

## ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАССКАЗА Э. ХЕМИНГУЭЯ «УБИЙЦЫ» В ЭКРАНИЗАЦИИ Р. СИОДМАКА

*Прохорова К.А.*

*Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова,  
150000, г. Ярославль, ул. Советская, д.14*

*e-mail: krisale158@gmail.com*

*поступила в редакцию 25 августа 2018 года*

### **Аннотация**

Данная статья посвящена вопросу переноса художественного произведения на экраны. Автор исследует в интермедиальном аспекте экранизацию рассказа Э. Хемингуэя «Убийцы» 1946 г., опираясь на критические статьи Симоны Мюррей, Кэндэс Гриссом и Жене Филлипса. Впоследствии на основе анализа автор выявляет отличительные черты данной экранизации, уделяя особое внимание тому, насколько грамотно режиссером применяются принципы самого Э. Хемингуэя.

**Ключевые слова:** *экранизация; адаптация; «Убийцы»; Эрнест Хемингуэй; Роберт Сиодмак; визуальные символы, интермедиальность.*

**Введение.** Взаимоотношения кинематографа с литературой сложны и многообразны. Экранизация как область пересечения различных коммуникативных систем, а также авторских, читательских и зрительских стратегий представляет особый интерес именно как комплекс разнородных текстов, различная медийная природа которых становится смыслопорождающей [1]. А кинематографичность творчества как объективная сторона художественного мира автора, киномышление как специфика творческого метода писателя в последнее время становится актуальной темой научных исследований. Центральная проблема данной работы - взаимодействие литературы и кино в процессе экранизации - давно уже привлекала внимание исследователей, как литературоведов, так и киноведов. Так, различные аспекты данной проблемы исследовались в ряде диссертаций и монографий отечественных авторов (М.М. Бахтин, М. Ямпольский, С. Аверинцев, К. Ю. Игнатов, И. Маневич, Л. Нехорошев). Однако ни в одной из этих работ теория экранизации не стала центральной проблемой. В то время как на Западе с середины 60-х годов XX века появилось множество работ, посвященных этой проблеме (Джордж Блюстоун, Джеффри Вагнер, Кэндес Гриссом, Брайан МакФарлейн, Линда Хатчин). При написании данной работы мы использовали методы исследования публицистических и научных источников, а также сопоставительного анализа. Особенностью данной работы является широкое использование интермедиального метода. Нам видится актуальность исследования в том, что, несмотря на давнюю традицию изучения взаимодействия литературы и кино, некоторые писатели XX века оставались на периферии «интермедиальной» дискуссии. Э. Хемингуэй в том числе. К тому же недавно начало свой путь поколение Z, которое обладает новым чисто визуальным восприятием. Поэтому крайне важно изучить особенности преобразования вербального текста в визуальный. Сосуществуя в общем «медийном поле» с кинематографом, литература создает новый тип повествования и художественности. Поэтому она рискует оказаться слишком узко воспринятой, если не будет привлекаться опыт интермедиального анализа. Научная новизна работы состоит в том, что в ней с позиции интермедиальности впервые исследована проблема взаимодействия литературы и кинематографа в процессе экранизации произведения Хемингуэя «Убийцы». Таким образом, основной целью является исследование особенности интермедиальной интерпретации «Убийцы» Р. Сиодмака.

**Основная часть.** Роберт Сиодмак, пытаясь избежать проблемы «сюжетного разграничения», выделяемой Брайаном МакФарлейном, решил стилизовать свою адаптацию под классический нуар, что подразумевает добавление образа роковой женщины, который

отсутствовал в оригинальном тексте. Данные трансформации, действительно, стали самими оптимальными методами создания киноадаптации рассказа «Убийцы». Во-первых, оригинальный сюжет не только не был изменен, несмотря на все добавления, но и стал мощным стартом к развитию психологической драмы Шведа и «роковой женщины» Китти. Томас Лейч замечает, что «в последнее время зритель все больше интересуется адаптациями «по мотивам», поскольку ему интересно узнать, что будет дальше, он стремится проверить свои ожидания» [2].

Фильм открывается тринадцатиминутным прологом, который, по сути, является напрямую перенесенным на экран рассказом Хемингуэя. Первая сцена фильма представляет собой абсолютно архетипичную картину для жанра «нуар»: два джентльмена с каменными лицами едут ночью на машине по «шоссе в никуда», чтобы выследить одного человека. Далее подробно воспроизводится рассказ Хемингуэя, при этом важно заметить, что реплики остаются без изменений, начиная со сцены появления убийц в закуской. На экране эти персонажи выглядят так же, как и в рассказе Хемингуэя: дешевые франты, не снимающие перчаток, у которых одежда с левого бока заметно оттопыривается. Эти люди не знают ни названия городка, в котором находятся, ни причину убийства ими Шведа. Интересно, что в первоначальном варианте рассказа писатель называл эту причину. Убийцы были посланы к Андресону, потому что он ослушался приказа мафии. Однако потом Хемингуэй убрал мотивировку, придав тем самым повествованию гораздо большую глубину. Читателя должна была поразить и заставить задуматься сама простота и закономерность совершающегося [3]. Никаких эмоций: убийство здесь – работа, приносящая средства к существованию. Это и есть самое страшное.

Сиодмак же в своей адаптации решил объяснить зрителю мотивы Шведа, но сделал это, следуя канону Хемингуэя. Первая же придуманная Сиодмаком сцена поражает глубинным сходством с творчеством писателя. Понятия света и тьмы были ключевыми для творчества Хемингуэя, что часто отражалось даже в названиях: «Свет мира», «Там, где чисто, светло». В самих «Убийцах» они встречаются неоднократно, естественно, трактованные не буквально, а в более широком плане. Все это тонко уловил Сиодмак, тяготевший к экспрессивной изобразительности, сделав ее основой визуального решения картины. В духе немецкого экспрессионизма он в своей адаптации заполняет пустоты в кадрах тенями и мраком и часто использует технику преследования посредством «кадров, снятых с высокого угла» [4]. Все это способствует раскрытию темы приближающей смерти, которая является основной в рассказе. Немецкий экспрессионизм нашел отражение и в характерах, представленных в адаптации – мы видим «негероического героя» и «героиню-Медее». Адаптация Сиодмака в высшей степени психологична и, следуя канону Хемингуэя, подробно исследует внутреннюю борьбу человека.

Смерть Шведа в адаптации становится лишь экспозицией фильма. Далее появляется совершенно новый персонаж — детектив страховой компании Джим Реардон, который начинает расследование смерти Шведа с той же холодной деловитостью, что и убийцы. Расследование выводит детектива к главарю банды Большому Джиму Колфэксу. На экране возникает забытый богом городок с пустующими улицами и смертельной скукой, которой пропитан, кажется, сам воздух. Мы видим бензозаправочную станцию, где работает Швед. Он протирает окно очередной машины и наталкивается там на своего бывшего босса. Не произносится ни единого слова, но Оле каменеет под пронизывающим взглядом Колфэкса. Он понимает, что спасения нет: его найдут и убьют. Эти придуманные сценаристами сцены выполнены в духе оригинала [3]. Адаптация вращается вокруг одного вопроса, который отражает главную тему рассказа: как человек может упасть настолько низко, что он перестает бороться за свою жизнь? Экранизация будто является продолжением рассказа Хемингуэя и пытается дать ответ на вопрос, который сам писатель оставил открытым.

В связи с этим фильм Сиодмака стоит рассматривать как медитативный нуар о борьбе между добром и злом. В центре нуара находятся два парадокса, которые лучше всего поддаются осмыслению через метод Сократа, который доказывает и важную роль самого

Хемингуэя в данном уробо́росе. Жене Филлипс говорил о том, что борьба между добром и злом прослеживается во всех рассказах Хемингуэя, героем которых является Ник Адамс. В представлении Ника жизнь является греческой трагедией, в которой никто не может изменить свою судьбу, все, что остается, это смириться с ней так, как это сделал Швед. Ник Адамс также выступает подоби́ем совести Шведа, он упрекает его в саморазрушении и пытается внушить ему желание продолжать жить [5]. Сиодмак в своем фильме дает зрителю возможность самому понять, что толкнуло Шведа на подобный шаг. Используя ряд флешбэков для создания иллюзии использования метода Сократа, Сиодмак приводит зрителя к выводу, что Андресон является жертвой игры судьбы, он не смог взять под контроль собственную жизнь из-за слепой любви к Китти Коллинз. А Китти Коллинз, в свою очередь, наоборот являет собой высшее зло. Зритель в итоге становится полноправным участником действия, он выступает судьей поступков Шведа и Китти. Таким образом, Сиодмак смог совместить в своей экранизации метод Сократа и теорию айсберга Хемингуэя: вкуне они вынуждают читателя/зрителя самих попытаться выявить имплицитные конфликты. В адаптации можно выделить два парадокса Сократа: утверждение Оле Андресона «Я ошибся - однажды» и заявление Китти Коллинз «Китти не виновна». Флэшбеки в данном случае и выступают гипотезами, которые помогают нам разрешить данные парадоксы посредством метода Сократа. А сам следователь Реардон играет роль то ли самого Сократа, то ли, пользуясь терминологией нуара, «адвоката дьявола». Стоит отметить, что Хемингуэй во время создания этого фильма восхищался данной задумкой и говорил, что это прекрасный способ отразить кинематографическими средствами его теорию айсберга [2].

Еще одним способом реализации теории айсберга Хемингуэя на экране становятся визуальные символы. Основные визуальные символы связаны с образом Китти Коллинз и демонстрируют ее двойственную натуру. Первый визуальный символ – это зеленый цвет, который является цветом ее шарфа и который также присутствует в названии клуба «The Green Cat», где она встречается с Реардоном. Зеленый цвет имеет как положительное, так и отрицательное значение, он обозначает одновременно и удачу, и алчность. Также зеленый – это цвет абсента, который может вызвать у человека разные реакции – от головокружения до тошноты. Любовь Коллинз, как и этот напиток, одурманивает мужчин. Второй визуальный символ – это арфа, которая изображена на вышеупомянутом зеленом шарфе. Также Коллинз часто сравнивается с Цирцеей, греческой обольстительницей, которая использовала арфу для обольщения. В дополнение, «игра на арфе» - это коллоквиализм, используемый в криминальных кругах. Он обозначает факт совершения убийства. А Коллинз как раз и представлена коварной соблазнительницей, которая может заставить мужчин убить человека ради нее. Наконец, третьим визуальным символом является кошка, с которой Коллинз также часто сравнивается в фильме. Можно вспомнить все тот же клуб «The Green Cat», где Китти пыталась ускользнуть от Реардона словно кошка. Хемингуэй в своем творчестве также часто использовал образ кошки, который символизировал у него женскую уязвимость, но одновременно и независимость («Кошка под дождем», «Прощай, оружие!»). Также этот образ способствовал созданию эротического напряжения в произведениях писателя [6].

Сиодмак использует визуальные символы и для того, чтобы связать хемингуэевские мотивы с характером Оле Андресона. Когда Ник Адамс приходит к Шведу, чтобы предупредить его о преследовании, Швед вместо того, чтобы смотреть в глаза Адамсу, своему спасителю, смотрит на стену, выражая тем самым свое безразличие и готовность умереть. Фрэнк Лоуренс писал: «Стена метафорична. Швед был человеком перед стеной, черной стеной, так представлялось ему будущее... Он считал, что нет никакого способа исправить то, что он наделал» [2]. По канону Хемингуэя «герой кодекса» часто появляться за мгновение до смерти как «человек, прижавшийся к стене, противостоящей всему миру». Эти метафорические стены являются той границей между жизнью и смертью, о которой так часто писал Хемингуэй. Проблема «одинокости, сопротивляющегося монолиту непохожести» связана с еще одним важным приемом, используемым в адаптации: Реардон и Андресон – герои двойники [2]. Пока Андресон постепенно ввязывается в криминальный мир и становится

марионеткой Китти Коллинз, Реардон в это время пытается разгадать загадки запутанного прошлого Шведа. «В результате Реардон распутывает этот клубок лжи в то время, как Андресон окончательно застревает в ловушке своего криминального прошлого», и, таким образом, мы понимаем, что Реардон в фильме «несет факел Хемингуэя руками Ника Адамса, следуя за основными идеями писателя» [5].

Освещение и инсценировка также символичны в данной картине. Световые контрасты в сценах с Китти Коллинз способствуют раскрытию ее двойственной натуры: за ангельским ликом скрывается дьявольская сущность. Творчество Хемингуэя включает в себя концепт, который впоследствии получил название концепт ничто, концепт одиночества и темноты. Герои Хемингуэя часто боятся темноты, что символизирует их душевную тревогу, вызванную неуверенностью в себе [7]. В данной адаптации не существует разницы как таковой между внешней и внутренней тьмой. Черно-белое изображение служит еще одним средством передачи правильного и неправильного.

**Заключение.** В итоге, рассказ «Убийцы» был экранизирован таким образом, каким Хемингуэй хотел, чтобы его читали, как современное моралите, обличающее пороки человеческого общества. Жене Филлипс писал о том, что «темная и мрачная атмосфера «Убийц» вкупе с угрюмо-циничным видением жизни, отраженном в истории о предательстве, разочаровании и смерти, сделали его превосходным примером фильма-нуар» [4]. Основной особенностью данной адаптации стало использование таких элементов, как художественные детали, прием контрастирующих друг с другом образов, диалогичность, драматизм и напряженность конфликтов, вставные конструкции, что позволило режиссеру по-своему интерпретировать образы Хемингуэя. Таким образом, выявив особенности данной адаптации, мы пришли к выводу, что интермедиаальный анализ текста художественного произведения и кинотекста выявляет как общие, так и различные их черты, что обусловлено принадлежностью литературного произведения и кинотекста к различным видам искусства. Через взаимодействие литературы и кинематографа происходит глубокое понимание и постижение специфических и оригинальных особенностей каждого из них. Благодаря анализу экранизации Р. Сиодмака, мы также обнаружили, что интермедиаальный вариант прочтения позволяет обозначить через визуально-кинематографические коды ту глубинно-экзистенциальную проблематику человеческой изоляции, к которой обращался Хемингуэй.

**Благодарность.** Хотелось бы выразить благодарность кандидату филологических наук, доценту кафедры иностранных языков гуманитарных факультетов ЯрГУ им. П.Г. Демидова Ивойловой Надежде Юрьевне за помощь в написании данной работы.

#### Список литературы

- 1) Идлис Ю.Б. Введение в теорию экранизации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва: Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. 2006. 27 с.
- 2) Grissom Candace Ursula. *Filming the lost generation: F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, and the art of cinematic adaptation*. Tennessee: Middle Tennessee State University. 2012. 470 p.
- 3) Карцева Е.Н. Хемингуэй и Голливуд // *Экран и книга за рубежом: диалектика взаимоотношений*. Москва: ВНИИ киноискусства. 1988. 260 с.
- 4) Murray Simone. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Routledge. 2011. 272 p.
- 5) Phillips Gene D. *Hemingway and Film*. New York: Ungar Pub Co. 1980. 207 p.
- 6) Оруджева И.Г. *Новаторский стиль Эрнеста Хемингуэя // Научный аспект*. Самара: Аспект. 2014. 64 с.
- 7) Stoltzfus Ben. *Hemingway and French Writers*. Kent: The Kent State University Press. 2011. 240 p.