

Левина Лариса Александровна

ТРАГЕДИИ В. ШЕКСПИРА В СОВРЕМЕННОЙ КИНОАДАПТАЦИИ ("РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА", "ГАМЛЕТ", "МАКБЕТ")

Статья посвящена актуальной в настоящее время проблеме бытования произведений классической литературы, в данном случае - трагедий В. Шекспира, в современных киноадаптациях. Под современной киноадаптацией понимается экранизация произведения с переносом действия в современность. Работа имеет междисциплинарный характер и написана на стыке литературоведения, искусствоведения и культурологии. Основное внимание уделяется взаимодействию классического текста с теми реалиями, с которыми соединяет его современная киноадаптация. В статье выявляются основные признаки киноадаптации как формы бытования художественного текста.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/11-3/8.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 11(77): в 3-х ч. Ч. 3. С. 35-40. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/11-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

11. Щербанев Д. Письмо в редакцию // Отклики Кавказа. 1911. № 64.
12. Эль Бэ. Итоги (материал для ист. Иловайского) // Отклики Кавказа. 1910. № 77.
13. Эмеф. Наброски // Отклики Кавказа. 1910. № 177.

**THEMES AND PROBLEMATIC OF THE PRIVATE REGIONAL NEWSPAPER “OTKLIKI KAVKAZA”
 (“CAUCASIAN VOICES”) (BY THE MATERIAL OF THE ISSUES OF 1909-1911)**

Krizhanovskii Nikolai Igorevich, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Ryzhkina Natal'ya Aleksandrovna
Armavir State Pedagogical University
nicolaykri@mail.ru; natalia.steel@mail.ru

The article discovers the peculiarities of the activity of editorial team from the private regional newspaper “Otkliki Kavkaza” (“Caucasian Voices”) published in Armavir in 1909-1918. Special attention is paid to the early years of the newspaper (1909-1911). This period was crucial to form the main trend of the edition, its attitude to the basic events in the world, country and region. The author tries to identify the key problems and thematic lines of the newspaper and points out that its publications provided an interpretation of the national, international and regional events from the viewpoint of liberal and socio-democratic circles. “Otkliki Kavkaza” editorial board contributed to city territory improvement and asserted ideals of progressive development of the society.

Key words and phrases: newspaper “Otkliki Kavkaza”; problems and thematic lines; information policy; column; subjects; thematic areas and trends; socio-critical approach.

УДК 82-21; 791.43/45

Статья посвящена актуальной в настоящее время проблеме бытования произведений классической литературы, в данном случае – трагедий В. Шекспира, в современных киноадаптациях. Под современной киноадаптацией понимается экранизация произведения с переносом действия в современность. Работа имеет междисциплинарный характер и написана на стыке литературоведения, искусствоведения и культурологии. Основное внимание уделяется взаимодействию классического текста с теми реалиями, с которыми соединяет его современная киноадаптация. В статье выявляются основные признаки киноадаптации как формы бытования художественного текста.

Ключевые слова и фразы: классическая трагедия; Шекспир; экранизация; современная киноадаптация; интерсемиотический перевод; медиатекст; медиасловесность; перенос действия в современность.

Левина Лариса Александровна, д. филол. н., доцент
Российский государственный университет нефти и газа
(национальный исследовательский университет) имени И. М. Губкина, г. Москва
larissa.a_mail@mail.ru

**ТРАГЕДИИ В. ШЕКСПИРА В СОВРЕМЕННОЙ КИНОАДАПТАЦИИ
(«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА», «ГАМЛЕТ», «МАКБЕТ»)**

Кино- и телеверсии классической литературы, основанные на более или менее последовательном перенесении действия в наши дни, составляют обширный, ускоренно разрастающийся корпус кинотекстов, не имеющий на сегодняшний день даже общепринятого названия. Поэтому прежде всего следует определиться с терминологией. Термин «экранизация» заведомо неточен, поскольку речь идет о явлении, как минимум обособившимся в качестве самостоятельной разновидности экранизации, или даже вышедшим за ее пределы. Слово «интерпретация» также представляется не вполне подходящим. Наиболее точно передать суть явления мог бы термин «ремейк», однако он прочно закрепился за произведениями одного и того же вида искусства, поэтому употребление его в данном случае могло бы ввести в заблуждение. За неимением лучшего остановимся на термине «адаптация», который бытует в интересующем нас значении в театральной и кинокритике [2; 12]. Причем в некоторых исследованиях термин «адаптация» синонимичен слову «экранизация» – вероятно, как его английский эквивалент [3; 9, с. 40; 11, с. 134], в то время как в других обозначает разновидность экранизации наряду, например, с прямой или канонической экранизацией, а также с экранизацией по мотивам [4; 7, с. 129; 10]. Однако и при таком подходе обычно оказывается, что осовременивание классики может быть отнесено к разным типам экранизаций, не составляя специфики ни одного из них. И если об экранизациях вообще на сегодняшний день существует обширная литература, то адаптация в указанном значении как явление, выделившееся из общей массы экранизаций, еще ждет изучения.

В свое время, характеризуя медиасловесность как «третий тип словесного творчества» [5, с. 14], мы прогнозировали ее неизбежное расширение за счет новых типов медиатекстов [5, с. 57; 6, с. 41]. Киноадаптации

с переносом действия в современность подтверждают этот прогноз, так как представляют собой один из таких медиатекстов – новейшую форму бытования произведений классической литературы. Именно в этом качестве мы и рассмотрим киноадаптации трагедий В. Шекспира, не претендуя на оценку художественной значимости отдельных фильмов как произведений киноискусства и на анализ их кинематографических достоинств и недостатков. Адекватность фильма первоисточнику реализуется в подтверждении авторства, узнаваемости названия, следовании тексту (за исключением сокращения, распространенного давно и повсеместно, в том числе и в театральных постановках), сохранности системы персонажей (включая их имена), фабулы, главных сюжетных линий и основной идеи произведения. Самой близкой к традиционной экранизации формой современной адаптации классики являются фильмы, в которых все перечисленное сохраняется полностью или с минимальными изменениями, а перенос в современность затрагивает по преимуществу внешние атрибуты. Отчасти этот прием сравним с театральными постановками классических пьес, герои которых выходят на сцену в современных костюмах. Этот процесс не мог не затронуть и кино, визуальный ряд которого с точки зрения зрительского восприятия куда менее условен и более жизнеподобен, нежели визуальный ряд театрального действия. «То, что кино вызывает у зрителя такое ощущение достоверности, которое совершенно недоступно никаким другим искусствам и может равняться лишь с переживаниями, вызываемыми непосредственными жизненными впечатлениями, – бесспорно» [8, с. 347]. Думается, именно это и заставляет кинематографистов осовременивать классическое наследие. Оставим за скобками поверхностные объяснения данного явления: упрощение смысла и привлекательность – в том числе и коммерческая – готового, хорошо известного публике сюжета. Сознавая, что и в них есть рациональное зерно, допустим, что дело все же обстоит не настолько примитивно и существуют более серьезные причины эстетического характера. На то есть ряд оснований. Прежде всего, отнюдь не бесспорно, что делать качественные адаптации легче, чем писать оригинальные сценарии, а произведения, которые получаются на выходе, радикально проще канонических экранизаций. Скорее наоборот, трудности интерсемиотического (в терминологии Р. О. Якобсона) [15, р. 233] перевода удваиваются – ведь нужно не просто перевести произведение классической литературы на язык кинематографа, но и перекодировать его с одной системы культурно-исторических реалий на другую.

Любая экранизация в той или иной мере осовременивает классику, трагедию же и на сцене невозможно поставить в первозданном виде. И дело не только в распространенной практике сокращения текста. Даже в контексте традиционного театра трагедия всегда обладала собственным художественным языком, выразившимся в интонациях, жестах, походке и т.д. Ныне этот язык утрачен – в нашей стране (то есть в бывшем СССР) последней подлинно трагической актрисой, им владевшей, была В. Анджапаридзе (1897-1987), и резонно предположить, что в других странах ситуация аналогичная. Более того, если на сцене поведение актера и сегодня условно и ориентировано на публику, то «кинематограф создает технические возможности точного воспроизведения бытового жеста и бытового поведения» [8, с. 357]. То есть логично предположить, что перенос действия в наши дни – всего лишь очередной, но никак не первый, шаг в развитии экранизации классики, и он вполне может быть обусловлен творческими задачами. Тут уместно вспомнить, что исторически-прошедшее время фильма «является условно-настоящим для зрителей; “условно”, поскольку зритель благодаря историческим костюмам, декорациям, сюжету защищен от полного отождествления времени фильма и своей реальной эпохи; “настоящим”, поскольку в момент сеанса зритель должен психологически переживать состояние человека, не осведомленного о последующем историческом опыте» [Там же, с. 667]. Однако кино – искусство массовое, а для массового зрителя так ли все это актуально? Из интервью режиссера Ю. Кары о съемках фильма «Гамлет. XXI век»: «...услышал, как артисты в массовке поинтересовались: “Когда Гамлет встретится с Джульеттой?” И понял, что эту историю нужно рассказать, как в первый раз, потому что молодые ее не знают» [14]. Иными словами, временная дистанция поддерживается преимущественно, если не исключительно, с помощью костюмов и декораций и при этом требует от зрителя вживаться в состояние неосведомленности об историческом опыте, о каковом опыте этот зритель вполне может быть и впрямь не осведомлен. Актеры, не владеющие языком трагедии и произносящие высокий поэтический текст с современными интонациями в сочетании с современной пластикой и мимикой, в исторических костюмах рискуют произвести впечатление ряжености, в то время как современный антураж раскрепощает. Необходимость костюмов, декораций и самой исторической дистанции становится проблематичной. В то же время сохраняет актуальность задача донести до зрителя основные идеи произведения – по крайней мере, в нравственно-философском аспекте.

Один из наиболее ярких примеров киноадаптации классической трагедии с минимальным отходом от первоисточника – фильм Б. Лурмана «Ромео + Джульетта» (1996). Текст сохранен с минимальными искажениями (в основном в виде небольших вставок), что ставит создателей фильма перед необходимостью как-то примирить его с современными реалиями. Впрочем, сама по себе эта задача органична для явлений медиасловесности, одно из отличительных свойств которой составляют «развитые метатекстовые связи» [5, с. 15]. В данном случае это связи между текстом Шекспира и системой аудиовизуальных знаков в фильме, которую также можно рассматривать как текст. Первый шаг к примирению сделан уже в названии – плюсик, заменивший союз и изображенный в титрах в виде кровавого креста, отсылает и к современным подростковым граффити, и к средневековой символике. Тот факт, что враждующие знатные дома больше похожи на мафиозные кланы (включающие колоритные молодежные группировки), а кони, мечи и кинжалы уступили место автомобилям, вертолетам и пистолетам – это как раз и есть сугубо внешний уровень, антураж. При этом место действия во многом условно – город Верона-Бич не имеет ничего общего ни со средневековой, ни даже с современной

Вероной. Это собирательный образ большого приморского города, напоминающий Майами, Лос-Анджелес, Рио-де-Жанейро, Мехико и др., в котором современные «реалии» далеко не так реальны, как может показаться. Это и имена Монтекки и Капулетти буквально на всем – от наружной рекламы, включая гигантские конструкции на крышах небоскребов, до номеров автомобилей, – и шекспировские цитаты, имена и названия на билбордах, вывесках и надписях (бильярдная «Театр Глобус», кафе «Розенкранц» и т.д.). Это и подчеркнута католические детали – прежде всего, гигантские статуи Христа и Мадонны, – органичные как для латиноамериканского города, так и для средневекового. Но особенно бросается в глаза обилие распятий на каждом шагу, вплоть до автозаправки. Зачастую кресты неуместны – тут и крестообразные неоновые светильники, и бижутерия, и даже крест, выстриженный на затылке неформала. И все это – фон для насилия, наркотиков и мафиозных войн. В этом насквозь фальшивом мире, кажется, не может не произойти трагедии. Не случайно то и дело кровавым пятном мелькает знакомая всем и каждому реклама, на которой вместо «наслаждайся кока-колой» написано: «для чего любовь». Все это могло бы выглядеть искусственно и нарочито, если бы не прием удвоения – маленький телеэкран в глубине первого же кадра включается прямо на глазах, и вот уже именно на этом экране идут титры встык со вступлением хора, которое читает диктор теленовостей. Постепенно этот экран увеличивается, совмещаясь с экраном реальным, затем его сменяет чередование газетных заголовков и кадров репортажа с места событий, и все действие трагедии как бы вырастает из криминальной хроники, «основное пространство текста воспринимается как “реальное”» [8, с. 432], а в конце снова сворачивается в светский скандал, вызвавший шумиху в прессе: финальную реплику Герцога также читает диктор с того же телеэкрана (причем сам Герцог оказывается капитаном полиции).

В трагедию «Ромео и Джульетта» современные реалии в виде аудиовизуального ряда, особенностей речи и пластики, темпа, юмора и т.д. вписываются органично, так как семейная вражда и трагедия несчастных влюбленных относятся к сфере фундаментальных человеческих отношений и в принципе могут разыграться в любой конкретно-исторической обстановке, что и происходит в фильме Б. Лурмана. Интегрировать шекспировский текст в современность сложнее, например, в «Гамлете», герои которого – члены королевской фамилии и придворные. При этом из семи известных мне киноверсий «Гамлета», увидевших свет в последние десятилетия, только одну (1990, Ф. Дзефирелли) можно признать традиционной экранизацией, все же остальные так или иначе адаптированы.

Рубеж веков ознаменован выходом «Гамлета» (2000, М. Алмерейда), действие которого перенесено в современный Нью-Йорк и сосредоточено вокруг некой «Датской корпорации». Однако членов королевской семьи титулуют так, как и положено титуловать августейших особ, и это, равно как вообще шекспировский текст, диссонирует с современным антуражем: с богемным юнцом Гамлетом, с разбитными Клавдием и Гертрудой, с газетой и видеокамерой (явно подсмотренными у Лурмана), с суперсовременными интерьерами офиса корпорации и отеля «Эльсинор», – и это еще при том, что действие практически не выходит за пределы этих интерьеров, то есть собственно современного мира в фильме минимум, осовременивание в значительной мере ограничивается переодеванием. Еще более сведение осовременивания к переодеванию характерно для фильма *BBC* (2009, Г. Доран), где оно становится осмысленным приемом. Неукоснительно точное следование тексту Шекспира здесь не просто имеет место – оно декларируется в анонсах и служит основой рекламных слоганов. Не удивительно, что герои, хоть и облачены в современную одежду (не считая сравнительно нечастого появления молодежи – того же Гамлета – в джинсах и футболке – это по преимуществу элегантные вечерние или деловые костюмы), выглядят именно так, как и должны выглядеть современные европейские монархи и их придворные. Действие не выходит за пределы замкнутого пространства, которое – опять же за незначительными исключениями (например, сцены с призраком) – представляет собой дворцовые интерьеры. Выпадение этого условно-современного мира из собственно современности подчеркивается периодическим сближением цветового решения картинка с черно-белым кино (хотя фильм, конечно, цветной), а также ярко выраженной театральностью. Декорации и мизансцены в большинстве своем не кинематографичны, а именно театральны. Актеры в кадре работают на камеру так, как на сцене работали бы на зрительный зал – избегают поворачиваться спиной, произносят реплики прямо в камеру и т.д. В то же время акцентированно костюмная, представляющая собой вульгарную клоунаду сцена «Убийство Гонзаго» оттеняет рафинированную театральность основного действия, придает ему объем и перспективу.

Таким образом, взаимодействие шекспировского текста и современных реалий в англоязычных адаптациях «Гамлета», в какой бы мере оно ни было достигнуто, обеспечивается пространственной изоляцией происходящего и общей тенденцией «возвращения в театр» – самая недавняя из этих адаптаций, 2015 года, представляет собой киноверсию театральной постановки.

Иной подход имеет место в фильме Ю. Кары «Гамлет. XXI век» (2010), где наблюдается сравнительно точное следование тексту трагедии в той части, которая не подверглась сокращению. В цитированном интервью Ю. Кара сказал: «...сегодня трагедия Гамлета обращена <...> к 20-летним» [14]. Именно молодежной аудитории адресованы такие режиссерские решения, как выбор начинающих актеров на несколько главных ролей, автогонки вместо поединков, стайки юных фанатов, шумные вечеринки, обилие рок-музыки, включая «Deer Purple», налет субкультуры в костюмах и в гриме даже у Клавдия и Гертруды, не говоря уже о молодом поколении – Розенкранц и Гильденстерн, например, изображены ярко выраженные яркими неформалами. И тем не менее не только трагедия Шекспира, но и сама современность подвергается радикальной адаптации.

Во-первых, текст последовательно сокращен за счет реплик и фрагментов монологов, в которых речь идет о королевской власти. Достаточно сказать, что в фильме полностью отсутствуют упоминания о Фортинбрасе.

Семейная коллизия доминирует над проблемами престолонаследия даже в линии Гертруды и Клавдия. Самого же Гамлета вообще не интересуют ни трон, ни государство – только скорбь по отцу, только жажда правды и возмездия. Монолог «Быть или не быть...» он произносит, сидя на камне среди моря, – одинокий растерянный мальчик, которому зябко от высыхающей на коже морской воды. Во-вторых, сама по себе современность на поверку оказывается весьма относительной – куда более относительной, чем в «Ромео + Джульетта». Если местом действия у Лурмана был, безусловно, современный мегаполис со всеми его признаками и с инфраструктурой, включая полицию, СМИ, рекламу и т.д., то в фильме Ю. Кары, с первых кадров ошеломляющем шумным празднеством с шоуменом (Полонием), рок-группой, танцами у шеста, световым шоу и проч., современность далее исчерпывается артефактами: автомобилями, яхтами, компьютерами, косухами, футболками и деловыми костюмами, и все это уживается с мечами, кинжалами и стражниками в доспехах так же мирно, как рок-музыка с Бахом, Вивальди и Вагнером в саундтреке. Элементы имиджа готов вносят экзотическую ноту в облик героев, особенно Гертруды и Клавдия, и в силу самого названия субкультуры служат одним из связующих звеньев между современностью и Средневековьем. В-третьих, фон, на котором разворачивается действие, совсем не датский и даже не западноевропейский – Крым, теплое море, синее небо, яркая зелень, сева-стопольские пещеры, Воронцовский дворец, Ласточкино гнездо. Гамлет с Лаэртом соревнуются в стритрейсинге на узкой улочке явно восточного древнего города. Если внимательно следить за текстом, нетрудно заметить, что упоминания о Дании вымараны. Даже одна из хрестоматийных реплик звучит так: «Прогнило что-то в **нашем** королевстве». Зато внимание концентрируется на манящем экзотичностью названием «Эльсинор». То есть действие на самом деле перенесено не столько в собственно современность, сколько в некое условное полусказочное королевство Эльсинор, находящееся вне ясно обозначенного времени и пространства.

Далеко не каждое произведение подпускает к себе кинематографистов с такими подходами. Сложно интегрировать в современность, например, «Макбета» или «Короля Лира» с их гнетущей атмосферой и проблематикой, неотделимой не только от королевской власти, но и от феодальных отношений. Именно поэтому в австралийской адаптации «Макбета» (2006) Дж. Райта, также сохранившей шекспировский текст, разговоры о подавлении мятежа, о титуле кавдорского тана и о дымящемся кровью мече звучат по меньшей мере странно в современных интерьерах, равно как и предсказания ведьм – из уст девиантных подростков в школьной форме. Принципиально иную концепцию адаптации классической трагедии предлагает *BBC*. Так, запланированный фильм «Король Лир» будет антиутопией, а главный герой в исполнении Э. Хопкинса – актера, прославившегося образами, мягко говоря, не самых привлекательных персонажей, – тираном в стиле диктаторов XX века, а отнюдь не тем *père noble*, каким его нередко изображают [13]. Потому что проблема власти в «Короле Лире» неустранима, ее необходимо сохранять если не в феодальном, то в каком-то ином варианте, в противном же случае осовремененная трагедия с *père noble* в качестве главного героя рискует превратиться в сюжет для средней руки ток-шоу дневного показа. Тот же подход реализован в сериале «Шекспир на новый лад» (2005), из которого рассмотрим единственную трагедию – эпизод 2, «Макбет». Интересно, что за короткий срок увидели свет три экранизации «Макбета», в том числе две адаптации. Как уже было сказано, фильм Дж. Райта оставляет желать лучшего в смысле взаимной интеграции шекспировского текста и современных реалий, если таковая интеграция вообще имела место. Совсем иное дело – сериал *BBC*, в котором осовременивание выходит далеко за рамки антуража, захватывая уровень текста и сюжета. Надо признать, что в данном случае такое решение было, по-видимому, единственно возможным. В том же «Макбете» неотделимый от системы феодальных ценностей шекспировский текст не может быть адекватно перенесен в современность. Поэтому заглавный герой в фильме – не родственник шотландского короля, тан гламисский и кавдорский, а талантливый повар, и предмет его воцелений – не корона, а ресторан. Триумф Макбета, подкрепляющий его претензии на престол, – подавление мятежа у Шекспира – в фильме оборачивается присвоением ресторану трех мишленовских звезд, в чем герой не без оснований видит свою личную заслугу. Соответственно претерпевает существенные изменения текст, сохраняясь лишь фрагментарно. Допустимо ли это? Сошлюсь на совет Ф. М. Достоевского княжне В. Д. Оболенской в связи с идеей постановки «Преступления и наказания» в театре: «Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?...» [1, с. 225]. В киноадаптациях классики сюжет зачастую меняется гораздо радикальнее, чем в «Макбете», в котором все же сохранена система персонажей, включая некоторые имена, достаточно корректно воспроизведена фабула и – с точностью до осовременивания – основные идеи.

Несмотря на все метаморфозы, фильм воспринимается именно как трагедия Шекспира «Макбет». Адаптация получилась настолько убедительная, что признаки ее влияния явственно просматриваются в «Макбете» Дж. Курзеля (2015) – обстоятельство тем более показательное, что это практически безупречная, в меру разумного традиционная экранизация. И тем не менее многие детали явно навеяны адаптацией *BBC*, например, заливающая все кровь в одном фильме и красный туман в другом, или бросающийся в глаза, усиленный в сравнении с Шекспиром мотив мытья рук – в обоих. Это – и предсмертный монолог леди Макбет. У Шекспира его нет, а есть сцена в замке: вокруг королевы суетятся придворные дамы, которым она то ли отвечает невпопад, то ли просто бредит. В фильме же 2015 года придворных дам нет, а реплики леди Макбет сведены в монолог, который она произносит то ли в церкви, то ли в часовне, отчего он превращается в молитву. И весь образ героини предстает в совсем ином ракурсе. Монолог жены Макбета в этом же месте присутствует и в адаптации *BBC*. Справедливости ради – от сцены с придворными отказался еще Р. Полански в экранизации 1971 года, но у него леди Макбет перед смертью читает письмо мужа из пятой сцены первого

акта, и это все же иное художественное решение. Также в обоих фильмах по сравнению с текстом Шекспира (а точнее – несравнимо с текстом Шекспира) акцентирована тема потери ребенка. В адаптации 2005 года она представлена монологом жены Макбета, а экранизация Курзеля начинается сценой похорон младенца. Кстати, фильм Дж. Райта, вышедший после адаптации *BBC*, тоже начинается на кладбище – чета Макбет у могилы сына. И следом на этом же кладбище появляются подростки-вандалы – ведьмы. С ведьмами связано еще одно сближение адаптации-2005 и экранизации-2015: в обоих фильмах авторы отказались от изображения их нарочито отвратительными. В адаптации они заменены весельчаками-мусорщиками, и это исключительно сильная находка, равно как и сквозная метафора – свалка. В экранизации ведьмы традиционны, но их сдержанность, почти бесплотность, практически недостижимая в театре, отсутствующая у Шекспира четвертая ведьма-девочка – все это скорее привлекает, нежели отталкивает.

Ведьмы-мусорщики и свалка имеют концептуальное значение. С ними связан баланс смыслов – заложенного в трагедии Шекспира и привнесенного кинематографистами. Это удобно показать в сопоставлении адаптации и экранизации. Если вынести за скобки феодальные отношения и ценности, то о чем, собственно, «Макбет»? Есть пара, потерявшая единственного сына. Есть любящая женщина, в буквальном смысле вложившая всю нежность в мужа. Она искренне уверена в его праве на продвижение и, соответственно, на устранение препятствия, а потому толкает его на преступление – единичное, это важно. Есть незаурядный мужчина, который долго не решается на убийство, но, раз начав, уже не может остановиться. И это приводит жену в такой ужас, что она погибает. Это слой, общий и для обоих фильмов, и для Шекспира. Такая сюжетная канва может быть реализована практически на любом материале, и на этом уровне не так уж важно, что именно является предметом вождения героя – корона ли, ресторан ли, корпорация и т.д. Это становится важным на уровне культурных кодов, и тут начинаются различия. Если очень обобщенно, то в «Макбете» 2015 года, как и у Шекспира, корона и власть – не просто объект притязаний героя, но и ценность высшего порядка. Власть священна, если законна, и проклята, если нет. Макбет не сомневается в своем праве на корону – он и фигура-то посильнее Дункана, и пророчеству ведьм верит безоговорочно не только когда убивает сам, но и когда прекращает сопротивление, позволяя убить себя. Можно сказать, в экранизации в сравнении с Шекспиром все это усилено. Так, убийство семьи Макдуфа, в котором Макбет видит необходимое искоренение предательства, выглядит гораздо более жестоко, чем у Шекспира. Не говоря уже о том, что оно показано, в то время как у Шекспира в соответствии с театральной эстетикой эпохи о нем просто сообщается. Королевская власть, вассальная верность и рыцарская честь сакральны. Эта сакральность пронизывает великолепные батальные сцены в начале фильма, поле битвы, покрытое изувеченными телами, которые потом явятся в виде призраков, а завершат тему изувеченные тела Макбета и Макдуфа в финале. Бренность человеческих тел, бренность амбиций и стремлений. И на фоне всего этого – фигуры ведьм в краснеющем к финалу тумане, такие же бесплотные, как призраки, пришедшие из того же трансцендентного мира.

В адаптации 2005 года мир вращается вокруг ценностей сугубо материальных, никакого сколько-нибудь морального или идейного содержания в этих ценностях нет. А вот сакральное, как ни странно, есть. Если называть вещи своими именами, весь фильм выстроен вокруг еды. Еда есть альфа и омега системы ценностей в мире потребления, и она сакральна. А свалка – средоточие того, что остается от этого мира уже на завтра. «Мы ваш вчерашний день», – говорят мусорщики-ведьмы. Если проводить конкретные параллели, то получаются такие оппозиции:

- 1) захват короны – присвоение ресторана;
- 2) мир феодальных ценностей, в котором сакральны власть и верность – мир потребления, в котором сакральна еда;
- 3) потенциальная жертва как враг, которого привычно убивать в бою – потенциальная жертва как свинья на убой;
- 4) тела и призраки людей, чья жизнь осталась во вчера – отбросы еды и всего прочего, употребленного вчера;
- 5) усеянное трупами поле битвы – свалка;
- 6) потусторонние ведьмы – мусорщики.

Сравниваются именно фильмы, потому что у Шекспира нет не только свалки, но и поля боя. И то, и другое – чисто кинематографические находки. Так или иначе, происходит полная и последовательная смена культурной парадигмы, что сказывается и в образе самого Макбета. Аналогичные оппозиции – опять же в сравнении с экранизацией: средневековый рыцарь и современный повар (причем повар верит в предсказание мусорщиков так же истово, как рыцарь – в пророчество ведьм); брутальность (не только внешняя) рыцаря и артистизм (в том числе и внешний) повара; сила, обернувшаяся своей темной стороной, и слабость, срывающаяся с цепи. В последнем пункте заложено различие мотивировок у героев двух фильмов. Так, семью Макдуфа (в фильме *BBC* – полицейского) Макбет-повар убивает не потому, что ему это действительно надо, и он считает это правильным (как в том уверен Макбет-рыцарь), а в порядке неконтролируемой истерики. Отсюда и возникающее на первый взгляд ощущение нелогичности этой расправы. И еще один существенный момент, которого нет у Шекспира, но который есть в обоих фильмах. В финале, когда корона (ресторан) в руках законного наследника, мы видим чудом уцелевшего сына Банко (в адаптации – Билли), который, согласно предсказанию ведьм (мусорщиков), должен в конечном итоге получить корону (ресторан). В фильме *BBC* он просто появляется в кадре. А вот в фильме Курзеля он идет вперед в кровавом тумане с поднятым мечом в руках. Ничто не закончилось. И это именно тема двух фильмов, не Шекспира. Тема, возникшая в современной адаптации, а затем подхваченная и доведенная до логического конца в традиционной экранизации (опять же

справедливости ради – в финале фильма Полански есть одинокий рыцарь, но в пути, вдаль от короля и взрослый, из чего не следует, что это именно Флинс, которого мы ранее видели подростком). Иными словами, фильм «Макбет» из сериала *BBC* представляет собой яркий пример того, как классический текст начинает генерировать новые смыслы в условиях «взаимодействия структур» [8, с. 427], причем в качестве второй, взаимодействующей, структуры выступают современные культурные реалии.

Итак, анализ киноадаптаций трагедий В. Шекспира показывает, что:

- киноадаптации классики с переносом действия в современность – один из новейших типов медиатекстов, который необходимо изучать;
- качественная киноадаптация обнаруживает способность к образованию развитых метатекстовых связей посредством взаимной интеграции текста первоисточника и современных реалий;
- художественная целостность трагедий В. Шекспира в киноадаптации не разрушается даже при существенной переработке и модернизации, если сохраняется событийная основа и ключевые проблемы;
- художественная целостность первоисточника сохраняется в киноадаптации в той мере, в какой он позволяет актуализировать заложенные в нем фундаментальные нравственно-философские проблемы;
- киноадаптация классики генерирует новый смысл, не тождественный смыслу первоисточника и возникающий в процессе его взаимодействия с современной культурой.

Список источников

1. **Достоевский Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1986. Т. 29. Кн. 1. 574 с.
2. **Живая классика: 10 современных адаптаций** [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ivi.ru/titr/goodmovies/best-modernized-adaptations> (дата обращения: 28.07.2017).
3. **Интертекстуальность киноадаптаций** [Электронный ресурс]. URL: <http://discours.philol.msu.ru/index.php/component/content/article/2-uncategorised/190-intertextuality-of-film-adaptations> (дата обращения: 28.07.2017).
4. **«Киноадаптация и канон»: резюме, отзывы, отклики** [Электронный ресурс]. URL: <http://discours.philol.msu.ru/index.php/summer-school-current-eng/10-events/233-cinema-adapt-canon> (дата обращения: 28.07.2017).
5. **Левина Л. А.** Авторская песня как явление русской литературы XX века. Эстетика. Поэтика. Жанры: дисс. ... д. филол. н. М., 2006. 464 с.
6. **Левина Л. А.** Грани звучащего слова. Эстетика и поэтика авторской песни. М.: Нефть и газ, 2002. 352 с.
7. **Лиходкина И. А.** Отражение литературных образов в кинематографе или особенности интерсемиотического перевода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3 (69): в 3-х ч. Ч. 3. С. 128-130.
8. **Лотман Ю. М.** Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 704 с.
9. **Покидышева С. Н.** О когнитивной образности в художественном дискурсе (межкультурно-коммуникационный аспект) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2007. № 1 (9). С. 40-43.
10. **Поличко Г. А.** Основы кинематографических знаний на уроках литературы в средней школе. Курган: КГПИ, 1980. 147 с.
11. **Симонова С. А.** К проблеме соотношения экранизации и литературного первоисточника. // Вестник ВГИК. 2011. № 10. С. 134-142.
12. **Цулая Д.** «На дне»: современная экранизация Горького на настоящей свалке [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/news/2453334/> (дата обращения: 28.07.2017).
13. **Энтони Хопкинс сыграет Короля Лира** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/news/y2017/7-3/12319/> (дата обращения: 28.07.2017).
14. **Юрий Кара рассказал о мистике в ленте «Гамлет. XXI век»** [Электронный ресурс]. URL: <http://izvestia.kiev.ua/article/10609> (дата обращения: 28.07.2017).
15. **Jakobson R.** On Linguistic Aspects of Translation // On Translation / ed. by R. A. Brower. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. P. 233-239.

THE TRAGEDIES OF W. SHAKESPEARE IN MODERN FILM ADAPTATION ("ROMEO AND JULIET", "HAMLET", "MACBETH")

Levina Larisa Aleksandrovna, Doctor in Philology, Associate Professor
Gubkin Russian State University of Oil and Gas (National Research University), Moscow
larissa.a_mail@mail.ru

The article is devoted to the topical problem of the existence of classical literature works, in this case the tragedies of W. Shakespeare, in modern film adaptations. Modern film adaptation is the adaptation of the work with the transfer of action to the present. The study has an interdisciplinary character and is written at the junction of literary criticism, art criticism and cultural studies. Special attention is paid to the interaction of the classical text with the realias which its modern film adaptation combines with. The paper reveals the main features of film adaptation as a form of literary text existence.

Key words and phrases: classical tragedy; Shakespeare; screening; modern film adaptation; intersemiotic translation; media text; media literature; transfer of action to the present.