

Вадим СКУРАТИВСЬКИЙ,
академік АМУ,
доктор мистецтвознавства, професор

ДЖЕЙМС ДЖОЙС І СЕРГІЙ ЕЙЗЕНШТЕЙН.
ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ. ПОПЕРЕДНІ НОТАТКИ

Гострий інтерес Ейзенштейна до Джойса – і Джойса до Ейзенштейна, – на превеликий жаль, ще не став предметом окремого уважного дослідження. Біографи Джойса і дослідники Ейзенштейна здебільшого обмежуються згадкою про паризьку зустріч двох мистців 30 листопада 1929 р. І переважно взагалі згадкою про їхній взаємний інтерес один до одного¹.

Зрештою, той інтерес найглибше та найістотніше відкоментував сам Ейзенштейн. Як тими чи тими емблематичними фактами своєї біографії, так і в певних найвідповідальніших своїх теоретичних побудовах.

Нагадаємо, що саме Сергій Михайлович Ейзенштейн став чи не першим шанувальником (і взагалі чи не першим читачем!) славнозвісного ірландського роману в Радянському Союзі. Він знайомиться з «Уліссом», схоже, десь невдовзі після прем'єри «Потьомкіна», а потому спеціально прохає родину відомого радянського державного діяча Максима Литвинова привезти йому зі Швейцарії примірник Джойсового роману. А в Парижі режисер уже докладає спеціальних зусиль, щоб зустрітися з письменником. А відтак у своєму теоретизуванні він постійно буде звертатися до його творчості. У 1930-х буде, серед іншого, листуватися з Семюелом Беккетом, Джойсовим літературним секретарем. А по війні посвятить зворушливі сторінки своєї автобіографічної прози тій незабутній для нього паризькій зустрічі.

Зі свого боку, Джеймс Джойс, попри своє визивно скептичне ставлення до «радянського експерименту» (і попри свою тоді вже чи не цілковиту сліпоту), надзвичайно цікавився творчістю радянського кінорежисера. І висловлював бажання, щоб «Улісс» екранізували – «або Ейзенштейн, або Вальтер Рутман»².

Отож виникає враження, що за всіма цими фактами постає не просто спроба зрозумілого узвзаємнення двох видатних мистців-сучасників, а свого роду якийсь особливий «принцип доповнення» вражаюче маніфестованих ними літератури і кінематографа. Взаємопроникнення певних фундаментальних естетичних характеристик того й другого.

Спробуймо ж бодай у спрощеному, необхідно «симпліфікованому» вигляді хоча б частинно подати оте, вже не біографічне, а суто естетичне, – «узвзаємнення». Принаймні потяг до нього.

¹ Виняток становлять праці видатного російського мовознавця, історика культури і найбільшого «ейзенштейнознавця» сучасності Вяч. Вс. Іванова. Див.: Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. – М.: Языки русской культуры, 1998. – Т. I. – С. 143–378. Див. також: Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. – М.: Наука, 1976 (робота присвячена чи не поспіль спадщині С.М. Ейзенштейна і отця Павла Флоренського).

² Про «радянські» алюзії і зв'язки Дж. Джойса див. у публікаціях знаного перекладача російською мовою, російського філософа і математика Сергія Хоружого (але, на жаль, чомусь без згадки про Сергія Ейзенштейна).

У зв'язку з цим, дистанціюючись тепер уже від справді безберегого коментаторського моря довкола «Улісса», зупинимось лише на лінгвостилістичному його аспекті, завбачливо обминаючи філософські глибини ірландського надроману. Як справжні, так і сконструйовані-нафантазовані коментаторами-ентузіастами.

Зазвичай колосальну за своїм композиційно-архітектурним та семантичним обсягом структуру «Улісса» ці коментатори зводять до її уподібнень до власне «Одіссеї». До аналогій з останньою, аналогій, справді імплікованих ірландським автором у ту структуру. На рівні героїв, сюжетно-композиційного розгортання і т.д. Гомерівський міф нібито як смисловий ключ до міфу джойсівського?

Пригадаємо саме ентузіастичне висловлювання Т.С. Еліота: за допомогою згаданих міфоаналогій Джойс в «Уліссі» віднайшов спосіб контролювати, впорядковувати, надавати ті чи ті абриси і сенси тій грандіозній панорамі безнадії й анархії, що нею постає сучасна історія...³

Відтак «джойсознавство» ретельно виявляє та обраховує справді незліченні гомерівські моделі і ремінісценції в дублінській епопеї.

Разом з тим якесь аналітичне диво – тепер уже майже неозоре теоретизування довкола «Улісса» – чомусь уперто не звертає уваги на рішучу відсутність там того, що аж по вінця переполює епос гомерівський. З його грандіозним пафосом священного, безнастанним співвіднесенням там людського і сакрально-«олімпійського», залежністю першого від другого.

Такої залежності у романі Джеймса Джойса, за умовами раціоналістично-скептичного Нового, а тим більше Новітнього часу, вочевидь, нема.

Тоді як же насправді тут організований, як структурований космос «сучасної історії»? Організований він справді структурно – всупереч нібито хаотичному «броунівському руху» всіх «атомів» людської цивілізації початку ХХ століття. З її нібито «грандіозною панорамою безнадії і анархії».

Передовсім «Улісс» здійснюється через мову. Зрозуміло, через англійську. З майстерними до неї іншомовними імплікаціями. Які безнастанно орнаментують тут усесвіт англійської мови – від найперших її літературних і взагалі акустичних сплесків аж до біжучої злободенної мовної сучасності. У всіх її стильових і діалектальних проявах. Усіх її семасіологічних версіях. З усіма комунікативними монбланами, цією мовою нагромадженими впродовж століть.

«Улісс» – це передовсім колосальний філологічний концерт, що у ньому звучать рішуче всі хоріві і сольні партії, розроблені за тисячу з чимось років англійського мовного і взагалі історичного побутування. Все тут – через мову – прояви англосаксонської цивілізації. І упокореної нею цивілізації ірландської. Що знаходять у романі свій стильовий голос. Писемно-літературний чи «усний». І взагалі будь-який інший.

Роман Джойса – то акустичне зведення всіх «голосів», усіх текстів, усіх стилів і діалектів відповідної цивілізації, її грандіозне лінгвістичне резюме, «образ світу, в слові явлений» (Борис Пастернак). У слові англійському.

³ Див. дуже ділову і цікаву розвідку на цю тему в передньому слові до одного з найкращих видань письменника: James Joyce Ulysses with an Introduction by Declan Kiberd. – Penguin Books, 1992. – С. 9–89.

...Колись український літературознавець Володимир Климчук сказав про великого російського романіста: Достоевського слід слухати через мову (малося на увазі – не лише шляхом нескінченного «зовнішнього» реферування його «ідей», ідеологем, саме «зовнішніх» світоглядних побудов і т.п.).

Те саме слід сказати і про великого ірландського романіста: його належить слухати саме через його мову, через створену ним геніальну «фонограму» всього лінгвістичного спектру цивілізації.

І от у могутньому мовному діапазоні «Улісса» знайшла своє адекватне (а чи навіть упривілейоване там) місце певна комунікативно-семіотична величина справді універсального характеру, справді антропологічного значення. Раніше зачеплена-реципійована європейською літературою лише частинно. Так звана «внутрішня мова». Естетично представлена Джойсом у вигляді так званого «потoku свідомості» героїв його роману.

Саме цей комунікативний гераклітів «потік» і зупинив на собі зіницю російського режисера. Саме Джойсові пасма «внутрішньої мови» і зацікавили його – аж до ексцентричних Ейзенштейнових проєктів (зрештою, абсолютно нереальних тоді, навіть утопічних) екранізувати «Улісса».

Від цих намірів залишилися лише – такі ж численні, як і фрагментарно-спорадичні – «джойсознавчі» нотатки Ейзенштейна-теоретика.

Отож спробуймо подати хай і неунікнено «симпліфіковану» картину Ейзенштейнового інтересу до Джойса (власне, «внутрішньої мови» у нього), інтересу, який надивовижку прояснює загальнотеоретичні побудови великого режисера. А передовсім певні його художницькі устремління, на жаль, брутално призупинені тогочасною аж знавіснілою і радянською, і західною історією. Загибель самої стратегії цих устремлень⁴.

Але розпочнімо з «внутрішньої мови» у самого Джойса. З її такими сугестивними маніфестаціями у його романі.

«Улісс», як зазначалося, геніально застенографував усю акустику англійської, всі напрацьовані нею стилі, всі її, у найширшому значенні, «діалекти». А індуктивно, композиційно збирає все те лінгвістичне багатство воєдино саме «внутрішня мова» героїв. Явище, естетично-ґрунтовно освоєне саме Джойсом.

Світова література, починаючи з XIX століття (а передовсім література російська в особі Достоевського і Толстого), вже приступила до цього освоєння. Але, повторюємо, саме частинно. Доклала тут немалих зусиль і (західно) європейська поезія. Починаючи з романтизму і далі. Наприкінці того століття дедалі більше і більше постаючи у своїх експериментах у ролі особливого комунікативного апарату для прослухування «внутрішньої мови» індивіда, її «детектора».

Поряд з літературою цим займається відтак і психологічна наука (зрозуміло, вдаючись при цьому до свого власного аналітичного інструментарію). Французькі та німецькі психологи 1890-х років потроху піднімають когнітивну завісу над феноменом «внутрішньої мови» – у своїх лабораторіях, у своїх спеціальних експериментах.

⁴ Спробу віддати загальне біографічне тло драматичної Ейзенштейнкової долі того часу див. у нашій ст.: Напря́м – Ейзенштейн. Попередні нотатки // Кіно-коло. – № 30 (літо). – 2006. – С. 150–154.

Джойсів «надроман», по суті, завершив-узагальнив довжелезний літературний процес тепер уже позаминулого століття, процес, що полягав у письменницьких зусиллях, за висловом Достоєвського, «ізображать внутренню жизнь» (із його розмови десь 1873 року).

А наприкінці 1920-х академічна психологія у загальних контурах, нарешті, вже віддає основні характеристики «внутрішньої мови» (передусім у піонерських працях Жана Піаже і Лева Виготського).

Саме в ті роки на «внутрішній мові» зупиняється зіниця Сергія Ейзенштейна⁵. І як ентузіаста-читача Джойса, і так само як ентузіастичного співрозмовника Лева Виготського, що його він вважав одним із найвидатніших психологів сучасності (до тих бесід додався по тому і міцна та інтелектуально дуже плідна дружба режисера з іншим видатним психологом радянської доби, Олександром Лурія).

А проте ядучий парадокс загальної історії цивілізації полягає в тому, що той чи не центральний для її розуміння феномен, феномен «внутрішньої мови», науково було остаточно прояснено лише десь у середині тепер уже минулого століття (у зв'язку з циклом знов-таки піонерських робіт – на Заході – довкола дитячої психології, власне, довкола появи в ній «внутрішньої мови» – передовсім у вигляді егоцентричної мови дитини, записаної на магнітофон і потому дослідженої...).

...У травні 1968 року один авторитетний вчений-нейрофізіолог говорив своєму другові, тоді міністру культури агонізуючої голлістської Франції Андре Мальро (романісту, мистецтвознавцю і, зрештою, кінорежисеру, колись особистому другу Ейзенштейна): за останні двадцять років ми дізналися про «хімію» людського мозку більше, аніж за останні п'ять тисяч років.

Отже, в режимі «скоропису» – довкола ознак «внутрішньої мови», самої її антропологічної сутності.

Десь у віці, хронологічно-влучно означеному незрівняним нашим знавцем дитячої психології, Корнієм Чуковським, як «від двох до п'яти», носії цієї психології антропологічно-обов'язково, шляхом згаданих «еґоцентричних» своїх монологів – перед сном – проходять через щонайінтенсивнішу, сказати б, «приватизацію» у глибини своєї свідомості знаків того мовного середовища, до якого вони належать (так звана «інтеріоризація»). Відбувається їх онтологічне присвоєння і засвоєння. Неймовірної когнітивної сили.

Відтак базовою семіотично-психологічною основою нашого існування стає його особлива, якщо пригадати дуже точний термін Юрія Лотмана, «автокомунікація». Себто нескінчений знаковий потік у свідомості індивіда, потік, який безперестанку рефлексує на довколишній світ і так само безнастанно поєднує ці рефлексії з особистим базовим своїм словником, з «кадастром» знаків того потоку. Нагромаджених індивідом буквально з перших кроків у ньому згаданої «інтеріоризації» і далі, вже до остаточного оформлення-укладення такого «словника» у зрілому віці.

⁵ Про спорідненість кінозображення і «внутрішньої мови» див., серед іншого, у циклі відповідних наших робіт: Сон у кіноколі // Кіно-коло. – 2001. – № 9 (весна). – С. 20–21. «Внутрішня мова» як джерело кіна // Кіно-коло. – 2002. – № 16 (зима). – С. 98–99. Рухоме зображення на тлі природної мови. Попередні нотатки // Мистецтвознавство України. – К., 2007. – Вип. 8. – С. 222–225.

Це і є «внутрішня мова». Що її потік був так геніально-достеменно зафіксований-відтворений в «Уліссі». У вигляді ніби естетично блискучого резюме всіх попередніх зусиль європейського красномовства у тому напрямі.

Але все ж таки – що ж власне угледів у Джойсовому романі режисер і чому сам Джойс побажав, щоб його роман був екранізований саме Ейзенштейном?

Ось очевидна, справді фундаментальна ознака «внутрішньої мови», котра дивовижним чином чомусь не завжди враховується цеховою, фаховою лінгвістикою в її дослідженнях цієї «мови»: кожна її суто словесна одиниця, будь-яка «лексема» обов'язково поєднана з тим чи тим візуальним образом. Певною, спрощено кажучи, «картинкою». Особливість, яка, зрозуміло, лише частинно приступна красномовству.

«Улісс», при всій могутності своїх словесних партій, зрозуміло, лише саме частинно-умовно, «не прямо» віддає в них ту невід'ємну їх візуальність. Але надзірка зіниця Ейзенштейна одразу ж угледіла у «потоках свідомості» ірландського роману ніби абсолютний відповідник словесного лібрето до кінематографічного дійства! Готовий грандіозний сценарій до нього! Словесну його програму!

Уже наприкінці 1920-х Ейзенштейн здогадується, що кінематографічне зображення у своєму розгортанні – то особливий семіотичний сколок з надзвичайної динаміки та експресії того, що невдовзі, ось-ось, буде названо «внутрішньою мовою». Кінематографічна плівка – стільки ж рухома, скільки й точна модель останньої.

«Улісс» же подав високохудожній портрет-сколок з неї, своєрідне саме лібрето «внутрішньої мови». Яке відкривало нові, ще незвідані обрії і можливості не лише перед літературою, а насамперед перед кінематографом.

Адже в ті роки, нарешті, стрімко вирішується технічна проблема звукового кіно. Себто словесного (і взагалі всього іншого акустичного) «запису» в ньому. Художня архітектура «Улісса», як жодне інше явище в тогочасній культурі, підказувала способи художнього ж вирішення завдань, які поставали перед кінематографом у зв'язку з появою в ньому звуку. «Улісс» естетично «суфлював» зусиллям, докладним до такого вирішення.

У певному розумінні режисер Ейзенштейн розглядав «Улісс» як, у найширшому значенні, «сценарій» (гіперсценарій!) для всього подальшого мистецького розвитку кіно, як особливе словесне мотто до такого розвитку.

Нагадаємо, що сам Джеймс Джойс ще задовго до роботи над «Уліссом» «чомусь» надзвичайно зацікавився явищем кінематографа (і навіть спробував виступити в несподіваній для нього ролі власника кінотеатру). Себто, освоюючи феномен «внутрішньої мови», він, схоже, відразу зрозумів і суголосний йому феномен кінозображення: невпинне, теоретично «нескінченне» розгортання останнього; так само невпинне-нескінченне «семантичне» мерехтіння смислів у ньому; гранична дискретність; такий самий безугавний «монтаж» цих зображень, щонайпарадоксальніший їхній синтаксис. Усі ці риси кінематографа поставали для Джойса як особлива семіотична проекція «внутрішньої мови». Не виключено, зрештою, що «потік свідомості» в «Уліссі» частинно витікає з кіно. Ейзенштейн же спробував у своїх доволі численних «глосах» до ірландського роману діалектично-справедливо повернути той «потік» у кінематографічне річище.

Передовсім режисер у своїй кінематографічній практиці намагався це зробити у вигляді концепції так званого «внутрішнього монологу» (власне, термінологічний псевдонім

«внутрішньої мови»)⁶. Саме він був покладений в основу його роботи над екранізацією «Американської трагедії».

Голівуд з його родовою орієнтацією на естетичний примітив, як відомо, призупинив ту роботу.

Ще брутальніше зусилля режисера в тих самих напрямках були призупинені і в Радянському Союзі, де «найважливіше з мистецтв» остаточно перетворювалося на примітив ідеологічний, на такий собі інструмент тоталітарного агітпропу.

Катастрофа створених (а чи швидше створюваних) тоді режисером фільмів – «Хай живе Мексика!» і «Бежин луг» – нині навіть гіпотетично не дозволяє визначити в них присутність того чи того ступеня реалізації естетичних ідей, висловлених режисером у зв'язку зі структурою «Улісса» та похідною від неї концепцією «внутрішнього монологу».

Ті ідеї залишилися в архіві режисера і, чи не намарне, прозвучали на лекціях з режисури у ВДІКУ: у зв'язку з повною тоді неможливістю їх практичного втілення.

По Другій світовій війні, у зв'язку зі світовою ж «відлигою», як на Сході, так і на Заході Європи мали, зрештою, місце численні спроби кінематографічного втілення «внутрішньої мови» – в так званому «авторському» кіно (передовсім Фелліні, Бергмана і Тарковського). На жаль, без жодної участі в тому процесі вище окресленого такого важливого фрагмента теоретичної спадщини Ейзенштейна... Та ще й у режимі активної полеміки авторської режисури з його кінематографічною практикою. Незрідка у вигляді вже зовсім нігілістичної критики⁷.

Насправді ж згаданий «перегук» поміж Джойсом і Ейзенштейном, попри його, здавалося б, винятково теоретичний характер, імпліцитно все ще зберігає немалий естетичний потенціал. Що його вповні може використати майбутнє «авторське кіно» нової, ще гіпотетичної його генерації.

⁶ Див. також про це в нашій монографії: Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція. – Київ: КМЦ «Поезія», 1997. – Ч. 1. – С. 20–65.

⁷ Див., серед іншого, різкі випадки проти Ейзенштейна Андрія Тарковського, П'єра-Паоло Пазоліні і Юрія Іллєнка.