

ПОКОЛІННЄВА АЛЬТЕРНАТИВА В РОМАНІ ФЕРЕНЦА МОЛНАРА «ХЛОПЧИКИ З ВУЛИЦІ ПАЛА» ТА В ОДНОЙМЕННІЙ ЕКРАНІЗАЦІЇ ЗОЛТАНА ФАБРІ

У статті з методологічного аспекту семіосфери Ю. Лотмана розглянуто актуалізацію проблеми поколіннєвої альтернативи в романі угорського письменника Ференца Молнара «Хлопчики з вулиці Пала» та однойменної екранізації, режисером якої став Золтан Фабрі. Проаналізовано особливості моделювання внутрішнього світу підлітків, техніки психологічного письма через візуальну семантику та трансформації звукоряду. Наголошено на важливості реалізації на екрані наративної схеми музики, яка виконує одночасно функцію умовного оповідача, слугує засобом «цементування» мікроепізодів стрічки та фіксування емоцій, думок, почуттів, настроїв хлопців. Зроблено порівняльний аналіз символіки простору пустиря як території гри у війну у творі та його втілення на екрані.

Ключові слова: екранізація, поколіннєва альтернатива, семіосфера, топос пустиря, візуальна семантика, інтермедіальний простір, звукоряд.

В статье с точки зрения методологического аспекта семиосферы Ю. Лотмана рассмотрена актуализация проблемы поколенческой альтернативы в романе венгерского писателя Ференца Молнара «Мальчики из улицы Пала» и одноименной экранизации, режиссером которой стал Золтан Фабри. Проанализированы особенности моделирования внутреннего мира подростков, техники психологического письма через визуальную семантику и трансформацию звукоряда. Отмечено, что наративная схема музыки играет на экране важную роль. Кроме того, она выполняет одновременно функцию условного рассказчика, является способом «цементирования» микроэпизодов фильма и фиксирования эмоций, мыслей, чувств, настроения мальчишек. Сделан сравнительный анализ символики пространства пустыря как территории игры в войну и его репрезентации на экране.

Ключевые слова: экранизация, поколенческая альтернатива, семиосфера, топос пустыря, визуальная семантика, интермедиаальное пространство, звукоряд.

In this article it has been considered problem update of generation alternative from methodological aspect of semiosfery by Ju. Lotman in the novel by Hungarian writer Ferents Molnar "The boys from Pal street" and from same name film adaptation the director which has become Zoltan Fabri. It has been analyzed the features of modeling of internal world of teens, the technics of psychological writing in visual semantics and transformations of scale. It has been emphasized on the importments of the narrative scheme music realization on the screen, which does the function of condition storyteller simultaneously, serves the means of "cementation" of mikroepizod of films and the fixation of emotions, minds, feelings, boys moods. It has been done the comparison analysis of symbolic of waste ground space as a game territory in the war in the composition and its incarnation on the screen.

Key words: film adaptation, generation alternative, semiosfery, topos of waste ground, visual semantics, intermedialnyy space, scale.

Всесвітньо відома книга угорського прозаїка та драматурга Ференца Молнара (1878-1952), – «Хлопчики з вулиці Пала» («A Pál utcai fiúk»), написана ще у 1906 році, є на сьогодні культовою не лише в Угорщині, але і в інших країнах (Італія, Франція), а також викликає зацікавлення у читачів посттоталітарного світу. З-поміж чинників такої популярності є порушені автором проблеми внутрішньої свободи особистості підлітків, вибору в екстремальних ситуаціях, кодексу честі,

сміливості, обов'язку. Після смерті письменника сюжет роману був екранізований у США 1969 року кінорежисером Золтаном Фабрі – представником іншого покоління, контркультури 60-х років (зауважимо при цьому, що фільм було номіновано на премію «Оскар» за найкращий іноземний твір). Кіноверсія режисера зробила класичну версію роману багатовекторною альтернативою у сприйнятті як морально-етичних традиційних норм, діалогу довоєнного поко-

ління митців, так і бурхливих 60-х років. Можна припустити, що екранізація роману стала для Золтана Фабрі спробою повернутись у часи дитинства на рівні емоційної пам'яті, звернутись до коду гри у війну. При цьому наголосимо, що книга та її візуальна інтерпретація апелюють на сьогодні більше до дорослих, аніж до світу дітей. Хоча глядачами є діти, на яких великий вплив мала книга, «меседжі», що в ній були відпочатково закладені, адресовані, на наш погляд, дорослим.

Варто підкреслити, що екранізація – «художня інтерпретація літературного твору, що полягає у перекладі його на екранну мову шляхом створення різноманітних зображально-звукових образів (слово, музика, шуми у різному поєднанні з відеорядом)» [7, с. 8] – завжди передбачає перекодування словесного тексту засобами аудіовізуальної художньої мови, а також суб'єктивне потрактовування літературного твору.

Тож, мета цієї статті – розглянути актуалізацію проблеми поколінневої альтернативи в романі угорського письменника Ференца Молнара «Хлопчики з вулиці Пала» й однойменної екранізації Золтана Фабрі та в процесі зіставлення з'ясувати особливості часопросторових координат у творах, моделювання внутрішнього світу підлітків, техніки психологічного письма, трансформацію звукоряду.

Передусім зазначимо, що у вітчизняному літературознавстві інтермедіальні аспекти аналізу роману «Хлопчики з вулиці Пала» Ф. Молнара не стали предметом наукових зацікавлень критиків, чим зумовлена актуальність статті. З-поміж розвідок, у яких окреслено окремі параметри поетики роману, маємо лише післямову до роману літературознавця О. Россіянова [6, с. 198], написану в контексті ідеологем радянського тоталітарного простору. Попри те, на сьогодні очевидно є потреба переосмислення цього роману з погляду аудіовізуальної рецепції психологічного світу підлітків, а також особливостей зовнішнього та внутрішнього просторів персонажів.

З методологічного аспекту, апелювання до семіосфери Ю. Ломана [5] та структуралістських розвідок Р. Барта [2] дозволяє розширити межі інтерпретаційного дискурсу аналізованих творів через реалізацію наративного та візуального кодів. Як відомо, в кіномистецтві головного значення набувають кадри, функцію яких у прозовому тексті виконують переважно наративний план, контекстуальний та підтекстовий рівні, позасюжетні елементи тощо. Як слушно наголошує Ю. Лотман, «(...) образи на екрані можуть наповнюватися певними додатковими, іноді повністю несподіваними значеннями. Освітлення, монтаж, гра планами, зміна швидкості та інше можуть надавати предметам, які відтворюються на екрані, додаткових значень – символічних, метафоричних, метонімічних та інших» [5, с. 42]. У цьому аспекті режисерське прочитання роману Золтана Фабрі «Хлопчики з вулиці Пала» є самодостатнім візуальним текстом, оскільки породжує у глядачів формування певного горизонту сподіваного щодо розшифрування художнього коду тексту.

Зауважимо, що інтермедіальність як теорія і метод аналізу стала особливо популярною приблизно з

середини 90-х років ХХ століття, проте як міжмистецька категорія існувала й раніше. Слушними з цього погляду видаються слова російського філософа І. П. Ільїна: «(...) маються на увазі не лише власне лінгвістичні засоби вираження і думок, і почуттів, а й будь-які знакові системи, в яких закодовано певне повідомлення. Із семіотичної точки зору, всі вони є рівноправними засобами передачі інформації (...) слова письменника, колір, тінь і лінія художника, звуки (і ноти як спосіб їхньої фіксації) музиканта, організація простору скульптором і архітектором і, нарешті, аранжування звукового ряду на площині екрану – все це в сукупному плані являє собою ті медіа, які в кожному виді мистецтва організуються за своїми правилами – кодом, який є специфічною мовою мистецтва» [4, с. 12].

Передусім варто звернутися до актуалізації поняття «поколіннева альтернатива». По-перше, в центрі наративу роману та екранізації – довоєнне покоління хлопців, розказування історії про угорських підлітків, які на дитячому майданчику, граючи у «війну», вибудовують простір свободи і незалежності, мужності та витривалості, долаючи свої страхи. По-друге, у площині твору та кіноверсії оприявнюються різні моделі так званої вуличної підліткової «субкультури», наприклад, сувора військова дисципліна у двох угрупованнях – хлопців з вулиці Пала та їхніх «ворогів», що вдягалися у Червоні сорочки, стратегія обох ворожих таборів, зброя підлітків (списи та піщані бомби), військові звання, вибори президента, справедливі умови ведення бою, покарання за непослух тощо. Це покоління, на якому позначився героїчний досвід їхніх батьків. Припускаємо, що для кінорежисера Золтана Фабрі, який екранізував роман у другій половині ХХ століття, це стало своєрідним засобом «проговорювання» новому поколінню проблеми абсурдності будь-якої війни.

Спосіб оповіді в обох текстах вибудовується навколо центрального топосу – пустиря як території не лише гри у м'яч, але й символічної підліткової держави у світі дорослих. Звернімося до тексту: *«Ну где найти другое такое замечательное место для игр? Нам, городским мальчишкам, другого и не нужно было. Лучше и удобнее для игры в индейцы мы и представит себе не могли. Пустырь на улице Пала, это великолепное ровное пространство, прекрасно заменял американские прерии. А дровяной двор изображал все остальное: город, лес, скалистые горы»* [6, с. 8]. Прикметно, що режисер Золтан Фабрі досить точно відтворює на екрані цей сакральний простір, який є сюжетотвірним чинником у романі. Як бачимо, на території цього майданчика функціонує соціальне угруповання, для членів якого властиві державні атрибути (прапор, кашкети національних кольорів Угорщини), закони, рішення – всього того, що вимагає дисципліни та порядку. У цьому аспекті можна помітити потужний інтертекстуальний план із романом В. Голдінга «Володар мух», де, як відомо, хлопці жили за правилами «спільного договору» [3, с. 36] – постійно слідкували за вогнищем, щоб привернути до острова увагу кораблів і потім повернутися до світу дорослих. Зауважимо при цьому, що мотивація до

оголошення війни ворожому табору хлопців на сторінках роману «Хлопчики з вулиці Пала» та у кіноверсії пройняті дитячим світосприйняттям: «*Будем вести войну по всем правилам, но ... нам негде играть в мяч*», [6, с. 22] – проголошує один із героїв, Фері Ач. Відтак, ця війна може потрактовуватись як відвоювання простору до гри, та водночас – території індивідуальної свободи («*Клянемся никогда не быть рабами! Никогда!*» [6, с. 23]). До того ж, герої-протагоністи (Бока, Немічек, Чонакош) називають майданчик своєю Батьківщиною, захищаючи її не менш самовіддано, ніж їхні батьки боронили країну від австрійських військ. Золтан Фабрі створює цілісний локус цього майданчика, який є в обох текстах – словесному та візуальному – не лише просторовим сегментом, але й символічним уособленням території братерства та свободи. Фінал твору виявляється пафосно-трагічним: коли перемога була на боці хлопців з вулиці Пала, а майданчик було відвойовано, стає відомо, що на його місці буде побудовано чотириповерхове помешкання: «*В понедельник придут рабочие, начнут копать... ров выроят... фундамент заложат...*» [6, с. 77]. Як бачимо, тут звучить пересторога про забудову пустиря новими будинками та, фактично, відбувається руйнування ілюзорних мрій хлопців щодо дорослого життя й вибудовування власного простору свободи. Це виявляється також особливо актуальною проблемою і на сьогодні, в аспекті невинуватої забудови зеленої території багатьох міст.

У романі актуалізований також іронічний контекстний простір, пов'язаний із «Товариством мастики». Це було одне з об'єднань хлопців з вулиці Пала, до якого входив головний герой, Немічек – маленький худорлявий хлопчик з великими блакитними очима. Варто підкреслити, що цей образ посідає центральне місце в оповідній історії у романі, і в кіноверсії великий план камери також сфокусований на ньому. Та, повертаючись до «стратегії» «Товариства мастики», помічаємо, що члени угруповання мали збирати з вікон мастику, а його голова повинен був її жувати, щоб вона не засохла. У цьому дивному товаристві був свій статут, а також книга, до якої записувалися перемоги і поразки хлопців, влаштовувалися збори учасників угруповання, навіть робилися «профспілкові внески». Тож, у такій іронічній формі Ф. Молнар натякав читачам на багаточисельність ліберальних партій та угруповань Угорщини початку ХХ століття. Важливо зазначити, що у фільмі певною мірою збережено національно-історичний та соціальний контексти роману. По-перше, це простежується через художнє реконструювання на екрані простору Угорщини початку ХХ століття – від оригінальних назв вулиць (Пала, Кьозтелек, Св. Марії), бульварів (Grand Bazar), проспектів (проспект Юлле) – до транспортних засобів, одягу героїв та національних атрибутів, як-от: прапор Угорщини). Крім цього, Золтан Фабрі услід за Ференцом Молнаром також іронічно обігрує у фільмі локалізацію та стратегії «Товариства мастики», наголошуючи вже на проблемах сучасної йому Угорщини, зокрема, акцентує на проблемі ідейного фанатизму членів різних соціальних угруповань. Утім, можемо спостерігати зміни в кінонарративі, пов'язані з зосередженням уваги на динамічних

діалогах хлопців із цього товариства, які реалізуються переважно через фіксацію великого плану камери на кожному з його учасників (Ріхтер, Лесик, Вейс).

Позаяк у романній версії рельєфніше відображується внутрішній світ героїв, оприявнюється техніка психологічного письма, яка актуалізована через безпосередні описи вражень персонажів від навколишнього світу і подій, які його стосуються. При цьому такі описи «вмонтовані» у пейзажні локуси як складники для передачі почуттів, настроїв, думок хлопців. Наприклад, у фрагменті одного з чергових зібрань героїв-патріотів на пустирі вимальовується гармонійний простір батьківщини: «*Собравшиися озирали это чудесное, широкое пространство, освещенные весенним солнцем деревянные штабеля, и по глазам их было видно, что им дорог этот клочок земли и, если понадобится, они будут за него бороться. Это было что-то похожее на любовь к родине. Каждый восклицал: «Да здравствует пустырь!» – с таким чувством, как если бы кричал: «Да здравствует родина! Глаза у всех блестели, сердца переполнялись»* [6, с. 13]. Привертає увагу той факт, що герої-антагоністи у романі (табір хлопців на чолі з Фері Ачем) збиралися в Ботанічному саду переважно пізно увечері або ж уночі. Відповідно, сцени їхніх «військових штабів» помітно контрастують зі світлим простором пустиря: «*(...)когда на Ботанический сад опустились вечерние сумерки, двое часовых на маленьком мосту заметили приближающуюся темную фигуру и сжали в руках оружие»* [6, с. 22]. Цікаво, що у фільмі глядач відразу помічає зміну світлоносною колористики епізодами напівтемряви за допомогою панорамної зйомки.

Окрім того, в кіноверсії менше уваги приділено «змістовим» розгорнутим, аналітичним характеристикам автором-оповідачем того, що відбувається в душі простих школярів, зокрема, учасників «бойових загонів». Це їхній президент, розсудливий та серйозний Бока, його друг і водночас зрадник – Гереб, мрійник Чонакаш та єдиний рядовий, який вирішив фінал битви, – Немічек. Найбільшу увагу в романі та екранізації сфокусовано на змалюванні немічного тілом, зовні непоказного, тихого та, водночас, сильного духом Немічека. Мабуть, цей літературний антропонім не випадково дібраний автором задля окреслення символічної конотації при з'ясуванні його семантики в тексті. Психологічний простір Немічека є відкритим, емоційно позитивним («*У Немичека было горячее сердце»* [6, с. 55], він хворобливо реагує на будь-які прояви несправедливості. Показовим із цього погляду є випадок, коли хлопця безпідставно оголосили зрадником пустиря та «Товариства мастики» і написали його прізвище маленькими літерами. Настрої суму та розчарування передані в динамічному діалозі Немічека з їхнім президентом Бокою: «*– А ведь я, – продолжал Немечек, – а ведь я и за них тоже сражался, как и за всех, чтобы пустырь и для них остался! Он замолчал, подавленный этой ужасной мыслью, что ему никогда не видать пустиря (...). На глазах у него выступили слезы»* [6, с. 76].

Попри те, хлопці переконались у його недитячій силі та витривалості характеру (тут варто згадати перебування Немічека у холодному басейні Ботанічного

саду ворожого табору, а також кидання до річки одягнути). Варто наголосити, що основою характеротворення в романі є притчева оповідальність, репрезентована через філософські максими – хлопець, незважаючи на зовнішню непомітність, є найсміливішим, дуже витривалим, чутливим до будь-яких проявів брехні та лицемірства, самовідданим і товариським. Внутрішні монологи цього персонажа відкривають читачеві вразливість, чуйність, сердечність цього героя.

Однак ідеальний герой помирає від хвороби наприкінці твору, отримавши бажену перемогу над собою та зовнішнім ворогом – такий фінал трагічного стоїцизму роману та однойменної екранізації. Вважаємо, що ця ненав'язлива повчальність може символізувати актуалізацію метафори гри у війну (хлопці грають у війну, попри те для них це справжнє життя, країна, яку необхідно захищати навіть ціною смерті).

Варто підкреслити, що в екранізованій версії режисер прагне максимальної реалістичності сюжету в змалюванні особистого та соціального простору хлопців: передусім, це панорамна техніка руху камери, техніка тревелінга, яка передає глядачеві динаміку напруги битви.

У рецепції твору й екранізації варто акцентувати також на значенні музики, яка стає сюжетогенеруючим чинником роману та слугує своєрідним засобом «цементування» мікроепізодів стрічки та фіксування емоцій, думок, почуттів, настроїв хлопців. Цілком органічно вписуються у сюжетну площину тексту звуки маршу, який чують учні однієї з угорських шкіл: *«В этот теплый мартовский день окна были распахнуты настезь, и звуки музыки вместе с дуновением свежего весеннего ветерка проникли в класс. То была какая-то веселая венгерская песенка, которая в исполнении шарманки гремела, словно марш»* [6, с. 4]. Зауважимо, що Золтан Фабрі услід за Ференцем Молнаром відтворює на екрані звукоряд національної пісні Шандора Петефі, яку було

створено ще за часів Угорської революції 1848 року. Доречно підкреслити, що Ференц Молнар у 1940 році вимушений був емігрувати до США внаслідок заборони його творчості – попри те, батьківщиною для нього завжди залишалась Угорщина. Тож, музику цього гімну в романі можна трактувати як ознаку національної ідентичності автора. Водночас зауважимо, що в екранізації означений звуковий супровід виявляється вже не лише на рівні експозиції (як у творі), але й цілісно вибудовує через великий план сферу присутності головного героя, маленького десятирічного хлопчика з вулиці Пала – Немічека. Саме через сприйняття музики хлопцем реципієнт-глядач розширює межі кінодискурсу: адже техніка візуальної зйомки режисера дозволяє помітити, що у цього хлопця були досить розвинуті естетичні відчуття, глядач бачить, з якою сконцентрованою увагою слухає Немічек цю мелодію та яке естетичне задоволення отримує від неї. Відтак музика у творі, а ще більше – у кінофільмі, є засобом сюжетного контрапункту. Виступаючи обрамленням, тривожна мелодія шарманки наприкінці роману, «омовлена» через марення хворого хлопця, поглиблює драматичну напругу передчасної смерті маленького героя.

Таким чином, у романі Ференца Молнара «Хлопчики з вулиці Пала» та в однойменній кіноекранізації проблему поколіннєвої альтернативи репрезентовано через модель дорослої поведінки в дитячому світі. Покоління угорських хлопців та їхніх батьків об'єднує спільний досвід відчайдушної боротьби за власний простір свободи, в якому вони живуть, радіють, страждають і помирають. Для покоління глядачів другої половини ХХ століття режисер Золтан Фабрі оприявнив оригінальну екранізацію, «розкадровану» версію книги, що стала на сьогодні класикою жанру психологічного кіно, яку варто осмислювати батькам і дітям разом та намагатись разом декодувати приховані смисли.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / С. М. Арутюнян. – М., 2003. – 20 с.
2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Ролан Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М. : МГУ, 1987. – С. 387–422.
3. Голдинг В. Володар мух / В. Голдинг ; [пер. з англ. С. Д. Павличко ; передм. С. Д. Павличко]. – К. : Основи, 2000 – 254 с.
4. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И. П. Ильин. – М. : Инион, 1998. – 28 с.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 124 с.
6. Молнар Ф. Мальчишки с улицы Пала : [повесть] / Ференц Молнар ; [пер. с венг. О. Россиянова; рис. К. Ференци]. – Москва : Вагриус, 2007. – 208 с.
7. Решетникова В. В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. В. Решетникова – М., 2009. – 25 с.
8. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : [навч. посібник] / В. І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.