, нерва, трагической ноты, безнадежности, на который неоднократно указывает в ремарках Уильямс.

Лора у Карен Аллен – безнадежнее, опустошеннее, глаза – потухли, в них нет восторженности. В то же время и Карен Аллен в сцене, когда Лора узнает, что Джим помолвлен, делает ее слишком преисполненной надежды, ее не оглушает эта новость, не подкашивает, как указывает в тексте Уильямс. Однако, нельзя не признать, что Лора в исполнении Карен Аллен ближе к первоисточнику, чем у Майлз.

Сэм Уотерсон, играющий Тома в версии 1973 года, по-бродвейски эмоционален, может излишне театрален, но поскольку монологов у его героя в этой версии почти нет, то нет и трагической ноты. Том в исполнении Малковича – пронзительнее, но и жестче в сценах с матерью, хотя манера игры этого актера, как и в «Смерти коммивояжера» слишком напоминает Брандо: излишне самоуверенная, исполненная бравады, в ней нет богатства эмоциональных оттенков, как например, у английских актеров.

Визитер Джим в исполнении Мориарти больше напоминает среднего, предприимчивого американца, «обычного обаятельного молодого человека», как указано Уильямсом в пояснениях к пьесе, чем в исполнении Джеймса Нотона, который явно старше своего героя, что режет глаз, однако в его видении героя больше отталкивающего самодовольства, на что намекают некоторые его реплики в тексте.

Подводя некоторый итог, можно сказать, что в целом, по степени использования кинематографических средств фильм

Ньюмана богаче, но в то же время и ближе к первоисточнику, чем картина Харви, в которой много голливудских шаблонных решений в том, что касается работы с внутрикадровым пространством, мизансценой, ритма диалогов, актерской игры (за исключением Кэтрин Хепберн).

Несмотря на то, что Харви снимал в Лондоне, но с американскими актерами, в его картине просто ощутимо дыхание Бродвея. У Ньюмана картина получилась более европейской по духу за счет работы с Бальхаусом и более взвешенного, нюансированного актерского исполнения. Работа Харви с материалом напоминает подход Брукса – благодаря кропотливой работе с материалом достигается всего лишь иллюстративный эффект. В противоположность ему, Ньюман работает с текстом гораздо раскрепощеннее, позволяя себе большую свободу в отношении визуально-пластического решения фильма.

Версия «Стеклянного зверинца» 1987 года – живое доказательство того, что далеко не каждая экранизация пьесы грешит театральностью. Те же самые слова можно отнести и картинам Д.Хьюстона «Ночь игуаны» и «Из породы беглецов» С.Люмета, не менее прославленным, чем картины Брукса, Харви и Ньюмана.

«Ночь игуаны» - самая оптимистичная пьеса Уильямса, в ней нет острого конфликта, почти все персонажи (за исключением, может быть, миссис Феллоуз) вызывают сочувствие. Основной

концептуальный посыл пьесы – примирение с жизнью даже в особенно тяжелые для человека периоды.

В отличие от картин Брукса фильм интересно пространственно организован: Хьюстон, известный режиссер нуаров 40-х годов, пригласил для работы над картиной испанского оператора Г.Фигероа, снимавшего несколько лент Л.Бунюэля. Съемки в лесу эффе́кты, благодаря чему создается атмосфера расслабленной созерцательности, однако в них нет нарочитой голливудской красоты.

Актерская харизма Ричарда Бертон перетягивает на себя зрительское внимание в сцене монологов его героя: исполнение роли преподобного Шеннона, священника, обуреваемого своими страстями, намеренно эмоционально неуравновешенно, фонтанирует буйным темпераментом, что вызывает в памяти роль бунтаря Джимми Портера из картины Тони Ричардсона «Оглянись во гневе», снятого по одноименной пьесе Джона Осборна, где впервые раскрылся талант Бертон.

Неожиданно легкомысленной выглядит роль Авы Гарднер, которую она исполняет намерено расслабленно, делая пластические акценты на раскрепощенности героини. В противоположность ей Дебора Керр играет по-британски въедливо, педантично, наделяя своего персонажа аристократическими чертами. Концептуальную важность в картине приобретает фигура старика-поэта – живая метафора

искусства, которое оправдывает жизнь. Именно он – та игуана, которую отпускают на свободу, когда она исполнила свой долг.

В целом картину Хьюстона можно упрекнуть в иллюстративности по отношению к литературному материалу в гораздо меньшей степени, чем ленты Брукса, она использует интересные пластические решения, однако, ее киноязык по-прежнему скован, несет черты театрализованности, будто перед нами – спектакль, заснятый на пленку, пусть и в условиях тропического леса. В то же время эта картина – безусловно, шаг вперед в отношении более свободной, раскрепощенной экранизации театральной пьесы.

Картина Люмета «Из породы беглецов», адаптирующая для экрана пьесу Уильямса «Орфей спускается в ад», представляет собой уже полноценный авторский фильм, избегающий уступок театральному материалу. В первоисточнике, как почти всегда у Уильямса, социальный конфликт отодвинут на второй план, несмотря на расистскую атмосферу американского Юга, присутствующую почти в каждой сцене и в полную силу проявляющуюся в финальной гибели героев от рук завистников.

Чисто технически фильм выполнен почти безукоризненно: режиссер предпочитает монтажу сложные траектории движения камеры, которая то удаляется, то приближается к героям, то перемещается по внутрикадровому пространству, создавая некую пластическую объемность кадра.

Интересно использовано освещение в сценах монологов главных героев: порой свет выделяет только глаза говорящего, иногда - лицо в целом, при том, что крупный план почти не используется, а в эпизоде монолога Брандо о птице в полете освещение меняется в течение самой сцены (!), что очень технически сложно, особенно для конца 50-х, когда снимался фильм.

Пригласив на женские роли таких разных характерных актрис как Анна Маньяни и Джоан Вудворд, Люмет выделяет специально два длительных эпизода «под Брандо», чтобы дать раскрыться его способностям в ситуации полной изоляции от актерского ансамбля, что приводит, как не странно почти к комическому эффекту. Брандо играет лениво и самоуверенно, с режущей глаз самовлюбленностью, бравируя своей сексуальностью, machistски жестикулируя и перебарщивая лицом, что не может не вызвать у зрителя снисходительную усмешку.

В противоположность ему Маньяни играет горячо, по-итальянски, с огнем в глазах, однако, вполне выверено по мимическому и пластическому рисунку, нигде не убавляя и не прибавляя, в то же время ей ощутимо неуютно в американских условиях, чувствуется чужеродность английской речи, сильный акцент не удается скрыть.

Схожим образом и Вудворд, чьему таланту еще предстоит раскрыться в картине ее мужа Пола Ньюмана «Влияние гамма-лучей на рост маргариток» в роли по-бергмановски жестокой

матери, третирующей свою застенчивую дочь, наделяет в ленте «Из породы беглецов» свою героиню почти истерическими чертами, подчеркивая этим ее жизненную неустроенность и неприкаянность.

Остальные герои фильма – колоритные типажи шовинистически настроенного Юга, которые призваны оттенять глубину основных персонажей и выступать фоном их разворачивающейся драмы. Особенно запоминается зрителю образ парализованного мужа Лэйд, героини Маньяни, которые все время стучит сверху, едва заподозрив неладное, в одном из монологов она называет его самой смертью, которая стучится к ней.

В целом, картина Люмета богаче кинематографически, чем большинство экранизаций Уильямса: за счет многочисленных движений камеры внутри мизансцены и отсутствия голливудской модели съемки с нескольких точек традиционный монтаж планов средней продолжительности почти сведен на нет, благодаря чему фильму придается чуть замедленный темп, что позволяет раскрыться артистическому богатству актерской техники. Кроме того, мастерское использование почти экспрессионистского, не голливудского, неравномерного освещения сцены придает репликам исполнителей особую выразительность, подчеркивает их поэтичность.

Все вышесказанное можно смело отнести и к самой прославленной экранизации Теннесси Уильямса – картине Элиа

Казана «Трамвай "Желание"», осуществленной в 1951 году с Вивьен Ли (Бланш Дюбуа) и Марлоном Брандо (Стэнли Ковальски) в главных ролях. Однако, зрителя может насторожить два общеизвестных факта: во-первых, Казан был наряду с Ли Страсбергом основателем знаменитой «Актёрской студии», обучавших актёрскому мастерству многих будущих звезд театра и кино (в том числе Ли и Брандо) по «методу Станиславского»; во-вторых, Казан осуществил успешную бродвейскую постановку «Трамвая...» с теми же актёрами, что и в своем фильме, но за несколько лет до начала работы над ним.

Опасения, что перед нами будет лишь спектакль, заснятый на пленку, с театральными мизансценами и всеми издержками голливудских экранизаций, рассеиваются почти сразу, как только мы видим первые кадры: образ хрупкой Бланш, сомнамбулически проходящей по улице, завораживает зрителя.

Казан на протяжении всей картины использует нереалистическое освещение, принятое в экспрессионистских немых фильмах и нуарах 40-х годов, экспрессивно выделяя глаза, силуэты, тени, лица персонажей. По монтажу лента вполне традиционна для Голливуда, однако, частое использование крупных планов заставляет вспомнить хрестоматийную немую ленту К.Т.Дрейера «Страсти Жанна д'Арк».

Обращение с мизансценой и внутрикадровым пространством не лишено театральности, но камера динамичнее, чем это обычно

принято в фильмах, снятых по мотивам пьес. Что касается главного драматического конфликта – Бланш и Стэнли, то он показан как трехуровневый: как социальное столкновение обывательской неотесанности и хрупкой интеллигентности, как битва полов и как противостояние души и тела.

Вивьен Ли изображает Бланш жеманной, манерной, нервно, изломанно жестикулирующей, чье поведение колеблется на грани показного актерства и фальши, но не переходит ее. Актерское исполнение богато разными эмоциональными оттенками, мимически и пластически выверено.

Брандо в начале своей актерской карьеры, а картина Казана была одной из первых его работ в кино, еще не перебарщивал с жестикуляцией и мачистскими интонационными акцентами, играя более сбалансировано и сдержано, его персонаж далеко не так груб и бесцеремонен, как в первоисточнике.

В целом, картина Казана – в числе тех, что проложили дорогу более свободным, раскрепощенным по киноязыку экранизациям не только Уильямса, но и драматического материала в целом. Сконцентрированная в основном на изображении актерской игры, усиленной кинематографическими средствами, прежде всего крупными планами, эта картина обращается с литературным материалом достаточно бережно, однако, без боязливой пестроты.

Завершая анализ основных способов экранизаций пьес Теннесси Уильямса, нельзя пройти мимо картины Э.Казана «Куколка»,

созданной по оригинальному сценарию этого драматурга. Эта лента представляет собой довольно продуктивный поединок с цензурой («кодексом Хейса», господствовавшем в Голливуде в 40-50-е), обнажая основной принцип драматургии Уильямса – пружину скрытой, подавленной сексуальности, направляющей поведение персонажей большинства его пьес.

В «Куколке» в порой фарсовом, китчевом обрамлении сексуальность предстает как основной двигатель сюжета, создавая конфликтную ситуацию между героем, его несовершеннолетней женой и ее воздыхателем (и это за несколько лет до выхода в печать «Лолиты»!). Многие сцены заведомо перегружены чрезмерной эмоциональностью, пластически грубы, прямолинейны, неряшливы, чтобы косвенно продемонстрировать мощь фрустрированной сексуальности (эпизод на качелях выглядит сейчас почти эротическим, хотя в нем нет даже прикосновений).

Эпизод борьбы, своего рода эротической игры героев в ванной происходит в закадровом пространстве – до зрителя доносятся лишь звуки происходящего. Схожим образом и сам фильм лишь косвенно, намеками (причем достаточно грубыми) создает атмосферу, наэлектризованную сексуальностью, которая прорывается в поведении героев в финале со стрельбой и истерикой.

Сценарий Уильямса наполнен «пулеметными» диалогами, произносимыми с чудовищной скоростью, почти без пауз, что редко для его стиля, однако именно, в этом нервном, безумном ритме разговоров и сюжетном темпе раскрывается скрытый пафос его творчества, делая этого драматурга одним из предвестников сексуальной революции, безжалостным критиком американской пуританской морали.

Быть может, именно этот скрытый посыл творчества Уильямса воздвигал непреодолимые преграды при адаптации его пьес для киноэкрана: в условиях американской действительности 50-х-начала 60-х было невозможно сделать прямые акценты на тех или иных пикантных моментах, присутствовавших в его драматургии, режиссеры были скованы и в плане киноязыка и в своей интерпретации литературного материала. Лишь немногим, как Люмету и Казану, удавалось пройти в узком фарватере, предлагаемом цензурой, оставаясь верным первоисточнику.

Со схожими проблемами сталкивались те, кто пытался экранизировать пьесы не менее прославленных, чем Уильямс американских драматургов, таких как Артур Миллер и Юджин О'Нил. Мы начали наш анализ с адаптации Шлендорфом «Смерти коммивояжера», чтобы продемонстрировать, на какую режиссерскую свободу может порой вдохновить литературный материал, если он – новаторский сам по себе. Потом разобрали экранизации Уильямса как своего рода противовес, чтобы увидеть,

насколько закрепощены могут быть режиссеры, если концептуальные мотивы пьесы имплицитны, запрятаны вглубь текста.

Теперь обратимся к экранизациям пьес Уильяма Шекспира, предлагающим широкий спектр интерпретаций – от классических до самых необычных. В качестве примера наиболее шокирующей адаптации Шекспира можно рассматривать фильм Ж.-Л. Годара «Король Лир».

Картина демонстрирует абсолютную профессиональную беспомощность постановщика не только в плане экранизации литературного материала, но даже в структурировании картины. Эстетические принципы, сделавшие Годару славу в 60-е, в 80-е выглядят архаично, даже анахронично.

Парадокс состоит в том, что новаторство Годара устарело быстрее, чем это можно было себе представить в годы его творческого расцвета. Попытка извлечь поэзию из повседневной прозы жизни могла бы и выглядеть благородным устремлением, если бы не приобретала такие нелепые и смешные формы, какие мы видим в картине.

Шекспировский текст, звучащий за кадром, вступает в кричащий диссонанс с псевдоглубокомысленными, ложно многозначительными сентенциями, репродукции великих живописных полотен призваны компенсировать визуальную бедность картины, представляющей собой историю съемок фильма

«Король Лир», застопорившихся из-за столкновения режиссера с интересами большого бизнеса.

Годар преследует цель обличить голливудскую киноиндустрию, но в результате создает фильм из «объедков», монтажного мусора, необязательных фрагментов, уподобляя свой фильм дадаистской коллажной живописи К.Швиттерса и Р.Раушенберга. Каждая сцена просто излучает глубочайшее пренебрежение к зрителю: в смене планов нет никакой повествовательной, монтажной или изобразительной логики, ничего кроме режиссерского произвола, стремления выдать свои сентенции за глубокомысленные выводы.

Годар и раньше демонстративно пренебрегал грамматическими правилами киноязыка, стремясь создать особую речь – сбивчивую, ритмически нервную, передающую смятение интеллигентского сознания с эпоху исторических катастроф. В 60-е годы это передавало биение пульса времени, в 80-е превратилось в самоцель, самолюбование своими «новаторскими» режиссерскими возможностями.

Как и за три года до «Короля Лира» в «Имени Кармен» Годар создает иронический автопортрет сумасшедшего кинодеятеля, что несколько сглаживает обще негативное впечатление от картины. Как экранизация фильм представляет собой достаточно грубое обращение с материалом, это скорее фильм о несостоявшейся экранизации, чем сама экранизация. В целом, такой подход к экранизации – скорее исключение, чем правило.

Из адаптаций Шекспира для киноэкрана наиболее известны следующие: «Гамлет» Л.Оливье, «Гамлет» Ф.Дзеффелли, «Гамлет» К.Браны, «Отелло» и «Макбет» О.Уэллса и «Макбет» Р.Поланского. На них мы и остановим наше внимание.

«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: месть Гамлета есть не что иное как сублимация желаний нереализованного Эдипа. Поцелуи в губы Гамлета и Гертруды открыто об этом говорят.

Несколько одномерной выглядит Офелия в исполнении Джин Симмонс, ее безумие показано не столь эффектно как в фильме Козинцева, подчеркивающего е религиозный фанатизм даже во

внешнем облике. У Оливье она получилась наивной простушкой, проходным, эпизодическим персонажем.

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 экранизациях Козинцева и Браны экспериментам с ним уделена большая роль.

Что же касается работы самого Оливье как актера, то его Гамлет получился несколько женственным, изнеженным, даже самовлюбленным, в нем нет той утонченной интеллигентности, которая есть в И.Смоктуновском в экранизации Козинцева. 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 бравировал 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.

«Макбет» О.Уэллса – мрачная в своей безысходности картина. Экранизация самой пессимистической пьесы Шекспира здесь приобрела масштаб космической катастрофы в почти первобытном мире, где человеческие страсти и природные стихии слиты воедино. Режиссер всю использует возможности экспрессионистского освещения: тени, силуэты заполняют кадр, приобретая гигантские размеры, фирменные уэллсовские нижние ракурсы съемки придают фигурам титаническое величие.

В картине на первый план выведена демонизация персонажей, их почти inferнальная одержимость злом, не оставляющая места человеческой свободе. Монологи и диалоги Шекспира, как чугунные плиты, давят зрителя своей жестокостью и садизмом. Беспросветность, рождаемая словами и действиями, усугубляется безумием, в которое неуклонно погружаются Макбет и его жена.

О.Уэллс и Ж.Нолан создают потрясающий в своей убедительности дуэт сумасшедших, потерявших рассудок в лабиринте злодеяний. Основной концептуальный посыл

шекспировской трагедии – то, что осознанный выбор зла всегда приводит к безумию, уловлен режиссером и актерами удивительно точно.

И все же главной задачей фильма является создание атмосферы усугубляющегося кошмара, засасывающего всех участников действия, из-за чего события слипаются в один ком, а темп становится вязким и тягучим. Уэллс лишает фильм театральности за счет чередования крупных и общих планов, активно используя глубинную мизансцену.

Крупные планы превращают лица в пейзаж, галлюциногенный и гипнотический, как в лентах К.Т.Дрейера и И.Бергмана. Актерская игра сбалансирована, даже в сценах стремительно развивающегося безумия никогда не переходит грань эмоциональной убедительности, что могло бы превратить трагедию в фарс.

Снимая пятую свою картину и первую из трех экранизаций Шекспира (затем последуют «Отелло» и «Фальстаф»), Уэллс стремится во всем следовать стилю, сформированному еще в своем дебюте «Гражданин Кейн», для которого характерны: создание средствами киноязыка эффекта монументальности персонажей и пристальное внимание к человеческим страстям и экзистенциальным безднам.

Как экранизация «Макбет» представляет собой новаторский подход во всем, что касается формы и структуры экранного текста (особенно для 1948 года), не жертвуя при этом целостностью

первоисточника, а обогащая его важными художественными достижениями.

Следующей адаптацией Шекспира для экрана в карьере Уэллса стал «Отелло» - почти идеальная экранизация драматического материала. Режиссер дает волю своему творческому вдохновению, как в никаком другом своем фильме (на тот момент) за исключением, может быть, «Гражданина Кейна» раскрепощает эстетические возможности своего стиля.

Нижние ракурсы, съемка широкоугольным объективом и короткофокусной оптикой, динамичный монтаж символически насыщенных планов, которые практически невозможно рассмотреть и запомнить из-за их короткой продолжительности, создают стремительно развивающееся, невероятно экспрессивное повествование, темп которого все ускоряется на пути к кульминации – мощному завершающему ансамблю смертей.

Арки, анфилады, величественные своды венецианской архитектуры смотрятся не только ярким фоном, но и полноценным участником повествования. Декорации создают своеобразный лабиринт, в котором блуждают герои, зазеркалье из собственных страстей, которое становится непроходимым для дезориентированного от ревности Отелло.

Уэллс великолепен в заглавной роли человека, поведение которого резко меняется, попав в паутину злодеяний Яго. В отличие от Макбета, осознано выбравшего путь зла и сходящего с

ума по собственной вине, Отелло в исполнении Уэллса выглядит невинной жертвой, не подозревающей о ресурсах жестокости, таящихся в ней до поры до времени.

В кульминационной сцене доминирующим становится противопоставление крупных планов озверевшего, погруженного во тьму лица Отелло и красивого, невинного, сияющего своей добродетельностью лица Дездемоны. Выбор Сюзанны Клутье на роль Дездемоны чрезвычайно удачен, у зрителя не возникает ни малейшего сомнения в невинности ее героини, буквально лучащейся чистотой. Не менее колоритным получился и Яго в исполнении Майкла МакЛиаммойра, чьи змеиные интонации с ярко выраженным британским акцентом контрастируют с сочным благородным баритоном Уэллса.

Режиссер активно использует глубинную мизансцену, пространство кадра, выстраивая символические соответствия между положением персонажей и их репликами (порой выше или дальше расположен тот, кто доминирует в разговоре), намерено подчеркивается искусственность экспрессионистского освещения, наполняющее кадр тенями и придающее фигурам объемность, что становится уже постоянным стилистическим приемом картин Уэллса.

В целом, лента не только мастерски воплощает шекспировский текст на экране, не нарушая его концептуальной целостности, но визуально выражает его скрытые символические значения, являя

собой пример комплексной интерпретации, структурного анализа пьесы, в котором все (композиция и монтаж, построение кадра и освещение, операторские приемы, актерская игра и музыкальное сопровождение) подчинено одной цели – дешифровать и наглядно представить глубинный семантический пласт произведения.

«Отелло» Уэллса представляет собой программное отрицание иллюстративного подхода к материалу, его внешнего, поверхностного прочтения, учитывающего лишь событийный слой, в противоположность ему картина предлагает многогранный интертекстуальный диалог с первоисточником, учитывающий если и не все его уровни, то, по крайней мере, стремящегося к наиболее адекватному прочтению.

Экранизация становится удачной, если ей занимается постановщик интеллектуально развитый и духовно глубокий, хотя бы частично соразмерный по таланту с автором литературного произведения, а степень творческой гениальности Уэллса имеет, без сомнения, шекспировский размах.

«Полуночные колокола» - третья и последняя экранизация Шекспира, осуществленная Уэллсом, на этот раз материалом послужили четыре пьесы: «Генрих IV», «Генрих V», «Ричард II» и «Виндзорские насмешницы». Режиссер снимает, наверное, свой самый веселый фильм, полный шуток и невероятной витальной энергии.

Картина сразу же оглушает зрителя многообразием персонажей, непрерывно перемещающихся при движущейся камере (густонаселенность, визуальная плотность изображения этой ленты, видимо, сильно повлияла на А.Германа в его последней работе «Трудно быть Богом»). Режиссер чередует острый монтаж сцен, снятых короткими планами, как калейдоскоп проносящихся перед глазами зрителя, и длительные планы-эпизоды, снятые почти без склеек, единым куском.

Скоростной темп произносимых диалогов и монологов становится молниеносным при описании битвы. В этой кульминационной сцене Уэллс делает свое мастерство практически недостижимым: резко смонтированные почти в клиповой манере короткие планы, как вспышки, передают состояние агонизирующего сознания. Война предстает лишенной героики и патетики кровавой бойней, комический эффект этому отвратительному зрелищу придает мечущийся в страхе по полю Фальстаф.

Именно ради этого героя режиссер и затеял свой фильм: будучи человеком веселого нрава, большим выдумщиком и жизнелюбом, Уэллс, снимая трагедии и драмы, мечтал воплотить на экране образ, одновременно исполненный жизненной конкретики и символически обобщенный. Фальстаф – сама жизнь, неистощимая на выдумку, добродушный весельчак, больше всего ценящий многоцветие существования.

Картина построена на противопоставлении величественных сцен с участием короля (в исполнении Д.Гилгуда) и его свиты в роскошном готическом замке и комически сниженных, раблезианских эпизодов в доме Фальстафа, где до поры до времени находит радость общения молодой принц Хэл. Чудачества и смешные ситуации, в которые попадают Фальстаф и его друзья, овеяны ностальгией по утраченной гармонии, которую озвучивает постаревшие герои в начале и финале, закольцовывающие композицию.

Уэллс играет в «Полуночных колоколах», без сомнения, свою лучшую роль с сочным, искрящимся лукавством взглядом, с подвижной мимикой, обаятельной неповоротливостью чрезмерно тучного персонажа, интонационно очаровывающим баритоном (особенно милыми кажутся его слова о том, что ему еще рано умирать, произнесенные накануне битвы).

Тем не менее, во всем подчеркивая свою любовь к персонажу, не скрывая удовольствия при исполнении роли, захватывая все предоставленное пространство и перетягивая зрительское внимание на себя, Уэллс как актер демонстрирует чрезвычайную деликатность в работе с коллегами, позволяя в полной мере проявиться их таланту, особенно это касается Кита Бэкстера в роли принца, с которым они образуют запоминающийся дуэт.

В эпизодах с участием Гилгуда Уэллс практически не появляется, предусмотрительно решив, что двум титанам в кадре

будет тесно. Действительно, Гилгуд исполняет полноценную роль из классического репертуара, исполненную с по-британски оточенной выразительностью в психологическом рисунке роли.

Как и прежде, режиссер создает картину столь богатую художественными достоинствами, щедро рассыпанными по всему пространству фильма, делает изображение столь семантически и энергетически насыщенным, что это вызывает аналогии с творческими манерами Бунюэля и Феллини.

В каждой своей новой ленте, в деталях сохраняя эстетические особенности своего стиля (что касается монтажа, операторской работы и актерского существования в кадре), Уэллс как будто пересоздает его заново, добавляя все новые и новые компоненты (в данном случае подвижную мизансцену, густонаселенную и витально мощную).

Как экранизация, «Полуночные колокола» - еще один шаг вперед по сравнению с «Макбетом» и «Отелло», в направлении отрицания иллюстративности и более свободного обращения с материалом: умело тасуя эпизоды из четырех пьес Шекспира, режиссер будто без труда организует их в целостное двухчасовое повествование, которое буквально распирает от избытка событий, эмоций и эстетических новаций.

Наконец, решающим достоинством фильма в деле покорения зрителя становится почти незаметная смена тональности с комической на трагическую в финале: Уэллс прекрасен в своей

безмолвной, почти мгновенной мимической трансформации, лишаящей героя «крыльев». Смотря картину, зритель не устает поражаться неистощимой на творческие открытия и озарения режиссерской фантазии, которая при символической многослойности содержания рождает чудо полноценного и законченного шедевра.

«Гамлет» в интерпретации Ф.Дзефферелли несет в себе осязаемое 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 лентах Оливье и Козинцева. 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 интеллигентность и хрупкость,

присущую Смоктуновскому, или 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, уверено 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 Дзеффферелли: 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 исступлении, почти истерике.

Эпизоды, в основном, сняты длинными средними планами с редким вкраплением крупных (порой даже не лиц, а глаз) камерой, которая буквально не имеет ни минуты покоя. Брана стремится сделать более чем трехчасовое повествование максимально зрелищным, визуально эффектным, 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.

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы» - экранизация Т.Стоппардом собственной пьесы, постмодернистского прочтения «Гамлета». Режиссер и драматург использует шекспировский текст выборочно, подробно реконструируя некоторые сцены, иронически смещая их смысл и добавляя эпизоды с участием Розенкранца и Гильденстерна, выдержанные в духе «театра абсурда».

Именно эти персонажи, бывшие второстепенными у Шекспира, у Стоппарда становятся основными, он берет на себя смелость домыслить их характеры, представив Розенкранца как задумчивого интеллектуала, а Гильденстерна как наивного простака. Их диалоги, построенные на вербальной игре, каламбурах и

жонглировании значениями слов, отстраняющие действие, подчеркивающие его условность, поначалу кажутся забавными, но по ходу фильма начинают раздражать своей комической однотипностью.

Стоппард стремится создать барочную структуру со множеством зеркальных отражений, обозначить двойничество персонажей, выстроить композицию-матрешку. На первый план в фильме выходит игровое начало, мотив «пьесы в пьесе», присутствующий в «Гамлете», здесь становится основным. Бесстрастные созерцатели действия Розенкранц и Гильденстерн вовлекаются в сценическое представление режиссером театральной труппы, но с самого начала ощущают себя неуютно, вынужденные выполнять неясное им задание.

Замысел Стоппарда постепенно приобретает экзистенциальное измерение, постмодернистская игра оборачивается антропологическим высказыванием: человек заблудился в интертекстуальном лабиринте, вынужден играть роли в кем-то написанной пьесе. Отношение к смерти в такой системе координат становится особенно пессимистическим: тотальная ирония выполняет функцию анестезии, конец человеческой жизни воспринимается как абсурдное завершение карнавализованного представления. В таком мире все – подделка, игра, условность, кроме смерти, и в финале герои понимают это с мучительной откровенностью.

Т.Рот и Г.Олдман блестяще справляются с образами марионеток в гигантском театре жизни, их герои – симулякры, похожие и различные одновременно, они дополняют друг друга как грани одной шизофренической личности. Режиссер использует резкий монтаж крупных планов на диалогах, почти незаметную операторскую работу и подчеркивает условность экранного пространства, чтобы усилить комизм ситуаций в диапазоне от иронии до мрачного сарказма.

Еще одной стилистической особенностью ленты является сильный контраст между естественным существованием в кадре Розенкранца и Гильденстерна и преувеличенно эмоциональным, манерным, нарочито актерским поведением Гамлета и остальных персонажей. Наконец-то издержки театрализованного представления Шекспира удостоились заслуженного осмеяния.

В целом, картина Стоппарда несколько вторична по отношению к экранизациям Шекспира: несмотря на не лишнее оригинальности постмодернистское прочтение классического текста, она не вполне удачно подтрунивает над его трагическим содержанием, обесценивая тем свои эстетические и концептуальные компоненты.

«Макбет» Р.Поланского представляет собой худший пример иллюстративной, заставшей в академизме экранизацией. Будучи художником, одержимым потусторонними ритмами, звучащими в повседневной реальности, после главной трагедии своей жизни

(насильственной смерти беременной жены Ш.Тейт от рук банды Ч.Мэнсона) обращается к самой мрачной пьесе Шекспира, что вполне закономерно после пережитого. Именно в свете случившегося следует воспринимать образ главного героя, погружающегося в пучину преступлений и находящего в конце пути безумие и гибель, Полански пытается расшифровать смысл иррациональной тяги к насилию, которая сделала Мэнсона марионеткой во власти деструктивных импульсов.

Уже в дебютной ленте «Нож в воде» в пределах клаустрофобной ситуации режиссер показывает высвобождение бессознательных желаний, приводящее к преступлению, в «Отвращении» безумие становится уже центральной темой, одновременно с навязчивым влечением к самым темным сторонам человеческой психики Полански проявляет почти погребальное чувство юмора, смех, порождаемый страхом, жуткий гротеск – фирменный знак многих фильмов режиссера (от «Тупика» до «Призрака»).

«Макбет» напрочь лишен даже тени юмора, что неудивительно, ведь трагедия Шекспира – не повод для веселья, однако, оно охватывает зрителя вопреки воле постановщика лишь при одном виде исполнительницы роли леди Макбет, Франчески Анис – ангельской внешности блондинки с модельной конституцией, что комически переворачивает замысел драматурга. Тем более нелепыми воспринимаются ее монологи, исполненные

душераздирающих литаний злу, которые в устах белокурой модели не более чем пародия.

Одномерно типажным, запертым в рамки облика обаятельного красавца, выглядит исполнитель заглавной роли Джон Финч, внутренние терзания героя никак не отражаются на его лице. Остальные актеры произносят текст в худших традициях провинциального театра: напыщенно, нарочито проговаривая слова, интонационно смазано, без эмоциональных переходов. Снимая с бюджетом, гораздо большим чем был у Уэллса, обладая широкими постановочными возможностями (натурные съемки, массовки, проработанные интерьеры) Полански растрчивает их вхолостую, распыляя внимание на второстепенные детали, в отличие от Уэллса, который выразительно использует каждый сантиметр кадра, уплотняя, спрессовывая изображение в кишащий злобой и вероломством клубок преступлений.

Операторская работа и монтаж обычны для Голливуда, раскрепощенного исчезновением кодекса Хейса: акцент сделан на экспликации насилия, которое выглядит однообразным вследствие повторяемости. Ритмически картина движется как перегруженная тюнингом машина: с трудом прокладывая себе путь, останавливаясь вследствие нехватки топлива (драматургического драйва), она впечатляет масштабами, но выглядит неудобной для перемещения, нелепой.

«Макбет» стал для Поланского попыткой творчески преодолеть жизненную катастрофу после трехлетнего молчания, способом осмысления ее метафизических истоков, что подтверждает его репутацию экзистенциального художника, всегда выходящего в своих картинах за рамки социального контекста. Как показало время, режиссер был способен создать художественно убедительные ленты, поднявшиеся до уровня его ранних работ, «Макбет» в их ряду выглядел инородным, эстетически невыразительным недоразумением, отражавшим, тем не менее, важный этап в карьере Поланского, мучительно, путем экранизации классического произведения, осмысливавшего свою жизнь.

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 (которым грешат картины Р.Брукса, например), активно используя средства кинематографической выразительности: монтажное решение, операторские приемы, музыку (что отличает работы О.Уэллса); 2) визуальная экспликация символической подоплеки пьесы, позволяющая изобразительно обогатить реалистический материал (экранизация Ф. Шлендорфом «Смерти коммивояжера» Миллера).

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.