

9. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. – СПб., А-сэд, 1994. – 406 с.
10. Шлейермахер Ф.Д. Монологи. – СПб.: Алетейя, 1994. – 336 с.
11. Frye N. The Great Code. The Bible and Literature. – New York – London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982. – 262 с.

Уляна ЛЕВКО

© 2008

ІДЕОЛОГІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ МОДЕЛЕЙ ФІКЦІЙНИХ СУСПІЛЬСТВ

Початок ХХІ сторіччя окреслює особливу актуальність проблеми порозуміння у сучасному світі. Бажання пізнати висловлене іншим, декодувати особливу несхожість тексту, вступити у рівноцінний з ним діалог, – ця проблематика стосується не лише сфери гуманітарних наук. «Розуміння й тлумачення текстів... належить до всієї сукупності людського досвіду загалом» [4, 7].

Важливим об'єктом для літературознавчої науки сьогодення є дослідження інтерпретацій творів художньої літератури засобами інших мистецтв, зокрема, тих, що використовують візуалізацію тексту. Поширеним та яскравим зразком таких тлумачень є кіноверсії літературних творів, що дотерпер перебували здебільшого в полі зору культурології чи рецептивної естетики. Однак йдеться власне про специфіку відчитання текстів, їх своєрідний переклад, тобто про вихід у площину літературознавчої герменевтики.

Особливості побудови фікційних світів тексту та кінотексту зумовлюють у випадку згаданого інтерпретування певну зміну сенсів, цілковито уникнути якої видається неможливим. «Можна говорити не стільки про ступінь перекладності з однієї мови на іншу, як про ступінь неперекладності» [6, 186]. Так, у процесі читання завжди є можливість повернення до окремих фрагментів тексту – на розсуд читача – відтак переосмислення чи глибшого входження в контекст. Активність реципієнта дозволяє повніше реалізувати потенціал твору, і щоразу інтерпретація розгортатиметься у напрямку, що задається особистістю читача. Звісно, вплив самого твору також зростатиме, однак ця залежність цілком природна і визначає її силу власне той, хто сприймає твір. «Якщо читач використовує різні перспективи, запропоновані йому текстом, ... він надає творові руху, і цей процес завершується пробудженням зворотної реакції у читача. Отже, читання заставляє літературний твір розгортати притаманний йому динамічний характер» [6, 349].

Інша річ – феномен кіно. І справа не лише у візуальному перекодуванні – тексти насичені образами, що апелюють до зорового втілення, а сучасне кіно на загал не може полишити мовленнєвого коду. Плинність кінотексту задається поза бажанням глядача, і тут дається взнаки все та ж проблема часу: якщо мистецтво слова не потребує квапливості сприйняття, поспіх сприяє радше нагромадженню сумнівів та непорозумінь в площині читач–твір, то фільм не залишає під час рецепції широкого асоціативного простору. Зрештою, така ж зверхня роль кіно в діалозі зі своїм глядачем простежується, якщо проводити паралелі з видами саме візуального мистецтва, як це робить Бенямін. „Порівняймо екран, на якому демонструють фільм, із полотном, на якому намальовано картину. Останнє запрошує глядача до медитації, перед ним він може поринути в потік асоціацій. Кінокадр не дає такої можливості: шойно його схопив погляд, як він уже змінився іншим, і спинити його неможливо” [2, 76].

Отже, твір кіномистецтва встановлює певні рамки сприйняття, до того ж визначати їх він може одразу, ще до розгортання власне події. У випадку інтерпретування художнього тексту засобами кіно легко позбавити глядача власного простору тлумачень, особливо, якщо режисер наполягає на винятковості свого прочитання, не зауважуючи при цьому, як на нього впливають інші обмежуючі фактори. Зведення можливих версій до однієї – ризик, на який свідомо наражаються кінотворці, адже «потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація» [6, 354]. Якщо ж обраний варіант розкриває певну стереотипність сприйняття і передає її далі – глядачеві, відбуваються своєрідні маніпуляції зі свідомістю, що вже доволі ризиковано. Небезпека зростає, якщо свідомо, чи почасти завчено, у вимушено єдиному

варіанті прочитання (тобто у кожному конкретному фільмі) відкривається широкий простір для ідеології.

Наскільки відчутних втрат зазнає мистецтво за такої умови, визначити однозначно – неможливо, навіть якщо йдеться про крайнощі вияву. Так, Адорно говорить про те, що «навіть у тих художніх творах, які наскрізь ідеологічні, правдивий зміст спромагається заявити про себе» [1, 313], хоча, з іншого боку, «краще не мати ніякого мистецтва, ніж мати соціалістичний реалізм» [1, 78]. Та показовішими видаються саме ті зразки, де втілення певних соціокультурних та політичних стереотипів за мету не ставилось, однак їхня присутність відчутна і зумовлює значеннєві відхилення від контексту творів, що інтерпретуються.

Якщо проаналізувати кіноінтерпретації науково-фантастичних творів Станіслава Лема, спостерігається певний негативний критерій відбору постановниками текстів. Для відчитання обиралися на загал ті твори, що їх легше зредувати до пригодницької чи детективної фабули – так, неодноразово екранізувалися оповідання про Піркса (Угорщина, Польща, СРСР), а також роман «Слідство» (щодо цього тексту, настільки однозначно потрактованого кіновиробництвом у якості трилеру, літературознавцям взагалі складно дійти однозначності – Стофф акцентує, що тут маємо справу як з контамінацією різних літературних технік, так і зі спробою «верифікації істин настільки всеосяжних, що реалістична література постає супроти цього радше безпорадною» [12, 107]. Інший вияв відвертої заангажованості – екранізація ранніх творів фантаста, де радісні візії комуністичного майбуття легко вписуються в «замовлення» доби (втім, на час поставання «Miłczyca gwiazda» чи «Ikarie XB-1» – доволі непогані зразки кінофантастики для загалу).

Філософія (серед іншого, критична оцінка можливостей епістемології), психологія, вища математика, своєрідне відчитування мотивів Біблії – ті втрати, про які масовий глядач «Слідства» навряд чи пошкодував, хоча твір це знецінило понад міру. Однак виявилось, що кіноінтерпретація не лише охоче створює прогалини, але й заповнює текстові лакуни на свій смак і розсуд. Ті сенсові зміщення, яких зазнали кіноверсії роману «Соляріс» призвели до несподіваного потрактування – і власне тут виявилась сила ідеологічних та похідних – ментальних – стереотипів, що реалізувалися не лише продовженням традиції «віднімання значень», але й зміною кодів. Якщо поки полишити (що вимагає обсяг статті) першу постановку – телеспектакль Б. Ніренбурга 1968 року, і розглянути дві наступні – 1972 р. (А. Тарковського) та 2002 (С. Содерберга), спостерігаємо цікаві речі.

Перш ніж перейти до безпосереднього розгляду перекодування твору мовою кіно, варто акцентувати роль, яку виконує початок фільму. Вона не зводиться, як свідчать дослідження, до простого ознайомлення з часопростором, де розгортатиметься кінотекст. Так, Годзіц (Godzic) обгрунтовує його вплив на подальшу рецепцію твору глядачем, посилаючись, серед інших, на концепцію Лотмана, що початок пов'язує з моделюванням причини [9, 47]. Якщо подальший розвиток твору буде стало відсилати до початку, легко формується відчуття того, що глядач немовби сам знав, що буде далі і отримує своєрідну перемогу – адже фільм стає таким зрозумілим [9, 60-61]. Однак видається, що саме тут криється прихована небезпека – коли полісемантичність редукується до відчутної домінації певного значеннєвого аспекта, особливо, якщо йдеться про фільм – інтерпретацію літературного твору.

З ідеологічних позицій легко трактувати за тими ж законами виписані моделі суспільства, як це було з першими романами Лема. Однак соціальна площина світу «Соляріса» – доволі нейтрально виписана (соляристи виступають радше представниками Землі в цілому) – послідовно набуває забарвлення суголосного ментальності режисера. І властиво, фільми починатимуться з розстановки акцентів. Крім у Тарковського – доскіпливий учений, якого повчає добра половина персонажів: наука повинна бути моральною. Початок фільму співвідноситься із повторюваною моделлю дому – на перший погляд, не приналежного до визначеної країни. Хоча постійне апелювання до символу Батьківщини, отчого краю (будинок, що, за словами Крісового батька, такий же, як свого часу був у його діда; засилля родичів – батько, тітка, племінниця, фото матері) як наслідок обгрунтовує обурення Лема тим, що у фільм просочується вісь «Россия, Родина, Земля» [7]. Вічна земляця-магінка, яка все прощає своїм дітям, і вразливий, непотрібний, примарний Космос (і Океан як його уособлення) – така полярність незмінно унаочнюється і візуально, і в репліках персонажів (чого варті батьківські повчання). Акцентована непотрібність соляристики, емоційна сфера поглинає логіку пізнання, трагедійність діалогу з Невідомим (адже не може відбутися порозуміння) заступає лірична ностальгія, на яку з милосердям зглянувся у

фіналі Океан. І дарунком виступає втрата Харі, що ревнує Кріса до матері, бо це втрата втілення оманливого Космосу, який ревнує до Землі, який бажає замінити Землю – і в якого це виходить лише шляхом ілюзій.

Куди може завести такий підхід, яскраво ілюструють висловлювання самого Тарковського [8]. Як виявляється, у «Солярісі» було надто багато науково-фантастичних атрибутів, що відволікали від головного (!). Далі думка режисера розгортається уже в передбачуваній площині – «реальність, яку добирає художник для доведення своїх ідей, повинна бути... зрозумілою для людини, знайомою з дитинства». Там же йдеться про вихід, який пропонується соляристам як порятунком – звісно ж, повернутися до коренів, до сув'язі із Землею. Інтерпретація, що намагається довести свою вищість над текстом, похідною котрого є, становить радше зразок непорозуміння, небажання сприйняти інакшість фікційного моделювання. «Розуміння не відбувається, коли реципієнт ще завчасно намагається вловити суть того, що йому збираються сказати, і вважає при цьому, що він цю суть знає» [3, 13].

Найлегше було би зауважити, що ні дому, ні родичів, ні туги за батьківщиною у тексті немає. Однак у критичний момент – ще однієї спроби порозумітися з Океаном – Кріс справді згадує батька, вдячна спроба звідси розгорнути переддію, але за умови, що не вчитуватися в текст, а похапцем підтверджувати своє власне світобачення. А вже водночас пригадується головному герою Гізе, «батько соляристики і соляристів», і накладання образів супроводжується коментарем: «Обидва не мали могили, у наші часи – така звична й повторювана річ, що й не викликає жодних особливих переживань» [10, 185]. Втім, Гізе загинув саме в безодні Океану – і звідси ще більше можливостей відчитувати надскладний стосунок людства із невідомим – але все це не вкладалося б у рамки специфічної російської ментальності. Тому світ у інтерпретації Тарковського складається із суцільних відповідей, що зосереджуються навколо людської могутності, яка свою силу отримує за зразком Антея. І ці відповіді, підкреслимо, глядач знає від початку, ще не запитувавши.

Обмежені рамками статті, оминаємо дискусію в літературознавстві щодо оцінки антропоцентризму у художніх творах Лема. Щодо аналізованого роману, видається, що Лесь доволі близько підходить до лемівського світовідчуття, окреслюючи людину як істоту, що «не в змозі вийти за межі свого апіорного антропоморфізму. ...Існує припущення, що вона в змозі переступити оті рубежі, але втративши найцінніше – розум» [11, 158-159]. Персонажі Лемових творів все ж не можуть відмовитися від пізнання, як і не можуть погодитися з тезою про виключне право людини виносити присуд Космосу, Землі, та, врешті, собі подібним, бо це вивищення і неможливе, і невинуватене водночас. Але фікційні світи інтерпретацій марковані іншими цінностями.

Кіноверсія 2002 року в силу того, що базувалася на англійському перекладі (російська версія все ж ближче відбивала специфіку оригіналу), уже мала би запропонувати інший спосіб відчитування тексту. Однак першотвір знову виявився полишеним осторонь, зате проявився американський світогляд, стереотипи американського кіно science-fiction, а звернення до слов'янського контексту сприймаються радше як реверанси у бік Тарковського – постійні докори сумління, безконечний дощ та справи земні. Кріс у версії 2002 – пересічний психолог, вплутаний у будні суспільства, що практично тотожне сучасному американському в реальному та кіновимірах. Герой прокинеться, прослухає запис голосу Харі, піде на роботу, повернеться в дім – свого роду ритуал розміреного життя, присмаченого трішки емоціями (нічого надміру). Соляристика як модель науки залишиться за кадром, науковий дискурс – у традиційному розумінні – взагалі не розгортається.

Таке проминання болісно вдаряє по сенсорному полі книги. Моделювання розвитку науки, її вплив на становлення персонажів як особистостей, взаємозалежності поміж вченням та людьми, що йому присвятили життя – коли трагедійність непорозуміння призводить до кризи і окремих осіб, і науку, що твориться ними, врешті, ціна надії та оновлення. У фікційних світах фантаста практично неможливим видається полишити духовний пошук. «Герої творів Лема переживають передовсім інтелектуальні пригоди, зустрічаються з ідеями, з ними дискутують» [11, 93]. У тексті Кельвін прибуває на станцію правовірним соляристом [10, 210] що, попри обізнаність із майже шизофренічним розмаїттям версій щодо Океану, не знає відверто еретичних з точки зору офіційної науки поглядів, що мають реальне право на існування. Звідси й розгубленість, і неготовність сприйняти як реальність феномен фантомів, і нездоланні перепони за крок до позірної розв'язки, і

нереалізовані діалоги, що перекреслюють можливість зворотнього зв'язку – ні Гібарян, ні Бертон не можуть допомогти головному героєві поза своєю монологовою присутністю власне в ролі тексту. У свою інтерпретацію Тарковський вводить Бертон у ролі давнього друга сім'ї, байдуже, що за текстом прізвище його нічого не каже Крісові – уже під час ознайомлення з рапортом [10, 45//46]. І такі девіації доволі послідовні.

Содерберг, вочевидь, пішов за Тарковським і у неприйнятті Космосу, і у возвеличенні земного, однак, на жаль, – у дисгармонії зі специфічно лемівським утвердженням. Є політкоректність (трансформація Сарторіуса в афроамериканку Гордон), є зайві родичі (щоправда, в інших соляристів), є чудеса – але не жорстокі загадки, що залишаються кантівськими «речами в собі» (див. 6), а хепі-енди, не ускладнені для дешифровки – коли син Гібаряна (!) уже нейтринною примарою так пафосно простягатиме до Кріса руку жестом мікеланжелівського Творця. Те, що фільм завершиться пристрасними обіймами, теж абсолютно відповідає горизонту глядацьких сподівань, хоча може викликати у прямому розумінні те, що Беньямін називав фізичною шоковою дією фільму. [2, 77-79]. Але у Беньяміна йдеться про «рецепцію у стані неухважності», тобто про сприйняття власне глядачами, а до цього їх підводить інтерпретатор – режисер. Те, що залишається у такому тлумаченні від літературного твору, спонукає до роздумів, адже «хто прагне зрозуміти текст, той і готовий його вислухати, той і дозволяє йому говорити» [4, 250].

Підсумовуючи наш далеко не повний огляд, можемо виокремити повторюваний огріх – там, де у Лем починає окреслюватися Таємниця, кіноінтерпретації підставляють розв'язання проблеми – і ступінь майстерності режисера не співвідноситься з фактом сенсових девіацій, тлумачення можуть бути напрочуд художніми і в той же час невиправданими. Якщо ж напрям відчитання фікційного світу одразу підтасовується під конкретну грань буття, яке «тут і зараз» оточує інтерпретатора, глядачі приречені упійматися на гачок упізнаваних стереотипів, відтак щодо власне тексту можливі певні упередження. Крайнім негативом таких стосунків реципієнта з художнім твором можуть виявитися пронесені ідеологічно позначені штампи.

Особливо кидається у вічі прагнення інтерпретаторів оминати характерне лемівське окреслення суперечностей у самовизначенні людини стосовно меж власного буття, підмінюючи їх тією антропоцентричною моделлю світу, до якої сам фантаст ставився вельми критично.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.
2. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. – Львів: Літопис, 2002. – С. 53-91.
3. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – С. 7-15.
4. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Пер. з нім. – Т. І. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
5. Гадамер Г.-Г. Межі мови // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – С. 176-187.
6. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349-366.
7. Лем С. Так говорив... Лем. – М.: АСТ, 2006. – С. 180.
8. Тарковський А. Перед новими задачами // Искусство кино, 1977. – № 7. – С. 116-118.
9. Godzic W. Semiotyka początku filmu // Problemy poznawania dzieła filmowego / Pod red. J. Trzynałdowskiego. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1990. – S. 47-62.
10. Lem S. Solaris. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003. – 243 s.
11. Leś Mariusz. Stanisław Lem wobec utopii. – Białystok: Tow. Literackie im. A. Mickiewicza, 1998. – 189 s.
12. Stoff A. Powieści fantastyczno-naukowe S. Lema. – Warszawa-Poznań-Toruń: Państwowe Wydawnictwo naukowe, 1983. – 180 s.