

# Порівняльне літературознавство

Олена Дубініна

УДК [7.094:82-2].091

## ЕКРАННЕ ВТІЛЕННЯ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКОДУВАННЯ

У статті запропоновано компаративний аналіз самого процесу екранізації драматичного твору. Мета аналізу – висвітлити найважливіші нюанси такого інтермедіального перекладу, зацентрувати чинники, що впливають на процес художнього перекодування.

*Ключові слова:* екранізація, драма, екранізований театр, інтермедіальність.

*Olena Dubinina. Screen versions of dramatic works: peculiarities of artistic recoding*

The essay presents the comparative analysis of the process of screen adaptation of drama. The purpose of the analysis is to reveal the most important nuances of such intermedia translation, to accent the factors influencing the process of art conversion.

*Key words:* screen adaptation, drama, theatrical adaptation, intermediality.

З усіх літературних родів найлегше, здавалося б, екранізувати драму, адже вже семантика слова “драма” (з *гр.* дія) вказує на її близькість до мистецтва, що “пише дію”, – кінематографа (з *гр.* рух + писати). Процесу естетичного перекодування драматичних творів у кінофільми сприяє й той важливий факт, що такі твори іманентно призначені для “тілесних очей” [2, 410]. “Тільки у сценічному виконанні, – писав О. Островський, – драматургічна вигадка автора набуває цілком завершеної форми” [6, 63]. Отже, що може бути простіше, аніж перенести на кіноекран те, що й так призначалося для постановки, тільки в театрі? Однак, попри сутнісну спорідненість мистецтва театру та кіно, між ними існує істотна відмінність. Саме ця відмінність стає проблемою, яку змушені долати кінематографісти, беручись за екранізацію драматичних творів.

“Наріжний камінь” театральної мови – це сцена. Усе, що відбувається в межах цього специфічного художнього простору, природно сприймається через “якби”, тобто набуває ознак умовності. Сама наявність рампи та декорації вказує реципієнту, що перед ним відбуватиметься вистава, тобто гра, яка потребує відповідного типу сприйняття. Отже, не дивно, що театрального глядача володіє “навиком двопланової поведінки” [5, 585]: він одночасно вірить і не вірить у те, що бачить.

Базова ж ознака кінематографа – фотографічність, що створює ефект подібності кінокартини та реального життя. Однак, ясна річ, така подібність – лише ілюзія, адже перед глядачем постає не “сира” реальність, а ретельно створена засобами кіномови художня модель життя. Проте іронія полягає в тому, що кінематографічна майстерність якраз і спрямована на створення кіносівіту, якомога більш схожого на реальний<sup>1</sup>. Адже популярність та впливовість

<sup>1</sup> Явища експериментального, умовного або фантастичного кіно також у цілому відповідають цій загальній настанові кінематографа як виду мистецтва. Як зазначає відомий французький кінокритик та теоретик кіно А. Базен, “фотографічна природа кіно дозволяє з легкістю зробити висновок про його реалізм. Існування чудес або фантастики в кіно не тільки не суперечить реалізму зображення, а, навпаки, виявляється найпереконливішим його підтвердженням. Ілюзія в кінематографії заснована не на мовчазно прийнятих глядачем умовностях, як у театрі, а, навпаки, на непорушному реалізмі зображеного” [1, 177].

кінематографа як виду мистецтва напряду залежить від майстерності створювати враження, що життя, яке показують глядачу, не сконструйоване, а підглянуте. Як зазначає Ю. Лотман, протягом усієї своєї історії, “борючись із природною схожістю кінематографа й життя, руйнуючи наївну віру глядача, готового ототожнити емоції від киновидовища із переживаннями, що виникають при погляді на реальні події, ... кіно одночасно бореться і за збереження наївної, хай часом занадто наївної довіри до своєї достовірності” [5, 301].

Тут стає очевидною сутнісна різниця між театром та кіно: перше ґрунтується на умовності, а друге – на реалістичності; у театрі за умовністю прочитується реальність, а в кіно за реальністю прочитується умовність. Через це й впливає основна проблема екранізації драматичного твору: з умовної реальності театру його треба перевести в “реальну” реальність кіно. Отож вихідним пунктом екранізації драматичних творів стає створення адекватного кінообразу реальності, в умовах якої розгортається дія. Можна вирізнити кілька шляхів такого перекодування:

1. *Розширення художнього простору.* Простір драматичного твору зазвичай максимально звужений через вимоги сценічної презентації. Ефект реалістичності (або натуралістичності), притаманний кіномистецтву, навпаки, примушує екранізаторів до відчутного розгортання первісно компактного простору. Традиційно для цього в кінострічку вводяться додаткові епізоди, що показують краєвиди та реалії міст, сіл, країн, де відбуваються події. Дія у фільмі починається не безпосередньо зі взаємодії акторів, як у театральній виставі, а натомість глядачеві дається певний час для ознайомлення з реальним антуражем.

2. *Позбавлення умовності,* тобто введення в художній простір фільму реальних об’єктів, що на сцені позначаються лише умовно (приміром, тварин, зброї, архітектурних будівель, транспортних засобів тощо).

3. *Зміна специфіки акторської гри.* З огляду на свою природу, генезу й історію становлення театр тяжіє до ефектності та яскравості подачі матеріалу. Це відбувається насамперед на грі акторів. “Театр, – зазначав Н. Буало, – вимагає перебільшених, широких ліній у голосі, декламації та жестах” [8, 679]. Коли ж драматичний твір потрапляє в координати кіно, специфіка репрезентації змінюється на прямо протилежну. Той ефект кінематографа, котрий умовно називають “як у житті”, робить занадто яскраву, вигадливу акторську гру неприйнятною та штучною<sup>1</sup>.

4. *Присутність кінокамери.* Камера принципово змінює кут бачення дії: від статичного загального плану сценічної вистави, за якою спостерігають з однієї точки зору, відбувається перехід до різнопланового представлення дії з різних перспектив. Це створює ефект максимальної причетності глядача до дії.

Однак, як слушно зауважує А. Базен, театр виявляється “підступним другом” [5, 122], адже його уявна схожість із кінематографом часто-густо відігравала злий жарт із кіномитцями, штовхаючи їх на найпростіший шлях фільмування п’єси в декораціях реальності. Внаслідок такого “екранізованого театру” часто постає фільм, в якому герої, їхні костюми та монологи видаються штучними та дивними на тлі живої природи. Скажімо, одягнені в костюми минувшини, люди розгулюють у справжньому лісі, промовляючи художні монологи, – а усе це разом виявляється кіно постановкою Мольєра. “Мольєрівський текст набуває значення лише серед лісу з розфарбованих полотнищ; те ж саме стосується і гри акторів”, – емоційно наголошує А. Базен, називаючи найголовнішою “єрессю екранізованого театру” прагнення деяких кінотворців обов’язково робити все, “як у кіно” [5, 156].

<sup>1</sup> Тут ідеться про загальну мистецьку тенденцію театру та кіно і не беруться до уваги такі окремі випадки, як орієнтованість на побутову міміку в реалістичному театрі чи афективна гра акторів німого кіно. Ці явища, хоча цілком і не виходять за межі означеної тенденції, усе ж потребують окремого обговорення.

Іманентна ознака будь-якої хорошої п'єси – нероздільне синтезування в ній драматичного та театрального начал. А отже, при екранізації драматичного твору не треба “витравлювати” театральність, а натомість засобами кінематографа здійснювати уважний перехід в іншу естетико-семіотичну систему. Окрім численних “фільмів-спектаклів”, що являють собою просто фотографію п'єси, історія кіно знає також і блискучі екранізації драматичних творів, які, не “ламаючи” первісної театральності твору, стали видатними зразками кінематографічного мистецтва. Серед них, приміром, можна назвати стрічку “Генрих V” Л. Олів'є [14]. Для відповідної екранізації твору Шекспіра режисер знаходить цікаве композиційне рішення: фільм починається як театральна вистава в театрі “Глобус”, а далі відбувається ніби розширення уяви глядача – і дія плавно переходить у світ суто кінематографічний. А отже, кінематографічні засоби у цьому фільмі ніби акцентують театральну природу твору Шекспіра і водночас надають оповіді чарівної реалістичності мистецтва кіно. Інший цікавий приклад – екранізація В. Вайлером п'єси Л. Хеллман “Лисички” [16]. На перший погляд, фільм справляє враження простого перенесення в кіно театрального твору навіть зі збереженням відповідних декорацій. Проте за такою вірністю театральним формам приховується їх тонке кінематографічне перетворення. Найголовнішим художнім засобом американського режисера стає віртуозна побудова мізансцен фільму, що допомагає досягти неабиякого драматичного ефекту без використання власне театральних засобів (акторська гра, сценічні ефекти тощо). Показово видається режисура однієї з найдраматичніших сцен твору, коли дружина Бетт Девіс свідомо не надає допомоги своєму хворому на серце чоловікові Герберту Маршаллу, через що він згодом помирає. У цій сцені обіграється неприродна страшна нерухомість героїні у той час, як її чоловік болісно рухається в кімнаті в пошуках ліків. Як справедливо зауважує А. Базен, менш талановитий режисер [5, 185] став би слідувати камерою за рухами героя, а В. Вайлер залишає камеру нерухомою, що і створює неабияку емоційну напругу глядача. Чудовим зразком екранізації театрального твору видається також відома кінопостановка А. Хічкоком п'єси П. Гамільтона “Мотузка” [17]. У фільмі режисер зовсім не користується традиційними засобами розширення простору – уся дія, як і на сцені, відбувається в одній кімнаті. Проте сама техніка зйомки, коли всю стрічку знято ніби єдиним кадром без помітних монтажних стиків, робить цей фільм одним із шедеврів кіномистецтва. Фактично фільм базується на одному з улюблених трилер-ефектів Хічкока: глядач та злочинці знають все, що відбувається, а інші учасники дії – ні, ясна річ, це тримає глядача в напрузі та змушує хвилюватись. Однак справедливості заради варто зазначити, що цей ефект уже був первинно присутнім у п'єсі П. Гамільтона, адже там композиційно все відбувається так, як і у фільмі: двоє студентів вбивають свого товариша, ховають його тіло у скриню, а потім використовують цю скриню як стіл на вечірці, куди прийшли родичі та друзі вбитого. Проте завдяки обраній кінематографічній техніці Хічкок неабияк посилює страшний ефект: камера, імітуючи суб'єктивний погляд, створює враження присутності глядача у просторі кінодії; однак, почувавшись свідком страшного злочину, глядач, ніби у дурному сні, не може нічого вдіяти, нічого змінити. Наведені приклади наочно демонструють, як режисерам вдається перенести на екран драматичні твори при збереженні їх театральної природи.

Однак щойно сказане зовсім не означає, що повна відмова від театральності під час кінопостановки драматичного твору обов'язково свідчить про хибність такої екранізації. Доказом прийнятності і такого шляху кіноадаптації може слугувати шекспірівська екранізація Ф. Дзефф'єреллі “Гамлет” [13]. Виразна особливість фільму – повна “натуралізація” театральної дії. Дзефф'єреллі скрупульозно вибудовує образ живої пульсуючої реальності, яка сприймається не як тло для подій драми, а як фактурне полотно, у яке ці події вписані.

Герої постають частиною цієї реальності, а реальність складовою їхнього життя. Так, у фільмі багато натурних зйомок, причому йдеться не лише про красиві пейзажі, а про вітер, який тріпає волосся героїв, сонце, яке змушує краплинки поту проступати на їх обличчях тощо. При інтер'єрних зйомках режисер використовує багато натурального освітлення, а отже, приміщення виглядають не як декорації, а природний житловий простір. У фільм введено низку жанрових сцен-замальовок із життя місцевих жителів, що дозволяє показати елементи побуту, тварин, повсякденний ритм життя.

Персонажі фільму також створюються відповідним чином: мінімум гриму, будній, навіть трохи зношений, одяг, звичайні (сказати б, акцентовано звичайні) пози, жести, рухи – усе це надає героям вигляду простих людей. Більше того, фільм зрежисовано так, щоб створити умови для максимально природної поведінки героїв. Приміром, відомий монолог Гамлета “Бути чи не бути” не видається таким уже театральним, адже герой промовляє цей текст у склепі, де похований його батько. У такій обстановці сказані вголос роздуми звучать цілком природно.

І нарешті, особливої життєподібності фільму надає манера зйомки. Відомо, що на початку свого творчого шляху Ф. Дзеффірееллі працював із такими метрами неореалізму, як Л. Вісконті, В. де Сіка, Р. Росселліні, що позначилось і на його особистій кінематографічній манері. Отже, свої шекспірівські екранізації він знімає в манері “неекспресіоністичного і немонтажного кінематографа” [5, 84]. Довгі кадри, нейтральний монтаж, глибинні мізансцени, переважання загальних та середніх планів, “чесне освітлення” (на відміну від драматургічної роботи зі світлом) – усе це сприяє тому, що екранне зображення максимально подібне на фрагмент реальності, що постає перед нормальним людським поглядом. А. Базен писав: “Реальність – це не мистецтво, але “реалістичне” мистецтво – це мистецтво, яке може створювати естетику, що становить єдине ціле із реальністю” [5, 102]. Саме така естетика притаманна шекспірівським екранізаціям Дзеффірееллі, художня стратегія яких спрямована на послідовне занурення дії драми у людське повсякдення. Як наслідок – шекспірівський твір набуває неабиякого емоційного впливу.

Отже, наведені приклади свідчать про те, що за умови справжнього мистецького підходу до питання екранізації драматичного твору режисерам вдається вирішити завдання естетичного перекодування, тобто перетворити “театральну масу” [1, 98] на кінематографічно пластичне видовище.

Проте серед літературних драм є й такі, екранізація котрих виявляється справою зовсім не простою. Це п'єси, в яких умовність стосується не лише часопросторового рівня, а й, сказати б, пронизує всю художню структуру. У такому разі екранізація потребує наполегливого пошуку відповідного кінокоду, а сам процес перекодування часто тягне за собою суттєві зміщення на різних художніх рівнях. До творів такого ґатунку належать п'єси С. Беккета “Чекаючи на Годо” (“Waiting for Godot”, 1949), Е. Іонеско “Носорог” (“Rhinocéros”, 1950), М. Фріша “Дон Жуан, або любов до геометрії” (“Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie”, 1953) та ін. Яскравим прикладом видається також і драма Фрідріха Дюрренматта “Гостина старої дами” (“Der Besuch der alten Dame”, 1956)<sup>1</sup>, екранізації якої пропонують цікавий матеріал для аналізу означеного явища.

<sup>1</sup> Для перекладу цитат будемо послуговуватись наявним українським перекладом п'єси [3]. Проте не можна не зауважити, що слово “гостина”, використане замість німецького “Besuch”, видається не зовсім коректним перекладом. “Гостина” має виразне значення “гостювання” з усіма відповідними конотаціями. А символічний характер п'єси Дюрренматта, де образ Цаханасян втілює собою Смерть, Долю тощо, робить такі конотації неприпустимими. Слово “візит” було б доречнішим у цьому випадку як більш формальне та широкі за значенням.

На перший погляд, часопросторовий рівень п'єси не видається хоч скільки-небудь проблемним для кіновтілення. Події в ній відбуваються в Гюллені, за визначенням автора, “десь у містечку в Середній Європі” в наш час [4, 159]. Проте для окреслення часопросторових координат твору Дюрренматт використовує дуже цікаву техніку: він методично окреслює контури реальності, де локалізовано дію, і водночас не менш методично ці контури розмиває. Так, персонажі твору неодноразово говорять про те, що в їхньому славетному містечку ночував Гете та скомпонував свій квартет Брамс, через містечко курсують потяги Цюрих-Гамбург і Венеція-Стокгольм, неподалік лежать міста Кальберштадт, Ерланген та Каффіген, у зв'язку з Гюлленом звучить назва журналу “Лайф” та ім'я мільярдера Онассіса, згадується, що восьмий чоловік Клер Цаханасян грав бракон'єра у фільмі Ганґгофера та священника в картині за романом Грема Ґріна, що її дев'ятий чоловік був лауреатом Нобелівської премії тощо. Усі ці художні маркери відсилають до конкретних життєвих реалій, але водночас сприймаються як алюзії іронічні. Скажімо, не просто визначити, в якому німецькомовному містечку міг переночувати Гете, Брамс насправді написав багато квартетів, неможливо вгадати ім'я дев'ятого чоловіка Клер за списком Нобелівських лауреатів, адже не зрозуміло, в якій із п'яти можливих галузей він отримав премію, і т.д. Що ж до географії, то вона взагалі виглядає сумбурно-абсурдною. Усе це, ясна річ, означає, що Дюрренматт наголошував і на реалістичності, і на умовності описаної історії, виводячи твір на рівень ідейного узагальнення.

Проте сама лише своєрідність часопростору п'єси не створила б помітних труднощів для кінематографістів. Проблемнішим для екранізації твору було втілення структурного образного трикутника “вони – вона – він”, з діалектичної взаємодії вершин якого й виникає конфлікт п'єси.

*Вони* – це мешканці дуже збіднілого містечка Гюллена, які за гроші вирішують убити одного зі своїх сусідів. Однак в авторському коментарі до п'єси Дюрренматт наполягає на тому, що перед цим рішенням вони опинилися винятково “з легковажності” [4, 160]. Ці змучені бідністю люди залізли в борги, сподіваючись, що все владнається саме собою й до жахливого рішення не дійде. Очевидно, що гюлленці втілюють образ людей узагалі, які через власну нерозсудливість потрапляють у пастки. Проте цей образ, такий простий і досить прозоро прописаний у п'єсі, у просторі кіно викликає певні труднощі реалізації, передусім морально-етичного стибу. За всієї можливої умовності зображення Гюллен усе одно буде виглядати реальним містом, а тому неминуче постануть питання: де воно розташоване? куди географічно його можна умістити, щоб не викликати регіональної чи національної образи? Адже хай там як, але гюлленці – це образ-звинувачення, адресований усьому людству, і навіть погоджуючись із ним абстрактно, мало хто буде готовий сказати про себе “я гюлленець”.

*Вона* – мільярдерша Клер Цаханасян. “...Шістдесяти двох років, руда, замість перлин, широченні золоті браслети, видженджурена далі нікуди, аж страшно глянути, але якраз тому світова дама, з дивною грацією, попри всю свою сміховинність” [3, 104], – такою Клер уперше з'являється на пероні Гюллена. Замість лівої ноги та правої руки в неї протези, пересувається вона в ношах із Лувру, які несуть двоє велетнів-охоронців гангстерської зовнішності. За ношами тягнеться її свита: старезний ключник, двоє сліпців-кастратів, черговий чоловік, леопард у клітці та ошатна домовина. Проте така очевидна гротескність образу Клер Цаханасян має важливий філософсько-психологічний та естетичний підтекст. Усі атрибути цього образу недвозначно вказують на те, що перед нами – всуціль зруйнована особистість. Інакше кажучи, її дивність,

ексцентричність, химерність зумовлені не її мільярдами, а внутрішньою спустошеністю. Гроші ж стають лише засобом, що дозволяє цю спустошеність якось заповнити, а радше виявити. Неабияким значенням наділено й солідний вік героїні – цей художній елемент означає, що жінка вже не має надії на майбутнє, не має шансів відродитися. У цьому сенсі Клер Цаханасян трагічна особистість. Її внутрішня зруйнованість разом із фантастичними фінансовими можливостями перетворюють героїню на символ неблаганного фатуму, що приходиться до Гюллена вершити долі.

По-своєму величний, але надто гротескний і суто умовний образ Клер Цаханасян набув великої популярності у світі театру, про що свідчать численні постановки “Гостини старої дами” Дюрренматта в різних країнах. Утім, уявити цей образ – хоча б приблизно – в реальному житті навряд чи можливо. Припустимо, ми дізналися новину: мільярдерша Клер Цаханасян зі своєю свитою приїхала, скажімо, до Житомира чи Чернігова; вона обіцяє місту мільярд за те, щоб мешканці вбили одного зі своїх співгромадян за скоєний ним у минулому ганебний вчинок. Реалістичність цієї ситуації видається дуже сумнівною. А як же тоді показати цей образ у тілесних / реалістичних параметрах кіно? Очевидно, тут виникає як етична, так і естетична проблема зображення.

*Він* – це образ Альфреда Іля, кривдника й жертви Клер Цаханасян. Як зазначав Дюрренматт в авторському коментарі, якщо Клер “як образ не розвивається... то її давній коханець робиться героєм” [4, 160]. Іль – це людина, котра опинилася віч-на-віч зі смертю й мусить відповідати за все, що скоїла. У цьому сенсі його образ іще більш узагальнений, ніж образ Гюлленців, адже рано чи пізно кожен стає на його місце. Варто наголосити, що саме постать Альфреда Іля дозволяє вписати п’єсу Дюрренматта у світовий філософсько-літературний мейнстрім часу – екзистенціалізм. Найбільшою проблемою втілення цього образу якраз і виявляється питання, що відбувається в душі героя, яка істина відкривається йому перед лицем смерті. Складність полягає насамперед у тому, що він великою мірою залежить від інтерпретації парного щодо нього образу Клер Цаханасян.

Дюрренматт дуже добре усвідомлював виразну умовність свого твору, а тому категорично наполягав, що виведених у ньому персонажів “треба відтворювати не реалістично... це був би несмак, а як щось несправжнє, казкове” [4, 160]. Саме тому просто в тексті п’єси автор детально прописує специфічну сценографію: дерева, тварин та інші реалії простору міста й округи зображено підкреслено *умовно*. “Якщо Гюлленці грають дерева, – писав Дюрренматт, – то не з засад сюрреалізму, а щоб пересунути в поетичний сценічний простір трохи прикру любовну історію – спробу зближення старого чоловіка та старої жінки – і таким чином зробити її не такою тяжкою” [4, 159]. Іншими словами, образи п’єси, як і весь її сюжет, призначені для реалізації виключно засобами умовного мистецтва театру.

Чому ж, попри очевидну складність екранізації, п’єса все ж потрапила на екран? Відповідь криється в самій незвичайній природі цього твору: за всієї умовності образів “Гостини старої дами” презентує не абстрактні алегорії, а болючі життєві колізії, які приховують глибокі морально-етичні, психологічні та філософські підтексти. Крім того, не менш привабливими видаються й мелодраматичний пафос та приголомшливий трагізм, властиві цій розіграній у наш час античній драмі. Завдяки цьому п’єса Дюрренматта увійшла до скарбниці світової драматургії й водночас привернула увагу творців кіно.

Уперше п’єса з’явилася на кіноекрані 1964 р., ставши основою франко-італо-німецько-американського фільму “Візит” [18], який у певному сенсі

виявився законодавцем моди, вплинувши на художні рішення в наступних кіноверсіях твору – радянському фільмі “Візит дами” [11], сенегальському фільмі “Гієни” [15] та австрійсько-німецькому фільмі “Гостина старої дами” [12]<sup>1</sup>. Найцікавіше і найважливіше питання стосовно перелічених кінострічок стосується того, як режисери “вписували” умовні образи та сюжет п’єси в координати кінореальності. Розглядатися фільми будуть не хронологічно, а за певною аналітичною логікою, починаючи з радянського фільму.

Як влучно говорить А. Базен, кінематограф за своєю суттю є “драматургією природи”. А отже, будь-який режисер “екранізованого театру” має пройти випробовування, що “полягає в перетворенні простору, орієнтованого виключно всередину – замкненого й умовного місця театральної дії – на вікно, розкрите у світ” [1, 180-181]. Для п’єси Дюрренматта “Гостина старої дами” проблема місця дії стає ще гострішою, адже, як уже зазначалося, поетика твору тяжіє до цілковитої умовності. На початку радянського фільму “Візит дами” голос режисера за кадром філософськи розмірковує: “Автор п’єси так визначає місце дії: маленьке зубожіле містечко Гюллен десь на задвірку Європи? Але де він, цей задвірочок? У Швейцарії, де мешкає автор? Або в Польщі? А може, у Прибалтиці? Утім, де відбуваються події й у якому році – яке це має значення для історії, яку ми хочемо вам розповісти?” [11]. Але як режисер М. Козаков не намагається завуалювати місце дії, вводючи різні художні атрибути, приміром, меморіальну дошку Гете, фігуру тірольця або чудернацькі костюми громадян, убраних за модою одночасно початку, середини й кінця ХХ ст., локальні ознаки та виразні радянські реалії все ж указують на те, що події відбуваються в Прибалтиці (у Таллінні). Якщо згадати історію радянського кінематографа, то можна стверджувати, що Прибалтика в кіно СРСР завжди виконувала функцію “закордону”. Європейська архітектура прибалтійських міст та виразний акцент самих кіноакторів завжди викликали в радянського глядача стійкий ефект іноземного. Проте у випадку з “Візитом дами” в такому режисерському рішенні можна побачити важливий імагологічний аспект. Якщо на самому початку фільму режисер прямо заявляє: “Утім, де відбуваються події... яке це має значення...” – то чому не в якомусь радянському місті? Відповідь на це питання зумовлена “незручним” характером образу Гюлленців у п’єсі, про що вже йшлося. Потреба нейтралізувати цю “незручність”, власне, й вимагала від режисера відвести дію кудись подалі від себе, за кордон, де таке може бути ймовірним. Отже, якщо умовність Дюрренматта щодо Гюллена означає будь-яке місто (умовність включення), то у фільмі Козакова бачимо умовність виключення (це сталося “десь” і “не з нами”)<sup>2</sup>.

Образ Клер Цаханасян майже повністю відповідає її гротескному зображенню у п’єсі, щоправда, за винятком двох важливих атрибутів. Перший – це вік. У фільмі Клер на 15 років молодша за свій літературний прообраз, тобто їй 47 років. Теоретично така зміна могла мати суто практично-естетичне значення: зробивши персонажів молодшими, режисерові легше було подолати ту своєрідність любовної колізії, про яку писав Дюрренматт. Проте

<sup>1</sup> Тут розглядаються лише кінофільми і не беруться до уваги телевізійні постановки п’єси, приміром, 1959 р. (реж. Людвіг Кремер) та 1982 р. (реж. Макс Петер Амман), що, власне, не підпадають під визначення екранізацій.

<sup>2</sup> Тут можна було б заперечити, що М. Козаков просто екранізував п’єсу, де зазначено, що події відбувалися в Європі. Але, по-перше, про те, що події відбуваються в Європі відомо не із самої п’єси, а із коментаря Дюрренматта до твору. У п’єсі місце дії зазначено якраз узагальнено-абстрактно: (Ort: Gullen, eine Kleinstadt) [9, 4]. По-друге, для швейцарця Дюрренматта Центральна Європа (Mitteleuropa) [9, 54] була місцем, де він сам жив, і тому “Гостина старої дами” – це, умовно кажучи, “розповідь про нас”. Для режисера М. Козакова, як і для радянських глядачів, Європа – чужий простір, а отже, виразна конкретизація місця дії у фільмі перетворює екранізацію на “розповідь про них”.

омолодження героїні потягло за собою ще й важливі смислові наслідки. Приміром, якщо у старшої жінки один за одним з'являються молоді чоловіки, то це може сприйматись як ознака її психологічної нестабільності. Якщо ж в аналогічній ситуації опиняється значно молодша жінка, то це викликає радше враження розпусти. Таке прочитання образу Клер Цаханасян посилюється ще й презентацією образу Катериною Васильєвою: героїня поводить себе зумисне вульгарно, пускає непристойні жарти тощо. Інакше кажучи, дюрренматтівська гротескна трагічність героїні у фільмі Козакова витісняється стереотипними ознаками образу повії, що, звісно, радикально змінює інтерпретаційні коди всієї історії.

Другим важливим атрибутом образу Клер, який з'являється в радянському фільмі, стає її національна приналежність. Козаков робить Клер Цаханасян американкою. Звернімо увагу на те, що в Дюрренматта про це жодного разу не згадується. Ідеться лише про те, що величезні багатства їй дають “Арменіан Ойл”, “Вестерн Рейлвейс”, “Норт Бродкастинг компані” і квартал розваг у Гонконгу” [3, 100]. Тобто у п'єсі маємо узагальнено-абстрактний образ багатійки. Козаков же, шукаючи засобів “ореальнення” цього образу для вітчизняного глядача, робить мільярдершу американкою, і така національна детермінанта є чи не найстійкішим стереотипом культури радянських часів. Утілюючи образ багатійки на екрані, режисер одягає її в шати заморського капіталістичного чудовиська. Його Клер Цаханасян поводить себе крикливо й агресивно, користується американськими речами, весь час до речі чи ні каже “о'кей”, як-от:

“К л а р а. Пастор, обвінчаєте мене з моїм восьмим чоловіком у вашому соборі. О'кей?”

П а с т о р (зняковіло): О'кей ” [11].

Хоча такі зміни в образі Клер Цаханасян і видаються незначними, насправді вони суттєво переінакшують центральний конфлікт п'єси. З образу непохитної античної Медеї чи Мойри, богині долі, героїня перетворюється на символ влади чистогану. Це перетворення тягне за собою, відповідно, і трансформацію образу Альфреда Іля: він стає жертвою, мучеником, що страждає від грошової машини. Саме таку зміну образу дюрренматтівського персонажа бачимо у виконанні Валентина Гафта. Альфред Іль у фільмі Козакова – це людина тиха, скромна, мало кому відома. Приїзд Клер, що призводить до трагедії його життя, зумовлює внутрішній злам, і з маленької людини він виростає до героя. Начебто все за Дюрренматтом: “Маючи за собою вину, він вважає, що життя саме скасовує її. Це образ легковажного, простого чоловіка, якому через страх, а далі через смертельний жах щось помалу починає відкриватися, щось украй особисте; чоловіка, який у собі переживає справедливість, бо визнає свою вину, і якого смерть робить великим...” [4, 160]. Проте є і принципова різниця. У Дюрренматта – це велич людини, що через трагедію відкрила для себе гуманістичні цінності. А в Козакова це велич людини, яка стала *борцем* за гуманістичні цінності – борцем і страждальцем. Недаремно образ Христа лейтмотивом проходить крізь увесь фільм, створюючи промовисту паралель до образу Іля.

Отже, якщо п'єсу Дюрренматта можемо інтерпретувати як екзистенціалістську драму людини, котра постала перед лицем невмолимої долі й має осмислити своє життя, то Козаков акцентує увагу на протистоянні двох систем цінностей, що зумовлено вписуванням п'єси в радянські координати реальності. І хоча у фільмі “Візит дами” наявні трагіфарсові елементи, це не рятує його від виразної ідеологічної упередженості.



Однак Козаков не був першим, хто витіснив історію драми в чужий простір. До нього те саме, і навіть ще радикальніше, зробив австро-швейцарський режисер попередньої екранізації “Візит” Б. Віккі [18]. Що найбільше впадає в око на початку цього фільму, то це національно марковані імена героїв (Добрік, Ковач, Бадрік, Ческо тощо), чого в п’єсі Дюрренматта немає. Альфред Іль тут стає Сержем Міллером, а Клер – Карлою. Навіщо режисерові знадобилась така зміна імен, можна визначити, проаналізувавши інші атрибути змальованої реальності. Приміром, англомовний напис “Welcome Karla!” на плакаті, що тримають Ґюлленці, дублюється кириличним написом “Уелком Карла!”; у містечку завжди звучить автентична циганська музика, адже тут, як зазначено у фільмі, часто стають табором цигани; Клер-Карла вирушає працювати повією не до Гамбурга, як у п’єсі, а до Трієста тощо. Узяті разом, ці елементи вказують на те, що режисер фільму “Візит” витісняє Ґюллен із цивілізованого простору Західної Європи до, скажімо так, менш цивілізованого простору Європи Східної, який, швидше за все, припадає на територію колишньої Югославії. Отже, Віккі, як і Козаков, одивнює історію Ґюлленців, але не в позитивному брехтівському сенсі, розказуючи її по-новому, а радше віддаляючи її й роблячи чужою. Такий режисерський хід, як і у випадку з фільмом Козакова, помітно зменшує загальнолюдське значення п’єси. Ба більше, у виконанні Віккі він навіть надає фільму небезпечно гіпертрофованих жанрових ознак історії про звичаї.

Якщо у фільмі М. Козакова образ мільярдерші, пропущений крізь призму радянської ідеології, виходить суто негативним, то Б. Віккі в умовах західної буржуазно-капіталістичної системи цінностей, напевне, не міг зробити образ багатой жінки навіть просто неприємним. Режисер позбавляє Клер Цаханасян усіх гротескних рис, притаманних її літературному прообразу, та робить її значно молодшою (їй 37 років), ефектною жінкою. Коли вишукано-символічно вбрана в біле вона з’являється на пероні Ґюлленського вокзалу, то виглядає ангелом, що прийшов на землю заради справедливості. Не даремно ж ключова фраза героїні, вимовлена на бенкеті, звучить так: “Я хочу справедливості!”. Окрім того, якщо у фільмі Козакова час від часу вириваються із підтексту брудненькі натяки на не таку вже й зразкову вдачу Клер Цаханасян, то Віккі настільки детально випишує кожен штрих минулого героїні, що ні в кого не лишається жодних сумнівів у її належності до безневинних жертв. Отже, у фільмі “Візит” знову маємо смислову трансформацію образу Клер Цаханасян: з Парки вона перетворюється на Феміду.

Опонент Клер – Альфред Іль (чи Серж Міллер) – у стрічці Б. Віккі постає аж ніяк не пересічною людиною. Він вродливий, сильний, молодий, самовпевнений. Уміщуючи п’єсу Дюрренматта в координати реальності, режисер і для цього персонажа пропонує детально прописане минуле. Виявляється, що Серж-Іль зрадив Карлу-Клер, оскільки злякався бідності та тяжкої праці, яких він уникнув, одружившись із заможною дівчиною. З урахуванням його зовнішньої характеристики таке пояснення робить із Сержа негідника. Чи переростає він у героя? Мабуть, центральним для режисера був образ Феміди-Клер, тому чітких ознак переродження героя у фільмі немає. Ясно одне: він намагається примиритися з долею.

Однак класичної дюрренматтівської розв’язки у фільмі не відбувається. Попри виразну, експресивну, часом навіть надривну гру Інґрід Бергман, її героїня не сприймається як трагічна особистість. Молода, красива, багата жінка, якою є Карла у стрічці Віккі, викликає радше співчуття через пережитий душевний біль, аніж справляє враження психічно зламаной людини. Вочевидь, Віккі відчував, що взяв би надто фальшиву ноту, заграй він п’єсу за партитурую Дюрренматта до кінця. Тому режисер вирішує радикально змінити кінцівку,

і Карла відмовляється вбивати Сержа, натомість дорівнюючи його злочин до ганебної поведінки ґюлленців та прирікаючи їх довічно жити у відомих за Сартром умовах “Пекло – це Інші” [7]. Отже, у виконанні Б. Віккі п’єса Дюрренматта набуває майже класичних рис мораліте.

У німецькому фільмі “Гостина старої дами” [12] режисер Н. Ляйтнер поставив перед собою надзвичайно складне завдання – вписати події п’єси Дюрренматта в координати сьогодення. Містечко Ґюллен, зображене в цьому кінотворі, виглядає напрочуд реалістично. Архітектура, машини, побут та костюми персонажів указують на те, що події могли б відбуватися в будь-якому невеличкому місті Європи в наші дні. Єдиний штрих, що ніби міфологізує та виносить за межі звичайного повсякдення простір Ґюллена, – це його загубленість серед гірських просторів. Таке враження створюється за рахунок підкреслено довгого шляху, який долає Клер Цаханасян, щоб сюди потрапити. Отже, проектуючи дражливу морально-етичну історію п’єси Дюрренматта в координати реальності, Ляйтнер теж не зміг цілком уникнути рятівного “десь” на позначення простору дії.

Образу Клер Цаханасян режисер повертає його дюрренматтівський вимір, проте робить це досить незвично. У фільмі Клер – літня жінка, що раптом з’являється з неба (вона прилетіла вертольотом) перед натовпом ґюлленців. Вона акцентовано одягнена в чорне, а поряд із нею гарчить величезний лютий чорний пес. Гротескні атрибути внутрішнього зламу героїні в п’єсі режисер фільму замінює зовнішнім каліцтвом, причому невиліковну травму вона отримує саме через Альфреда Іля. Підкреслено стримана гра виконавиці головної ролі Крістіани Ґьорбіґер та монументальність її вигляду дають зрозуміти, що перед нами Мойра, котра по-дюрренматтівськи прийшла вершити долі.

Альфред Іль у фільмі повністю відповідає образу, запропонованому п’єсою “Гостина старої дами”. Він звичайна людина, в якій немає нічого надмірного, ані поганого, ані доброго, – ні в зовнішності, ні у внутрішніх якостях. Він класичний *everyman*, тобто кожен. Але найголовніше те, що ця пересічна людина у фільмі все ж стає екзистенціалістським героєм, на чому виразно наголошує художня концепція кінотвору. Шляхом триразового ритуального повтору режисер демонструє, що з “мешканця Ґюллена” Іль перероджується на Людину, яка не лише усвідомлює неприємну правду про себе, а й спромагається висловити її, навіть ціною власного життя.

Проте режисер вписує п’єсу в координати сучасності не лише зовнішньо, а й на образному та ідейно-тематичному рівнях. Він вводить у твір образ молодшої людини, дочки Іля Мії, яка символізує майбутнє. Вона стає ніби дзеркалом для обох центральних персонажів – Альфреда та Клер, протиставляючи їхньому зашкарублому світосприйняттю непорушні гуманістичні цінності: Альфредові – силу духу, якої він не мав у боротьбі за своє щастя, а Клер – прощення, що сильніше за будь-яку помсту. Дівчина сприяє розкриттю в героях глибокого гуманістичного потенціалу, адже Альфред щиро розкаюється, а Клер щиро прощає його. І хоча історія все одно закінчується смертю Іля, із категорій античної трагедії вона переходить у вимір християнсько-гуманістичної драми, ідейна концепція якої відображає панівний умонастрій західного суспільства кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Ще одна унікальна екранізація п’єси, здійснена сенегальським режисером Дж. Д. Мамбеті, з’явилася під назвою “Гієни” [15]. На поверхневому рівні цей фільм прочитується як “перекодування” п’єси Дюрренматта “африканською” мовою. Події стрічки відбуваються в селищі Колобан, що на правах адміністративного району входить до складу міста Дакара. Сюди приїздить

колишня мешканка селища, а тепер фантастично багата жінка Лінгуре Рамату (Клер Цаханасян), котра вимагає від громади вбити Драмаана Драмеха (Альфред Іль) за те, що він знівечив їй життя. Утім за поверхневим етнічним перекодуванням криється глибший рівень перепрочитання твору швейцарського автора. Мамбеті інтерпретує Дюрренматову історію в контексті суспільно-історичних, культурних та економічних реалій Африки, надаючи відповідних смислів тріаді “вона – він – вони”.

Зміст образу африканської Клер Цаханасян можна визначити через найважливіший атрибут цього персонажа у фільмі Мамбеті: як і її літературний прототип, вона має штучну ногу, але тут ця нога символічно зроблена із золота. Ця зовнішня ознака героїні, співвіднесення її багатства зі Світовим Банком, а також той факт, що для мешканців Колобана вона іноземка, зумовлюють сприйняття образу Лінгуре Рамату як уособлення влади грошей та впливу західного капіталу на стан справ у Африці. Таке розуміння фігури африканської Клер Цаханасян прояснює головну ідейну настанову режисера, яку він неодноразово озвучував у інтерв'ю: за його словами, фільм “Гієни” був спрямований на викриття небезпеки неоколоніалізму та африканського конс'юмеризму, що “зраджують надії африканців на незалежність” [10].

Образ Альфреда Іля в інтерпретації африканського режисера майже втрачає своє екзистенціалістське смислове навантаження, натомість перетворюючись на індикатор стану суспільства, що постало перед проблемою “гроші *versus* принципи”. Коли за сюжетом п'єси представники громади просять Іля-Драмеха померти заради блага селища, він відповідає: “Я прийму свою долю, але вам доведеться жити з вашим рішенням”. Певна трансформація<sup>1</sup> цієї ключової для образу дюрренматтівського героя фрази свідчить про зміщення акцентів у фільмі Мамбеті: центральними персонажами в кінотворі стають “вони”. На це вказує і значлива зміна оригінальної назви п'єси.

Сам образ гієн, винесений у назву кінофільму, промовисто характеризує режисерський задум. Гієни як негативний образ африканської культури, символ зла, указують на моральну зіпсованість зображеної у стрічці африканської громади, котру руйнують матеріалістичні мрії та бажання. Проте фільм “Гієни”, напевне, так би й залишився простою морально-етичною параболою, якби не специфічна естетика та образність, що виводять кінотвір Мамбеті на рівень глибокого філософського узагальнення. Коли мільярдерша пропонує гроші за вбивство, жителі Колобана, подібно до жителів Гюллена в Дюрренматта, обурено промовляють: “Ми живемо в Африці. Ми цивілізовані люди. Скрута ніколи не перетворить нас на дикунів”. У такому, тепер уже по-брехтівськи одивненому вигляді ця фраза актуалізує важливий підтекст розказаної в п'єсі історії, що до екранізації Мамбеті залишався здебільшого латентним. Ідеться про те, що від убивства людей утримують лише окупи цивілізації, інакше кажучи, зовнішні моральні настанови, а не внутрішня сутність. А якщо ці окупи ослабнуть? Тоді станеться те, що сталося в романі В. Голдинга “Володар мух”, те, що відбувалося під час Другої світової війни, те, до чого дійшли персонажі Дюрренматта: бере гору гієна як глибинний тваринний бік людини. Мамбеті естетично довершено показує цей вияв архаїчного ества людини: жителі селища Колобан не наважуються вбити свого сусіда лише доти, доки вони вбрані в сучасний індивідуальний одяг. Змінивши його на уніфіковані костюми прадавнього племені, вони звільняються від пут цивілізаційного обов'язку й отримують змогу робити те, що хочуть, – виявляти свій інстинкт виживання.

<sup>1</sup> У п'єсі Дюрренматта герой говорить: “Ich unterwerfe mich eurem Urteil, wie es nun auch ausfalle. Für mich ist es die Gerechtigkeit, was es für euch ist, weiß ich nicht” [9, 42] (Я скоряюсь вашій ухвалі, хоч би яка вона була. Для мене вона буде справедливістю, а чим буде для вас, не знаю” [3, 146]).

Повертаючись до питання простору, визначального для п'єси Дюрренматта, зазначимо, що, на відміну від своїх колег, Мамбеті у фільмі користується естетикою включення. По-перше, Колобан у його кінотворі – це не умовний, а реально існуючий простір. А тому його мешканці – це люди не “десь колись”, а “тут і зараз”. По-друге, елементи, з яких структуровано цей простір (зокрема, побутові), вказують на те, що за часів глобалізації це містечко могло б мати будь-яку географічну приналежність – чи то Європа, чи то Африка, чи то Америка чи навіть Азія. Так режисер досягає ефекту узагальнення, а тому образ гієн-мешканців Колобана прочитується як збірний образ сучасного людства.

Проаналізовані фільми запропонували різні способи вписування художньої моделі п'єси “Гостина старої дами” в реалії життя. І хоча кожна з екранізацій вийшла по-своєму цікавою, жодному з режисерів не вдалося уникнути привнесення певних ідеологічних дискурсів – геополітичних, національних, часових, індивідуальних тощо.

Отже, екранізація драматичного твору, подібно до кіноадаптації творів інших літературних родів – лірики та прози, по-своєму не проста художня акція. А найкращим інтермедіальним перекладом може бути лише той, що, за висловом А. Базена, “свідчить про найглибше проникнення в дух обох мистецьких мов і про найповніше оволодіння ними” [1, 187].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972.
2. Гете И. В. Об искусстве. – М.: Искусство, 1975.
3. Дюрренматт Ф. Гостина старої дами // *Вікно в світ*. – 2002. – № 1. – С. 99 – 159.
4. Дюрренматт Ф. Примітки до п'єси “Гостина старої дами” // *Вікно в світ*. – 2002. – № 1. – С. 159 – 160.
5. Лотман Ю. Об искусстве. – СПб: Искусство – СПб, 2005.
6. Островский А. Записка об авторских правах драматических писателей. Особенность драматических произведений // *Островский А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. – Т. 10. – М.: Искусство, 1978.
7. Сартр Ж.-П. За закрытыми дверями // *Сартр Ж.-П.* Грязными руками: пьесы. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1999. – С. 112.
8. *Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т.* – М.; Л., 1953. – Т. 1. – 1953.
9. *Dürrenmatt F.* Der Besuch der alten Dame. – Zürich: Diogenes Verlag, 1985.
10. *Ukadike N. F.* The Hyena's Last Laugh (A conversation with Djibril Diop Mambety). – Режим доступу – <http://newsreel.org/articles/mambety.htm>.

#### ФІЛЬМИ

11. *Визит дамы: кинофильм* / [реж. Михаил Козаков]. – СССР, 1989.
12. *Der Besuch der alten Dame: Film* / [Regisseur Nikolaus Leytner]. – Deutschland, 2008.
13. *Hamlet: film* / [directed by Franco Zeffirelli]. – USA – United Kingdom – France, 1990.
14. *Henry V: film* / [directed by Laurence Olivier]. – United Kingdom, 1944.
15. *Hyènes: film* / [directed by Djibril Diop Mambéty]. – Senegal, 1992.
16. *The Little Foxes: film* / [directed by William Wyler]. – USA, 1941.
17. *Rope: film* / [directed by Alfred Hitchcock]. – USA, 1948.
18. *The Visir: film* / [directed by Bernhard Wicki]. – USA – France – West Germany – Italy, 1964.

Отримано 14 травня 2015 р.

м.Київ

