



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-202-219><https://elibrary.ru/ROULHT>

УДК 821.111(73).0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Полина РЫБИНА

АТМОСФЕРНОСТЬ КИНОАДАПТАЦИИ: «ТРАМВАЙ “ЖЕЛАНИЕ”» Т. УИЛЬЯМСА В ВЕРСИИ В. АЛЛЕНА

Аннотация: В статье вводится представление об атмосферности как о ключевом эффекте киноадаптаций классики. Согласно феноменологам (Г. Беме), атмосфера — это эстетическая категория, позволяющая рассматривать пространства как чувственно переживаемые топосы. Развивая философские представления, современные нарратологи предлагают думать об «атмосферах» вымышленного мира (С. Хвен). Чтобы уточнить исследовательский словарь, я пользуюсь понятием «атмосферности» для характеристики эффекта, производимого повествовательным миром. Анализ атмосферности киноадаптации предполагает ответ на три вопроса: как моделируется восприятие атмосферной среды персонажем; каковы зрительские переживания «атмосферных приглашений» фильма и, наконец, как возникает восприятие атмосферности в режиме адаптационного палимпсеста (Л. Хатчен), т. е. встречи разных версий нарративного мира в нашем сознании. Показано, что В. Аллен варьирует чувственные эффекты как сюжета Т. Уильямса, так и киноверсии Э. Казана. На уровне звукового решения, сюжет Уильямса обернут Алленом в блюзовый кокон, который формирует зрительскую сонастройку не с «жаркой» южной драмой, а с ее ироничным переложением. На уровне цветосветового решения, «комфортные» кремово-желтые мизансцены фильма Аллена отличаются от конфликтного «фовизма» пьесы и черно-белой контрастности городской драмы Казана. На уровне центральных мотивов, вовлекающих зрителя в переживание воздушной среды фильма (дыхание героини), Аллен проявляет себя как ироничный новатор, обогащающий мир Уильямса новым повторяющимся элементом. Аллен изымает из «Трамвая» неудержимость влечения, безысходность насилия и безумия. Он «излечивает» сюжет Уильямса, помещая его в другую атмосферную среду и подвергая зрителя воздействию этой среды. Как интерпретатор бродвейского классика, Аллен проявляет к героям его драмы «доброту незнакомцев».

Ключевые слова: атмосферность, киноадаптация, медиа, атмосферная перцепция, «Трамвай “Желание”», «Жасмин», Вуди Аллен

Информация об авторе: Полина Юрьевна Рыбина, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 5, 1119991 г. Москва Россия. ORCID ID: <http://orcid.org/0009-0001-7739-0911>. E-mail: rybina_polina@mail.ru

Для цитирования: Рыбина П.Ю. Атмосферность киноадаптации: «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса в версии В. Аллена // Литература двух Америк. 2026. № 20. С. 202–219. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-202-219>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-202-219>

<https://elibrary.ru/ROULHT>

UDC 821.111(73).0



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Polina RYBINA

THE ATMOSPHERIC EFFECTS OF FILM ADAPTATIONS: TENNESSEE WILLIAMS'S *A STREETCAR NAMED DESIRE* REIMAGINED BY WOODY ALLEN

Abstract: New versions of old stories reshape their narrative worlds and inevitably change their atmospheric effects. Analyzing the atmospheric spaces of film adaptations, we have to take into account three aspects: how characters feel about the *topoi* they find themselves in; how audiences respond to the atmospheric affordances of these spaces; and how atmospheric effects depend upon the palimpsestic regimes (Linda Hutcheon) of adaptations, that is upon the nexus of different narrative worlds in our minds. The article shows how Woody Allen's *Blue Jasmine* varies the atmospheric effects of both Tennessee Williams's original and Elia Kazan's 1951 film version. In terms of sound, Allen wraps Williams's plot in a bluesy cocoon that attunes the audiences not to the "hot" Southern drama, but to its ironic interpretation. In terms of color and lighting, Allen's mise-en-scènes linger in the viewers' minds as a series of creamy-yellow episodes in a subtle amber glow, a contrast both to the play's colour scheme and to the black-and-white palette of Kazan's urban drama. And the film's central motif draws the viewers into the "airy" environment (the heroine's breathing issues), while Allen proves himself an ironic innovator who enriches Williams's world with a new, recurring element. Allen removes from *A Streetcar Named Desire* the uncontrollable drive, the hopelessness of violence, and the despair of madness. He "heals" Williams's plot by placing it in a different atmospheric environment and subjecting the audience to its melancholic irony. Allen extends "the kindness of strangers" not only to Williams's characters but also to us.

Key words: atmosphere, film adaptation, media, atmospheric perception, *A Streetcar Named Desire*, *Blue Jasmine*, Woody Allen

Information about the author: Polina Yu. Rybina, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninsky Gory, bldg. 1-51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <http://orcid.org/0009-0001-7739-0911>. E-mail: rybina_polina@mail.ru

For citation: Rybina, Polina. "The Atmospheric Effects of Film Adaptations: Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* Reimagined by Woody Allen." *Literature of the Americas*, no. 20 (2026): 202–219. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2026-20-202-219>

Открывающая ремарка пьесы Т. Уильямса «Трамвай “Желание”» настраивает на особый лад: пьеса начинается в майские сумерки, в квартале Нового Орлеана, отмеченном особым шармом (“raffish charm”, 480) — «забористой красотой» (536, в пер. В. Неделина)¹. Словом “raffish” описывается трудно уловимое очарование этого места, в котором бедность сочетается с богемной уверенностью в собственной привлекательности. Перед нами — атмосферность упадка² (“atmosphere of decay”, 480), мир, пахнущий бананами и кофе, живущий под аккомпанемент разбитого пианино. На нем и наигрывается «меланхолическая блюзовая мелодия» (536), квинтэссенция «духа» здешних мест. Эта мелодия носит у Уильямса название — “Blue Piano.” Не от него ли происходит наименование ленты В. Аллена — *Blue Jasmine*? Оно ускользает от перевода на русский, а в оригинале сплавляет вместе столь многие нотки Уильямса: цвет и запах, грусть и экзотику, блюз и джаз.

«Трамвай “Желание”» экранизировал первый постановщик пьесы на Бродвее и друг Уильямса — Э. Казан (1951). Затем появились еще версии — как телевизионные, так и для кинопросмотра, а также опера и балет³. Фильм Аллена сразу после выхода оказался опознан как вариация на темы Уильямса⁴. Сложность опознания (указания в титрах нет) заключается в том, что Аллен играет с оригиналом смело и непринужденно: отталкиваясь от сложного букета «голубого жасмина», он ставит целью варьировать наши переживания мира Уильямса. Аллен создает импровизацию, лишенную трагической

¹ Русскоязычный текст пьесы цит. по изд.: Ю. О’Нил, Т. Уильямс. Пьесы. М.: Радуга, 1985. Англоязычный текст цит. по изд.: Williams, Tennessee. *Plays 1937—1955*. Eds Mel Gussow and Kenneth Holditch. New York, 2000.

² В ремарках нас настойчиво возвращают к слову «атмосфера»: финальная картина начинается с ее характеристики — “raw”, “lurid” (555), как в роковую ночь игры в покер.

³ «Трамвай “Желание”» (ТВ, 1984, реж. Дж. Эрман; ТВ, 1995, реж. Г. Джордан; 1995, опера А. Превина; 1952, балет В. Беттис на музыку А. Норта, автора саундтрека к фильму Э. Казана); «Незнакомец» (*Stranger*, 2014), реж. Б. Таваколи.

⁴ Приведу цитату с сайта IMDb: «Многие критики считают, что фильм является переосмыслением пьесы Теннесси Уильямса “Трамвай “Желание”». По совпадению, Кейт Бланшетт и Алек Болдуин оба участвовали в постановках этой пьесы. Бланшетт сыграла Бланш в спектакле Сиднейской театральной компании в 2009 году, а Болдуин — Стэнли в бродвейской постановке 1992 года. Болдуин также сыграл Стэнли в экранизации пьесы 1995 года, где роль Бланш исполнила Джессика Лэнг». См. https://www.imdb.com/title/tt2334873/trivia/?ref_=ttfc_ov_q1_3

тональности. По меткому выражению Б. Палмера, он создает «Трамвай *sans Desire*» [Palmer 2022], мир, где царят не почти первобытные страсти, а любовь к комфорту и капиталу. Задействуя драматические ситуации Уильямса (две сестры, переезд одной к другой, чувство потерянности, конфликт привлекательной женщины с сильным мужчиной), Аллен трансформирует атмосферные воздействия сюжета, передавая иные смыслы.

Согласно философам-неофеноменологам [Schmitz 1969, Böhme 1993, Griffero 2019], атмосфера — это эстетическая категория, позволяющая рассматривать пространства как чувственно переживаемые топосы. Г. Беме напоминает, что атмосферные качества пространства зависимы от «взаимосвязи» (“connection”) тела и среды [Böhme 2017]. Развивая философские представления, современные нарратологи предлагают думать об «атмосферах» пространств вымышленного мира [Hven 2022, Warner 2024]. Для уточнения исследовательского словаря, я пользуюсь понятием атмосферности. Атмосферность — это эффект, производимый повествовательным миром. Он моделируется на разных уровнях (сюжета, фабулы, наррации, стиля). Обсуждение эффекта закономерно, поскольку в основе нашего восприятия фильма или текста лежит особая чувствительность, которую, анализируя кинотексты, С. Хвен называет «атмосферной перцепцией»: “initial, pre-reflective apprehension of the affective charge of the cinematic diegesis” [Hven 2022: 41]. Мы улавливаем воздействие медиума до того, как начинаем обрабатывать в своем сознании сюжет. Дж. Ханих уточняет эту мысль указанием на то, что атмосферные качества пространства следует расценивать как некие «атмосферные приглашения» (аффордансы) что-то ощутить⁵. Аудитория может откликнуться на них, а может остаться к ним равнодушной, откажется их разделять [Hanich 2023]. Это не значит, что потенциалы воздействия отсутствуют; они просто работают в «спящем режиме», ждут своей актуализации.

В фильме Аллена, во-первых, разыгрывается особое ощущение разных пространств главной героиней (Кейт Бланшетт): маленькой

⁵ Дж. Ханих представил свою концепцию «атмосферных приглашений», в частности, в докладе «Атмосферы тишины: о фильме и безмолвии (quietude)», сделанном на конференции «Аффективная интермедийность» (Венгерский университет Трансильвании Сапиентия, Клуж-Напока, Румыния, 20–21 октября 2023 года). Статья по материалам доклада должна появиться в издании: [The Oxford Handbook 2026].

квартирки сестры в Сан-Франциско, ее собственных фешенебельных апартаментов и загородных домов, офисов и возможного нового дома с новым мужем. Во-вторых, фильм моделирует переживание этих пространств зрителем. В-третьих, связь «Жасмин» с «Трамваем “Желание”» усложняет обсуждение атмосферности. Киноадаптация — зависимый текст, восприятие которого включает зрительское воображение и память о других версиях и оригинале (метафора палимпсеста Р. Стэма [Stam 2005] и Л. Хатчен [Hutcheon 2006, 2013]). Переживая новую версию, зритель нередко оказывается в ситуации наложения «нынешних» непосредственных впечатлений на смутные воспоминания о том, что он испытывал в этом же эпизоде другой версии или оригинала. Так, многослойными становятся не сюжеты, не образы персонажей, а сами переживания вымышленного мира [Rybina 2026].

В статье показано, как Аллен варьирует чувственные эффекты классической пьесы, изымая из своего фильма те виды негативного опыта, которые зрители ассоциируют с предыдущими версиями «Трамвая»: неудержимость влечения, безысходность насилия и безумия. Аллен по-своему «излечивает» сюжет Уильямса, проявляя к героям его драмы «доброту незнакомцев».

Посмотрим, как звук, свет и цвет, а также один из лейтмотивов (дыхание) позволяют ему это сделать на трех обозначенных нами уровнях: восприятия атмосферной среды персонажем; зрительского переживания «атмосферных приглашений» и, наконец, атмосферности в режиме палимпсеста, который предлагает адаптация.

Эфемерность сюжетных взаимосвязей

Нужен небольшой комментарий о сюжете фильма⁶. Сам характер работы Аллена с миром Уильямса напоминает о том, что классика зачастую лишь эфемерно присутствует в новой медийной версии. Как пишет Л. Федорова в работе «Адаптация как симптом», «фильм или сериал (на литературной основе. — *Л.Р.*) накладывается на общее представление о тексте, предлагая зрителю характерные знаки произведения» [Федорова 2022: 7]. Более того, Т. Лич подчеркивает, что в современном медийном ландшафте актуальны кроссоверы, то

⁶ Подробный разбор нарратива этой адаптации дан в статье В. Фостер [Foster 2015].

есть адаптации, смешивающие «характерные знаки» нескольких повествовательных миров [Leitch 2025: 20], ставя оригинал под вопрос и при этом, настойчиво намекая на связь с ним.

Аллен сопоставляет в «Жасмин» мир пьесы Уильямса и историю крупного финансового скандала, в центре которого оказался бизнесмен Берни Мэдофф и его жена Рут. В 2009 г. Мэдоффа приговорили к 150 годам тюремного заключения за создание финансовой пирамиды, развалившейся во время мирового экономического кризиса (2008) и приведшей к убыткам 37 тысяч человек. Параллельно с историей о Жасмин Френч⁷ (Кейт Бланшетт), приехавшей погостить к сестре Джинджер (Салли Хокинс), развивается история из прошлого. Жасмин еще недавно была женой Хэла Фрэнсиса (Алек Болдуин), баснословно богатого человека, который занимался финансовыми махинациями, но поплатился за супружеские измены. Узнав о том, что муж собирается ее бросить ради молоденькой *au pair*, Жасмин звонит в ФБР. Как и Бланш, оскорбившая своего молодого мужа, Жасмин становится постановщиком трагедии, приняв импульсивное решение.

Внимательный зритель одновременно следит за разоблачением событий финансового скандала (а значит, и прошлого Жасмин) и вылавливает из мира фильма узнаваемые черты пьесы: взрослые люди из разных социальных слоев, «запертые» в маленькой квартире, конфликт со «Стэнли» (в фильме их два — Оги, бывший муж сестры, и Чили, ее нынешний бойфренд), попытка найти нового мужчину, скрывая свое прошлое, неожиданное разоблачение, финальное «безумие». В сюжет также проникают узнаваемые элементы «Стеклянного зверинца» (Жасмин пытается «учиться», параллельно выполняя рутинную секретарскую работу), «Кошки на раскаленной крыше» (Жасмин бездетна и ее раздражают дети Джинджер) и даже биографии самого Уильямса (после краха семейной жизни Жасмин работает в обувном магазине, как, впрочем, и Том из «Стеклянного зверинца»). У Жасмин есть и измененные эффектные реплики Бланш: “Look, could you stop saying I was lying?” (01:00:00) варьирует знаменитое “I didn’t lie in my heart” (546).

⁷ Строго говоря, фамилия Жасмин — Фрэнсис, но она представляется «Жасмин Френч», вероятно изменив имя после громкого скандала. Это происходит не в первый раз: много лет назад она поменяла свое настоящее имя Жанетт на более звучное — Жасмин.

Зрителя приглашают уловить сходство, потому что в нем — одно из тонких удовольствий, которые может подарить этот фильм. Но при этом предлагается увидеть и способ, каким новая версия прикасается к классической драме: играя с каждым элементом, рассредоточивая ключевые составляющие (два Стэнли, три Митча — Эдди, доктор Фликер, Дуайт), варьируя темы через их стилевое возвышение (Жасмин не выдумывает прошлый блеск, она и в самом деле светская дама) и снижение (нет роковых желаний, остались лишь банальные потребности). Уильямсовский сюжет одновременно присутствует и постоянно ускользает: драма не разыгрывается, а мерцает то тут, то там, включая узнавание с большей или меньшей силой. Главная задача Аллена — убедительно напомнить о Уильямсе, сменив атмосферное воздействие сюжета.

Музыка и атмосферные эффекты: блюзовый пастиш

«Жасмин» открывается легким «окраинным» блюзом Л. Армстронга (“Back O’Town Blues”) в противоположность эффектному, чувственному джазу А. Норта из ленты Казана (1951). Норт одним из первых создает джазовый саундтрек — функциональный и драматичный⁸, а также использует в звуковом решении полнометражного фильма диссонансные композиции [Shoilevska Henderson 2009]. У Аллена блюзовые мелодии, звучащие за кадром, — основное средство создания атмосферно окрашенного движения от сцены к сцене: от окраинного блюза мы переходим к мотиву из композиции Джими Нуна (“Blues My Naughty Sweetie Gives To Me”). Под его зачин Жасмин подъезжает к дому сестры, а в финале Джинджер и Чили флиртуют, устраивая бой за последний кусочек пиццы. Герои гуляют по Сан-Франциско в сопровождении Луи Армстронга (“Aunt Nager’s Blues”), Жасмин работает в регистратуре клиники под кларнет Сиднея Беше, а выбирает антикварную мебель в сопровождении голоса Трикси Смит (“My Baby Sends Me”). Сюжет Уильямса обернут Алленом в блюзовый кокон, который формирует зрительскую сонатную структуру

⁸ Саундтрек фильма нельзя в полной мере назвать джазовым, хотя это устоявшееся представление. Как справедливо отмечает С. Шойлевска Хендерсон, музыкальное решение сюжета развивается, трансформируясь к финалу: “the score expands toward the end into an impressive symphonic composition with complex polyphonic texture, modern dissonant harmonies, and massive orchestral accents” [Shoilevska Henderson 2009: 99].

с ироничным переложением «жаркой» южной драмы. Норт и Казан навязчиво тревожили зрителя с первых мгновений фильма, Аллен предлагает погрузиться в красоту легкой печали, время от времени от нее отстраняясь. Многочисленные блюзовые мелодии звучат как разные варианты того самого «меланхолического пианино» (“Blue Piano”), которое заявлено в начале пьесы как «дух» здешней жизни.

Лейтмотивами «Жасмин» являются не столько оригинальные темы, специально написанные для фильма, как у Казана/Норта, сколько узнаваемые песенки, вроде «Печальной луны» (“Blue Moon”) или «Хорошего мужчину найти нелегко» (“A Good Man Is Hard to Find”) Э. Грин в исполнении Лиззи Майлс. «Печальная луна» словно замечает один из уильямсовских ключевых лейтмотивов, «польку-варшавяночку». Она воздействует на нескольких уровнях. Сначала это композиция, которую слышит или вспоминает героиня, мгновенно настраиваясь на сентиментальный лад. Например, в открывающей сцене фильма Жасмин сообщает попутчице, что «Печальная луна» стала песней их с Хэлом любви, а в первом флэшбеке на светском ужине она слышит этот мотив и комментирует его вслух: “This song was playing when we first met” (00:06:43). Но уже в начальных эпизодах у песни непонятный диегетический статус: она одновременно звучит в пространстве действия и за кадром, в объективной реальности и в сознании Жасмин.

Это значит, что два первых аспекта — восприятие атмосферной среды персонажем и атмосферные «приглашения» зрителю — не так просто различить. В финале «Печальная луна» — это одновременно и закадровая мелодия, комментирующая одиночество Жасмин для зрителя, и воплощение ее слуховых галлюцинаций. Композиция не только создает настроение персонажа, но и позволяет аудитории что-то почувствовать, откликнуться на атмосферное «приглашение». Такую функцию выполняет также классическая блюзовая песня «Хорошего мужчину найти нелегко». Она звучит за кадром, сопровождая очередное тайное свидание Хэла. С одной стороны, под нее идеально оркестрованы движения и характер действий персонажей в кадре. С другой, — это закадровый комментарий для зрителя, касающийся непростой семейной жизни Жасмин.

Здесь включается третий аспект восприятия фильма Аллена, связанный с его зависимостью от текстов-предшественников. В фильме Аллена, как и в пьесе Уильямса, и в адаптации Казана, придуманы образы-раздражители, связанные одновременно с музыкой

и иными культурами. В пьесе важна мелодия «польки-варшавяночки», название которой содержит вариацию имени польской столицы. Музыкальный мотив и даже само экзотическое слово “Varsouviana” сводят Бланш с ума, напоминают о роковом вечере самоубийства мужа. Параллельно включается и «польский» компонент окружения, воплощенный в образе Ковальского. Слова “Pole”, “Polack” рассыпаны по пьесе, и читатели Уильямса помнят, что Стэнли очень чувствителен к тому, как его называют, какое слово выбирают, чтобы сказать «поляк». Все «польское» взаимодействует друг с другом, приближая помрачение рассудка героини.

В фильме Казана важный для Уильямса мотив воплощен в саундтреке Норта. Призрачное звучание польки возникает в местах, задуманных Уильямсом: реакция на вопрос Ковальского о замужестве (первая картина пьесы), в диалоге с Митчем до знаменитой реплики “Sometimes... there’s God” (шестая картина). Но в фильме Казана эти моменты усложнены новыми возможностями медиума: призрачные эффекты реверберации сопровождают реплики диалога, актерская игра В. Ли вступает в конфликт с механистичной мелодией. В финальной сцене, когда Бланш медлит и не выходит из дома, вместо «польки-варшавяночки» остаются одни лишь призрачные, повторяющиеся реплики медицинской сестры и Стэнли: “What did you forget, Blanche?” (02:00:24). Устранение мелодии здесь — режиссерское уточнение конфликта. Бланш действительно забыла (“what did you forget”) свое прошлое «я» после преступления Стэнли.

Разные наименования «польского» в оригинальном тексте и закадровая мелодия в фильме Казана трансформируются Алленом в новый раздражитель: вариации «французского» и французский текст песенки «Хорошего мужчину найти нелегко». Майлс поет на двух языках, и ее “Un bon homme est dur à trouver”, повторяясь на финальных титрах, становится едким комментарием. Главный триггер Жасмин — все французское. Когда ближе к концу ленты Джинджер говорит о своих новых духах — французских, при слове “French” Жасмин застывает, переносясь мыслями в прошлое. Именно в последнем флэшбеке возникает разгадка семейного краха: роковая любовница мужа — француженка Лизетт Будро.

Звуковой пласт фильма Аллена, чтобы по-настоящему увлечь зрителя, требует многослойного палимпсестного режима, диалога как с воображаемыми музыкальными компонентами пьесы, так и с музыкой Норта к адаптации 1951 г. Аллен осуществляет заметный

атмосферный сдвиг не только по отношению к пьесе, но и по отношению к фильму Казана.

Цветовая палитра: комфорт вместо готики

Жасмин чувствительна к цвету и его роли в ощущении пространства, она любит дорогую одежду и аксессуары. Невольно сравнивая квартиру сестры с собственными апартаментами в Нью-Йорке, она «запускает» первый флэшбек: дефилируя по пустому пространству будущей квартиры, Жасмин оценивает высоту потолков, потому что только в просторных домах она может дышать. Ее характеристика пространства — “light and airy” — одновременно и стереотипна, и точна. Через полчаса от начала фильма мы узнаем: чтобы справиться с новой жизнью и обрести самостоятельность, Жасмин станет дизайнером интерьеров. Ведь главное, что она умеет, — это одеваться, устраивать элегантные вечера и «праздники» для окружающих. Навык создания соответствующей атмосферы оказывается востребован новым избранником Жасмин — Дуайтом, который подходит ей по образу жизни, статусу и темпераменту.

До встречи с Дуайтом элегантные пространства принадлежали только прошлому Жасмин: «воздушные» комнаты квартиры, «зеленый» холл, кремово-золотая ванная, просторные террасы загородного дома, места у бассейна или моря. После встречи с Дуайтом Жасмин получает возможность снова заняться любимым делом — обставлять дом элегантной мебелью, выбирать оттенки текстиля и дерева. Попадая в пустой, еще не обставленный новый дом Дуайта, Жасмин ведет себя почти так же, как в первом флэшбеке с квартирой на Пятой авеню: она повторяет одни и те же слова, поражена красотой пространства, мечтает о том, во что способна его превратить.

Мизансцены фильма Аллена остаются в зрительском сознании как череда кремово-желтых сцен в легком янтарном свечении (хотя камень Жасмин, конечно, — это желтый бриллиант, а никак не янтарь). Запирая Жасмин в маленькой квартирке сестры, Аллен сохраняет цветовое решение мизансцен: золотисто-бежевый мир просто сжимается до размеров жилья среднего класса, но остается таким же мягким по своей палитре. Неслучайно, «обедневшая» Жасмин сохраняет свой блестящий гардероб и приносит в новые мизансцены свой прежний шик: жакет-букле Chanel, жемчужные бусы, классический ремешок Hermès, белые блузки, кремовое платье прямого кроя, золотое пла-

тье-футляр. Ее сумки также рассказывают историю нью-йоркской принцессы, попавшей в беду: чемоданы Louis Vuitton, классическая сумка Hermès Birkin, с которой Жасмин никогда не расстанется. Не все вещи и аксессуары «переезжают» в новую жизнь: навсегда остаются лишь в воспоминаниях кремовая двойка, усыпанная пайетками, яркое желтое платье из сцены в бутике Fendi, роскошное красное платье, в котором Жасмин впервые спрашивает Хэла о его изменах. Сменив гардероб на более подходящий в новой жизни, Жасмин, тем не менее, сохранила свою любимую цветовую палитру и модели.

Мир Дуайта Жасмин готова окрасить в те же самые тона: любопытно, что при первой встрече Дуайт одет в костюм в кремово-желтых оттенках, которые носит сама Жасмин. Перед нами комфортный мир с тончайшей цветовой нюансировкой, без ярких акцентов и дерзких красок. Единство, гармоничная согласованность цветовой палитры мизансцен — приглашение для зрителя скользить по поверхности комфортной версии готической южной драмы.

Это тем важнее, что *знающий зритель* может вспомнить другие цветовые решения этого сюжета. В мире Уильямса были иные колористические нюансы: белый цвет домов, бирюзовое небо, белый костюм Бланш и синие спецовки Стэнли и Митча в первой картине, пропитанный кровью пакет (“a red-stained package,” 470) из мясной лавки. В сцене первого конфликта со Стэнли Бланш неожиданно признается, что любит основные цвета, а все розоватое и кремовое терпеть не может. Рубашки ярких «элементарных» цветов появляются в следующей картине — игре в покер, а вот саму Бланш, на словах отрицающую нежные цвета, мы видим в платье в цветочек, белых юбках (страшно пролить колу!), даже в вечернем платье из белого атласа, под которое она надевает серебряные туфельки. Цветной мир пьесы словно «вспыхивает», когда в последней сцене Бланш появляется на пороге ванной в красном халате, подсвеченная сзади янтарным светом. Уильямс думает о мизансцене пьесы как о живописном полотне, драме, рассказанной пластическим языком красок. «Трамвай “Желание”» обретает очень явное символическое измерение, когда Бланш обсуждает с другими женщинами цвет своего жакета — «флорентийской лазури», в оригинале — “Della Robbia blue” (558). Имеется в виду синий фон известных барельефов с изображением Мадонны работы Луки делла Роббиа.

В популярном воображении это цветовое разнообразие устранил и сгладил фильм Казана. Не цвет, а контрастный свет стал здесь

центральным инструментом воздействия. В отличие от цветных мелодрам, в которые превращал пьесы Уильямса Р. Брукс («Кошка на раскаленной крыше», 1958; «Сладкоголосая птица юности», 1962), фильмы Казана (кроме «Трамвая» — «Куколка», 1956) усиливают драматизм интриги, манипулируя светом, ракурсами и композицией мизансцен.

К. Герэти отмечает, что такие адаптации театрального материала, как фильм Казана, одновременно делают две вещи: “can both exploit the resources of cinema and acknowledge its source in theatre” [Geraghty 2007: 77]. Истоки этой

драмы — в театре, и Казан подчеркивает связь с предшествующим медиумом: акцент на диалогах и исполнительском мастерстве актеров, тесных мизансценах, камере, подстраивающейся под актерскую игру. В этой версии особенно ярко проявляет себя тема связи Бланш с образами света и свечения. В полутьме кафе, где сестры ведут свой первый разговор, Бланш спрашивает о своей внешности и комментирует ее: “Daylight never exposed so total a ruin” (00:06:26). Когда во время покерной ночи Бланш просит Митча повесить на лампу китайский фонарик, она комментирует световое преобразование комнаты: “We’ve made enchantment” (00:38:38). Хотя драма начинается весной, а разворачивается жарким летом в южном городе, мизансцены Казана с трудом соотносятся в зрительском воображении с солнечным югом. Световые контрасты характерны для сцен, разворачивающихся как поздним вечером, так и утром; как на улице, так и в квартире.

Несмотря на то что свет в вечерних и ночных эпизодах становится менее интенсивным (в кадре появляется больше темных



Кадр из фильма Э. Казана «Трамвай “Желание”»: утро после покерной ночи.



Кадр из фильма В. Аллена «Жасмин»: флэшбек после эпизода, пародирующего покерную ночь.

зон), сам принцип контрастности объединяет сцены, происходящие в любое время дня и ночи. В фильме Казана этот принцип создает эффект атмосферной цельности всего пространства: оно воздействует похожим образом, в независимости от количества света. Это — пространство жестокого конфликта, борьбы прямо противоположных мироощущений, и световые решения работают на переживание конфликтности.

Кремово-бежевый фильм Аллена отступает и от «фовизма» Уильямса, и от жестких световых контрастов ленты Казана. «Жасмин» держится на теплой, мягкой нюансировке цветов, уводящей от визуального дискомфорта двух предшествующих версий.

Дыхание как лейтмотив: повседневная нервозность вместо рокового безумия

Стоя на пороге квартиры сестры и не понимая, почему той нет дома, Жасмин волнуется, ей тяжело дышать, и она объясняет таксисту: “I’m fine. I just sometimes get where I can’t take a deep breath” (00:04:12). Когда Жасмин не может сделать глубокий вдох, она начинает паниковать. Эпизоды панических состояний случаются систематически; нехватка воздуха превращается в повторяющийся мотив. Работая в регистратуре стоматологии, Жасмин делает перерывы, чтобы успокоиться и вдохнуть полной грудью: мелкие повседневные задачи, рутина действуют буквально удушающе. Жасмин уговаривает себя глубоко вдохнуть — “take a deep breath” (00:37:02). И эта фраза провоцирует очередной флэшбек — возвращение в то время, когда ей дышалось свободно. Даже работу Жасмин бросает, «задыхаясь». Навязчивые домогательства доктора Фликера, ее начальника, заставляют героиню бежать без оглядки, еле слышно выдыхая: “I cannot breathe” (00:50:00). Жасмин нервничает по любому поводу — как неприятному, так и приятному. Когда Дуайт признается ей в любви и делает предложение, Жасмин быстро глотает таблетку «Ксанакса», ссылаясь на головную боль и сердцебиение. Дуайт замечает, что у нее дрожат руки. В итоге лейтмотив “I cannot breathe” знаменует конец всех ее романтических историй: с неверным мужем, с неудачливым ухажером-дантистом, с перспективным Дуайтом.

При этом Аллен не позволяет зрителю воспринимать мотив нехватки воздуха абсолютно серьезно, делая две вещи. Во-первых, что-



Кадр из фильма В. Аллена «Жасмин».

бы подчеркнуть нелепость поведения героини, Аллен постоянно «вписывает» в сюжет каких-нибудь случайных прохожих, смотрящих на нее с опаской. Присутствие немых свидетелей подчеркивает, что окружение замечает ее странности. Камера

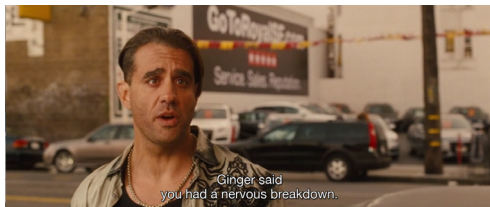
фиксирует их неподвижность, повышенное внимание, явное любопытство. Во-вторых, мотив дыхания усилен другим сюжетным элементом, маркирующим легкое помешательство: Жасмин разговаривает сама с собой, а точнее — с воображаемым собеседником. Она и трогательна, и смешна. Зритель оказывается одновременно и сочувствующим, и иронизирующим; и адресатом высокой драмы, и случайным прохожим, увидевшим нервную женщину средних лет.

Очередная неловкая сцена разговора с собой завершает фильм: покинув квартиру сестры, Жасмин, пошатываясь, идет по улице, садится на скамейку и начинает путаный монолог о приемном сыне, покойном муже и его любовнице. Женщина, читающая газету, поднимает на нее глаза, смотрит, приоткрыв рот, и спешит уйти. Жасмин это не останавливает, она продолжает говорить: словно «для нее», за кадром вступает мелодия «Печальной луны», и, нарушая уровни вымысла, Жасмин слышит закадровую мелодию.

Включая в фильм повседневную нервность, Аллен работает с узнаваемым тропом уильямсовской драматургии и ее адаптаций. Сбой в дыхании и успокоительная таблетка — устойчивый элемент как драм Уильямса, так и их киноверсий. Алья Уайнмиллер (Джеральдин Пейдж) из пьесы/фильма «Лето и дым» спасается от слишком сильно раздражающей реальности, чувствуя себя «лилией китайской лагуны»: “I’m beginning to feel like a water lily. On a Chinese lagoon” (*Summer and Smoke*, 00:53:22). Чанс Уэйн (Пол Ньюмен) из «Сладкоголосой птицы юности» держится благодаря приему бензедрина, ласково называемому «бенни»: “makes the world keep its balance” (*Sweet Bird of Youth*, 00:12:02). Но эти тропы приобретут устойчивость у Уильямса после «Трамвая»: Бланш Дюбуа пока еще противопоставляет грубой реальности виски, лимонную колу со льдом и горячие ванны в жару.



Кадр из фильма Э. Казана «Трамвай “Желание”»: вопрос Стэнли.



Кадр из фильма В. Аллена «Жасмин»: вопрос Чили.

Кроме моментов, провоцирующих нервозность, важны также эпизоды, которые больше не способны задеть Жасмин. В первый день знакомства с Чили разыгрывается диалог, похожий на разговор Бланш со Стэнли в первой сцене. Стэнли подает реплику, ссылаясь на рассказы Стеллы: “She said you were married once, weren’t you?” (00:14:18). Этот вопрос провоцирует звучание польки-варшавячки и доводит Бланш до нервного припадка.

В фильме Аллена Чили говорит ей: “Ginger said you had a nervous breakdown” (00:32:22).

Но Жасмин оказывается не так-то просто смутить этим вопросом: она поворачивается к Чили, подходит к нему и советует «не лезть не в свое дело». Чили пытается парировать, напоминает, что они с Джинджер собираются пожениться, а значит, у них не будет секретов друг от друга. От рассуждений про честность в браке Жасмин просто отмахивается: она давно рассталась с подобными иллюзиями. Жасмин в фильме Аллена не настолько зависима от окружающей среды, многочисленные «Стэнли» больше не имеют над ней абсолютной власти, хотя именно один из них рушит ее планы на будущее с Дуайтом, случайно встретив пару перед помолвкой.

Аллен устраняет из сюжета насилие и заключение в лечебницу, иронически подает повседневную нервозность героини и ее странности, а также дает Жасмин больше власти над ситуацией. Все детали новой версии образа, сохраняя уязвимость героини и крах иллюзий, усиливают ее витальность и социальную гибкость, способствующую выживанию. С одной стороны, обе героини, и Жасмин, и Бланш, хотят быть дизайнерами атмосферных пространств, стремятся управлять течением жизни и настроениями окружающих, но не могут совладать с собственным телом — признаком чего является нехватка воздуха.

Тело легко поддается внешним влияниям и выходит из-под контроля. С другой стороны, Жасмин лишается бесправной зависимости Бланш, ее сексуальных appetитов, бесприютности и бедности. Жасмин имеет крепкие опоры в прошлом: в большинстве флэшбеков зритель видит былой блеск, а не иллюзию блеска. Поэтому рассеянная по фильму нервность — это реакция на большие сложности, с которыми столкнулась героиня, но они не мешают ей жить. Жасмин, подобно другим героям самого Аллена (Майлзу Монро из «Спящего», Элви из «Энни Холл» или Айзеку из «Манхэттена»), несет в себе силу слабости, только не по-уильямсовски трагическую, а по-алленовски ироническую.

Заключение

Один из основных вопросов, который возникает в разговоре об атмосферности, — это вопрос о локализации аффективного воздействия. Первая возможность: воздействие переживается персонажем, а «равнодушный» зритель лишь наблюдает, опознавая чувства, но не разделяя их (например, панические состояния Жасмин). Второе: зритель откликается на атмосферные «приглашения», заражаясь тем же самым чувством или преобразуя его в другое, не менее интенсивное (например, переживание комфорта кремово-желтых мизансцен, легкости блюзовых композиций). В этом случае многое можно утверждать лишь гипотетически, но нельзя отрицать важность атмосферных эффектов как части феноменологии кинопросмотра. Третье: в случае с адаптацией следует спросить — какой именно зритель имеется в виду, насколько он осведомлен о других версиях источника? И как его знание предыдущих версий может повлиять на его отклик на дорефлексивном уровне? Мы стремились показать, что звуковые и цветоцветовые элементы фильма обладают наибольшим потенциалом производства трудноуловимых атмосферных воздействий. Они трансформируют «темную» драму Уильямса, превращая ее в грустный изящный пастиш на темы театрального мэтра.

Тем не менее исследователь адаптации остается с вопросом: насколько пастиш Аллена стирает темную готику оригинала? Как и когда она заявляет о себе, несмотря на атмосферные эффекты новой версии? Не ждет ли зритель до самого финала, что скрытое станет явным?

ЛИТЕРАТУРА

Федорова 2022 — Федорова Л. Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

REFERENCES

Böhme 1993 — Böhme, Gernot. “Atmosphere as a Fundamental Concept of a New Aesthetics.” *Thesis Eleven* 36, no. 1 (1993): 113–126.

Böhme 2017 — Böhme, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London, New York, 2017.

Fedorova 2022 — Fedorova, Lyudmila. *Adaptaciya kak simptom: russkaya klassika na postsovetском ekrane* [Adaptation as a Symptom: Russian Classics on the Post-Soviet Screen]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Foster 2015 — Foster, Verna. “White Woods and *Blue Jasmine*: Woody Allen Rewrites *A Streetcar Named Desire*.” *Literature/Film Quarterly* 43, no. 3 (2015): 188–201.

Geraghty 2007 — Geraghty, Ch. “Tennessee Williams on Film: Space, Melodrama, and Stardom.” In Geraghty, Ch. *Now a Major Motion Picture*, 73–102. Lanham, 2007.

Griffero 2019 — Griffero, Tonino. “In a Neo-phenomenological Mood: Stimmungen or Atmospheres?” *Studi di estetica*, anno XLVII, IV serie, no. 2 (2019) Sensibilia: 121–151.

Hanich 2023 — Hanich, Julian. “A Plea for *Mise en Esprit*.” In *Media Res*, 27 March, 2023. <https://mediacommons.org/imr/content/plea-mise-en-esprit>.

Hutcheon 2006, 2013 — Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York, London, 2006; (with S. O’Flynn) 2013.

Hven 2022 — Hven, Steffen. *Enacting the Worlds of Cinema*, Oxford, 2022.

Leitch 2025 — Leitch T. *Engagements with Adaptation*. London, New York, 2025.

The Oxford Handbook 2026 — *The Oxford Handbook of Moving Image Atmospheres and Felt Environments*, edited by Steffen Hven and Daniel Yacavone. New York, forthcoming 2026.

Palmer 2022 — Palmer, R. Barton. “Woody Allen’s *Blue Jasmine*: A Streetcar sans *Desire*.” *The Tennessee Williams Annual Review*, no. 21 (2022): 86–104.

Rybina 2026 — Rybina, Polina. “The Affective Aura Reshaped? Experiencing Several Performances at Once: Tennessee Williams on the Screen.” In *Affective Intermediality*, edited by Ágnes Pethő, 101–115. Cham, 2026.

Schmitz 1969 — Schmitz, Herman. *System der Philosophie*, Bd. III: Der Raum, 2. Teil: Der Gefühlsraum. Bonn, 1969.

Shoilevska Henderson 2009 — Shoilevska Henderson, Sanya. *Alex North, Film Composer: A Biography, with Musical Analyses of A Streetcar Named Desire, Spartacus, The Misfits, Under the Volcano, and Prizzi's Honor*. Jefferson, 2009.

Stam 2005 — Stam, Robert. *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, MA; Oxford, 2005.

Warner 2024 — Warner, Rick. *The Rebirth of Suspense: Slowness and Atmosphere in Cinema*. New York, 2024.

© 2026, П.Ю. Рыбина

Дата поступления в редакцию: 14.04.2026

Дата одобрения рецензентами: 27.04.2026

Дата публикации: 25.06.2026

© 2026, Polina Yu. Rybina

Received: 14 Apr. 2026

Approved after reviewing: 27 Apr. 2026

Date of publication: 25 Jun. 2026