

Юлія Пушак

Література і кіно: (не)залежність мистецтв?

Осягаючи літературу на перехрестях віків, бачимо, що вона активно запозичує засоби суміжних мистецтв. Цей процес відбувається здавна, але є мистецтво, яке вступило в «літературну» гру трохи більше, ніж сто років тому. Йдеться про літературу й кіно. Я обрала для розгляду саме ці мистецтва, бо вони разом: 1) втворюють конкретний естетичний продукт – твір-фільм; 2) звертаються до нового реципієнта. А. Петруччі так описує сучасне читання: «Нові читацькі практики нових читачів неодмінно співіснують з тією справжньою революцією у маскультурній поведінці, яка невпинно впливає на них» [1, с. 361]. У статті міркуватиму лише про один аспект нового читання, а саме про результат взаємодії літератури і кінематографу.

Перш за все обґрунтую базові поняття і терміни. Література (лат. *lit(t)eratura*, буквально – написане, від *lit(t)era* – буква, літера) – у широкому розумінні – сукупність словесних текстів; художня література – художніх. Кінематограф (грец. *κίνημα*, род. в. *κίνηματος* – рух і грец. *γραφω* – писати, зображати) – сфера людської діяльності, яка полягає у творенні фонофотографічних рухомих зображень. Отож, продукт взаємодії цих двох мистецтв називаю кінотранскрипцією (грец. рухаю і лат. *transcriptio* – переписування). М. Ґловінський під транскрипцією розуміє перенесення літературного твору в знакові системи інших мистецтв (пісні, ілюстрації, спектаклі, фільми) [2, с. 137]. Взнявши за основу його термін, намагаюся усунути з дефініції семіотичний вектор, адже підходить Ф. Де Соссюра і Ч. С. Пірса (і їхніх послідовників)

не вичерпують собою усі методи дослідження фільмів. Пропоную розглядати кінотранскрипцію як процес і результат перенесення літературного твору на кіноекран. В англomовній літературі цьому поняттю відповідає термін *adaptation* (лат. *adaptatio, adapto* – пристосовую), у польськомовній – *adaptacja*. У літературознавчому словнику с. Яворського читаємо: «Адаптація – це пристосування літературного твору до його розповсюдження в іншому вигляді, ніж оригінальний; результат цього пристосування. Найчастіше переробляють епічні твори для театру, кіно або телебачення» [3, с. 9]. Український «Літературознавчий словник-довідник» подає інакше тлумачення: «Адаптація тексту – спрощення тексту літературного твору, пристосування його для сприйняття дітьми або малопідготовленими читачами. Адаптація тексту широко застосовується при вивченні іноземних мов» [4, с. 17].

1948 р. А. Астрюк опублікував статтю «Камера-перо», де розвинув ідею про повну свободу вираження творця у фільмі. Він вважав, що кіно стало мовою, з допомогою якої автор може висловити все те, що раніше здавалося йому недоступним (абстрактні поняття, психологічну складність, метафізичні підтексти). Приклавши цю ідею до кінотранскрипції, отримуємо питання: хто автор фонофотографічного літературного твору?, режисер – творець чи співторець? реципієнт – глядач, читач чи глядач-читач? Перш ніж аналізувати авторів кінотранскрипцій і їх реципієнтів, коротко зупинюся на літературних текстах, які можуть лягати в їх основу.

Щоб зробити принаймні якусь вибірку текстів для екранізації, дослідники спочатку виділяли «кіно-літературу» і «некіно-літературу» [5, с. 7]. Перша добре надається для фільмування, другу – складно/неможливо екранізувати. Для перевірки цієї гіпотези потрібен був час. Сьогодні, маючи кіноверсії творів М. Пруста, Х. Кортасара, В. Гомбровича, Б. Шульца, чітка межа між буцімто двома типами літератури затирається (а зарахування якоїсь кінотранскрипції до другої звучить як пояснення її невдачі). Якщо ж іти у протилежному напрямку, тобто шукати кіноознак у літературі, то знаходимо поняття «літературної кінематографічності» [6]. І. Мартьянова бачить зародження сценарної форми вже у романах Достоевського, базуючись на аналізі його чернеток і

підготовчих матеріалів до творів. Однак авторка підкреслює, що «ні суспільство того часу, ні література, ні сам автор [Достоевський] ще не були готові до такого структурування кінцевого варіанта художнього тексту» [6, с. 83]. Гадаю, винайдення (за визначенням Е. Гобсбаума [7]) літературної кінематографічності (зокрема на основі творів 19 ст.) свідчить про бажання «молодшого» мистецтва посилити свою легітимність за рахунок «старшого». Сканувати тексти Достоевського на наявність іманентних кінознак – річ, хтозна, чи показова для твору чи фільму, це, радше, взірєць накладання теоретичних розробок сучасності на «беззахисне» минуле.

Одним з перших критеріїв для оцінки кінотранскрипції вважали її «вірність» першотворові [8; 9, с. 154–155], у межах цього поняття виділяли «вірність букві» і «вірність духові» оригіналу. Перший тип передбачає буквально, близьке до тексту відтворення на екрані, другий – відповідність іманентній, магматичній ідеї твору. Вірність букві фактично заперечує можливість режисерської творчості, замикаючи творця фільму у просторі тексту. Вірність духу усуває будь-які обмеження для режисера, максимально віддалений від першотвору варіант гарантує впізнаваність оригіналу в кінотранскрипції. А. Хелман і А. Пітрус так співвідносять «дві вірності»: «Випадки вірності букві чи духові оригіналу слід трактувати як один з рівнів шкали, на якій ми можемо локалізувати фільми, що поступово віддаляються від першотвору, щоб досягнути рівня цілковитої зради, коли фільм стає полемікою з літературним текстом, його пастишем чи якоюсь іншою формою його заперечення» [9, с. 154–155]. Так поняття вірності вміщає усі кінотранскрипції: якщо ж буквально кіноверсію твору ще можна розпізнати і обґрунтувати як таку, то пошуки духу першотвору у фільмі – наскрізь суб'єктивні. Дж. Елліс ратує за вірність букві: «Успішна адаптація – та, яка здатна замінити пам'ять про літературний твір телеверсією або фільмом» [10, с. 3]. На його думку, кіно перебирає на себе функції літератури як форми культурної пам'яті. Думаю, маємо справу зі сплавленням різновидів останньої, а не з їх взаємозаміщенням. Н. Сіньярда можна зарахувати до прихильників вірності духові, він вважає кінотранскрипцію літературною критикою: «Це справджується,

коли адаптатори йдуть повз рабське наслідування оригіналу і намагаються запропонувати альтернативні інтерпретації літературних подій і характерів» [11, с. 72]. Для нього кіноверсія літературного тексту неодмінно включає процес відбору і акцентування, тому імпліцитно вона – форма літературної критики. Така теорія служить двом господарям: креативності режисера і літературній критиці, оминаючи кінознавство. Категорія вірності букві/духові важлива для мотивів режисера, кінокритиків, глядачів, однак, швидше за все, вона не репрезентативна для наукового вивчення кінотранскрипції.

Тепер маю намір розглянути підходи до кінотранскрипції у ключі: творець фільму-кінотраскрипція-глядач. В. Вежевський вирізняє 5 типів режисерів кінотранскрипцій.

1. Режисер виконує кіноверсію близьку духові першотвору, яка служить популярності класичного літературного твору.
2. Творець фільму шукає аудіовізуальні еквіваленти для вираження композиційних засад оригіналу.
3. Режисер симпатизує письменникові та його творчості, що виражається у відтворенні на екрані клімату твору або вільному трактуванні літературної інтриги.
4. Творчий режисер, який примножує значення літературного першотвору.
5. Незалежний режисер, який тільки шукає інспірації на ґрунті літератури, спираючись на поодинокі змінені мотиви, певні сюжетні лінії, фрагменти фабули [12, с. 102].

Але ж класифікація режисерів здійснюється після появи кінотраскрипцій, бо, хтозна, чи реалізатор фільму апріорі визначає себе творчим чи незалежним, а якщо й так, то упродовж творчої кар'єри мотиви й цілі режисера, ймовірно, можуть змінюватися. Отож, можна говорити про синонімічність термінів для позначення творця фільму і результату його творчості.

Від 1960-х рр. точаться дискусії про те, на які одиниці можна поділити фільм для його подальшого аналізу. Цю проблему вчені розглядали у руслі семіотики, що пройшла три етапи: 1) структурна семіотика; 2) психоаналітична семіотика; 3) семіотика дискурсу [13; 14, с. 189–209; 15; 16; 17]. Дослідники шукали

відповідності між вербальною і кіномовою, беручи за основу розробки Ф. де Соссюра, Ч. С. Пірса, проводячи паралелі між елементами натуральної мови і мови кіно (наприклад, фонема фільму – це кінема у П. П. Пазоліні). Однак розроблені схеми не давали прогнозованих результатів і, як правило, залишалися у межах семіотики кіно. Як пише А. Хелман, при аналізі фільму дослідник зустрічається з такими труднощами: а) складеність медіуму фільму вже в межах матерії творення, тобто неоднорідність його складників; б) неможливість визначення елементів кінотексту з погляду на різні і поки що нерозв'язані проблеми з його сегментацією; в) неадекватність мови фільму і його опису [18, с. 147]. Попри сподівання нарешті конкретизувати кінознаки через мовні (що було б особливо плідним для дослідження кінотранскрипцій), гола семіотика залишилась тільки етапом у кінознавстві.

Як і елементів фільму, існує багато типів кінотранскрипцій, за максимальним рахунком – скільки кінотранскрипцій, стільки й типів. Обсяг статті не дозволяє розглянути усі класифікації, які, на мій погляд, прояснюють різницю між кінотранскрипціями [19–23]. Тож зупинюся на відомому поділі Е. Дадлі, який розкриває підтексти різних кінотранскрипцій. Та перед цим доточу зауваження А. Хелман для класифікаторів. Вона вважає, що систематизуючи кінотранскрипції, варто враховувати змінність самого кіномистецтва [9, с. 157–158]. Дослідниця виділяє 4 історичні етапи розвитку кінематографу у взаємозв'язку з літературою:

- 1) початок кіно: використання техніки живих образів, фільм – це ніби ілюстрація до тексту;
- 2) кіно розвиває нараційні техніки, що відповідають репертуару прийомів і засобів прози 19 ст.;
- 3) перша декада розвитку звукового кіно: «словесне» наближення до літератури;
- 4) після 1940-х рр. кіно шукає способи конкурувати з прозою 20 ст., знаходить такі: відхід від слідування причино-наслідковій логіці, багатоплощинні конструкції оповіді, різні способи суб'єктивізації нарації, змішування жанрів, використання вільніших, відкритіших форм та ін.

Справді, час виконання кінотранскрипції певною мірою її визначає. Якщо ж досліджувані фільми за мотивами літературного

твору належать до одного етапу розвитку кіномистецтва, то фактор технології не значущий.

Е. Дадлі виокремлює такі види кінотранскрипцій: запозичення (borrowing), трансформація (transforming), перехрещення (intersecting) [24, с. 98–104]. Запозичення він вважає найчастотнішою з кіноверсій літературного твору. Реалізуючи її, режисер використовує ідеї, теми, окремі сцени, форму давнішого, як правило, успішного тексту. У цьому випадку кінотранскрипція «розраховує виграти публіку через престиж запозиченої назви або теми, але водночас вона прагне заробити певну респектабельність, якщо не естетичну цінність, як дивіденд від проведеної операції» [24, с. 98]. Такий фільм демонструє джерело сили першотвору, проаналізувавши його, вийдемо на тривкі форми і архетипи культури.

Трансформація виводить нас на поняття вірності оригіналу, бо завданням такого фільму є репродукція в кіно чогось внутрішньо притаманного літературному тексту. Так літературне підлягає зміні, яка спричинена характером кіномедіуму. Е. Дадлі знаходить спільне для вербальної і фонофотографічної знакових систем у конотації та імплікації, які можна дослідити у наративі: «Сам по собі наратив є семиотичною системою, яка притаманна обом [фільму і мові] і видобувна з обох» [24, с. 104].

Сучасне кіно, на думку автора, особливо зацікавлене в перехрещенні, де текст оригіналу стає настільки далеким, наскільки це лише можливо. Такі фільми бояться або відмовляються адаптувати, «натомість вони показують особливість і самотність оригінального тексту, ініціюючи діалектичну взаємодію між естетичними формами одного періоду і кіноформами нашого власного періоду» [24, с. 100]. Досліджуючи перехрещення, доходимо до специфіки оригіналу через специфіку фільму. Класифікація Е. Дадлі виводить нас далеко за межі кіно: в обшири культури, економіки, історії мистецтв. Однак аналіз мистецького явища не повний без розгляду його рецепції.

Підходи до статусу глядача фільму поступово динамізували його: спочатку глядач вважався пасивним спостерігачем біля фільму-картини чи фільму-вікна, потім – несвідомим учасником екранного дійства, на сьогодні глядач – активний співрозмовник

фільму [25–27]. Специфічна ситуація з глядачем кінотранскрипції. А. Хелман визначає такі процеси при перегляді кінотранскрипції:

- 1) свідомо чи несвідомо пам'ять книжки;
- 2) попереднє диспонування структурою демонстрованого фільму;
- 3) усвідомлення того, що можуть бути зміни, але книга залишається рамкою очікувань;
- 4) увімкнення механізму порівняння твору з фільмом під час перегляду кінотранскрипції;
- 5) відзначення пропусків і доповнень;
- 6) думки про нове і знане у фільмі [5, с. 14–16].

Прикладною до аналізу кінотранскрипції видається ідея дослідниці про утворення віртуального твору в голові реципієнта у результаті перегляду «фільму за мотивами». Цей віртуальний твір уже не літературний текст і не тільки фільм, а їх синтез – нова цілісність. Дослідження такого «новотвору» засвідчило б акт фонофотографічної рецепції літературного першотвору.

Кінотранскрипції дедалі впевненіше почуваються в літературному каноні, на що вказує хоча б поява словників «літературних фільмів» [28–30]. Узагальнений план словникової статті такий: про письменника, про його твір (сюжет, особливості тексту), про фільм (чий?, що додано?, що пропущено?, що змінено?), співставлення книги і фільму. У постмодерній ситуації «невстигання» кінотранскрипція дає можливість зекономити час, а для освітнього обов'язкового читання – швидко і цікаво «почитати» подивившись. Тому й розробляються програми заміни великих прозових творів їх якісними кіноверсіями.

Аби вибрати з множини кінотранскрипцій кращу, варто її визначити, і тут не обійтися без адекватної методології дослідження. Виділяють дві методології: компаративістичну та інтердисциплінарну [18, с. 250–270]. Перша має давніші традиції і обіймає багато специфічних предметів, які належать до окремих сфер знання про мистецтво і культуру. Друга новіша, характерна для досліджень після Другої світової війни, інтегрує методи кількох дисциплін із метою всестороннього огляду і глибокого аналізу предметів одного типу, які залишаються поза досягом і можливостями, знаряддями і методами однієї дисципліни. Гадаю, аналіз

кінотранскрипції потребує застосування обох методик: компаративної, бо такий фільм – це вже два мистецтва в одному; інтердисциплінарної, оскільки аналіз неповний без використання прийомів культурології, мистецтвознавства, літературознавства.

Отже, кінотранскрипція займає визначену і досі хитку позицію на перетині літератури і кінематографу: вона нібито вже не писане слово і ще не зовсім кіномистецтво, проте від часу своєї появи постійно привертає увагу і критику. Вчені пробують відмовитися від оцінки кінотранскрипцій на основі дихотомії вірність букві оригіналу-вірність його духові, але рідко яка класифікація обходиться без неї. Однак важливо враховувати, що кінотранскрипція – симптом сучасної культури, який *чомусь* має пропозицію і попит. Крім власних естетичних властивостей і умов розповсюдження, «фільм за мотивами» оприсутнює в культурі дві послідовні рецепції літературного твору: режисера і глядача. Тоді як перша з них публічна і видима, друга – індивідуальна і, як правило, неомовлена. Як на мене, нові «живі» дані для студій може дати польове дослідження сприйняття «літературного фільму» глядачем. І не варто заплющувати очі на проблематичне для науковця накладання двох мистецтв, воно відбувається і в голові режисера, і в думках глядача, прояснюючи одне одного.

Список літератури

1. Винайдення традиції / [за ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера ; пер. з англ.]. – К. : Ніка-Центр, 2005. – 448 с. – (Серія «Зміна парадигми»; Вип. 8).
2. Зонтаг с. Проти інтерпретації та інші есе / с. Зонтаг ; пер. з англ. В. Дмитрука. – Львів : Кальварія, 2006. – 320 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / [ред. колегія: Р. Т. Гром'як та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. (Nota bene)
4. Март'янова И. А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности / И. А. Март'янова – СПб. : Издательство «Сага», 2001. – 224 с.
5. A history of reading in the West / [edited by G. Cavallo and R. Chartier ; translated by L. G. Cochrane]. – Amherst & Boston : Massachusetts press, 1999. – 478 p.

6. Casetti F. W poszukiwaniu widza / F. Casetti, // Panorama współczesnej myśli filmowej. – Kraków : Universitas, 1992. – S. 171–185.
7. Chatman S. Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film / S. Chatman. – Ithaca and London : Cornell university press, 1990. – 240 p.
8. Dayan D. Widz zaprogramowany / D. Dayan // Panorama współczesnej myśli filmowej. – Kraków : Universitas, 1992. – S. 185–197.
9. Dudley A. Concepts in film theory / A. Dudley. – Oxford, New York, Toronto, Melbourne : Oxford university press, 1984. – 239 p.
10. Ellis J. The literary adaptation. An introduction / J. Ellis // Screen. – 1982. – № 23 (1). – P. 3–5.
11. Film: język – rzeczywistość – osoba : antologia / [pod redakcją A. Helmana i J. Ostaszewskiego]. – Warszawa : Wydawnictwo Polskiego towarzystwa semiotycznego, 1992. – 254 s.
12. Głowiński M. Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej / M. Głowiński. – Kraków : Universitas, 1998. – 428 s.
13. Helman A. Przedmiot i metody filmoznawstwa / A. Helman. – Łódź : Wydawnictwo Łódzkie, 1985. – 304 s.
14. Helman A. Twórcza zdrada: Filmowe adaptacje literatury / A. Helman. – Poznań : Ars nowa, 1998. – 199 s.
15. Helman A., Ostaszewski J. Historia myśli filmowej : podręcznik / A. Helman, J. Ostaszewski. – Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2007. – 357 s.
16. Helman A., Pitrus A. Podstawy wiedzy o filmie / A. Helman, A. Pitrus. – Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2008. – 296 s.
17. Hopfinger M. Film i literatura: uwarunkowania techniczne przekładu intersemiotycznego / M. Hopfinger // Sztuka. Technika. Film. – Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1970. – S. 159–183.
18. Jaworski S. Słownik terminów literackich: Podręczny / S. Jaworski. – Kraków : Universitas, 2007. – 228 s.
19. Kałużyński Z., Raczek T. Perły kina. Leksykon filmowy na XXI wiek / Z. Kałużyński, T. Raczek. – Michałów : Grabina, 2005–
T. 2 : Ekranizacje literatury. – 400 s.
20. Kołodyński A., Zarębski K. J. Słownik adaptacji filmowych / A. Kołodyński, K. J. Zarębski. – Warszawa : Wydawnictwo szkolne PWN, 2008. – 364 s.
21. Kosecka B., Kubistowska K. Lektury na ekranie, czyli Mały leksykon adaptacji filmowych / B. Kosecka, K. Kubistowska. – Kraków : Wydawnictwo Znak, 1999. – 213 s.

22. McFarlane B. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation* / B. McFarlane. – Oxford : Clarendon press, 1996. – 284 p.
23. Michałek B. *Film – sztuka w ewolucji* / B. Michałek. – Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975. – 238 s.
24. Pałczewska D., Kumor A. *Kulturowe wyznaczniki dzieła filmowego (Z zagadnień standaryzacji filmu)* / D. Pałczewska, A. Kumor // *Wstęp do badania dzieła filmowego*. – Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966. – S. 233–279.
25. Plesnar Ł. A. *Semiotyka filmu* / Ł. A. Plesnar. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1990. – 165 s.
26. *Problemy semiotyczne filmu* / [pod redakcją A. Helman i E. Wilka]. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1980. – 142 s.
27. Sinyard N. *Filming literature: The art of screen adaptation* / N. Sinyard. – London : Croom Helm, 1986. – 193 p.
28. Wagner G. *The novel and the cinema* / G. Wagner. – London : The Tantivy press, 1975. – 394 p.
29. Wierzewski W. *Film i literatura* / W. Wierzewski. – Warszawa : COK, 1983. – 252 s.
30. Wilk. E. *Kompetencja audiowizualna. Zarys problematyki* / E. Wilk. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1989. – 124 s.