

И. Н. Бахур
г. Брест, Беларусь

«ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ» Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА И БАЗА ЛУРМАНА

Попытки экранизировать роман Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» предпринимались неоднократно. Первая попытка экранизации была сделана через год после публикации романа в апреле 1925 г., но до сегодняшнего дня не сохранилось ни одной копии этой версии фильма. В 1927 г. жена Ф. С. Фицджеральда Зельда посмотрела эту киноверсию романа, предложенную «Парамаунт Пикчерс». Свои впечатления о фильме она выразила в письме к дочери Скотти. «Мы смотрели “Великого Гэтсби” в кино. Он был отвратительным, неприятным, ужасным, и мы ушли» [2, с. 1]. Следующая экранизация романа увидела свет в 1949 г. Тогда на экраны вышел фильм с Аланом Лэддом в главной роли. В 1974 г. Джек Клейтон снял в своей версии фильма Роберта Редфорда в роли Джея Гэтсби. А в 2000 г. вышла телевизионная версия романа. Таким образом, фильм «Великий Гэтсби», созданный австралийским кинорежиссером Базом Лурманом в 2013 г., становится четвертым в списке кинематографических версий.

Режиссер Баз Лурман известен зрителю постановками «Ромео плюс Джульетта» и мюзикла «Мулен Руж». В одном из своих интервью, посвященных созданию фильма, Баз Лурман поделился мыслями о том, что подтолкнуло его на создание киноверсии романа. Путешествуя в поезде по Сибири, он слушал аудио версию романа «Великий Гэтсби», и ему в голову пришла мысль, что этот роман о нас, современных людях, о том, кто мы такие, о нашем времени. Свою роль как режиссера он видел в том, чтобы воссоздать это произведение таким образом, как будто мы читаем роман в 1925 году. Чтобы посмотреть, как же Баз Лурман осуществил свой замысел, обратимся к самому фильму. Поскольку фильм – это в первую очередь визуальное искусство, хотелось бы выделить две ключевые составляющие, на которые, на наш взгляд, необходимо обратить внимание: в первую очередь это видеоряд, и, во вторую, соответствие кинематографической версии оригинальному замыслу романа Ф. С. Фицджеральда.

Чтобы погрузить зрителя в эпоху «века джаза», Баз Лурман начинает свой фильм с документального видеоряда, в котором показаны основные приметы того времени: биржа на Уолл стрит, биржевые маклеры, поглощенные «золотой лихорадкой» наживы денег, шикарные вечеринки и сухой закон, приведший к тому, что алкоголь становился все дешевле. Заключительным звеном этого видеоряда становится образ рассказчика Ника Каррауэя, который представляет собой еще одну примету времени – молодого и амбициозного человека, которому корпорации обещали сверхприбыль. Один нюанс, который обращает на себя внимание, – музыка, сопровождающая эти эпизоды фильма. С одной стороны, по своему ритми-

ческому ряду она очень соответствует бурному времени 1920-х гг., с другой стороны – это современный рэп, который не дает нам возможности полностью погрузиться в то время.

Не менее зрелищны эпизоды фильма, где нам представлены дома Дейзи и Тома Бьюкенена и самого Джея Гэтсби, символы роскоши и богатства. Они напоминают фотографии тех времен, только раскрашенные цветными красками. Поражает их масштаб, шикарность и безупречность: аккуратно подстриженные лужайки, множество выхолощенных лакеев. А дом Гэтсби своим обликом еще и отсылает к замку из Диснейленда – огромный и завораживающий особняк, но вместе с тем сказочный и нереальный. На наш взгляд, Б. Лурману удалось отразить ту легкость и беззаботность, с которой богачи «века джаза» прожигали свою жизнь. На этом фоне очень интересно представлена Долина Шлака и ее обитатели. В романе Ф.С. Фицджеральда мы встречаемся со «шлаково-серыми человечками». Здесь Баз Лурман идет за автором романа и все, что связано с этим местом, в фильме серого цвета: люди, здания, животные. Даже сама Долина в целом, в одном из эпизодов фильма показанная с высоты птичьего полета, на экране предстает как сплошное серое пятно, сменяющее остальную зеленую часть города. На этом фоне главные герои роман, попадая на территорию Долины Шлака, выглядят как цветные пятна, пронсящие мимо этого зловещего места. Они не замечают его угнетающую атмосферу, занятые своей беззаботной жизнью. Интересен с этой точки зрения образ Миртл Уилсон. Она принадлежит Долине Шлака, поскольку живет здесь со своим мужем. Но если Джордж Уилсон, как и все обитатели этого места, – «шлаково-серый человечек», то Миртл Уилсон – цветной персонаж фильма. Тем самым, на наш взгляд, режиссер показывает статус этой героини, которая, являясь любовницей богача Тома Бьюкенена, претендует на то, чтобы когда-нибудь в будущем обрести свое место в этом манящем мире богатства.

И еще один элемент, на который, на наш взгляд, необходимо обратить внимание, поскольку он играет значительную роль как в романе, так и в фильме, – рекламный щит с изображением глаз доктора Т.-Дж. Эклберга. «Глаза доктора Эклберга голубые и огромные – их радужная оболочка имеет метр в ширину. Они смотрят на вас не с человеческого лица, а просто сквозь гигантские очки в желтой оправе, сидящие на несуществующем носу» [1, с. 35]. Образ, созданный Ф. С. Фицджеральдом, довольно точно воспроизведен в фильме. При этом следует отметить, что рекламный щит идентичен в двух версиях фильма (1974 и 2013). Аналогична и роль глаз доктора Эклберга в романе и фильме.

Взгляд Эклберга выступает в роли немого свидетеля происходящего обмана, измены и преступления, как всевидящее око бога, которого невозможно обмануть. Об этом говорит Миртл ее муж Джордж Уилсон в романе, с этой сценой мы сталкиваемся и в фильме. Глаза Эклберга наблюдают и за тем, как Джей Гэтсби рассказывает Нику Каррауэйю свою

вымышленную биографию по дороге на ланч. И в этом случае обман раскрывается, и в конце фильма и романа мы знакомимся с истинной жизнью Джеймса Гэтца.

Ярким символом, который присутствует у Ф. С. Фицджеральда и перенесен Базом Лурманом в фильм, выступает сигнальный фонарь на краю причала у дома Бьюкененов. Этот зеленый огонек служит ориентиром и направляет Джея Гэтсби к его мечте. Он дает герою надежду на то, что можно вновь обрести любовь Дейзи Бьюкенен. Но как невозможно вернуть прошлое, так и невозможно осуществить мечту главного героя. Когда Гэтсби встретился с реальной женщиной из крови и плоти, готовой убежать с ним, но не готовой официально расстаться со своим мужем Томом Бьюкененом и миром «старых денег», который он собой олицетворяет, «зеленый огонек теперь навсегда утратил для него свое колоссальное значение. ... Теперь это был просто зеленый фонарь на причале. Одним талисманом стало меньше» [1, с. 88]. Утратив свою символическую значимость, гаснет зеленый огонек и в фильме.

Главный, на наш взгляд, визуальный элемент фильма – вечеринки, организованные в доме Гэтсби. Они являлись неотъемлемой частью «века джаза». Впустил их в свой роман и Ф. С. Фицджеральд. Третья глава произведения описывает вечеринку в доме Гэтсби, на которую официально был приглашен Ник Каррауэй. Читатель может представить себе грандиозный размах этого мероприятия. На него указывают целая армия поставщиков, «такое количество разноцветных лампочек, будто собирались превратить сад Гэтсби в огромную рождественскую елку» [1, с. 47], меню мероприятия, оркестр, «не какие-нибудь жалкие полдюжины музыкантов, а полный состав» [1, с. 48], водоворот гостей. Ф. С. Фицджеральд сравнивает это действо с загородным увеселительным парком. Но ничто не может сравниться с тем размахом, с которым воплотил в своем фильме эту примету «века джаза» Баз Лурман.

У режиссера загородный увеселительный парк превращается в парк развлечений 20-го века, своеобразный Диснейленд со всеми соответствующими этому месту атрибутами: огромное количество народа, масса различных «аттракционов», люди в карнавальных костюмах, повсюду звучит музыка, всевозможная еда, которую можно получить практически на каждом углу. И весь это карнавал завершает великолепнейший фейерверк, на фоне которого в фильме впервые под звуки рапсодии Джорджа Гершвина появляется ослепительный и безупречный Джей Гэтсби. Описывая шоу, созданное режиссером, нужно использовать эпитеты только в превосходной степени: самое феерическое, самое яркое, самое шумное, чрезмерное, кричащее. Костюмы и веселье напоминают бразильский карнавал. Женские костюмы впечатляют, недаром фильм Баз Лурмана в этой номинации получил премию «Оскар». За костюмы в фильме отвечала Кэтрин Мартин, неоднократный лауреат премии «Оскар» и, по совместительству, жена режиссера. 40 костюмов «века джаза» были созданы в мастерских Миуччи Прада. Критики

фильма упрекают создателей костюмов в том, что наряды не аутентичны и точно не отражают время, к которому относится произведение. По словам самой Кэтрин Мартин, при создании костюмов она не столько опиралась на роман (как, например, при создании розового костюма Джея Гэтсби), сколько стремилась передать чувства, а не только фактическую атмосферу времени. Возможно, зритель не сможет составить представление о том, что было модно в 1922 году, посмотрев фильм, но наверняка будет потрясен и ослеплен нарядами, которые представлены в фильме.

Еще один элемент, без которого немислим ни один фильм, – музыка, тем более, когда речь идет о «веке джаза». Этот вопрос – один из самых спорных моментов фильма. Если обратиться к официальным саундтрекам к фильму компании «Уорнер бразерс», то там представлено 14 фрагментов аутентичных джазовых композиций. К сожалению, когда мы начинаем смотреть фильм, то первая мелодия, которая по-настоящему должна погрузить нас во время, отраженное в фильме, – это рэповая композиция, созданная современным исполнителем Джей-3и. Аутентичные джазовые композиции, которые по логике вещей должны были бы составлять основную канву фильма, хотя и присутствуют, но звучат очень тихо, где-то на заднем фоне. Вместе с тем, один из ключевых музыкальных фрагментов, который сопровождает в фильме линию Гэтсби и Дейзи, – это современная композиция «Young and Beautiful» ‘молодая и красивая’, исполненная певицей Ланой Дель Рей. Хотелось бы, конечно, чтобы в фильме о «веке джаза» звучала аутентичная джазовая музыка, но режиссер решил иначе. Выбор музыки для фильма он построил по определенному принципу: Баз Лурман считает, что если Ф. С. Фицджеральд наполнил свой роман современной для того времени музыкой афроамериканцев, а именно джазом, то он как режиссер решил наполнить свой фильм современными для нашего времени афроамериканскими мелодиями, рэпом и хип-хопом.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что видение Ф. С. Фицджеральдом и Базом Лурманом таких аспектов «века джаза», как классовые различия американского общества, а также символика (глаза доктора Эклберга, зеленый огонек), во многом идентичны. Но режиссер, стремясь сделать «Великого Гэтсби» близким теперешнему зрителю, изображает некоторые аспекты жизни, опираясь на реалии нашего времени: парк развлечений типа Диснейленд, костюмы, характерные для современных модниц, музыка, понятная слушателю начала 20-го века, вечеринки с размахом карнавального шествия.

Поскольку фильм База Лурмана имеет одноименное название с романом Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби», то во многом это обязывает режиссера следовать за автором романа в своей кинематографической версии. Насколько же фильм соответствует сюжету романа и в чем видение режиссера не совпадает с видением писателя? Обращаясь к этому аспекту, можно говорить как о мелких изменениях и нюансах, так и о значительных трансформациях сюжета произведения. Мелкие детали, хотя и не совпадают

с канвой романа, не искажают сути сюжета. Так, например, в романе автор называет отдельных представителей высшего общества, присутствующих на вечеринке у Гэтсби, по именам, делая их образы более четкими. У База Лурмана вечеринка в доме Гэтсби представлена как грандиозная массовая сцена, в которой взгляд невозможно остановить ни на ком конкретно. Отдавая дань современности, где интимная жизнь выставляется напоказ, Б. Лурман превращает встречи Тома и Миртл, Гэтсби и Дейзи в постельные сцены. Есть в фильме один довольно неоднозначный персонаж. При всей своей импозантности индийский актер в роли еврея Мейера Вулфшима кажется неуместным, на наш взгляд. К положительным находкам режиссера можно отнести линию романа, связанную с автомобилями и опасным вождением, которое в конечном итоге и привело к одной из трагедий в романе. Довольно удачным является и образ джентльмена в библиотеке. Он в фильме начинает задавать ключевые вопросы, касающиеся фигуры Гэтсби, заставляя зрителей задуматься. Очень удачно визуальнo решена сцена с Гэтсби в момент после выстрела. Дом Дейзи, который находится так близко перед глазами Джея, в момент смерти ускользает от него, отдаляясь от зрителя на экране, символизируя, таким образом, потерю мечты.

К значительным трансформациям, которые изменили сюжет произведения и творческий замысел Ф. С. Фицджеральда, можно отнести, например, образ Ника Каррауэя. В романе он выступает в качестве одного из действующих лиц и рассказчика. В фильме его голос мы периодически слышим за кадром. Он представляет читателю и зрителю историю Джея Гэтсби, но у Б. Лурмана это происходит довольно своеобразно. Он начинает свое «повествование» как-бы с конца. Трагедия Джея Гэтсби уже случилась, и теперь Ник вспоминает эту историю и делится ею со зрителями. Правда для этого Баз Лурман помещает его в санаторий Перкинса, приписывая ему целый букет недугов: патологический алкоголизм, бессонницу, приступы злости и беспокойства. Достаточно странный ход, если сравнивать его с романом, но такой прием часто используется в голливудских постановках для обрамления сюжета классических произведений. Однако это ход имеет и свою положительную сторону: он дает режиссеру возможность следовать за структурой романа, предложенной Ф. С. Фицджеральдом. Так, оригинальное произведение поделено автором на девять глав. У База Лурмана после кинематографической прелюдии с лечебницей фактическому началу первой главы романа соответствует тот момент, когда Ник из пациента, рассказывающего доктору о своих воспоминаниях, превращается в их непосредственного участника. Но как только у Ф. С. Фицджеральда заканчивается первая глава, Баз Лурман в фильме возвращает Ника в стены клиники. Вторую главу романа в фильме обрамляет попытка Ника Каррауэя выплеснуть свои воспоминания на бумаге. Доктор просит своего пациента записать все, что тот считает нужным. И снова Ник становится активным участником происходящих событий, а как только в романе заканчивается очередная

глава, в фильме возникает образ Каррауэя, который записывает свои воспоминания на бумаге. Такой структурированности Баз Лурман придерживается практически на протяжении всего фильма, за исключением только лишь пятой главы. Мы становимся постоянными свидетелями возвращения Ника то в клинику, то к процессу написания, чтобы в той или иной форме он мог продолжить свой рассказ. Но к концу фильма режиссер так увлекся этим приемом, что незаметно Ник из пациента в последних сценах фильма превращается в писателя, который вне стен клиники дописывает роман «Великий Гэтсби». Таким образом, режиссер отождествляет рассказчика с писателем, что полностью противоречит роману. Еще один момент, связанный с образом Ника Каррауэя, – это полное отсутствие в фильме романтической линии романа между Ником Каррауэем и гольфисткой Джордан Бейкер. Конечно, в романе их взаимоотношения нельзя рассматривать как один из ключевых элементов сюжета, но они делают образ Каррауэя более разносторонним, не ограничивая его только ролью рассказчика. Баз Лурман отказался от такого взгляда на своего героя в фильме.

Одной из значимых сцен романа является встреча Ника Каррауэя и Тома Бьюкенена на Пятой авеню уже после смерти Гэтсби. Она многое проясняет. Дело в том, что в романе при расследовании обстоятельств убийства Гэтсби след подозреваемого Джорджа Уилсона терялся на три часа. Именно в этот промежуток времени Том и сообщил Джорджу Уилсону то, кому принадлежала машина, сбившая его жену. Каррауэй не желает ни здороваться, ни разговаривать с Томом, потому что Ник понял, что его «догадка насчет трех невыясненных часов» была правильна [1, с. 154]. Том сначала начинает оправдываться, но потом признается, правда совсем не чувствуя себя виноватым: «А что тут такого, если я и сказал ему? Тот тип [Гэтсби] все равно добром бы не кончил. ... На самом деле это был просто бандит» [1, с. 154].

У База Лурмана эта сцена полностью отсутствует в фильме, который практически и заканчивается со смертью Гэтсби. Вместо этого режиссер «раскрывает читателю карты» непосредственно после аварии. В фильме Том Бьюкенен сам успокаивает Уилсона в гараже и сообщает ему все то, о чем Ник догадывается в конце романа. В данном случае этот кинематографический ход можно считать оправданным. Режиссер трансформирует последовательность хода повествования, чтобы сделать его доступным для зрителя, чего нельзя сказать о сцене убийства Гэтсби. То, как выстроена эта сцена Базом Лурманом, полностью меняет восприятие образа Дейзи, созданное Ф. С. Фицджеральдом. В романе Гэтсби ждет от Дейзи звонка, хотя «почему-то кажется, что Гэтсби и сам не верил в этот звонок и, может быть, не придавал уже этому значения. Если так, то, наверно, он чувствовал, что старый уютный мир навсегда для него потерян, что он дорогой ценой заплатил за слишком долгую верность единственной мечте» [1, с. 141]. В романе ему никто так и не позвонил. Женщина, о которой он мечтал, была

обычной беспечной представительницей своего класса. Она и ее муж «ломали вещи и людей, а потом убегали и прятались за свои деньги, свою всепоглощающую беспечность, или еще что-то, на чем держался их союз, предоставляя другим убирать за ними» [1, с. 154].

В фильме же мы видим, как Дейзи подходит к телефону, а лакей Гэтсби поднимает трубку и говорит, что мистер Гэтсби будет рад звонку, правда не уточняя, кто с ним говорит. В этот момент на экране возникает довольное лицо Гэтсби, выходящего из бассейна, и лишь выстрел обрывает этот практически хэппи-энд. Если в романе виновницей крушения мечты Гэтсби становится Дейзи и то общество, которое она собой олицетворяет, то в фильме вся вина ложится, если говорить современным языком, на исполнителя убийства Джорджа Уилсона. В данном случае режиссер соблюдает требования киноиндустрии, а не следует за автором произведения, что практически полностью обесценивает всю историю, рассказанную раньше, лишая ее глубины и того драматизма, которой присутствует в романе.

Подводя итог, можно сделать вывод, что Баз Лурман при создании фильма пытался балансировать между романом Ф. С. Фицджеральда и необходимостью быть понятным и доступным для современников. Если рассматривать фильм в целом, то, на наш взгляд, режиссер отдал предпочтение современности. Свой выбор он обосновал тем, что любое великое произведение должно быть представлено много раз различными способами. Его собственный «Великий Гэтсби» стал еще одним, четвертым способом взглянуть на это произведение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фицджеральд, Ф. С. Великий Гэтсби. Ночь нежна : Роман. Рассказы / Ф. С. Фицджеральд. – Мн. : Маст. літ., 1989. – 687 с.
2. Collin, R. The Great Gatsby, review [Electronic resource] / R. Collin. – Mode of access : <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10054047/The-Great-Gatsby-review.html>. – Date of access : 20.09.2021.