

Дискусія

Дмитро Дроздовський

УДК 821.121.091 (035)

ДИСКУСІЙНІ АСПЕКТИ ТРАНСМЕДІЙНОЇ НАРАТОЛОГІЇ: СПЕЦИФІКА ЕКСПЛУАТАЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТЕКСТУ Т. ВІЛЬЯМЗА У ФІЛЬМІ П. АЛЬМОДОВАРА

Найперше мушу подякувати шановній Тамарі Наумівні Денисовій за увагу до моєї статті “Трансгресія у п’єсі “Трамвай Бажання” Т. Вільямза та у фільмі “Все про мою матір” П. Альмодовара: стратегії інтермедіальності” [див.: 4], опублікованої в одному з найповажніших вітчизняних наукових видань – журналі “Слово і Час”, за слушність і підставовість багатьох висловлених зауважень і рекомендацій. Для мене кожна публікація в цьому журналі надзвичайно важлива, враховуючи авторитет “СіЧ”і в українському літературознавстві. На сторінках цього видання відбувалося й відбувається моє наукове становлення, утвердження наукового стилю, способу аргументації й викладу. І хочеться вірити, що цей процес становлення не “регресивний”.

Певен, що для молодого дослідника публікація в “СіЧ”і – важливий епізод у науковій біографії, а не лише ще одна позиція в науковій бібліографії. Для мене згадана публікація про особливості інтерпретації п’єси “Трамвай “Бажання” (або “Трамвай “Жадання” [див.: 1], як це пропонує Б. Бойчук) у фільмі “Все про мою матір” (“*Todo sobre mi madre*”) іспанського режисера П. Альмодовара особливо значуща, бо в ній зроблено спробу вийти на рівень окреслення форм інтермедіальності як одного із ключових напрямів новітньої компаративістики.

Попри те, що для західної літературознавчої традиції поняття “інтермедіальність” достатньо розроблене й досліджене, які окреслюють сучасні форми взаємодії різних видів мистецтв, чимало, в українському літературознавстві “практичне” застосування інтермедіальності не лише як об’єкта опису, а і як окремої моделі наукових досліджень потребує ширших експлікацій. Для заповнення цієї лакуни в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ у травні цього року відбувся Шостий міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум на тему “Література в колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв”, організований відділом теорії літератури.

Інтермедіальність – складне поняття новітньої гуманітаристики на позначення феномену, який має інтерсеміотичну природу. Найчастіше студії з інтермедіальності висвітлюють взаємодію літератури, театру й кіно (приміром, театральну або кіноадаптацію певного літературного тексту). Зарубіжні дослідження інтермедіальності часто виходять за межі традиційного для нас літературознавчого дослідження – і за принципом організації тексту, і за окресленим об’єктом дослідження.

Зауважу, що 2012 р. я був причетний до організації V академічної дискусії “Література мовою інших видів мистецтва: компаративістика і герменевтика”,

проведеної в Інституті філології КНУ імені Тараса Шевченка. На цей захід було запрошено одного із провідних у Європі сучасних теоретиків інтермедіальності Ларса Еллестрьома – шведського літературознавця, професора кафедри порівняльного літературознавства Ліннеєвського університету. Науковець окреслив сучасне потрактування інтермедіальності, наголошуючи на поняттях репрезентації та (транс)медіації. Пізніше його виступ було надруковано у виданні “Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства” [див.: 5], підготованому професором Л. В. Грицик. У виступі Л. Еллестрьом наголосив: “беззаперечним є факт, що романи та кінофільми загалом формують складніші наративи, ніж нерухомі зображення, які не обмежуються у часі на матеріальному рівні та першочергово покладаються на іконічні функції знаку, а не на послідовно впорядковані символічні знаки. Проте це не означає, що нерухомі зображення не можуть оповідати історії. Наратив – трансмедійна характеристика, хоч її можливості почасти обмежені. Загалом можна сказати, що наратив побудована на індексній (вказівній) функції знаку. Не було б наративних форм, якби не наша схильність до розуміння відношень подібності як значимих <...>. Наратив ґрунтується на діях та подіях (акціях і ре-акціях), що формують індексні ланцюги та мережі. Безсумнівно, багато наративних типів можуть передаватися між різними формами медіа. Цей феномен було досліджено Марі-Лорі Раян (серед інших), яка назвала його “трансмедійною наратологією” [5, 46]. Цитату з наукової доповіді Л. Еллестрьома наводжу для того, аби наголосити на складності процесів трансмедіації, які передбачають форми інкорпорації/експлуатації літературного тексту в тексті кінематографічному. І розглянута тут моя стаття, до якої апелює Т. Н. Денисова, мала саме такий “приціл”: не розглядати окремо текст американського драматурга, а зробити спробу визначити принципи його функціонування в кінотексті іспанського режисера, звертаючи увагу на потрактування концепту “трансгресії” режисером. Саме інтерпретаційний ракурс П. Альмодовара й визначає специфіку присутності літературного тексту в кінематографічному. У моїй статті окреслені можливі інтерпретаційні традиції стосовно цього поняття, проте наголосу: для визначення форм “існування” п’єси у фільмі важливо розібратися в тому, яким постає концепт “трансгресії” для іспанського режисера.

Якщо ж Т. Н. Денисова заперечує наявну в моїй статті інтерпретацію п’єси “Трамвай “Бажання”, то в такий спосіб заперечується найперше режисерська інтерпретація самого П. Альмодовара.

У своєму розумінні п’єси іспанський митець керувався, зокрема, і “Мемуарами” Т. Вільямза, які навряд чи можна назвати лише “щоденником геніальної творчої особистості”. Бо, крім оприявленої в “Мемуарах” гомосексуальної теми, про що зазначає Т.Н. Денисова, у них ідеться і про важливі світоглядні максими, про “формули” нового “пластичного театру” Т. Вільямза (до речі, термін “пластична драма” американський драматург ніколи не вживав, послуговуючись поняттям “sculptural drama”). Тому не брати цей текст до уваги, аналізуючи специфічні форми трансмедіації п’єси Т. Вільямза, вважаю неприйнятним.

Натомість мій опонент на потвердження правильності своєї позиції звертається до слів американського драматурга, сказаних під час інтерв’ю – сказаних емоційно й у певній “позі”. Подібний аргумент видається вельми сумнівним, як і те, наскільки можна безапеляційно довіряти сказаному в інтерв’ю й відмовлятися від пошуків ключів до інтерпретації текстів у “Мемуарах” – значно глибшому й повнішому тексті, який прояснює авторські світоглядні установки. Слова в інтерв’ю – це значно менший фрагмент авторського “генотексту”, тим більше, на стиль сказаного в розмові із журналістом може

впливати стиль і форма поставлених співрозмовником запитань, особливості формату побудованої розмови та інші фактори.

Т. Н. Денисова – безперечний авторитет вітчизняної американістики, керівник центру американських студій при Інституті літератури НАНУ. Проте висловлені шановним науковцем тези у відгуку “Ще раз про трансгресію й Т. Вільямса” [див.: 4] змушують мене зміцнити аргументами висловлений раніше погляд. (Резолюція цього відгуку, своєрідний пафос статті змушують докладніше висвітлити власні позиції).

Річ у тому, що поданий мною погляд на текст Т. Вільямса – результат дослідження, під час якого довелося опрацювати значний корпус сучасних праць із американістики: існувала потреба показати форми сприйняття класичного тексту американської культури ХХ ст., акцентувати на його особливому поданні в кінотексті П. Альмодовара. Зрештою, ця стаття, на чому хочу ще раз наголосити, була спробою окреслити модель трансмедіації одного тексту в іншому, а тому у своїх вихідних позиціях вона відштовхувалася від концепції П. Альмодовара й особливостей трансмедіації оригінального американського драматургічного тексту.

На жаль, шановна Т.Н. Денисова, звинувачуючи мене в некомпетентності, усе-таки дозволила собі опублікувати відгук у поважному науковому виданні, не переглянувши фільму іспанського режисера (про що сама й зазначає), обмежуючись лише критикою моєї інтерпретації п’єси (по суті, й інтерпретації П. Альмодовара). Не знаю, наскільки професійна така постановка проблеми, коли критикується лише один аспект компаративістичної статті, що осмислює реалізацію стратегії інтермедіальності, а не пропонує власні науково осмислені інтерпретації американської п’єси. У назву статті винесено біном “Т. Вільямс – П. Альмодовар”, “Трамвай “Бажання” – “Все про мою матір”. І авторові статті важила не репрезентація одного тексту – кіно- або ж літературного, а осмислення інтертекстуальних реляцій, визначення специфіки інтермедіальних трансформацій, особливостей рецепції одного тексту в іншому.

Дивує безапеляційність деяких суджень шановного опонента. Чи може наука існувати у стадії “тотальної проясненості” всіх смислів? У такому разі, як на мою думку, порушується найважливіший принцип науки – прагнення об’єктивності та достовірності, наскільки це, звичайно, можливо.

Свого часу принципи постколоніального або феміністичного прочитання тексту викликали значний резонанс і неприйняття у класичному літературознавстві. Бо ці стратегії аналізу пропонували зовсім не очікувані результати на основі, здавалося б, класичних текстів, навколо яких створено величезні корпуси критики (своєрідний літературно-критичний канон). Передусім варто згадати тексти англійської літератури ХІХ – ХХ ст. (Дж. Еліота, Ч. Діккенза, Дж. Конрада та ін.), які опинилися в центрі постколоніальних інтерпретаційних ревізій. Т.Н. Денисова, гадаю, пропонує літературознавчу модель, позбавлену внутрішньої суперечності, а отже, і динамічності.

Дозволю собі піддати сумніву висловлені нею погляди на неправомірність інтерпретації образу Бланш Дюбуа (яка стала “традиційним образом” світового театру ХХ ст., проте образи Бланш або Стенлі у своїй статті я аж ніяк не прирівнював до шекспірівських, наприклад, Ромео і Джульєтти) як американської мрії, приреченої на загибель. Ключовий мотив, експлікований у п’єсі Т. Вільямса, – мотив *бажання*, що завершується трагедією. Шлях Бланш у п’єсі – це шлях від смерті до смерті в іншому вимірі, щоразу концепт “смерті” проектується на різні виміри: родинно-соціальний, психологічний, екзистенційний. Бланш завершує життя божевіллям, і в цьому криється апофеоз трагедійності – людина, як Бланш, елімінована в новому

американському суспільстві, – це тип фрустрованої особистості, яка не має майбутнього.

Звичайно, Т.Н. Денисова слушно вказує, що не кожна річка символізує Стікс. Але річка, біля якої розташовано цвинтар, та ще й поряд згадано “Елісейські поля”, підштовхує до символічного потрактування, до використання ритуально-міфологічного підходу для аналізу тексту, тим більше що сама опонентка наголошує: п’єса Т. Вільямза містить значний символічний компонент. Чи шановна пані опонент уважатиме, що назва вулиці “Елісейські поля” не відсилає до світу мертвих? Дивно наголосувати на символічності художнього простору у п’єсах Т. Вільямза, водночас заперечуючи можливість символічного потрактування згаданих у тексті назв.

Дозволю собі побіжно звернутися до іншого тексту – “великого роману” Т. Драйзера “Американська трагедія”. У ньому письменник розкрив ідею фрустрації американської мрії – міфу, відповідно до якого кожний крамар і швець може здобути омріяний успіх, зробитися успішним: “Any American is capable of getting rich, no matter where they are from, as long as they work hard”¹. Мрія, зрештою, перетворилася на ілюзію, істинна людяність стала несумісною із новими “стандартами” щастя. Америка зраджує головного героя роману (Клайда) і відправляє його не електричний стілець, хоча герой нібито й виконав усі умови “формули успіху”. Бланш опиняється у психлікарні, бо Америка також “зрадила” її. Безперечно, жодним чином у своїй статті я не заперечував “географічної” специфіки образу Бланш, яка походить із повоєнного (мається на увазі Громадянська війна в ХІХ ст.) американського Півдня. Але аристократці з Півдня немає місця в *новій* Америці, де панують такі, як Стенлі Ковальські.

Не випадково родовий маєток Бланш має назву “Мрія” (“Belle Reve”). Світ минулого розсипається на очах героїні, його вже не повернути й не відновити. Бланш потрапляє у світ Стелли із “простору смерті”, тримаючи в пам’яті уявлення про кращі часи. Саме завдяки своїй вірі в американську мрію іммігранти, пращури Бланш, спромоглися побудувати цей маєток “Belle Reve” і зробитися соціально та економічно успішними. Чи немає навіть у назві родового маєтку експлікації міфу про американську мрію, яка в новому часі зазнає фрустрації? “Трамвай “Бажання” – нетипова історія у стилі “rags to riches”, але ця нетиповість не заперечує того факту, що п’єса вкладається у прокрустове ложе саме історії “rags to riches”.

Безперечно, Бланш не така, як усі, і я поділяю такий погляд Т.Н. Денисової. Але водночас: що значить “не така, як усі”? Американська філософія життя побудована на принципі плавильного тиглю. Кожен незалежно від того, звідки він прибув, який у нього статус і колір шкіри, рівний в американському демократичному суспільстві, кожен може бути успішним у ньому. Але Бланш утрачає цю здатність, і перші фрустрації пов’язані із банкрутством і “нешасливим випадком” у коханні, коли її чоловік виявився гомосексуалістом (зовсім юним він укорочує собі віку).

Така інтерпретація Бланш як представниці зруйнованої американської мрії знаходить місце в зарубіжних дослідженнях (К. Клелленд, Дж. Швіт, Л. Карлі, М.А. Коріген, С. Джебраїлова та ін.), зокрема у традиціях російської американістики (у працях В.Б. Шаміної [див.: 7]). Тема розвінчування “міфу американської мрії” знаходить вияв у значній кількості п’єс американських драматургів ХХ ст., які творили в один час із Вільямзом: можна згадати “Американського бізона”, “Гленґарі, Глен Росс”, “Водяний мотор” Д. Мемета, “Американську мрію” Е. Олбі та ін. Як зауважує В. Шаміна в дисертації “Шляхи

¹ “Кожен американець має можливість зробитися багатим; і не має значення, звідки він, аби лише важко працював” (Переклад наш).

розвитку американської драми: джерела, типологія, традиції” (репрезентованої також у вигляді монографії), у згаданій п’єсі Т. Вільямза “конфлікт визначається зіткненням старого й нового ладу, з одного боку – матеріального й духовного з другого” [7, 27]. Дослідниця не відмовляє соціально орієнтованим потрактуванням п’єси, згідно з якими Бланш Дюбуа – “остання з могікан”, хто тримається чистоти, за якою – мрія, віра у світле життя. Цей персонаж має тонку душевну організацію, проте таким людям немає місця в новому американському світі, де панує практицизм, а отже, суспільно-державницькі ідеї “батьків-засновників” піддаються викривленню.

Погоджуюся із тезою Т.Н. Денисової, що Бланш живе у власному вимріяному світі, проте навколо героїні відбувається нищення *колишньої* Америки, а *нова* Америка для Бланш чужа. Чи таку Америку, представлену Стенлі Ковальські, замислювали “засновники”? Духовність у ХХ ст. заміщується прагматичністю, любов – жорстокістю, а звідси – шлях до гріха. І в цьому світі гріха чистій людині, вихованій на ідеалах колишньої американської мрії, неможливо відшукати місце для себе. Натомість Стенлі має амбіцію бути “стопроцентним американцем”¹, репрезентуючи собою новий “успіх” американської мрії.

Письменник наголошує, що самотність Бланш – наслідок соціальних конвенцій. Представниця звироднілої південної аристократії, Бланш Дюбуа не сприймає “духовного” світу Стенлі. І, безперечно, письменник не випадково робить своїх героїв спадкоємцями південних плантаторів. У тогочасній Америці аристократія Півдня складає незначну частину суспільства, вона вже не формує ні думок, ні смаків. Але в аристократці від народження Бланш драматург утілює ідеал духовної вишуканості, витонченості. Бланш не лише не сприймає світу Стенлі, вона губиться в ньому, остаточно втрачаючи своє “Я” (реалізація мотиву божевілья). Їй немає місця в сучасному американському суспільстві, бо американську мрію видозмінено: час південної аристократії закінчився, і героїня гине.

У новій Америці ідеалу духовної краси більше немає. Той сегмент суспільства, до якого належить Бланш Дюбуа, не може бути щасливим: для таких людей американська мрія зруйнована. Бланш їде до сестри Стелли, аби повернути колишню родинну єдність, але єдності духовного світу Бланш і соціального світу, в якому існує Стелла, бути не може. Світ Стенлі антипатичний до світу Бланш, він побудований на агресії, агресивній сексуальності. Сучасні інтерпретації образу Стенлі, щоправда, визначають цього персонажа як внутрішньо слабкого, а його комплекс “мачо” саме й покликаний замаскувати внутрішню фрустрованість і слабкість. Проте для письменника Стенлі – символ нової “масової людини”, утілення тієї грубої тваринної сили, “що зневажає всі людські цінності” (Г. Клермен). Тема руйнації внутрішньої духовної краси людини, яка не мислить себе в новому американському суспільстві, де успіх матимуть саме “Стенлі”, відчув американський режисер Еліа Казан, утіливши цю ідею в постановці п’єси 1947 р.

Азербайджанська дослідниця Світлана Джебраїлова наголошує на хрестоматійній істині в річищі американістики (“Американська драма ХХ ст.”). На її думку, “американська мрія виявила свою неспроможність і в результаті, якщо скористатися словами англійського дослідника Джефрі Мура, “протягом ста п’ятдесяти років серйозні американські письменники несуть на собі тягар її краху <...> так чи інакше всім не давала спокою суперечність між мрією і реальністю”. Із цієї суперечності й виникає, зрештою, трагедійний первень у п’єсах майже всіх великих американських драматургів ХХ століття” [3, 26]. Дослідниця акцентує, зокрема, і на творчості Т. Вільямза.

¹ В оригіналі: “one hundred per cent American... and proud as hell of it”.

Зазначу, що аналогічні концепції потрактування образу Бланш як знищеного символу американської мрії викладалися і в Національному університеті “Кісво-Могилянська академія” на лекціях з американської драми ХХ ст. (курс Р. Веретельника).

У статті Т.Н. Денисової критиковано спробу транслітерувати прізвище американського драматурга українською як *Т. Вільямза*, бо це нібито суперечить вітчизняній традиції. Так заперечується намагання О.В. Радчук запропонувати транслітераційний принцип, обґрунтований у її кандидатській дисертації “Відображення поетичного світобачення Роберта Бернза в українських перекладах” [див.: 6] (успішно захищеній в Інституті філології КНУ імені Тараса Шевченка 2012 р.). Ще раніше доцільність саме такої транслітераційної стратегії визначив теоретик перекладу, представник перекладознавчої школи КНУ імені Тараса Шевченка В.Д. Радчук (першим опонентом її дисертації була Роксолана Зорівчак – беззаперечний авторитет у царині теорії перекладу, завідувач кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики ЛНУ імені Івана Франка). Проте ці інноваційні підходи, зумовлені у своїй суті антиколоніальними інтенціями, не бере до уваги Т.Н. Денисова. Так, написання *Бернз*, а не *Бернс*, *Вільямз*, а не *Вільямс* суперечить російським традиціям транслітерування, проте відтворює оригінальну вимову іноземних прізвищ. Для російської мови принцип фонетичного оглушення природний. Проте чи є він настільки ж успішним для української мови? Розумію, що ці питання дискусійні, однак вони виникають не на порожньому місці, а відбивають своєрідні світоглядні установки сучасних науковців. Натомість, згідно із позицією Т.Н. Денисової, такі спроби мають бути табуовані (“banned”), незважаючи на те, що в пострадянський період у вітчизняній науковій традиції усталюються інакші порівняно із радянськими форми транслітерації власних назв: приміром, *Ляйпциг*, а не *Лейпциг*, *Гете*, а не *Гете*, *Герель*, а не *Гегель*. Такий варіант написання, хоча й відмінний від російсько-радянського, проте адекватніше (бо точніше) передає українською мовою оригінальну вимову й написання іншомовних слів. У сучасній зарубіжній науці спостерігається тенденція до якомога точнішого відтворення іншомовних реалій. Звичайно, погоджуюся, що ця транслітераційна тенденція й досі не позбулася дискусійності й у ній чимало “вразливих” місць.

Т.Н. Денисова заперечує доцільність участі в міжнародних наукових конференціях: мовляв, ці наукові заходи функціонують за принципом “платіть гроші і розкажіть, про що хочете”. Дозволю собі все-таки не погодитися із такою позицією. Як на мене, участь у міжнародних наукових конференціях – це ознака причетності науковця до міжнародної академічної спільноти. Без дискусій на міжнародних конференціях годі сподіватися на потрапляння статей у міжнародні індекси цитування, на розвиток науки однієї країни в силовому полі інших наукових традицій. По-друге, на серйозних міжнародних конференціях доповіді проходять рецензування з боку фахівців, і лише в разі позитивного рішення науковця запрошують до участі. По-третє, на міжнародних наукових конференціях існують ґрантові форми підтримки науковців, у доповідях яких зацікавлені організатори конференції. І мені оргкомітет конференції в Іспанії (конференція проходила на базі Університету Екстремадури) надав кошти для участі в науковому заході, бо, як відомо, в Інституті літератури коштів на міжнародні відрядження немає. По-четверте, сприймати конгреси Міжнародної асоціації літературної компаративістики, міжнародні шекспірознавчі конгреси тощо як *несерйозні заходи*, на які будь-хто може поїхати й виголосити доповідь, аби були кошти на проживання, – означає не поважати світові наукові традиції. По-п'яте, на міжнародних європейських та американських конференціях, де

мені доводилося виступати із доповідями, береться до уваги насамперед якість наукового тексту, а не академічні регалії доповідача: неофіти мають право дискутувати із майстрами на рівних, аргументуючи власні позиції й підтверджуючи їх переконливими фактами.

Саме конгреси ICLA (International Comparative Literature Association) задавали й задають тон у розвитку компаративістики у світі, як і конгреси, організовані "International Shakespeare Association". Скажімо, мою доповідь було затверджено (після фахового рецензування) для участі в XIX Міжнародному конгресі ICLA (Сеул) і також на цьогорічному XX Конгресі, що проходив в одному із провідних університетів світу – у Сорбонському університеті (Париж) із 18 до 24.VII ц. р. Університети такого рівня ніколи не дозволять, аби конференції, що в них проводяться, мали низький фаховий рівень. Тому вважаю не зовсім коректною таку тезу Т.Н. Денисової: "за кордоном, а тепер і в нас можна брати участь у будь-яких конференціях, навіть виступати з доповіддю, якщо гість оплачує своє перебування". Участь у подібних заходах передбачає, що "гість" мусить знатися на сучасних теоретичних і методологічних підходах, на новітніх працях у певній галузі. Для цього потрібно працювати з англійськими, іспанськими, німецькими, французькими дослідженнями, передплачуючи міжнародні журнали й купуючи закордонні наукові монографії. І погляди в тих виданнях можуть різнитися від поглядів, сформованих у лоні локальних наукових традицій.

Дякую редакції "Слова і Часу" за можливість надати відповідь на статтю шановної Тамари Наумівни Денисової. Сподіваюся, що ці рефлексії прояснять читачам поважного академічного журналу кілька вихідних позицій моєї попередньої статті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вільямс Т. "Трамвай "Жадання" / З англ. пер. Б. Бойчук // *Всесвіт*. – 2012. – №9-10. – С. 119-175.
2. Денисова Т. Ще раз про трансгресію й Теннессі Вільямса // *Слово і Час*. – 2013. – №3. – С. 102-106.
3. Джебраїлова С. Американская драма XX века. – Баку, 2008. – 188 с.
4. Дроздовський Д. Трансгресія у п'єсі "Трамвай Бажання" Т. Вільямса та у фільмі "Все про мою матір" П. Альмодовара: стратегії інтермедіальності // *Слово і Час*. – 2012. – №8. – С. 21-27.
5. *Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства* / Упоряд. Л.В. Грицик. – Донецьк, 2012. – 376 с.
6. Радчук О. Відображення поетичного світобачення Роберта Бернса в українських перекладах: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.16. – К., 2012. – 20 с.
7. Шаміна В. Пути развития американской драмы: Истоки, типология, традиции. – Казань, 2007. – 296 с.

Отримано 9 квітня 2013 р.

м. Київ