Секция «Семиотика и общая теория искусства»

Визуальные тропы как художественный принцип успешной экранизации Роберта Сиодмака «Убийцы»

Научный руководитель – Ивойлова Надежда Юрьевна

Прохорова Кристина Алексеевна
Студент (бакалавр)
Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова, Ярославль, Россия
E-mail: krisale158@gmail.com

В художественном мире Э. Хемингуэя кинематографичность играет огромную роль, поэтому неудивительно, что его произведения не раз были перенесены на экраны, а самым эффективным средством передачи идей писателя стали визуальные тропы. Докажем это на примере экранизации рассказа Э. Хемингуэя «Убийцы» 1946 года.

Роберт Сиодмак использует визуальные тропы, в первую очередь, для того, чтобы связать хемингуэевские мотивы с характерами главных героев. Одним из наиболее ярких образов является стена. После того, как Ник Адамс сообщает Шведу о преследовании, он устремляет взгляд на стену, тем самым демонстрируя готовность умереть. Стена в этом фильме метафорична. Швед был человеком перед стеной, именно так представлялось ему будущее. Он считал, что нет смысла пытаться исправить что-либо, потому что во всем виноват он сам. Не зря рефреном в фильме становится фраза «Я ошибся - однажды». По канону Хемингуэя «герой кодекса» часто появляться за мгновение до смерти как человек перед стеной, преграждающей жизненный путь [2].

Мотив преследования также оказывается крайне важен для режиссера и демонстрируется посредством методов немецкого экспрессионизма, таких как использование способа съемки «кадр с высокого угла», игра с тенями и светом (например, во многих кадрах вместо самих киллеров можно заметить их тени). Также Роберт Сиодмак раскрывает этот мотив с помощью зеркала, поскольку в 45 градусах от барной стойки в зеркале всегда можно увидеть отражение убийц.

Особое внимание Сиодмак также уделяет часам, которые являются важной деталью и рассказа Хемингуэя. Внутренней темой всего фильма как целого является также тягучее течение времени. Часы за стойкой бара вводят в фильм этот мотив времени и наполняют его иллюзорным ритмом. Боксер считает, что жизнь не имеет смысла, чтобы спасать ее? Или на него обрушилось ощущение полноты жизни на грани гибели, о котором говорил немецкий философ М. Хайдеггер как о «подлинном бытии», и это новое ощущение раздавило его? Очевиден глубокий парадокс отношений между счастьем и подлинным бытием, подлинным бытием и отсутствием обыденного бытия, то есть между счастьем и небытием. Ведь человеческое бытие может вступать в отношения к сущему только, когда выдвинуто в Ничто [1]. Счастье заключается в том, что в последний момент жизни Швед прикасается к пониманию вечных истин, что прекрасно соответствует и идеям Хемингуэя. Концепт «ничто», концепт одиночества и темноты занимали важное место в творчестве писателя. Кинокритик С. Камински говорил о том, что в фильме не существует как таковой разницы «между внешней и внутренней тьмой», а черно-белое изображение служит еще одним способом «передачи двойственности современного мира, правильного и неправильного» (Kamisky, 1989, p. 125). В данной киноадаптации режиссер как раз и пытается ответить на главный вопрос рассказа Хемингуэя: при каких обстоятельствах человек готов перестать бороться за свою жизнь? [3] Таким образом, Сиодмак снял медитационный фильм-

нуар, отражающий борьбу человека с внутренними демонами, двойственность человеческого выбора.

Роберт Сиодмак принял решение стилизовать фильм под классический нуар, чтобы избежать возникновения проблемы сюжетного разграничения. Жанр «нуар» подразумевает добавление образа роковой женщины, который при этом прекрасно коррелирует с героинями самого Хемингуэя [4]. Этот образ также напрямую связан с проблемой двойственности женской натуры, изображенной посредством трех визуальных символов.

Первый - зеленый цвет, который является цветом шарфа Китти Киллинз и который также присутствует в названии клуба «The Green Cat», где она встречается со следователем. Зеленый цвет имеет как положительную, так и отрицательную коннотацию, обозначая и удачу, и алчность. Также зеленый - это цвет абсента, который, как и любовь Коллинз, может вызвать у человека как легкое головокружение, так и угнетающую тошноту.

Второй визуальный символ - это арфа, изображение которой можно заметить на вышеупомянутом зеленом шарфе. Цирцея, греческая обольстительница, с которой Коллинз постоянно сравнивается в фильме, использует арфу для обольщения. Также «игра на арфе» - это коллоквиализм, который в криминальных кругах используется для указания на того, кого недавно убили.

Наконец, третьим символом является кошка, с которой Коллинз также часто сравнивается в фильме. Можно вспомнить все тот же клуб «The Green Cat», откуда Китти пыталась ускользнуть словно кошка. Хемингуэй в своем творчестве также часто использовал образ кошки, чтобы показать женскую уязвимость и одновременно независимость.

Проблема одиночки, противостоящего миру, связана с еще одним важным визуальным тропом и включает в себя идею двойничества главных героев - следователя Реардона и Оле Андерсона. Пока Андерсон все сильнее и сильнее запутывается в преступной паутине и попадает под влияние Китти Коллинз, Реардон разгадывает загадки прошлого Андерсона и пытается помочь ему [1]. В результате, Реардон символизирует будущее с устоявшимися моральными устоями, дает ответы на главные вопросы фильма и рассказа Хемингуэя, в то время как Андерсон окончательно застревает в ловушке своего криминального прошлого.

Таким образом, рассказ «Убийцы» был адаптирован так, как Хемингуэй хотел, чтобы его историю читали, как современное моралите, обличающее темные секреты криминального мира и человеческой жизни в целом. А визуальные средства изобразительности поспособствовали грамотному перенесению текстовой информации на экраны и оказались эффективным способом передачи основных идей Э. Хемингуэя.

Источники и литература

1) Хайдеггер М. Что такое метафизика?. М., 2013.
2) Grissom C. U. Fitzgerald and Hemingway on Film: A Critical Study of the Adaptations. McFarland, 2014.
3) Kaminsky Stuart. A Moving Picture Feast: The Filmgoer's Hemingway. Praeger, 1989.
4) McFarlane Brian. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford, 1996.