

УДК 801.73:7.094

Олена Колесник

СТРАТЕГІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОМІЧНОГО В ІЛЮСТРАЦІЇ ТА ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ

В статті у контексті культурологічної герменевтики аналізуються чотири основні стратегії інтерпретації комічного при ілюстрації та екранізації літературного твору.

Ключові слова: культурологічна герменевтика, герменевтична стратегія, ілюстрація, екранізація, інтерпретація, реінтерпретація.

В статье в контексте культурологической герменевтики анализируются четыре основные стратегии интерпретации комического при иллюстрации и экранизации литературного произведения.

Ключевые слова: культурологическая герменевтика, герменевтическая стратегия, иллюстрация, экранизация, интерпретация, реинтерпретация.

The author uses culturological hermeneutics approach to analyze the four basic strategies of the interpreting the comical in the illustration and screen adaptation of the belles-lettres.

Keywords: culturological hermeneutics, hermeneutic strategy, illustration, screen adaptation, interpretation, re-interpretation.

Актуальність обраної теми визначається величезним значенням в сучасній культурі художніх інтерпретацій різного рівню. Проблема полягає в тому, що їх різні типи, в основному, розглядаються окремо, глибоко та цікаво, але без наскрізної системи, без культурологічної методології та герменевтичних узагальнень. В гіршому випадку відмінні форми та види інтерпретації змішуються; одні з них оцінюються за критеріями інших, що нерідко приводить до серйозної недооцінки (це трапляється частіше, ніж переоцінка) творів мистецтва, а інколи – і до суттєвих міжкультурних непорозумінь.

Щоб уникнути подібної плутанини, ми пропонуємо застосування методології, заснованої на ідеї культурологічної герменевтики, що передбачає аналіз різних рівнів та порядків інтерпретації художнього твору. Подібний підхід синтезує декілька аспектів – дослідження сутності власне інтерпретації, природи комічного та особливостей міжвидового перекладу. Тому відправною точкою дослідження стратегій інтерпретації комічного може слугувати власне герменевтика, та її похідні, починаючи від праць таких засновників герменевтичного методу, як Шлейєрмахер, Дільтей, Гадамер, і до нашого часу. Проблемам міжвидового перекладу як культурного та естетичного феномена приділяють увагу А. Гончаров, Ю. Герчук, Н. Дмитрієва, О. Ліпков, Ю. Молок, О. Подобєдова, В.

Савченко, Ю. Тинянов, В. Фаворський та інші. Дослідження категорії комічного та сміхової культури в Україні має стійкі традиції в «одеській школі», та серед іногородніх постійних учасників конференцій з природи сміху (Н. Іванова-Георгієвська, В. Кебуладзе, В. Левченко, В. Менжулін та інші).

Отже, теми «розуміння», «тлумачення», «міжвидового перекладу» широко представлені в культурології та філософії, в тому числі – в Україні. Однак, поки що в дослідженнях не були виділені герменевтичні й текстологічні стратегії ілюстратора / екранізатора, які впливають на методи та результати його роботи. Виділення цих стратегій і складає наукову новизну запропонованої праці, мета якої – екстраполяція ідей культурологічної герменевтики на інтерпретацію комічного в міжвидових перекладах.

Специфікою нашого дослідження (як і всіх робіт на подібну тему) полягає в тому, що воно є інтерпретацією інтерпретації, тобто герменевтичною рефлексією герменевтичного аналізу.

Класична герменевтика виходить з тексту як першоджерела, якому надається теоретичне тлумачення, що набуває форми філософського чи культурологічного дослідження. Інтерпретація тут виступає як метод.

У нашому ж випадку, інтерпретація – а саме, художня інтерпретація – є об'єктом дослідження. Предметом її є стратегії в герменевтичних процедурах з категорією комічного у міжвидових перекладах літературних текстів.

Теоретична та художня інтерпретації не протистоять одна одній: відомо, що літератор може викласти в творі свої міркування з різних предметів, а для філософських романів такі відступи є нормою. Але все ж таки, художня та теоретична інтерпретації – це відмінні культурні форми, хоча б тому, що кінцевим результатом однієї постає образ, іншої – концепція.

Ілюстрація та екранізація, які складають основний інтерес нашого аналізу, є найбільш поширеними формами художньої інтерпретації літературного тексту. В свою чергу, текст-першоджерело теж може бути своєрідним перетлумаченням більш давнього твору. Цей ланцюжок може продовжуватися невизначено довго, але не до безкінечності. Кожну його ланку ми можемо умовно визначити як інтерпретацію чи реінтерпретацію першого, другого і так далі порядку.

Визначити цей порядок для конкретного тексту буває достатньо важко. Робота культуролога, історика культури та мистецтвознавця великою мірою полягає як раз у відкритті нових можливих джерел, зв'язків, сенсів у відомих текстах, у розкритті глобального полілогу, який протягом століть

ведуть між собою автори, їхні твори та реципієнти. Поняття різних порядків інтерпретації допоможе адекватніше оцінити цю масштабну синхронічно-діахронічну сітку культурних «інтертекстів».

Таким чином, літературний твір, написаний під впливом, припустимо, біографічних фактів автора, є інтерпретацією позахудожньої дійсності, за нашою класифікацією – *художньою інтерпретацією першого порядку*. Картина, написана на тему цього тексту, є *художньою інтерпретацією другого порядку*. Фільм, знятий під впливом естетики картини (можливо без відсилок до літературного першоджерела) – *художньою інтерпретацією третього порядку*. Критична стаття про фільм – *теоретичною інтерпретацією першого порядку* (або четвертого порядку за наскрізною нумерацією). Полемічний відгук на критичну статтю – *теоретичною інтерпретацією другого порядку* (і п'ятою в цілому) і т. д.

Таких ланок, як було сказано, може бути невизначена кількість – n . Чим точніше ми визначимо індекс n , аналізуючи певний феномен культури – тобто, чим більше рівнів взаємовпливів ми виділимо – тим чіткішим буде наше уявлення про об'єкт дослідження, від його «матриці» до n -них реінтерпретацій. Однак, це не означає, що дослідник повинен обов'язково знайти рекордну кількість герменевтичних рівнів. Може бути так, що його об'єкт дослідження є новаторським твором – інтерпретацією першого порядку. Тоді в доведенні його «матричного», автентичного характеру і буде полягати новизна дослідження.

За цією схемою, міжвидовий переклад є художньою реінтерпретацією, як мінімум, другого порядку. Причому, нерідко автор інтерпретує водночас різні види мистецтва: текст, який піддається перекладу (в нашому випадку – літературне джерело), та твори попередників у «власному» виді мистецтва, на досвід яких він спирається в роботі. Скажімо, при ілюстрації «Аліси в Країні Див», сучасний художник інтерпретує: 1) текст Льюїса Керролла, разом з його історичним контекстом; 2) «канонічні» ілюстрації Дж. Теннієла, які він може відкинути, але не може ігнорувати; 3) ймовірно, художній досвід своїх вчителів, колег, улюблених художників, у яких він свідомо чи несвідомо запозичує мотиви та прийоми. Наприклад, британський художник Дж. Тодд, ілюструючи збірку віршів різних авторів, на одній сторінці вдало використовує образотворчий досвід А. Руссо, на іншій – Хокусая, зберігаючи при цьому цілісність власного стилю, та чудово відображаючи дух кожного конкретного вірша.

Висловлене в ще більшій мірі стосується екранізації, яка є продуктом колективної творчості групи людей, чії приватні фахові інтерпретації повинні бути гармонійно поєднані в єдине кінематографічне ціле, як синтез декількох видів мистецтв.

Особливо складними є процедури інтерпретації у сфері естетики комічного. Одним з показників того, наскільки вдало відбувся художній переклад, є збереження / втрата / зміна елементу комізму, присутнього в оригіналі.

З усіх основних видів міжвидового перекладу, відправною точкою яких може бути взятим літературний текст, найбільший арсенал засобів передачі комічного мають візуальні види – *ілюстрація* та *екранізація*. В обох випадках автор (художник чи сценарист/режисер) свідомо чи несвідомо тяжіє до однієї з чотирьох можливих герменевтичних стратегій, які в принципі, співпадають зі стратегіями передачі комічного при перекладі літературного тексту іншою мовою (див. [1, с. 103–110]). Це:

1. Якомога адекватніша передача задуму автора першоджерела; відтворення характерного для оригінального тексту типу комічного за допомогою інших художньо-виразних засобів.
2. Збереження приблизно того ж балансу смішного та серйозного, що й в оригіналі, але із суттєвою зміною типу комічного.
3. Додавання комічного в масштабах, достатніх для зміни жанру твору.
4. Виключення комічного як свідомий акт (а не результат відсутності почуття гумору) ілюстратора / екранізатора.

І. *Ілюстрація*, в цілому, тяжіє до **першої** стратегії. Хоча серія ілюстрацій є повноцінним художнім твором, який подекуди може отримувати відповідне оформлення, наприклад, у вигляді альбому або набору листівок («позакнижні ілюстрації», за О. Ф. Подобєдовою [3, с. 142]), все ж таки, цей артефакт необхідно передбачає можливість співіснування з текстом в одному поліграфічному просторі. Відтак, яким би своєрідним не було розуміння першоджерела ілюстратором, він має забезпечити рівень конгеніальності, достатній і для критиків, і для читачів, – при тому, що критерії оцінки у цих двох груп суттєво різняться. На відміну від професіоналів, пересічні читачі не зобов'язані оприлюднювати та обґрунтовувати свою думку. Але книготорговцям добре відомо, що оформлені різними художниками видання того самого тексту користуються більшим чи меншим попитом, а їхня ціна, подекуди, відрізняється на порядок. Отже, перша стратегія ілюстрації, зорієнтована на задоволення очікувань публіки, є найбільш вигірною, в той час як інші варіанти вимагають додаткового обґрунтування та пов'язані з ризиком відторгнення публікою.

Відомі випадки, коли ілюстрації якогось художника стають «стандартними» – такими, що однозначно асоціюються з текстом. Вони, буває незважаючи навіть на естетичну застарілість та інші недоліки,

постійно перевидаються та нерідко слугують відправною точкою для подальших інтерпретацій. До таких «канонів» слід віднести ілюстрації Г. Доре до Біблії, «Дон Кіхота», «Втраченого Раю», «Гаргантюа та Пантагрюеля», Дж. Теннієла до обох «Аліс» та Х. Холідея до «Полювання на Снарка» Льюїса Керролла, С. Пейджета до циклу про Шерлока Холмса, Я. Бжехви – до «Швейка» та ін. З українського спадку можна згадати ілюстрації А. Базилевича до «Енеїди» Котляревського.

У деяких випадках ці «канонічні» ілюстрації є авторськими. Автоілюстрації Дж. Р. Кіплінга, Ю. Ковалю. Е. Ліра, Х. Лофтінга, В. Морза, Ч. М'євілла, К. Чапека, Є. Чарушина суттєво доповнюють літературні тексти. Подекуди вони дозволяють письменнику концентруватися на фабулі та психології героїв, обходячись практично без описів (як у історіях Т. Янсон та оповіданнях А. де Сент-Екзюпері). Інколи вони є невід'ємною складовою: наприклад, у казках С. Хопп без її малюнків текст просто не зрозумілий. У деяких випадках візуальні образи є первинними: наприклад, К. Баркер розповідав, що спочатку створив декілька сотень (!) невеликих картин, а потім на їх основі написав текст «Абарату».

Близький варіант – авторизовані ілюстрації. Коли автор тексту та художник працюють разом, тоді на обкладинках книжок зазначені обидва імені (П. Стюарт та К. Рідделл; Ф. Рів та Д. Вайєтт та ін.). Наприклад, за повість «Зоряний пил» письменник Н. Геймен та художник Ч. Весс разом отримали премію Mythopoeic Fantasy Award, а значить, дешевші неілюстровані видання, які переважають у наших книгарнях, дають читачу лише половину художньо-літературного твору. З українських видань можна виділити ілюстрації М. Паленка до трилогії В. Рутківського «Джури», які надають книгам надзвичайної символічної глибини і виводять видання на новий художньо-естетичний рівень.

Зміна такого ілюстратора-соавтора сильно впливає не тільки на сприйняття читачами готових творів, але й на сам формат роботи письменника. Наприклад, обкладинки книжок сучасного класика гумористичної фентезі Т. Пратчетта довгий час робив Дж. Кірбі, який підкреслював гротескність, динамічність та нагромадження неймовірних подій. П. Кідбі, який прийняв у нього естафету, звернув увагу на інші грані творчості Пратчетта – постмодерні алюзії та філософсько-етичні підтексти, в результаті чого ілюстрації стали водночас інтелектуальнішими, смішнішими й добрішими, і з'явилися не тільки на обкладинці, але й всередині книги.

Дуже відповідальною для ілюстратора є класика сатири та гумору. Тут треба вибрати вірний стиль, настрій, міру умовності, які б відповідали суті оригіналу. Рішення рідко буває остаточним, тому різні варіанти

можуть співіснувати. Наприклад, твори одного лише М. Гоголя ілюстрували Н. Бріммер, А. Каневський, Є. Кибрик, А. Кравченко, Кукринікси, В. Фаворський та інші.

Нарешті, гумор є типовою характеристикою дитячих книжок. Можна назвати немало ілюстраторів з неповторною манерою, якими виконано високоякісне та високохудожнє оформлення подарункових видань. Але, в цілому, починаючи з початку ХХ століття і в Західній Європі і в Радянському Союзі склався характерний стиль ілюстрування дитячої та підліткової літератури – динамічний, просякнутий гумором, більш чи менш шаржований та умовний лінійний малюнок. Він має часові, етнонаціональні та індивідуальні особливості, але є достатньо типовим і продовжує успішно використовуватися до нашого часу. Одним з кращих зразків цього стилю можна назвати малюнки Є. Мігунова до циклу про Алісу Кіра Буличова.

Посилення гумористичного моменту складає ще одну з загальних тенденцій історичного розвитку ілюстрацій. Візьмемо неодноразово ілюстрованого «Коника-Горбоконика» П. Єршова. За свідченням Н. Шаніної, перші ілюстрації до цього твору (як і до «Руслана та Людмили» Пушкіна) були майже позбавлені гумору, оскільки автори не могли знайти вірний тон для відображення нового, наближеного до фольклору, типу літератури. «Рисунки его (Р. Жуковського – О. К.) добросовестны и подробны. Но... его благообразный и серьезный Иванушка и дебелая Царь-девица мало соответствуют бойкому, как балалаечный наигрыш, шутливому тону стихов Ершова» [4, с. 15]. В радянські часи зміни відбувалися повільно, і лише у 2003 р. О. Єлісєєв зробив по-справжньому веселе оформлення книжки, яке поєднує чарівність ідеалізованого світу російських казок зі скомороською традицією, яка так ясно відчувається в тексті, і яка так довго була замаскована занадто урочистою презентацією «Горбоконика» в ілюстративних відеорядах.

Друга стратегія – зміна типу комічного – зустрічається нечасто. Чи не найвиразнішим прикладом є Санкт-Петербурзьке видання «Вітру у вербах» К. Грема: В. Резник зробив зразково-правильний переклад, але прикрасив його власними ілюстраціями, які замінили м'яку посмішку голосним сміхом. Ці малюнки є, по-перше, «русифікованими» (аж до посилань на нелегку історію СРСР) і, по-друге, такими, що повністю замінюють мораль твору – з «веди себе розумно» на «залишайся собою». Отже, один лише ілюстративний відеоряд створив абсолютно іншу книгу – цікаву і дотепну, але зовсім не схожу на першоджерело. З іншого боку, можливе пом'якшення оригіналу: досить похмурий сатиричний детектив

А. Блума «Сищик Хрю», з якого випливає, що свині шляхетніші за людей, був проілюстрований В. Котляр в симпатичному гумористичному дусі.

Третя стратегія – додавання комічного – також є достатньо рідкісною, коли йдеться не про виявлення потенціалу самого тексту, а про випадки, коли комічне належить виключно до відеосфери книжкового твору. Прикладом може бути оригінальне оформлення «Скляних книг пожирателів снів» Г. Далквіста: це нео-готичний роман без ілюстрацій, але розміщені в кінці книги додатки, дотепно стилізовані під газету дев'ятнадцятого століття, привносять нове, іронічне звучання.

Четверта стратегія – відкидання комічного, – є мабуть, найменш перспективною, оскільки збіднює смислову систему оригіналу. Одним з небагатьох прикладів успішного використання цієї стратегії є переказ та ілюстрації балад про Робіна Гуда американським художником Г. Пайлом. Під його пером життєрадісні та грайливі народні балади стають важкуватою, стилізованою під середньовіччя прозою, яку рятують численні надзвичайно вишукані та водночас графічно детальні лінійні малюнки.

II. **Кінематограф**, традиційно більш незалежний вид мистецтва, орієнтується не стільки на доповнення літературного джерела, скільки на створення нового культурного артефакту, а тому є більш вільним, в тому числі у виборі стратегії втілення комічного на екрані.

Навіть при обранні **першого** варіанту, схожість з літературним текстом не може бути абсолютною. Книгу доводиться редагувати: скорочувати, дописувати, осучаснювати тощо. Більш того, буквальне слідування тексту може бути оцінене як «рабське копіювання», за яким стоїть недостатній творчий потенціал. Однак, до кінематографу теж може бути застосоване поняття «стандартної» екранізації. Наприклад, коли американці згадують про країну Оз, то це, великою мірою, відбувається через призму фільму 1939 р. з Джуді Гарланд в головній ролі.

Найближчий зв'язок між книгою та фільмом має місце в тому випадку, коли вони робляться тією самою людиною – так, Люк Бессон є автором і літературної, і кінематографічної версій «Артура та мініпутів», тому книга та сценарій фільму практично співпадають. Участь автора у написанні сценарію, а подекуди і в роботі з акторами, забезпечує відповідність стилю комізму книги та її екранізації, навіть при наявності суттєвих змін у фабулі.

Особливі вимоги ставляться до сценариста та режисера при екранізації добре відомої та улюбленої книги, коли глядачі чекають не стільки оригінальності та новизни, скільки близькості до тексту. До фільмів, які краще чи гірше виконують завдання виправдання таких очікувань, перекладаючи комізм книги мовою кінематографу, можна віднести

численні екранізації «Дванадцяти стільців» та «Золотого теляти» – хоча практично в усіх версіях гумор пом'якшується, і додається певний ностальгічний ліризм.

В певному сенсі більше простору для експериментів дає екранізація п'єси. Комічне в ній зберігається, оскільки воно закладене в ситуаціях та діалогах, які залишаються недоторканими. А ось у виборі антуражу кінематографісти вільні. Про це свідчить розмаїття екранізацій шекспірівських комедій, події яких можуть відбуватися на тлі казкового, умовно-історичного або навіть сучасного.

Друга стратегія, пов'язана зі зміною типу комічного, нерідко пояснюється неможливістю адекватної передачі гумору, який ґрунтується на мовних засобах. Наприклад, нелінійний сюжет, численні відступи, внутрішні монологи, зміни стилю від пафосу до бафосу «Трьох в човні» Дж. К. Джерома, неможливо передати візуальними засобами. Тому радянські кінематографісти повністю переписали фабулу, вставили нових дійових осіб, наблизили образи головних героїв до комічно-зворушливих персонажів російської літератури. Фільм залишився комедією, але його тональність змінилася. В гіршому варіанті, йдеться не про неможливість, а про небажання шукати шляхи адекватної передачі оригіналу. Так, екранізація вже згаданого «Зоряного пилу» заміняє вишукану постнеоромантичну іронію оригіналу серією достатньо вульгарних жартів.

Коли гумор автора з різних причин здається ризикованим, його пом'якшують. Так зробили С. Спілберг та П. Джексон з «Пригодами Тінтіна» – фільмом вдалим, але критикованим фанатами оригінальних коміксів за втрату політично-сатиричних підтекстів. Буває, що цензура доходить до абсурду: жорстокий гумор середньовічного «Роману про Лиса» навряд чи підходить для виховання сучасних дітей, але коли у 2007 р. французькі аніматори спробували презентувати класику в благопристойній формі, результатом стала абсолютно прісна стрічка. Впевнений в собі екранізатор, навпаки, може замінити безневинний гумор гротеском, як це зробив Т. Бертон в «Чарлі та шоколадній фабриці» та деяких інших фільмах.

Третя стратегія – додавання комічного – є однією з найпоширеніших, особливо в анімації диснейвського типу (див.: [2, с. 240–249]). Інколи ця стратегія себе виправдовує, інколи – ні. Так, у 1985 р. студія Волта Дізнея безнадійно зіпсувала невдалою комедійністю дуже популярні «Хроніки Прідейна» Л. Александера. В інших випадках комедійність може бути цілком доречною. Інколи це відбувається за рахунок повного переписування сюжету – варто порівняти традиційну історію Червоного капелюшка з оновленою анімаційною версією. Чи не найбільш цікавим

варіантом є зміна жанру без зміни тексту – так Д. Черкаський зробив «Острів Скарбів» комедією за рахунок лише стилю малюнку та звуку.

В ігровому кіно помітна тенденція робити більш гумористичними класичні пригодницькі твори XIX ст., про що свідчать практично всі екранізації «Трьох мушкетерів», «Навколо світу за 80 днів» та ін. Те саме стосується екранізації книг про тварин: наприклад, «Неймовірна подорож» Ш. Барнфорд – це пригодницька анімалістика, а її екранізація – трюкова комедія з розмовами тварин (при тому, що авторка книги не терпить історій про тварин, які говорять).

Протилежна, **четверта** стратегія – ліквідація комічного – для екранізації, як і для ілюстрації, є скоріше виключенням, яке можуть собі дозволити тільки талановиті та сміливі режисери: як вже згаданий Тім Бертон зробив з романтично-гумористичної «Сонної лощини» В. Ірвінга готичний фільм жахів. Інколи автори фільму жертвують комічним заради героїчного-пригодницького, але це ризиковано: наприклад, «Персі Джексон» від К. Коламбуса, втратив водночас і фірмовий гумор, і епічну піднесеність книги разом з будь-якою оригінальністю. Нарешті, комічне може втрачатися, якщо воно перестає бути зрозумілим аудиторії. Наприклад, «Подорожі Гуллівера» адаптуються для глядачів, які не знають контексту творчості Дж. Свіфта, тому сатира оригіналу зникає, залишаючи авантюрну фантастику.

Таким чином, наше розуміння художнього твору «другого порядку» (зокрема ілюстрацій та екранізацій) буде повнішим та коректнішим, при врахуванні типу стратегії, свідомо чи несвідомо обраної автором при інтерпретації першоджерела. Відтак, використання запропонованої методології культурологічної герменевтики здається перспективним при подальшому вивченні конкретних художніх творів та загальних закономірностей буття художньої культури в міжвидових перекладах.

1. Колесник О. С. Комічне в перекладі // Δόξα / Докса.– Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.– С. 103–110.
2. Колесник О. С. Чи повинна анімація бути смішною? // Δόξα / Докса.– Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008.– С. 240–249.
3. Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации.– М.: Советский художник, 1973.– 336 с.
4. Шанина Н. Ф. Сказка в творчестве русских художников. – М.: Искусство. – 135 с.