

Відкриття фестивалю складалося із нетривалої урочистої частини, під час якої Президент України Віктор Ющенко вручив почесну нагороду - «Скіфського оленя» — Роману Поланському, та з подальшого показу нової картини режисера. Після трирічної перерви Поланський презентував екранізацію класичного твору Чарльза Діккенса «Олівер Твіст». Цікаво, що це перша екранізація роману після однойменного мюзиклу 1968 року, але загалом вже кільканадцять. Цікаво також, що ця екранізація належить постановникові «Чайнатауна» та «Дитини Розмарі».

ДО ПИТАННЯ ПРО ЕКРАНІЗАЦІЮ

(«ОЛІВЕР ТВІСТ» РОМАНА ПОЛАНСЬКОГО)

Ольга Папаш



■ Барні Кларк у фільмі «Олівер Твіст». Режисер Роман Поланський. 2005

Ясна річ, новий фільм режисера такого масштабу не могла оминута преса. Писали, що «Олівер Твіст» Поланського — це антитеза до «Гаррі Поттера». Писали, що він свідомо створений без використання спецефектів. Але в цілому відчувається невпевність критики в пошуку іманентної цінності цього фільму, цінності, яка б не залежала від негативної логіки. Сінефіли, що пам'ятають Поланського за зухвалими стрічками 50-х — 70-х можуть схарактеризувати «Олівера», слідом за «Піаністом» (2003), як поступку Голлівуду, або, ще гірше, як прояв старечого потягу до моралізаторства. Таку позицію можна підсумувати словами одного богомного персонажа: «Поланський міг би зняти й краще».

Банально, але доведеться нагадати, що «Олівер Твіст» — це фільм дитячий, на чому наголошує сам автор, прагнучи, щоб його «послання зачепило дітей і залишилося з ними після виходу з кінозали»¹. Але є щось у цьому фільмі, здатне зацікавити і дорослого глядача. Це «щось» — вміння Поланського відчути дещо важливе, але невисловлене в літературному джерелі, й передати його засобами кіно.

Коли ми говоримо про екранізацію, мимоволі висловлюємося в термінах перекладу — з природної мови на т. зв. мову кіно. У цьому силовому полі ключовою залишається установка на

відповідність оригіналу («адекватний переклад»), яка може виглядати, поперше, як вірність «букві» оригіналу, по-друге — як вірність його «духу», по-третє — як навмисна «невірність» (свобода інтерпретації). Таке розуміння залишалося домінуючим не лише в роботах ранніх кінотеоретиків, але й — і навіть більшою мірою — для авторів структуралістського проекту, які будь що хотіли описати кіно як мову, побудовану за лінгвістичною моделлю, із притаманними останній синтагматичними одиницями, членуванням і т.д. Із провалом структуралістської утопії відійшли в минуле й розмови про особливий синтаксис кіно, принаймні такі роботи, як знаменита стаття Умберто Еко², зберігають історичну цінність. Цікаво, що

навіть ті, хто дотримується у 70-х — 90-х рр. принципу структури, підкреслюють «можливість і навіть необхідність існування різних, принципово неузгоджуваних механізмів, інтерференція між якими надає результату відкритого та непередбачуваного характеру»³. Це означає, що ідеальна мовна ситуація Якобсона, яка базується на пресупозиції про ідентичність адресата і адресанта комунікації (копії та оригіналу), а відтак обіцяє можливість повністю адекватного спілкування, стає не лише практично нездійсненною, але й небажаною. У пізній роботі Ю.Лотмана⁴ комунікація змальовується як ситуація неповного перетину мовних просторів адресата й адресанта. Таким чином, мовна ситуація — це завжди ситуація перекладу, при чому нерозуміння (розмова на неповністю ідентичних мовах) виявляється таким само цінним смисловим механізмом, як розуміння. Наділяючи «неперекладуване» евристичною цінністю, Лотман у певному сенсі долає логіку відповідності оригіналу.

На мою думку, найбільш адекватне тлумачення екранізації все-таки пропонує традиція, що відверто дистанціюється від радянської (та й будь-якої) семіотики, тож забудьмо про Лотмана. Російський дослідник Олег Аронсон⁵ намагається розгля-



нути екранізацію поза владним режимом копія — оригінал, за якого фільм завжди імпліцитно залишається вторинним щодо літературного першоджерела. Для цього Аронсон звертається до статті Вальтера Беньяміна «Робота перекладача»⁶. Усі наведені вище стратегії перекладу (відповідність «духу», відповідність «букві», вільна інтерпретація) Беньямін засуджує як шляхи до «поганого» перекладу, до неточної передачі несуттєвого змісту. На його думку, перекладач повинен працювати із принципово відмінним моментом — із сферою «неперекладуваного», сферою відмінності двох мов, до якої він необхідним чином вторгається. Наявність «неперекладуваного» свідчить про мовну недостатність оригіналу, при чому твір ніби заново відроджується і продовжує жити в якісному перекладі. Можна сказати, що теза Беньяміна є варіацією на тему сліпої плями, яка унеможливує існування повністю адекватної мови опису. І тут, виявляється, головним критерієм перекладу стає не точне дотримання мови оригіналу (і не навмисне дистанціювання від неї), а приналежність перекладача до того, що Беньямін називає «чистою мовою».

Для Аронсона важливо, що надто ригористична, як для літературного матеріалу, концепція Беньяміна виявляється напрочуд продуктивною, якщо говорити про екранізацію. Коли ми віднаходимо в екранізації знаки літературного тексту, і за ними вибудовуємо інтерпретацію фільму, це означає, що ми позбавляємо фільм можливості подовжити життя даного твору. Навпаки, саме виявлення в екранізації «чистої мови» (в термінології Аронсона - чистого досвіду) дозволяє творові продовжити існування в іншому перцептивному полі, в іншому культурному контексті.

Хіба не це потрібно акцентувати в роботі Поланського? Його режисерська досвідченість виявляється, коли в нудний (як на ХХ ст.) літературний твір він привносить особливу кінематографічну напругу. Сам Поланський наголошує: «Мені подобається, як Діккенс розповідає історії. Мені залишилося тільки переказати його сюжет засобами кіно»⁷ Майстерно розповісти історію в кіно, утримуючи протягом двох годин глядацьку увагу, не скочуючись до літературних засобів — це, як вважав Хічкок, і є ознака режисерської роботи найвищого гатунку. З цього ракурсу «Олівер Твіст» нагадує старе добре наративне кіно, де вміле володіння візуальними засобами, а не ті чи інші елементи технічної видовищності, створює емоційно навантажену інтригу. Існує особливий тип кінематографічного досвіду — наративне задоволення, коли «усередині кінотеатру розгортається спектакль, де людина перебуває в центрі уваги, наратив, в якому усі перипетії сюжету винагороджуються остаточним знанням, і який завжди добіжить кінця — не важливо, комічного чи трагічного. Важливо, проте, що глядачі почувають себе володарями усього, що з'являється на екрані»⁸. Можливо, деякі західні критики вважають це задоволення небезпечним, або й просто хижацьким способом маніпуляції суб'єктом. Але саме форма класичного наративного фільму дає роману Діккенса можливість продуктивно існувати в іншому середовищі, серед інших цінностей.



■ Кадри з фільму «Олівер Твіст». Режисер Роман Поланський.

¹ Непогане виховання. Роман Поланський відповідає на запитання українських журналістів // Кіно-Коло Газета. — № 4 (17) — 2005. — С. 1.

² Эко У. О членениях кинематографического кода // Структура фильма. — М.: Радуга, 1984. — С. 79 — 101.

³ Гаспаров Б. Язык, память образ. Лингвистика языкового существования. — М.: Новое Литературное Обозрение, 1996. — С. 32..

⁴ Лотман Ю. Культура и взрыв // Лотман Ю. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2001 — С. 14 — 17.

⁵ Аронсон О. Экранизация: перевод и опыт // Синий диван. Журнал. Под ред. Е Петровской. [Вып. 3]- М.: Модест Колеров и Издательство «Три квадрата», 2003. — С. 128 — 140.

⁶ Беньямин В. Работа переводчика // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. — СПб.: Симпозиум, 2004. — С. 27 — 46.

⁷ Непогане виховання. Роман Поланський відповідає на запитання українських журналістів. — С. 1.

⁸ Andrew D. Concepts in film theory. — Oxford ; New York : Oxford University Press, 1984. — P. 113.