
Полина РЫБИНА

**ПРИСВОЕНИЕ «ГАМЛЕТА»
В АВТОРСКОМ И НЕЗАВИСИМОМ КИНО**

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые проблемы современных исследований киноадаптации, анализируются случаи кинематографического присвоения трагедии У. Шекспира «Гамлет» (фильмы А. Каурисмяки и М. Алмерейды). Акцент сделан на роли режиссерского воображения и власти кинотрадиции в процессе адаптации.

Ключевые слова: У. Шекспир, А. Каурисмяки, М. Алмерейда, киноадаптация, авторское кино, авторство, медийный контекст.

Любая адаптация — кинематографическая, театральная, в формате видеоигры, кавер-версии песни — отвечает существенной человеческой потребности в восприятии уже известных историй, переживании знакомого опыта.

Полина Юрьевна РЫБИНА, старший преподаватель кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Сфера научных и творческих интересов — история и теория киноадаптации, кинонарратология, зарубежная литература XIX—XX веков (Западная Европа и США), драма и театр XX века. Автор статей по данной тематике. Email: rybina_polina@mail.ru.

Но узнавание в адаптации неизбежно сопряжено с изменчивостью, когда знакомое становится отправной точкой для проявления нового опыта. В современных исследованиях киноадаптаций акцент переносится на активность зрительского восприятия, в котором непосредственный зрительский опыт накладывается на воспоминание об опыте чтения. Американская исследовательница Дж. Бойэм [Boyem] вводит специальный термин «двойное видение» для описания ситуации, в которой находится зритель знающий, знакомый с литературной основой. Более того, канадский филолог Л. Хатчен [Hutcheon] подчеркивает, что только такой зритель, который способен воспринять адаптацию как адаптацию, а не как самостоятельный фильм, получает подлинное удовольствие.

В данной статье мы предлагаем сместить акцент с исследования зрительского восприятия на авторскую инстанцию, проявляющую себя в медийном контексте. Нас интересуют случаи ярко выраженного *присвоения* (апроприации) классического текста режиссером и кинематографическим контекстом. Автор и контекст — две опорные точки нашего анализа. Материалом стали два фильма в традиции авторского и независимого кино, к которым такое представление о кинематографическом авторстве применимо: ленты финского режиссера А. Кауризмаки «Гамлет идет в бизнес» (1987) и американца М. Алмерейды «Гамлет» (2000).

Обращаясь к классическому материалу, режиссер адаптации, как и зритель, оказывается в двойственном положении: он знаком с текстом как читатель, но работает с ним как автор. Он оказывается на той же территории мерцающего смысла — между знакомым и новым. Новый опыт прочтения приобретает в данном случае особую ценность как результат выраженной авторской субъективности. Режиссер проявляет себя как стилист с узнаваемым авторским почерком, создатель уникальных смыслов.

Понимание режиссерского авторства трансформировалось в процессе развития индустрии и искусства кино. Авторский статус режиссера значительно возрастает в определенный исторический момент — при появлении во Франции в начале 1950-х годов теории авторского кино

(А. Астриук, А. Базен, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Ж. Риветт). Именно тогда возникает авторитетная идея, согласно которой фильм — это не столько продукт коллективного авторства (хотя эту специфическую черту кинопроизводства никто не отрицает), сколько произведение одной творческой субъективности.

Период авторского кино стоит, с нашей точки зрения, исторически ограничить началом 1950-х — концом 1970-х годов [Colón Semenza, Hasenfratz]. Однако невозможно ограничить временными рамками притягательную ауру теории *auteur*. Меняется ситуация в киноиндустрии, трансформируется понимание функции режиссера (упомянем, к примеру, режиссерскую команду, работающую над сериалом), но целый ряд фильммейкеров продолжает идентифицировать себя с фигурой *auteur* как неким эталонным образцом того, что составляет задачу профессии. Безусловно, для многих режиссеров обращение к литературному источнику связано с интенцией присвоения материала.

Феномен киноадаптации очень многим обязан творчеству режиссеров авторского кино — Р. Брессона, А. Куросавы, С. Кубрика, П. П. Пазолини, Р. Полански и др. Именно благодаря авторским киноадаптациям происходит расставание с целым рядом негативных стереотипов, сопровождавших этот вид фильма. Адаптация перестает восприниматься как упрощение литературного оригинала, как вторичная копия, которой нужно обязательно поставить критическую оценку, указав на более скромное положение фильма-адаптации на шкале символических культурных ценностей. Фильм начинает рассматриваться на равных с литературным текстом, претендует порой на большую сложность и неоднозначность, расшатывает комфортные формы восприятия.

Режиссер киноадаптации, чувствуя потенциал своего языка, стремится выбирать в собеседники совершенно определенных авторов — крупных литературных мастеров. Адаптации канонических текстов (Ч. Диккенса, У. Шекспира) появлялись в кино с момента его возникновения, и далеко не всегда намерение создателей фильма заключалось в поклоне классику. Тем не менее именно в авторском

кино настойчиво заявляет о себе интенция присвоения, а классик воспринимается как автор-соперник, провоцирующий на новое художественное высказывание. Присвоение не всегда ведет к радикальному прочтению: режиссерский отклик может принимать как формы вдумчивого диалога («Тесс» Р. Полански), так и эффектного нарциссического перформанса («Король Лир» Ж.-Л. Годара). Важно, что классический текст становится отправной точкой для подчеркнута индивидуального художественного жеста. Режиссер работает с темами, образностью, стилистикой, которые воспринимаются зрителем как неотъемлемая часть его, режиссера, субъективности. Таковы правила игры в авторском кино: Шекспир преломляется сквозь призму киноязыка, и на первый план выходит не шекспировский материал, а преломляющая призма.

При этом сам классический материал воспринимается как пространство мифа, из которого режиссер волен черпать близкие ему виды архетипического опыта и переводить их на кинематографический язык. Литература превращается в область общих, никому не принадлежащих мифологий, кинематограф — в сферу подчеркнута авторских высказываний. Именно поэтому шекспировский материал оказывается таким притягательным: как источник форм сложного, загадочного универсального опыта, как территория размытого авторства, как палимпсест многолетних (вековых) прочтений и восприятий.

Индивидуальный режиссерский жест следует рассматривать в кинематографическом контексте. Режиссерское воображение зависит не столько от шекспировского материала, сколько от фактов поглощения этого материала кинематографическим контекстом — например, других киноадаптаций трагедии. Вторичная рецепция литературного источника в медийной среде — это важнейший определяющий фактор. Следует учитывать специфику киножанров, в форме которых традиционно осмысливается данный текст, желание режиссера вступить в тематический или стилистический диалог с определенным предшественником. Как обозначил эту ситуацию Х. Кеишиэн, «Шекспир приспосабливается к кино более, чем кино — к Шекспиру» [Keyishian: 73].

Оба режиссера — А. Каурисмяки и М. Алмерейда — соотносят себя с традицией авторского кино. Каурисмяки является режиссером, сценаристом, продюсером (а зачастую и монтажером) своих фильмов. Алмерейда, режиссер и сценарист, выступает также в качестве интервьюера и кинокритика («Нью-Йорк Таймс», «Фильм Коммент»), что, как известно, соответствует представлению об универсальности автора (он контролирует все стадии производства фильма).

Присвоение шекспировского материала кинематографическим контекстом становится частью режиссерской рефлексии: оба фильма подчеркнуто демонстрируют свою зависимость от кинотрадиции, от коллег по цеху, от их авторских притязаний на известный сюжет. Каурисмяки признается, что отдает предпочтение фильму Г. Козинцева (1964), не принимая версии Л. Оливье (1948); Алмерейда утверждает, что ключевыми для его решения стали данный фильм Каурисмяки и «Плохие спят спокойно» (1960) А. Куросавы. При этом оба режиссера формулируют, перерабатывая опыт «Гамлета», собственные высказывания.

Количество киноверсий трагедии огромно. Исследователи Л. Кэир, Г. Колон Сименца, Б. Хейзенфрэц ([Cahir], [Colón Semenza, Hasenfratz]) различают как случаи более традиционных (сохраняющих состав действующих лиц, время и место действия, бóльшую часть текста трагедии, ключевые темы и мотивы) кинопрочтений этого сюжета (к ним мы отнесем фильмы Л. Оливье, Г. Козинцева, Ф. Дзеффирелли, 1990), так и факты радикальных кинематографических переосмыслений трагедии (трансформация ожидаемого образа персонажа, кардинальная смена места и времени действия, изменение / устранение текста трагедии, смена акцентов в прочтении тем).

Строгое деление на традиционные и радикальные версии имеет свои слабые стороны. Например, важнейшая для кинотрадиции адаптация Л. Оливье, с одной стороны, скрупулезно воссоздает ряд шекспировских тем (захват власти, месть законного наследника престола), с другой — заново интерпретирует эти темы с учетом интересов зрителя середины XX века (ревность сына к новому мужу ма-

тери осмысливается через популярное представление об Эдиповом комплексе). Параллельно те визуальные решения, которые найдены Оливье, не столь традиционны, как может показаться на первый взгляд. Важно отметить связь фильма как с эстетикой американского нуара, так и с ее генезисом — немецким экспрессионистским кинематографом: контрастность изображения, лабиринты узких лестниц и коридоров Эльсинора как средство репрезентации запутанного внутреннего поиска протагониста. Сходная проблема возникает, когда мы пытаемся причислить к традиционным четырехчасовую адаптацию К. Браны (1996): в ней налицо стремление максимально сохранить оригинальный текст, однако при этом смена эпохи трансформирует набор ожидаемых зрителем визуальных кодов.

Киноверсии Каурисмяки и Алмерейды работают с основными опорными точками, возникающими в предыдущих адаптациях, таким образом и поддерживая, и усложняя традицию интерпретации «Гамлета» в кино.

Адаптация Каурисмяки переносит действие трагедии в Финляндию 1980-х годов (в Хельсинки), трансформирует борьбу за королевскую власть в борьбу за обладание контрольным пакетом акций судостроительной компании, которая переключается на производство резиновых уток. На роль Гамлета, сына убитого владельца корпорации, Каурисмяки выбирает известного финского комедийного актера, шоумена и певца (его телевизионное шоу было в середине 1980-х на пике популярности, а песня из него, «Я помню тебя, Элейн», стала хитом). У Каурисмяки нет шекспировского текста. В основе фильма — оригинальный режиссерский сценарий по переводу трагедии финским писателем Вейю Мери.

Фильм Алмерейды совершенно иной по интонации, но зритель отмечает сходство стратегий Алмерейды и Каурисмяки. Алмерейда переносит действие трагедии в Нью-Йорк 2000 года, заменяет Эльсинор на успешную корпорацию («Датская корпорация»). На роль Гамлета выбран серьезный актер И. Хок (сыгравший к этому моменту в ряде популярных и культовых фильмов, вроде «Общества мертвых поэтов» П. Уира и «Перед рассветом» Р. Линклейтера). Гамлет Алмерейды — студент

режиссерского факультета и начинающий экспериментальный фильммейкер, интроверт, интеллектуал, тонкая натура. В фильме Алмерейды звучит только текст трагедии, но он значительно сокращен, а также (несмотря на сохранение сюжетной хронологии) перемонтирован в нужной режиссеру последовательности (в частности, фильм начинается с монолога Гамлета из второй сцены второго акта).

В фильмах есть общие темы: замена королевства на современную корпорацию (в корпоративный контекст «Гамлета» первым помещает А. Куросава в фильме «Плохие спят спокойно»), связанная с этим смена вопросов престолонаследия проблемой финансового доминирования. Подобная трансформация — важный смысловой сдвиг, который облегчает режиссерам присвоение сюжета.

Фильмы объединяет общий жанровый принцип: кинематографическим контекстом «Гамлет» присваивается как криминальная драма. Но для обоих режиссеров этот детективный пласт — элемент игры, как и в оригинальном тексте, память о жанре трагедии мести — лишь отправная точка для сложного опыта.

И в этой игре с жанром важно говорить о стилистической общности адаптаций. Каурисмяки работает в очень узнаваемой стилистике американского фильма-нуар 1940-х годов («Двойная страховка» Б. Уайлдера, «Гильда» Ч. Видора, «Из прошлого» Ж. Турнера). Зритель в первую очередь улавливает черты нуара в визуальном решении мизансцен: черно-белый фильм с резкими световыми контрастами и обилием эффектных ракурсных планов, образы героев (заговорщиков и предателей), улицы ночного города, блеск черных автомобилей и мокрого асфальта.

Алмерейда играет с элементами неонуара: фильм переносит в более современный контекст целый ряд мизансцен Каурисмяки, а кроме этого, некоторые центральные персонажи напоминают зрителю о типажах черных фильмов. Так, король и королева в исполнении К. Маклахлена и Д. Венора иронически отсылают к культовому неонуару Д. Линча «Синий бархат» (1986), где партнершей Маклахлена была И. Росселини. Стилистика нуара — это дань традиции интерпретации Гамлета в кино. Своим возник-

новением и развитием обязанным европейским режиссерам-эмигрантам Ф. Лангу, Б. Уайлдеру, стилистика нуара, как указано выше, повлияла на в кинопрочтение «Гамлета» Л. Оливье.

На этом фоне кинематографической интерпретации звучат новые режиссерские высказывания по поводу шекспировской трагедии.

Каурисмяки демонстрирует, что для него ключевой момент в тех формах опыта, которые содержатся в шекспировском тексте, — это опыт дисгармонии, опыт нравственной асимметрии, покосившегося мира на гнилом основании. Поэтому помимо сюжетной оболочки американского нуара (и заключенной в нем визуальной асимметрии) Каурисмяки точно воспроизводит его функцию: вовлекая зрителя в интригующий детективный сюжет, черный фильм всегда содержит в себе более существенное ядро — социальную критику современной реальности.

Зримые образы становятся мощным средством перекодировки трагедийного сюжета. Гамлет Петелиуса-Каурисмяки, с одной стороны, изображает недоросля (рисует цветными карандашами во время собраний совета директоров), с другой, — оказывается расчетливым циником: он знает о том, что дядя Клаус (Клавдий) медленно травит отца, сам меняет яд на более действенный, организует прослушку и запись разговоров дяди Клауса с топ-менеджером Полониусом; совершает ряд положенных Гамлету убийств; изображает чувство к Офелии, грубо настаивая на сексуальных отношениях.

Так мы оказываемся на территории смысловых сдвигов, актуальных именно для финского режиссера. Объектом критики у Каурисмяки становится ситуация в Финляндии конца 1980-х годов. Утверждение «something is rotten in the state of Denmark» (I, 4), как выясняется, имеет непосредственное отношение к целому ряду болезненных финских тем, говорить о которых Каурисмяки может лишь в фарсовом, а также трагикомическом ключе. Он подчеркивает экономические аспекты в истории современного финского Гамлета: проигрыш национального бизнеса в глобальной экономике как изначальный источник всех проблем. В основе этого проигрыша — и здесь Каурисмяки бьет наотмашь по

понятной ему финской ментальности — иррациональная осторожность (осмотрительность) и иррациональная сиюминутная жадность, неспособность рассуждать в долгосрочной перспективе. Вводя мотив с производством резиновых утят (вместо судостроения), Каурисмяки иронически сообщает о финской ментальности¹ то же, что в военном рассказе «За ящиком» открывает в ней классик финской литературы Вейо Мери: жадность способна победить страх смерти.

Фарсовый элемент, размывающий стилистическую изощренность нуара, становится самой подлинной добавкой Каурисмяки к классическому сюжету. Цель режиссера — в трагикомической демонстрации искажения человеческой природы, происходящей в ситуации экономического и уголовного преступления, а также борьбы за финансовое доминирование. Автор пролетарской трилогии («Тени в раю», «Ариэль», «Девушка со спичечной фабрики»), Каурисмяки подчеркивает трансформацию человеческого в корпоративной среде, иронично работает с визуальной метафорой хищничества. Тема телесности хищника, животной телесности, поддерживается обилием на экране мясных блюд: любовь Гамлета к ветчине и колбасе (пакует колбасу в чемодан, отправляясь в Англию), смерть Гертруды не из-за отравленного вина, а из-за отравленной куриной ножки; животная требовательность Гамлета в отношениях с Офелией. Последнее убийство (самого Гамлета) совершает фактически бессловесный персонаж — шофер, после этого покидающий дом вместе со своей подругой и собакой.

Переписывание классического текста, трансформация его функции в сторону социального критицизма — режиссерский ход, вызывающий в памяти способы работы с источником Б. Брехта.

Аналогии с очуждением Брехта просматриваются в целом ряде элементов финского фильма, но наиболее убедитель-

¹ Автор статьи выражает благодарность проф. Н. Братчиковой за консультирование и помощь в осмыслении национальной специфики фильма А. Каурисмяки.

тельно они работают в композиции в целом: шекспировский материал у Каурисмяки попадает в окружение песенных текстов². В ленте есть целый ряд эпизодов, в которых песенная вставка иронически комментирует события: после неудачного свидания Гамлета с Офелией в приемнике начинает звучать «Oh, honey, hush, you know, you're talking too much...». На отчуждающий эффект работает и текст песни (поскольку Офелия, к разочарованию Гамлета, отказывается ему), и ее неуместно мажорная мелодия. В клубе, где Гамлет встречается с друзьями Розенкранцем и Гильденстерном, выступает реально существующая (на момент съемок еще очень молодая) финская группа «Melrose»: энергичное исполнение хита «Rich Little Bitch» важно в контексте антибуржуазной направленности фильма.

Самым явным комментирующим зонгом становится в фильме финальная, звучащая на титрах песня Туула Валькама и Рауно Лехтинена «Песни меняются» в исполнении Георга Отса. Визуальный ряд, на фоне которого идут титры и звучит песня, — это заводское пространство без рабочих. Текст песни таков:

Muuttuvat laulut vuosien mennen
Aika pois paljonkin vie
Muuttuuko ihminen ja mihin suuntaan
Voi viedä huomispäivän tie
Jos luottaa uskaltaa, niin myöskin voittaa
Ja löytää uuden ihmisen.

Песни меняются с годами.
Время многое уничтожает.

² Сквозное музыкальное решение фильма (закадровая музыка) крайне интересно. В саундтреке звучат произведения Д. Шостаковича, П. Чайковского (русский след важен для Каурисмяки), блюзовые композиции американского гитариста Элмора Джеймса, популярного в 1950-е годы (это вполне созвучно американской киностилистике). Параллельно звучат песни популярных финских исполнителей Олави Вирта, Топи Сорсакоски (в 1980-е годы исполнял вместе с группой «Agents» кавер-версии песен Вирты), кантри-композиции американской группы «The Strangers» (одного из бессменных исполнителей зовут Норман Гамлет).

Изменяется ли человек, и в какую сторону
Уведет дорога будущего?
Если вы осмелитесь поверить, вы победите
И найдете нового человека.

(Перевод с финского Н. Братчиковой)

В песне обещана возможность изменения в будущем, ее рефрен метафорически указывает на то, что «времена меняются», «люди меняются», хотя в конце столь бескомпромиссного к Финляндии фильма возникает ассоциация с брехтовским зонгом «о дне великого никогда» («Добрый человек из Сычуани»). Так, несбыточным мелодичным обещанием Каурисмяки завершает трактовку старой истории.

Алмерейда создает в своей версии иную систему. Для него важно сконцентрировать внимание на центральном персонаже и его мировосприятии, на противоречиях сознания, их неразрешимости, на сползании в безумие, на ощущении ненадежности дигитальной реальности в восприятии современного Гамлета.

Подчеркнуто интеллектуально насыщая фильм огромным количеством отсылок, он ставит вопрос о самой возможности вновь адаптировать «Гамлета» на рубеже XXI века. Интертекстуальный пласт фильма раздражающе богат, в орбиту этой версии попадают весьма отдаленно связанные с сюжетом тексты. Поскольку Гамлет — начинающий режиссер, то, согласно замыслу Алмерейды, он окружает себя видеофайлами, фотографиями, визуальными образами, которые он постоянно просматривает, монтирует и т. д. Его нервный поиск ответов на множество вопросов (внешних и внутренних) находит отражение в разнообразии известных актерских лиц, которые возникают на экране его монтажной, на фотографиях в его комнате. Это своеобразный способ визуализации раздвоенности сознания, проблем с идентичностью. Некоторые образы предельно мотивированы: зритель видит в фильме Джона Гилгуда, читающего монолог, обращенный к «бедному Йорику». Но большая часть лиц — это известные экранные маски, ассоциирующиеся у зрителя с образами бунтарей (Джеймс Дин из фильма Н. Рэя «Бунтовщик без причи-

ны», Марлон Брандо) и мстителей. О последней маске скажем подробнее: аккомпанементом к монологу «Быть или не быть» (Каурисмяки вообще не включил этот монолог в свой сценарий), который Гамлет произносит, бродя по магазину видеофильмов (отдел «Экшн» — не только наименование киножанра, но и английское *action* — «действие»), становятся фрагменты из триллера Т. Поупа «Ворон: Город ангелов» (1996), где Венсан Перес (его мы видим на экране в магазине) играет мстителя, вернувшегося из загробного мира. Так в фильме к классическому тексту приставлен шаблон жанра, отстраняющий восприятие монолога.

Эти интертекстуальные находки ведут нас к интересной проблеме. Диалог с популярным кино и популярными жанрами — неизбежный элемент современного кинематографического присвоения классики. В «Ромео + Джульетта» (1997) Б. Лурмана ведется игра со стереотипами гангстерского кино, в «Бесплодных усилиях любви» К. Браны (2000) — мюзикла. Таким образом киноконтекст властно диктует свои правила, заменяет одни виды опыта другими.

Любопытно, что Алмерейде важно подчеркнуть: он не позволяет только популярному кино целиком поглотить классический сюжет. И здесь некоторой эстетской поддержкой как раз и оказывается фильм Каурисмяки, отобранный американским режиссером из огромной традиции адаптаций «Гамлета». Независимое кино оглядывается на авторское как на некий стилистический эталон.

Версия Каурисмяки становится для Алмерейды своего рода тайным источником вдохновения и цитирования. Визуальные переключки между фильмами обнаруживаются на уровне реквизита, внешнего вида локаций, элементов действия, репрезентации сверхъестественного. К примеру, Гамлет возвращает Офелии (Дж. Стайлз) подарки, и среди них необъяснимая в контексте американского фильма желтая резиновая уточка, стойкий мотив финского фильма, в котором, появляясь сначала как новый продукт производства, игрушка последовательно возникает в ряде сцен между Гамлетом и Офелией (в конце концов плавает в ванне, где Офелия утопится). В сцене Гамлета с Полонием, когда звучит реплика «слова, сло-

ва, слова...», оба персонажа появляются на экранах мониторов, их встреча записывается камерами слежения, а затем передается на экран: подслушанное и подсмотренное, известное не напрямую, но косвенно, — важный тематический элемент трагедии. К тому же книга, которую в этой сцене должен держать в руках Гамлет, у Каурисмяки замещается журналом комиксов, а у Алмерейды видеомонитором, на котором молодой режиссер просматривает отснятый материал. Так «слова, слова, слова» превращаются в «образы, образы, образы», более или менее обманчивые.

Важный эпизод, позволяющий говорить о диалоге двух адаптаций, — это сцена мышеловки, решенная в обоих случаях с использованием стилистики немого кино. Каурисмяки снимает эту сцену в Национальном театре в Хельсинки, помещая зрителей в зал, а актеров на сцену Национального театра (отметим, что часть актеров этого театра задействована в фильме). Но задача, поставленная перед исполнителями, связана с воспроизведением манеры двигаться, жестикулировать, переживать, как актеры эпохи немого кино (так переводится пантомима об убийстве Гонзаго на язык более современных медиа). Спектакль, который смотрят Клаус и Гертруда, — это фрагмент немого фильма: из-за того, что лента Каурисмяки черно-белая, а мизансцена эпизода предельно проста, наше зрительское воспоминание об эпохе немого кино неизбежно.

В версии Алмерейды спектакль превращается в экспериментальный фильм Гамлета, который содержит активно смонтированные фрагменты документального домашнего видео (молодые король и королева с сыном), анимационные вставки (сцена отравления короля), шокирующие Гертруду кадры из порнофильмов. Среди этих фрагментов — планы из немых картин: не все из них можно с легкостью атрибутировать, но все они — бессловесные пугающие намеки, заставляющие главных зрителей бежать.

Расследование Гамлета у Алмерейды подчеркнуто опосредовано. Обилие экранов (киноэкранов, экранов компьютеров, телевизоров, мониторов с информацией из камер слежения и мониторов, на которых Гамлет просматривает свои видео) помогает американскому режиссеру конкрети-

зирать собственное высказывание на фоне традиции. Данный фильм — версия нового гамлетизма как поиска себя среди множасьихся медийных форм индивидуальности. При этом подчеркнутое опосредование сюжета — интригующее указание на дополнительные режиссерские размышления. Алмерейда словно осуществляет саморазоблачение, делится со зрителем некоторым артистическим смущением, неловкостью от того факта, что его материалом стал такой знаменитый (избитый?) сюжет. Уже в первой сцене события представлены не напрямую, а как их экранная версия. Точка входа в фильм — фильм-в-фильме, видео Гамлета, где он сразу является своим экранным образом, разыгрывает нечто перед камерой, произносит текст для записи. Этот текст — монолог из второй сцены второго акта трагедии: «I have of late — but wherefore I know not...» (II, 2).

Параллельно со звучащим текстом зритель видит смонтированный черно-белый ролик: Гамлет, произносящий текст (со стаканом в руке), рентгеновский снимок (скелеты), фрагменты фресок (изображение ангела), взлетающий самолет, зверь из анимационного фильма. В результате этот странный изобразительный ряд и вовсе исчезает (в так называемый белый шум) в финале. Ассоциативно связанные элементы изображения, соотнесенные с фрагментами монолога, хрупкость изображения и его финальное исчезновение поддерживают важный для фильма смысловой посыл.

Прежде чем сформулировать этот посыл, следует обратить внимание на ряд приемов, с помощью которых речевые структуры классики присваиваются кинотекстом. Во-первых, классический текст фрагментируется, становится дискретным и монтируется в необходимой для нового высказывания последовательности. В тексте появляются смысловые разрывы, цитаты оказываются вырваны из целостного повествования, а прием монтажа позволяет соединить исходно далекие части текста — для возникновения их нового, иного значения. Во-вторых, важно обратить внимание на то, как словесный ряд взаимодействует с изображением.

Визуальные образы ролика Гамлета демонстрируют, что текст и изображение могут находиться в самых разных отношениях. Текст может иллюстрировать зрительный ряд («like an angel» предшествует изображению ангела,

а «paragon of animals» — карикатурному зверю из анимационного фильма), может находиться с ним в ассоциативной связи («the beauty of the world» и взлетающий самолет), может противоречить ему («красота мира» и взрыв на экране). В последних случаях (ассоциация, противоречие) мы наблюдаем смысловой разрыв, расхождение текста и образа. Оно усиливается еще одним чисто кинематографическим приемом: текст (особенно монологов) не произносится актером непосредственно, а уходит за кадр, голос отрывается от тела исполнителя. К таким моментам смысловых разрывов режиссер неизбежно привлекает зрительское внимание, делая частью работы восприятия активное воображение новых значений старого текста.

«Гамлет» Алмерейды — приглашение поразмышлять над самим процессом современной адаптации. Это режиссерская рефлексия о специфике адаптирования классики, которая в сознании большой зрительской аудитории превратилась в набор хрупких осколков, мозаичных фрагментов, разрозненных воспоминаний о когда-то читанном, сборник отдельных узнаваемых цитат (обычно коротких, неточных, вырванных из контекста). Как соотносить классический текст с перегруженной памятью современного кинозрителя, а также жителя мегаполиса? Свои образные инсайты, наряду с криминальным сюжетом, Алмерейда делает объектом зрительской рефлексии. Именно так, задавая вопросы об особенностях современного восприятия старой истории, Алмерейда ее обновляет. Кауриσμαки добивается эффекта новизны иронически разоблачительным пафосом сюжета.

В финале напомним, что сходные вопросы о работе зрительского восприятия и воображения, читательской памяти ставил Ж.-Л. Годар в киноадаптации шекспировского материала в фильме «Король Лир» (1987). В данной картине, философском размышлении о кинематографическом мимесисе, рефлексия о том, как кино взаимодействует с литературой, становится частью как сюжета, так и стиля фильма. Согласно фантазии Годара, после чернобыльской катастрофы оказываются утрачены целые пласты истории культуры. Два центральных персонажа вос-

становливают их: построчно вспоминают забытые тексты (Шекспира) и покадрово собирают утраченные фильмы. Стилистика монтажа фрагментов, смысловых разрывов в местах случайных текстовых встреч у Годара расцветает. Иначе подступиться к шекспировскому материалу французский автор не может. Годаровская философия адаптации поддерживает важный для нас тезис: классический материал выживает (буквально) лишь благодаря тому, что потомки его заново присваивают, возрождают в процессе свежей авторской работы.

Для адаптаций в авторском и независимом кино присвоение — закономерная стратегия, высвобождающая витальную энергию классического материала. Режиссеры навязывают нашему взгляду свои версии того, что классический текст может сообщить в современном контексте.

Авторский стиль на фоне кинотрадиции (медийного контекста) — лишь один из аспектов кинематографического присвоения классики. Данный разговор стоит продолжить, акцентируя жанровый механизм поглощения литературного кинематографическим.

Литература

Boyum J. G. Double Exposure: Fiction into Film. New York: Universe Books, 1985.

Cahir L. Literature into Film. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

Colón Semenza G. M., Hasenfratz B. The History of British Literature on Film, 1895—2015. New York, London: Bloomsbury, 2015.

Hutcheon L. A. Theory of Adaptation. New York, London: Routledge, 2006.

Keyishian H. Shakespeare and Movie Genre: the Case of Hamlet // The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / Ed. R. Jackson. New York, Cambridge: Cambridge U. P., 2007. P. 72—84.