

Олена Лапко

КОМЕДІЯ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО „ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ”
В КІНЕМАТОГРАФІЧНОМУ ПРОЧИТАННІ:
ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ

У статті подається компаративний аналіз комедії М. Старицького „За двома зайцями” та її екранізації, створеної режисером В. Івановим. Авторка робить спробу виявити й описати окремі аспекти трансформації художнього змісту літературного твору, яка характеризує його втілення у форматі кіномистецтва.

Ключові слова: екранізація, інтерпретація, інтерсеміотичне перекодування.

В статье подается компаративный анализ комедии М. Старицкого „За двумя зайцами” и ее экранизации, созданной режиссером В. Ивановым. Автор предпринимает попытку выявить и описать отдельные аспекты трансформации художественного содержания литературного произведения, которая характеризует его воплощение в формате киноискусства.

Ключевые слова: экранизация, интерпретация, интерсемиотическое перекодирование.

In the article comparative analysis of M. Starytsky's comedy „For two hares” and its screen version by V. Ivanov is made. The author makes an attempt to describe some aspects of the literary work content transformation, which takes place in the process of embodiment in the format of moving pictures.

Keywords: screen version, interpretation, intersemiotic re-coding.

З розвитком кіно, телебачення, комп'ютерних технологій слово друковане перестало бути єдиною домінантою інформаційного простору, поступившись аудіовізуальним „текстам”, що синтезують вербальні і невербальні елементи.

Відтак „світ з логоцентричного потужними темпами перетворився на екраноцентричний” [1], що внесло суттєві зміни у сферу художньої культури, а отже, постала необхідність з’ясувати специфіку функціонування різних видів мистецтва в умовах „екраноцентричного” культурного простору, зокрема особливості взаємодії літератури та кіно у такій формі, як екранізація літературного твору. Вивчення окресленої проблеми сприятиме глибшому розумінню механізмів міжмистецького перекладу, у нашому випадку – переведення літературного тексту у формат аудіовізуального повідомлення.

Кінематографічне прочитання літературного твору, як і будь-яка інша творча інтерпретація, завжди пов’язане з певною (іноді значною) трансформацією художнього змісту літературного першоджерела. Екранізація реалізує насамперед інтенції сценариста й режисера, сформовані в процесі суб’єктивної рецепції тексту-першоджерела, на якій позначаються духовна атмосфера, ідеологеми, естетичні критерії, мистецькі тенденції доби. Проте суб’єктивність творчого бачення, притаманна реципієнту-інтерпретатору, поєднується із суто об’єктивними вимогами адаптації літературного матеріалу до специфіки художньої мови ігрового кіно. Екранне втілення твору письменства як „переклад словесного тексту в аудіовізуальний”, за словами А. Ткаченка, „неминуче тягне за собою інтерсеміотичне залучення кодів з інших знакових систем” [8, с. 30], тобто використання кіномови, зображально-виражальні засоби якої – побудова кадру та його предметне наповнення, монтаж, акторська гра, музичний супровід тощо – суттєво відрізняються від художніх засобів мистецтва слова (визначаючи складові мови кіно, орієнтуємося на концепцію Ю. Лотмана [4]). Неможливість тотожно передати художній зміст літературного твору за допомогою мови іншого виду мистецтва спричинює переакцентування та внесення нових смислових нюансів. Трансформація літературного першоджерела, пов’язана зі згаданими чинниками, може оприявнюватися як у структурі кінонарративу (у вилученні або додаванні епізодів чи сюжетних ліній, уведенні нових персонажів, у зміні сюжетної функції дійових осіб, ракурсу бачення події та форми її презентації

тощо), так і у самій сутності аудіовізуальних образів, що постають як творчий переклад образів вербальних на мову кіномистецтва.

Порівняльний аналіз літературного твору та його кіноверсії, який уможливує з'ясування особливостей трансформації художнього змісту в процесі інтерсеміотичного перекодування, має інтердисциплінарний характер. Можливо, саме це зумовлює нерозробленість окресленого питання, якому присвячено лише поодинокі розвідки (зокрема статті А. Ткаченка, О. Дубініної, О. Левицької, О. Левченко, Н. Овчаренко). Мета нашої роботи полягає у спробі виявити окремі особливості втілення у форматі кіномистецтва п'єси М. Старицького „За двома зайцями”, здійснивши компаративний аналіз цього твору та однойменного художнього фільму В. Іванова. Вибір художнього матеріалу зумовлений парадоксальною, на наш погляд, ситуацією: „За двома зайцями” залишається найвідомішою п'єсою М. Старицького (чому посприяла вдала екранізація), разом із тим автори навіть найґрунтовніших розвідок про його творчість не приділяють належної уваги цій комедії, що, хоча й постала внаслідок переробки п'єси І. Нечуя-Левицького „На Кожум'яках”, з огляду на концептуальний характер змін, унесених драматургом, має розглядатися як його незаперечне мистецьке досягнення.

Оскільки „фрагментарний, ущільнений характер розвитку в зоровій сфері фільму, швидка зміна кадрів вимагає більш стислих реплік” [6, с. 4], текст комедії М. Старицького перенесено в її кіноверсію зі значними скороченнями і змінами, особливо помітними в епізодах, які становлять експозицію. Якщо у п'єсі це діалог Сірків, розмова кожум'яцьких парубків із Голохвостим та його монолог, виголошений на самоті, то в її екранному втіленні замість них бачимо динамічні кадри, прокоментовані „голосом за екраном”, які виконують функцію презентації не лише центральних, але й деяких другорядних дійових осіб (Голохвостого, подружжя Сірків, Галі, Секлиту, її приятельок). Письменник подає досценічну історію Проні Прокопівни у статичному розлогоді діалозі її батьків, що починає твір. Проте у фільмі В. Іванова вона введена у хронологічні межі самої дії завдяки надзвичайно динамічній сцені „вигнання” героїні з

пансіону. Подібним чином в аудіовізуальний формат переводиться й монолог Голохвостого [7, с. 358]: окремі його фрагменти, фрази або навіть натяки на можливий перебіг подій розгортаються в епізоди у „цилюрні”, які повідомляють про банкрутство центрального персонажа та про його рятівну ідею одружитися з донькою Сірків, а також у сцени укладання угоди з кредитором та зустрічі з Галею на Володимирській гірці. Слід зауважити, що трансформація епізодів експозиції у кіноверсії п'єси М. Старицького оприявнюється не лише на структурному, наративному рівні, як інакша форма розповіді, але й поширюється на рівень смисловий. Введені режисером сцени задають дещо інші параметри для сприйняття конфлікту й образів комедії.

Вилучення діалогів старих Сірків на початку першої і другої дій, значне скорочення їх реплік в інших сценах змінюють саму концепцію цих образів. Комічні словесні поєдинки персонажів у п'єсі завжди завершуються примиренням, а отже, не спростовується твердження Сірка про те, що вони „прожили вік у добрій згоді та лагоді” [7, с. 352]. В екранізації комедії стосунки Прониних батьків окреслені іронічним зауваженням Прокопа Свиридовича про „ангельський” характер дружини, яке позбавляє їх ідилічного ореолу. У творі М. Старицького Сірки формулюють власні етичні принципи: жити своєю працею, не зазіхати на чуже, шанувати одне одного, дотримуватися традицій. Ці персонажі, осмислюючи у своїх діалогах взаємини з дочкою, не тільки констатують суперечність між своєю мораллю й амбіціями Проні, але й усвідомлюють її витоки. Відтак висловлювання старих Сірків, у яких інколи відчутний голос самого автора, спонукають сприймати зіткнення персонажів у широкому соціально-культурному контексті.

Блискучі комічні сцени у п'єсі М. Старицького оприявнюють не лише дидактичну настанову не „ганятися за двома зайцями” (на що вказує заголовок – алюзія до відомого прислів'я), але й проблему маргіналізації особистості, її відриву від свого середовища і культурної традиції. Голохвостий, за висловом В. Панченка, „у сенсі своєї одночасної належності до різних соціальних верств, професійних і національних ніш, – маргінал, людина, про яку можна сказати,

що вона ні там ні сям” [5]. Подібна роздвоєність характеризує і Проню. Обидва персонажі вирізняються на тлі оточення поверховим засвоєнням чужої культури, що і надає їм комічності. У літературному першоджерелі основою конфлікту виступає не тільки зіткнення інтересів дійових осіб, але й протиставлення свідомостей маргінала і носія певної культурної традиції. Конфліктність у стосунках Проні з батьками, які не схвалюють „новації” своєї дочки і навіть намагаються чинити їй опір (хоча й пасивний), є одним із виявів такої опозиції. Неприйняття доччиної поведінки звучить насамперед у численних наріканнях на виказувану Пронею зневагу і навіть в іронічно-уїдливих коментарях її „панських” примх, причому батько, більш різкий у такій критиці, постійно нагадує про витoki проблеми („Отой пенціон у мене ось де! (Показує на потилицю)” [7, с. 372]). Саме цьому персонажеві автор доручає озвучити твердження, що увиразнює ракурс осмислення образу Проні: „Помоєму, оті панські науки та примхи тільки перекрутили дочку” [7, с. 371]. Прихильник традиційного укладу життя, Прокіп Сірко бажає видати Проню заміж „за міщанина, трудящого чоловіка; такий би і гроші не розтринькав, і дитину б жалував, і нас би не зневажав, держався б свого звичаю” [7, с. 371]. Однак і на його свідомості позначилось прагнення бути причетним до іншої, на його погляд, рафінованої культури. Старий Сірко ставить себе значно вище від простої перекупки Секлиту, усе ж хвалиться перед нею перебуванням Проні у такому ненависному „пенціоні”, задовольняє (хоч і не без певного опору) доччині примхи і навіть перекручує „по-благородньому” власне прізвище.

В. Іванов зводить майже до мінімуму ті риси, які спонукають сприймати старих Сірків як протилежність Проні і Голохвостого. У кіноверсії комедії конфлікт героїні та її батьків значно послаблюється, їх незадоволення поведінкою дочки дістає вираження хіба що в небажанні Сірчихи зняти „міщанську хустку” (таку носили і її бабка, і мати), у її несміливих зауваженнях щодо Прониного поводження з тіткою та у відповідно проінтонованій репліці-рефрені батька „Пенціон!”. Задля досягнення динамічності дії в екранному втіленні комедії М. Старицького вилучено значну кількість реплік старих

Сірків, у яких звучить критична оцінка дочиних учинків, що оприявнює певну життєву мудрість, оперту на традиції. У кінематографічному прочитанні п'єси ці персонажі, утративши свою неоднозначність, постають більш схематичними, акцентовано пасивними, обмеженими, разом із тим завдяки художнім знахідкам режисера набувають іще більшої комічності. В. Іванов усе ж залишає озвучену Сірчихою фразу „Простота не гріх!”, що спонукає розглядати конфлікт поколінь у вимірі антитези „традиційне – запозичене”, адже простота стає синонімом традиції, за яку тримаються старі Сірки.

У кіноверсії комедії вилучено один із найважливіших засобів зображення Голохвостого як маргіналізованої особистості – уїдливо-сатиричні характеристики, які він дістає від Степана та інших парубків з Подолу, у т. ч. репліку, що претендує на авторське узагальнення, виражає саму сутність образу: „Од міщан одстав, а до панів не пристав” [7, с. 355]. Разом із тим, протиставлення Голохвостого та міщан з його середовища залишається відчутним завдяки комічній сцені на Володимирській гірці, щоправда, слід говорити про певне переакцентування параметрів цієї антитетичності.

Тональність задає пісня-самохарактеристика центрального персонажа та його приятелів, де вони розкривають свої життєві пріоритети („А ми підем вип'єм, погуляєм – в цьому все життя і весь наш резон” [3]). Тло, на якому постають ці дійові особи в наступних кадрах, – тяжка праця каменярів – перетворюється на „кінематографічний знак” (тобто елемент кінематографічного образу, який може „викликати думку про щось більше, аніж дана конкретність, що міститься в образі” [2]), оскільки досить прямолінійно вказує на антитезу, в координатах якої має осмислюватися образ Голохвостого (аналогічну функцію виконує образ кузні, що є тлом його першої появи в кадрі разом із Степаном). Започаткований цим епізодом ракурс зображення головного героя підтримується його наступною появою в кадрі серед гравців у рулетку, тоді як „голос за екраном” повідомляє про початок його трудового дня. Такий кінематографічний контрапункт, оприявнюючи авторську іронію, розставляє чіткі акценти щодо модусу подальшого

сприйняття персонажа. Опозиція „праця – неробство, прагнення жити за чужий рахунок” стає основою протиставлення образів Степана й Голохвостого. Ця антитеза задекларована вже їх першою зустріччю в кадрі: коваль Степан зображений за роботою, у той час як „промотаний цилюрник” йде до лихваря за новою позикою. Ситуативний контекст максимально увиразнюється завдяки контрасту зовнішнього вигляду дійових осіб. Окреслена опозиція актуалізується як критерій протиставлення Голохвостого і його середовища у фінальних кадрах кінострічки: дорогу йому заступають соціально марковані персонажі, чий спосіб життя – лише з власної праці – декларують деталі зовнішності. Розглянуте переакцентування, на наш погляд, можна трактувати як відбиток ідеологем епохи. В екранізації збережено ідею маргінального становища центрального персонаж („А я не паньч, я простой мещанин, – это только сверху на мне образование!” [3]), однак її певною мірою витісняє інша смислова домінанта, крізь призму якої, згідно з режисерською інтенцією, має сприйматися образ Голохвостого.

У кіноінтерпретації твору М. Старицького нові смислові нюанси виникають завдяки короткому фрагменту експозиції, який зображує чиновників різних рангів в однотипній ситуації: кожен із них зустрічає спочатку вищого, а потім нижчого чина. Манера вітатися, що різко змінюється від плазування до демонстрації граничної зверхності, стає метафорою всього суспільства. Згадана сцена відлунює у настановах мадам Нінон, адресованих вихованкам пансіону. Отже, акцентується ідея жорсткої обумовленості ставлення до людини її соціальним статусом. Наступний фрагмент – загальний план ринку – асоціюється з образом суспільства як Ярмарку Суети з однойменного роману В. Теккеря. Покупцю гарантується не якість краму, а шахраювання й обман, адже не випадково у кадр „потрапляють” насамперед ярмаркові ворожки й хіроманти. Паралель з „Ярмарком Суети” увиразнюється і завдяки тому, що саме в ринковій метушні „голос за кадром” знайомить глядача з дійовими особами (у творі В. Теккеря Лялькар-автор характеризує головних героїв, які постають в образах маріонеток у ярмарковому балагані). Розглянуті фрагменти,

насичені кінематографічними знаками-символами, оприявнюють актуальну для зображуваного соціуму систему цінностей, тим самим мотивуючи дії та прагнення персонажів, зокрема бажання якщо не здобути, то хоча б „привласнити” соціальний статус, вищий за той, що є насправді. Відтак характери і вчинки героїв кінострічки дістають чітку соціальну детермінацію, тоді як у літературному першоджерелі така обумовленість не є настільки наочною.

Соціальний аспект проблеми маргіналізації у творі М. Старицького розглядається у нерозривному зв'язку з аспектом національним: обов'язкову умову сходження на інший соціальний щабель центральні персонажі вбачають у відмові не лише від властивих їх середовищу форм побуту, але й від усього, що маркує їх національну приналежність. Маргінальність Проні і Голохвостого об'єктивується передусім на мовному рівні. Залежно від ситуації обидва персонажі розмовляють то більш-менш природною мовою, то чудернацьким українсько-російським суржилом із псевдофранцузькими вкрапленнями (адже російськомовними були ті верстви, з якими вони так прагнули ідентифікувати себе). Голохвостий виходить із ролі „образованої” людини, спілкуючись з Галею, Секлитою та її гостями, у монологіях на самоті. Проня забуває про манірність під час сварки з тіткою та суперечок із батьками. У цілому в комедії українське мовлення персонажів (Сірків, Секлито, Галі та ін.) виступає маркером традиційності і природності, русифіковане – маргінальності і штучності. І вже на мовну поведінку Проні і Голохвостого нашаровується схильність віддавати перевагу усьому закордонному. В озвученій російською мовою екранізації В. Іванова їх „мовна клоунада” (В. Панченко) майже не відчувається, що спрощує, фактично нівелює національний аспект проблеми маргіналізації. Один із центральних мотивів п'єси – „мотив плачевних наслідків національного „перевертання” [5] – в її екранному втіленні набуває інших параметрів. Тональність у потрактуванні проблеми, на наш погляд, задає кількасекундний фрагмент, коли у кадр потрапляють вивіски, що рекламують іноземний крам („Турецький тютюн”, „Голландські сири”, „Французькі

корсети”). Разом із панорамою ринку й чиновницької ієрархії вони метафорично моделюють соціум, доповнюючи загальну картину тотальним схилянням перед усім чужоземним. Одночасно – внаслідок російськомовного дублювання – відбувається певне „розмивання” поняття про своє, національне (очевидно, лише в такому вигляді кінострічку могла схвалити радянська цензура). Отже, образи персонажів осмислюються лише в координатах протиставлення національно не визначеного „свого” і „закордонного”.

Неминуче скорочення тексту комедії в процесі її переведення у формат ігрового кіно спричинює не тільки певні зміни у способі презентації подій, але й редукацію конфліктних відношень між персонажами, а в поєднанні з візуальним рівнем нарації, на якому найбільшою мірою позначається творче прочитання першоджерела, вносить суттєві корективи у систему протиставлень, що стають основою конфлікту п’єси і визначають параметри сприйняття й осмислення образів дійових осіб.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бучко Р. Конфлікти поза українським екраном / Роман Бучко // Кіно-Театр. – 2006. – № 3. – Режим доступу: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua>.
2. Гаврак З. З французької семіотики кіно / Збігнев Гаврак // Кіно-Театр. – 2005. – № 1. – Режим доступу: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua>.
3. За двома зайцями (реж. В. Иванов), 1961.
4. Лотман Ю. Семіотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 124 с.
5. Панченко В. Голохвостий іде! Комедія Михайла Старицького „За двома зайцями” як національний хіт / Володимир Панченко // День. – 2004. – 16 січня. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/24619/>.
6. Рязанцев Л. Синтез звуку і зображення та функції мови у фільмі / Рязанцев Л. В. // Мистецтвознавчі записки. – 2010. – № 16. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/15.pdf.
7. Старицький М. Твори : в 6 т. / Михайло Старицький. – К. : Дніпро, 1989–1990. – Т. 2 : Драматичні твори. – 1989. – 575 с.

8. Ткаченко А. Гоголь і кіно: інтертекстуальні та інтерсеміотичні моделі / А. О. Ткаченко // VII Міжнародні Гоголівські читання : зб. наукових праць / Полтавський державний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка. – Полтава, 2004. – С. 29–33.

Відомості про автора

Лапко Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Домашня адреса: 91011, м. Луганськ, вул. Херсонська, 1, кв. 9.

Телефон: 066-796-89-42