

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА І КІНЕМАТОГРАФ:

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРАКТИВНОСТІ

*Матеріали Всеукраїнської наукової конференції
4–7 квітня 2012 р.*

Випуск 110

Серія:

Філологічні науки
(літературознавство)

Кіровоград – 2012

ББК 83.34УКР6

Н 34

УДК 8У2

Наукові записки. Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності. – Випуск 110. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012.– 160 с.

ISBN 966-8089-24-3

До збірника увійшли матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності», що відбулася 4–7 квітня 2012 року в Кіровоградському державному педагогічному університеті імені Володимира Винниченка.

Для літературознавців і кінознавців, викладачів і студентів відповідних спеціальностей.

Друкується за рішенням Вченої ради
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
(протокол № 10 від 28 травня 2012 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Клочек Г.Д. – доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор)

Таран О.І. – кандидат філологічних наук, доцент (відповідальний секретар).

Лучик В.В. – доктор філологічних наук, професор.

Манакін В.М. – доктор філологічних наук, професор.

Марко В.П. – доктор філологічних наук, професор.

Ожоган В.М. – доктор філологічних наук, професор.

Панченко В.Є. – доктор філологічних наук, професор.

Поляруш О.Є. – кандидат філологічних наук, професор.

Семенюк О.А. – доктор філологічних наук, професор.

Демченко С. В. – *технічний редактор.*

ISBN 966-8089-24-3

© Кіровоградський державний
педагогічний університет імені
Володимира Винниченка, 2012

«КІНЕМАТОГРАФІЗМ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ІНТЕРАКТИВНИХ СТОСУНКІВ ЛІТЕРАТУРИ Й КІНО

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

У статті досліджуються інтерактивні стосунки художньої літератури та кінематографу. Особлива увага звертається на «вроджені» елементи кінопоетики в художній літературі докінематографічного періоду. Художня література розглядається як мистецтво, у якому переважає візуальний компонент, закодований у слово. Аналізується природа «кінематографічного» мислення Тараса Шевченка

Ключові слова: візуалізація, вроджений кінематографізм, кадр, кінематографічне мислення, кінопоетика, монтаж.

The article investigates interactive relations of fiction and cinematography. Special attention is paid to the “inborn” elements of cinema poetics in the fiction of the pre-cinematographic period. Fiction is viewed as the art where a visual component, encoded in a word, predominates. The nature of “cinematographic” thinking of Taras Shevchenko is analyzed.

Key words: visualization, inborn cinematographism, frame, cinematographic thinking, cinema poetics, editing.

Інтерактивні стосунки літератури й кіно – двох наймасовіших, найпопулярніших і, погодьмося, найвпливовіших видів мистецтва – усе більше привертають до себе наукову увагу. Спектр «кутів зору», аспектів, під якими розглядається ця проблема, нині є досить широким. Вони, хай дозволено буде так сказати, ще не устояні та й не обліковані. Тема, у принципі, нова, ентузіастів-першопроходців, які наважилися б освоювати її багато в чому ще незвідані простори, не так і багато.

Якщо ж спробувати кинути найзагальніший погляд на історію взаємостосунків, то треба погодитися з тим, що тут найкраще говорити про **історію взаємовпливів**, яка відбувається в контексті загального **синтезу мистецтв**, що розпочався ще в ті часи, коли окремі мистецтва, переживаючи початкові стадії свого становлення, починали **впізнавати** один одного, **приглядатися** один до одного. Запозичувати один в одного «засоби» ніхто не забороняв. Більше того, по-справжньому новаторські відкриття відбувалися саме там, де ті запозичення здійснювалися активно й були позначені Талантом як вищою художньою обдарованістю. Пошлемося, для прикладу, на такі знакові імена: Тарас Шевченко (слово – живопис), Чюрльоніс (живопис – музика), Павло Тичина (слово – музика – живопис), Олександр Довженко (живопис – слово – кіно).

На початковій фазі свого становлення як виду мистецтва, кінематограф найактивнішим чином навчався в художньої літератури бодай таким чином, що візуалізовував готові літературні сюжети. Проте відсутність звуку (слова) змусило кіно, що робило свої перші кроки в прагненні стати мистецтвом, найактивнішим чином виробляти власні – уже суто кінематографічні – засоби. І саме в цей час, коли був відкритий, а

потім увиразнений і теоретично осмислений (С. Ейзенштейн) такий найважливіший засіб кінопоетики як **монтаж**, і коли стало зрозумілим, що **кадр** у фільмі, котрий претендує на художність, має бути не просто фотографічним відображенням якогось життєвого моменту, а добре продуманим, вивіреном у композиційному та кольоровому (світлотіньовому) планах зображенням, коли з'явилися перші резонансні кіношедеври, такі як «Броненосець Потьомкін» Сергія Ейзенштейна та «Земля» Олександра Довженка, що протягом усіх наступних десятиліть будуть ретельно вивчатися в усіх кіношколах світу немов підручники з кінорежисури, – саме тоді в літературі як у тодішньої «королеви мистецтв» з'явився зовсім неприхований інтерес до нещодавнього «іллюзіона», а тепер кінематографа, котрий стверджував себе навіть не по роках, а по днях і вже навіть був возведений одним із тогочасних політичних вождів у ранг «наймасовішого мистецтва».

Нові виражальні засоби, продемонстровані Великим Німим, серйозно зацікавили письменників. Стосувалося це й української літератури, яка у 20-х роках почала активно вбирати у себе кінозасоби, причому робила це демонстративно, що виявилось не тільки в **метальності** композиції, котра відкрито нагадувала кіномонтаж, а й у спробах створити такий гібридний жанр як кіноромани (напр., «Інтелігент» Л. Скрипника, жанр якого визначався автором як «екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом», – і це була далеко не єдина спроба створення гібридного жанру) . Елементи кіно поетики свідомо застосовувалися багатьма письменниками у 20-х роках. Серед них – Ю. Яновський, М. Бажан, М. Йогансон, Гео Шкурупій, Д. Бузько, Ол. Полторецький, Л. Скрипник та ін. У 30-х роках, коли утвердилася абсолютна влада соцреалістичних догматів, які фактично не допускали експериментів в художній формі, художня література перестала вдаватися до засобів кінопоетики.

І лише в 60-х роках, ознаменованих приходом у літературу нового покоління митців слова, котрі назавжди залишилися в історії української літератури як шістдесятники, знову відбулась активізація інтерактивних стосунків між мистецтвом слова й кіномистецтвом. Причин такої активізації багато. По-перше, прагнучи відійти від творчо впроваджених, спримітизованих форм соцреалістичної літератури, шістдесятники прагнули новацій як у змісті, так і у формі. І їм це вдавалося. Вони обсервовували творчий досвід своїх попередників – митців розстріляного відродження, відкривали для себе багатьох зарубіжних письменників, творчість яких у сталінські часи, м'яко кажучи, не пропагувалася. Прагнення до творчих новацій не могло не стимулювати інтересу до кінематографічних засобів.

По-друге, у період післясталінської «відлиги» відбулося помітне пожвавлення власне українського кіномистецтва, щоправда, його

масштаби не дають змоги говорити про «український кінобум», але все ж таки певної культурної резонансності воно набуло. І досі на слуху імена режисерів Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осика, Миколи Машенка, акторів Івана Миколайчука, Юрія Шумського, Костянтина Степанкова, Богдана Ступки...

Поети-шістдесятники були прямо причетні до цього поживлення. Іван Драч, закінчивши в Москві курси кіносценаристів, став одним із творців українського поетичного кіно («кіносценарій фільму «Криниця для спраглих»), Микола Вінграновський узагалі був професійним кіномитцем. Ліна Костенко теж тяжіла до кіно – була співавтором кіносценарію «Перевірте свої годинники».

Але вплив кіномови на художні тексти поетів-шістдесятників надто відрізнявся від впливу Великого Німого на українське словесне мистецтво 20-х років минулого століття. Він був сприйнятий та адаптований Словом і через те виявлявся не так очевидно. Якщо письменники 20-х років майже відкрито демонстрували запозичені в «найбільш масового мистецтва» засоби й певною мірою навіть хизувалися цим, то поети-шістдесятники вдавалися до кіномови не з такою очевидністю. Точніше було б говорити про елементи кіномислення, які стали органічною складовою художнього (поетичного) мислення. Це не був синтез двох мистецтв – це було органічне **вживлення у себе** мистецтвом слова елементів кіномови. Названі шістдесятники передовсім були майстрами Слова – вони не лише знали про його величезні виражально-зображувальні можливості, а й із довершеною майстерністю ті можливості використовували. Показовою в цьому плані була творча доля Миколи Вінграновського, який, фактично, не реалізував себе як кіномитець, зате став видатним поетом-новатором. Його творча фантазія була настільки буйною, настільки несподівано вибуховою, що могла реалізуватися лише в суто авторському, експериментальному кіно, – а це в тогочасних умовах було справою цілком неможливою. Проте поезія надала йому таку можливість для самореалізації – Слово в нього стало навдивовижу пластично-піддатливим, іскристо енергійним, з якоюсь потужною здатністю навіювати буквально зачарувальні поетичні смисли.

Отже, уживлювання кіномислення в художнє мислення поетів-шістдесятників треба розуміти як процес збагачення мистецтва слова новими виражально-зображувальними можливостями.

Проте тут можливе заперечення у формі запитання: а як же бути з тим незаперечним фактом, що елементи кінематографічної поетики фактично виявляються в багатьох художньо-літературних текстах, творених у **докінематографічні** часи. Сергій Ейзенштейн, Михайло Ром та деякі інші видатні кінорежисери, навчаючи студентів таємниць свого творчого ремесла, пояснювали техніку кіномонтажу й деяких інших засобів на

прикладі творів О. Пушкіна, М. Гоголя, Гі де Мопасана, Еміля Золя та інших майстрів слова. Таким чином вони переконливо доводили, що засоби, які зараз іменуються як кінематографічні, фактично притаманні літературно-художнім текстам. При цьому виявлялася закономірність: що вищим є художній рівень словесного тексту, то більшою мірою виявляється «кінорежисерська» складова майстерності письменника. У цьому плані цікавими є спостереження Лесі Генералюк, яка відкрила «кінематографізм» Тараса Шевченка [4, 262–273]. Виявилось, що для характеристики візуально-живописної складової образного світу Шевченка потребує уживання таких понять як *монтаж рухомих кадрів, паралельний монтаж, перехресний монтаж, калейдоскопічна зміна кадрів, панорамування, крупний план, насиченість кадру, монтажний ритм, стоп-кадр, наплив камери* та ін. І, окрім цього, виявляється, Шевченко-кінорежисер ще й уміло озвучував свої рухомі зображення.

Відкриття Лесею Генералюк «кінематографізму» Тараса Шевченка треба оцінити не лише як певний і вельми значущий прорив в осмисленні поетики Шевченка. Питання треба ставити і ширше, і глибше. По-перше, необхідно погодитися з існуванням періоду «внутрішньоутробного розвитку кіно, його поступового визрівання в лоні старших мистецтв» [3, 6]. Зрозуміло, що серед тих «старших мистецтв», у лоні яких відбувався «внутрішньоутробний розвиток» кіно, був живопис (недарма ж Довженкова «Земля» вражає суто живописною зображальністю своїх кадрів, в т.ч. і портретних, – тут, безперечно, виявився чималий попередній досвід Довженка-живописця). Але найбільш активне визрівання кінематографічних засобів відбувалося в лоні власне словесного мистецтва – адже саме до нього, як до наочного навчально-дидактичного матеріалу зверталися кінорежисери й водночас професори ВДІКу С. Ейзенштейн, М. Ром та ін.

Лесья Генералюк відкрила Тараса Шевченка як «кінематографіста», зауваживши при цьому, що окреслила цю особливість його поетики «лише начеркові». Але її відкриття є настільки переконливим, що після нього Шевченко сприймається як один із найбільш «кінематографічних» митців у світовій літературі.

Чому так? – запитаємо. Чому власне Шевченко став одним із тих, хто вдався до кіномови ще задовго до появи самого кіно? І не лише вдався, а насправді розвинув її настільки, що всі головні прийоми майбутньої кіно поетики, що будуть напрацьовані найвидатнішими митцями цього нового виду мистецтва виявляться закодованими в його слові. Відповідь на це питання є дуже важливою, вона здатна спричинити нове бачення вузлових проблем поетики художнього слова і, відповідно, нові підходи до їхнього аналізу.

Справа у тому, що відкриття «кінематографізму» Шевченка, таке ж, як і відкриття «кінематографізму» О. Пушкіна, М. Гоголя, Е. Золя та інших письменників, здійснене названими вище кінорежисерами, ставить питання про літературу як мистецтво візуальне. Тільки візуальність художньої літератури особлива – вона закодована в слово.

Не треба особливо занурюватися у глибини психології літературної творчості, щоб прийти до висновку, що процес творення письменником художнього тексту позначений його прагненням якомога повніше втілити в слово, вербалізувати свої візії. Звичайно, перед ним стоять й інші завдання. Але серед них найпершим є завдання втілення у слово зорові картини. Література насамперед **показує**. Її міметична сутність полягає передусім у зображальності, ейдетизмі. Але при цьому необхідно враховувати, що це **художнє** зображення, тобто зоровий образ, «картина», «кадр», гіпотипозис і т.д., наділений енергією художнього впливу.

Поезія Шевченка – зразковий приклад **охудожнених візій**. Він бачив світ як живописець, що пройшов найвищий на той час професійний вишкіл у стінах Петербурзької Академії художеств. Навчання живопису – це і пізнання численних засобів його естетичного впливу на глядача. Саме тому візії, верболізовані поетом, містили в собі естетичну енергію впливу, – вона вивільнювалася, «заряджала» реципієнта вже в процесі їхнього розкодування, тобто в процесі візуалізації ним слова. Мистецтво автора виявляється в його здатності запрограмувати слово таким чином, щоб ця програма з максимально можливою повнотою була відтворена читачем. Йдеться про кореляцію між візуальними конструкціями, що закладені автором у слово як виражальний матеріал, і тими візіями, котрі виникають у свідомості реципієнта. Ступінь такої кореляції, його інтенсивність засвідчує рівень майстерності автора й рівень художності його текстів. Літературознавці, особливо ж ті, хто працює на ниві поетики як науки, націленої на розгадку таємниць художності, так само як і мовознавці, які вірили і продовжують вірити, що власне в лінгвістиці треба шукати «ключі» від тих таємниць (чисельні праці з вивчення «мови письменників», «лінгвістична поетика» Р. Якобсона та ін., особлива «наука про вивчення мови художньої літератури», що її розробляв російський академік В. Виноградов, незліченні модифікації лінгвостилістики художніх текстів і т.д. і т.п.) – усе це та й багато чого іншого (уявімо, бодай, величезний обшир т.зв. нормативної поетики, яка протягом віків реєструвала, іменувала й систематизувала, розкладаючи по чисельних полицях літературні та мовні «засоби») – становить колосальний і неохоплюваний для цілісного осмислення науковий дискурс, який і досі залишається живим, пульсуювальним і, мабуть, затребуваним. Доцільність такого дискурсу не викликає сумніву. Він – реальність. У нього своє життя, свій спосіб існування. І якщо зараз говоримо про нього, то прагнемо

показати тло, на якому увиразнюється проблема «кінематографізму» художньо-літературного тексту, який довершено проявлений у поезії Шевченка. **І якщо погоджуємося із твердженням, що література є насамперед мистецтвом закодованої у слово візуальності, то водночас треба погодитися з думкою про необхідність розглядати проблему «кінематографічності» як одну із найважливіших проблем поезики художньо-літературного тексту.** Новизна й перспективність цієї проблеми ще потребує ствердження – не так декларативного, як доказового, здійсненого як на теоретичному, методологічному, так і на практичному рівнях – останній, практичний, рівень є особливо важливим через те, що, як відомо, немає більш надійного способу довести правильність теоретичних та методологічних конструкцій як випробувати їх практикою, у цьому разі – практичним аналізом художньо-літературних текстів.

То ж повернемося до теоретичного підґрунтя проблеми, – воно стане очевиднішим, коли задумаємося над тим, що художня література й кіно «працюють» з одним і тим же матеріалом – візіями. Певною мірою це твердження є умовним, і зрозуміло чому: кіно – це художньо оброблені **прямі зображення**, література – художньо оброблені **зображення (візії), що подаються через посередництво слова.** Це порівняння можна було б зробити трьомпозиційним (або тричленним): пластичні мистецтва – література – кіно. І всі вони виконують свої мистецькі функції художнього вираження та впливу, шляхом творення зображень.

Компаративістські паралелі **живопис – література** є давніми та інтенсивно розроблюваними. Арістотель, Леонардо да Вінчі, Лесінг, Іван Франко – це лише вершинні імена в цьому ланцюгу митців та мислителів, які осмислювали взаємозв'язок двох мистецтв. Не будемо навіть конспективно оглядати цю проблему, скажемо тільки, що вона є постійно актуальною хоча б тому, що обидва мистецтва є динамічними в плані розвитку своїх засобів. Зазвичай, цей розвиток відбувався паралельно й був залежний від домінуючих тенденцій, що визначали особливості художнього мислення тої чи тої епохи. Найпоказовіший приклад – епоха модернізму, символізм, імпресіонізм, експресіонізм у живописі й у літературі.

Але при цьому треба відзначити одну важливу для глибшого розуміння нашої проблеми тенденцію – література постійно розвивала свою здатність якомога пластичніше зображувати життя. Ще Леонардо да Вінчі був переконаний у суттєвих перевагах живописного образу над словесним («поетичним»): «Картина безпосередньо презентує тобі себе з тим зображенням, заради якого її творець породив її, і дає ту ж насолоду найбільшого почуття, яке тільки може дати будь-який предмет, створений природою[...] Поезія розповідає про те ж саме, але засобами менш

гідними, ніж очі: вона несе враження, зображення предметів, що називаються, і ті враження є менш яскравими і більш повільними» [Цит. за:1, 61]. Стверджуючи це, геніальний художник на той час не помилявся. Бо живопис в епоху Відродження й справді був головним видом мистецтва. Але прийде ХІХ століття, упродовж якого розвиток мистецтва слова набуде особливої динамічності – література настільки розвине виражально-зображувальний потенціал слова, що набуде всезагального визнання як «королева мистецтв» – й за масовістю, бо «епоха Гуттенбурга» вступатиме у свій розквіт, і за силою впливу. І при цьому вона невпинно і бурхливо розвиватиме свої виражально-зображувальні можливості, буде виховувати читача, розвиваючи в нього здатність сприймати художнє слово. Саме в цей час, коли література вступила у фазу свого бурхливого розвитку, такі видатні мовознавці як Гумбольдт, а трохи пізніше й О. Потебня відкрили органічний зв'язок слова й думки, відзначаючи при цьому особливу змістову місткість власне художнього слова. І саме в цей час видатний педагог Костянтин Ушинський заговорив про слово як один з найголовніших педагогічних інструментів розумового і духовного (морального) виховання. Значно пізніше, уже в середині ХХ століття, інший видатний педагог Василь Сухомлинський сформулює концепцію про особливу розвиваючу розум і душу людини функцію художньо-образного слова. «Поетичне слово – еліксир для розвитку думки дитини» – для багатьох ця сентенція Василя Сухомлинського і досі може здатися загадковою, малозрозумілою, якій не знаєш, чи й вірити, але тут нічого не вдієш, - до неї просто треба підніматися...

Розвиток літературно-художнього слова, його впливового потенціалу виявлявся в процесі його здатності творити візії у свідомості читача. При цьому треба взяти до уваги, що одна з ознак переходу від манери традиційного реалізму з його детальними описами («Тече річка Роставиця...» Нечуя-Левицького), які повільно, але впевнено вибудовували зорові конструкції у свідомості читача, змінювалися на більш лаконічні описи, головним засобом яких є окремий штрих у формі окремої деталі, миттєвого «кадру». Так, відбувалася інтенсифікація виражальних можливостей літературного тексту розміщені в ньому окремі штрихи-«кадри» **монтувалися** в певну цілісність. Подібна інтенсифікація засобів потребувала відповідної інтенсифікації відтворювальної уяви читача. Якісна в художньому плані література виховувала читача, здатного сприймати так **інтенсифіковані** тексти.

Але повернемося до теоретичного осмислення Шевченкового «кінематографізму». І тут передовсім визначимо головні категорії кінопоетики, які складають т. зв. «кінематографічний код», за допомогою якого відкриваються власне кінематографічні структури, наявні в тому чи в тому художньому явищі. Такий код є **азбукою кіномови**. Безсумнівно,

що головними поняттями того коду або ж тієї азбуки є **кадр** і **монтаж**. Насправді їх значно більше, але зараз зупинимося на цих двох, відзначивши при цьому, що кожна із цих категорій є настільки фундаментальною, що розробляються кінознавцями як два головні розділи науки про кіномистецтво. Скажімо, кадр як певний простір, обрамлений прямокутною рамкою, має своє змістове наповнення, котре, якщо йдеться про професійне виконання, є художньо обробленими, – складові його змісту є найретельнішим чином відібраними, композиційно та колористично вирішеними. Написано сотні наукових та навчально-методичних праць про мистецтво кадру. Кадри бувають статичні і рухомі, кадри-панорами, кадри середнього та крупного планів. І так далі.

Якщо погодитися із твердженням, що малюнок, акварель, ліногравюра, станкова картина-портрет, картина-побутова сцена, картина-пейзаж і т.д. – це певний простір, обрамлений рамою, що має ретельно відібране, скомпоноване та колористично вирішене змістове наповнення, то можна сказати, що в стінах Санкт-Петербурзької академії художеств Шевченко навчався мистецтва кадрування. Відбувалося формування його художнього мислення. А це означало, що він бачив й осмислював світ як живописець, розміщав бачене в певні рамки, наповнював їх змістом, корегував бачене композиційно та колористично – тобто обробляв бачене художньо. Про це пише Леся Генералюк, наводячи при цьому багато переконливих прикладів.

Кадр найтіснішим чином пов'язаний з **монтажем**. Про останній у кінознавстві існує величезна література. Там, де в будь-якому мистецтві відбувається зіставлення окремих деталей, фрагментів, частин і т.д. і т.п. для розкриття нових смислів, показу явища, предмет повніше, глибше й багатогранніше – там удаються до монтажних прийомів. Саме тому, виявляється, монтаж характерний для всіх мистецтв. Більше того, як на цьому наголошував відомий французький філософ Анрі Бергсон стверджував, що всі процеси сприймання, мислення, формулювання думки відбуваються в нашій свідомості за кінематографічним принципом нанизування та кадрування. Таким чином філософ прийшов до висновку про кінематографічність (монтажність) людського мислення [2]. Психологи та психофізіологи у різних формах та з різних приводів писали про уривчастий і водночас монтажний спосіб нашого бачення світу. Ще фізіолог І.М. Сеченов називав око «щупалом» – людина, роздивляючись навколишній світ, постійно переводить погляд з одного предмету на інший. Процес надходження інформації до свідомості завжди має уривчастий, немовби фрагментарний характер. Так, ми можемо сприйняти предмет, який бачимо вперше, цілісно. Але це буде поверхове, сказати б, контурне бачення. Щоб отримати про цей предмет значно повніше уявлення, ми повинні розглянути його за частинами, при цьому наше око-«щупало» на

окремих частинах зупиняється довше, розглядає їх уважніше. Водночас у нашій свідомості відбувається «монтаж» розглянутих фрагментів, в процесі якого формується значно повніше і глибше уявлення про предмет. І це вже була цілісність нової якості.

Мистецтво живопису – це не тільки мистецтво побудови кадра, а й мистецтво монтажу. «На своїх заняттях зі студентами С. Ейзенштейн любив розкривати принципи композиції через «розкадрування» й монтажний аналіз складних творів живопису, таких як «Таємна вечеря» Леонардо да Вінчі, «Вигнання торговців із храму», «Буря над Толедо» Ель Греко, «Бояриня Морозова» та «Ранок стрілецької страти», «Не чекали» й «Запорожці» Рєпіна (...). Поділяючи картину на десятки кадрів різної величини і розміщуючи ці «кадри» в певному смисловому, драматургічному порядку, студенти немовби оживляли картини, перетворювали зафіксований у статиці момент дії в процес, що розвивався в часі й просторі» [6, с. 6].

Можна уявити, якими актуальними були розмови в стінах Академії художеств про композицію живописних полотен. Знаменита картина вчителя Шевченка Карла Брюлова «Останній день Помпеї» вся змонтована з численних епізодів, кожний з яких має свій художній сенс. Картина ж самого Шевченка «Катерина» вся побудована як колаж, змонтований з окремих портретів та деталей предметного світу. То ж не так і важко зробити висновок, що монтажність була однією з найхарактерніших ознак візуально-образного мислення Шевченка. І не зайвим буде наголосити, що це мислення було художнім, тобто таким, що художньо оброблювало життєвий матеріал, утілюючи його у вербальний текст високої естетичної вартості.

Отже, і «кадр», і «монтаж» – два поняття, за допомогою яких можна розкодувати «кінематографічну» складову й зрозуміти чинники тієї могутньої естетичної впливовості його поетичних текстів, наділених «геніальною простотою». Професійно засвоєні прийоми, що стосуються «кадру» і «монтажу» стали складовими художнього мислення поета, яке є основним системо/стиле/формоутворювальним чинником його творчості [5, с. 54 – 73].

У своїй «Золотій троянді» К. Паустовський, висловлюючи роздуми про особливості літературної творчості, наголошував на прямому зв'язку між яскравістю внутрішнього образного бачення письменником того явища (предмету, пейзажу...), яке він описує (йдеться про явище, що іменується в психології як *ейдетизм*), і тими образними уявленнями, що виникають у свідомості читача під час сприймання створеного письменником тексту. Про цей зв'язок між силою та яскравістю образного бачення, які «кінострічкою» проминають в свідомості актора під час озвучення ним тексту, і силою та яскравістю образних візій, що

з'являються в слухача (глядача) під час сприймання проголошеного актором слова, добре знають у театральному світі. Така залежність визнається там безумовною, вона є одним із базових постулатів «системи Станіславського».

Таким чином визнається той факт, що ступінь яскравості образних візій митця, засвідчує його художню талановитість – вона виявляється в його енергетичності як особливій здатності передавати свої візії іншим людям, заряджати їх тими емоційними станами та смислами, котрі вклав у ці візії митець.

Чим яскравіші візії, чим сильнішими почуттями вони пройняті – тим більшу потребу в самовираженні відчуває митець. «Процес асоціативної візуалізації був особливо важливим для Шевченка в ізоляції. Свої плани, задуми, мрії, особливо в неволі, він вважав більш значущими, ніж реальність (...). Уява, асоціативні переходи, контамінації спогадів-картинок є для нього і сферою натхнення, високих переживань, і тим кристалічним розчином, в якому визрівають його твори.

Побудова «повітряних замків» за допомогою чітких пластичних образів, т.зв. «оживлення» внутрішнім зором спогадів дитинства й нетривалих подорожей Україною – ліричних картин на кшталт «Садка вишневого», українських пейзажів (...) – це не лише варіації на теми українського світу, а й єдиний шлях відтворення й збереження того континууму – хай і віртуального – в якому ще можна залишитися життєздатним глибинне «Я» художника-естета, українця, вигнанця-поета» [4, с.260 – 261]

Іншими словами, поет створював своєю уявою віртуально-візуальний світ як другу реальність, перебування в якій було для нього чи не єдиним способом духовного й фізичного виживання. Він жив у тій другій реальності, ізолюючись від каторжної реальності реального світу. Звідси такі важкі переживання, пов'язані із забороною писати й малювати, яка забирала у нього можливість рятуватися завдяки втечі в ту другу реальність.

Інша особливість творчого обдарування Шевченка, що найтіснішим способом пов'язана з його винятковою інтенсивністю внутрішнього зорового бачення, – здатність до візіонерства. Зараз все частіше про Шевченка говорять як про поета-візіонера, митця візіонерського типу і т.п., не вдаючись при цьому до спроб глибшого осмислення цієї складної проблеми. Сама собою проблема візіонерства має багато різних трактувань – починаючи від ставлення до нього як до патологічного психофізичного стану, позначеного трансцендентністю візій та переживань, як до специфічного містично забарвленого релігійного й художнього феномену і завершуючи більш приземленими визначеннями візіонерства як добре розвинутого ейдетизму. Тема візіонерства розглядається в контексті різних

систем – релігійно-міфологічних (язичницьких, буддійських, іудейських, західнохристиянських та східнохристиянських), мистецьких та культурологічних (тут вона модифікувалася в залежності від мистецькокультурних стадій розвитку людства – скажімо, окремо виділяється візіонерство в античній культурі, романтизмі, модернізмі).

Візіонерство Шевченка – тема актуальна не лише для шевченкології, а й для літературознавства взагалі й для психології творчості, для якої проблема художнього таланту є особливо важливою. Саме у візіонерстві, яке виявляється в максимально можливому піднесенні творчих спроможностей митця, його природного інтелекту та в неймовірно загостреній інтуїції, у яскравості образних візій треба шукати ключі не тільки до його здатності висловлювати нетлінні у часі істини, безпомилково пророкувати, а й до таємниць його поезики, котрі й досі залишаються багато в чому нерозгаданими.

Один із яскравих проявів візіонерства – природний потік органічного вислову, який, водночас, якщо вдивлятися у нього крізь вічко «мікроскопа», виявляється наддивовижу високоорганізованим. При цьому вражає оптимальність та гармонійність усіх художніх рішень. Це повною мірою стосується проблеми «кінематографічної» організації візуального компоненту.

Треба визнати, що «кінематографічні» засоби **докінематографічного періоду** з'являються у авторів, художнє мислення яких відзначається домінуванням зорової образності. Іншими словами, схильність автора до **мови зорових образів**, його потреба до вираження **свого змісту**, тобто своїх вражень та смислів через зорові образи, породжує засоби, які в майбутньому стануть засобами кінопоезики. Стосовно Шевченка, то треба врахувати, що його геніальна «кінорежисерська» обдарованість була породжена, як про це вже йшлося, щасливим поєднанням кількох якостей – вродженої надзвичайно активної асоціативної візуалізації (йдеться про інтенсивне оперування картинами-візіями внутрішнього зорового бачення) та набутими досвідом професійного живописця, досвідом, який не тільки інтенсифікував образно-зорову складову його мислення, а й естетизував, охудожнив його.

Талант візіонера виявляється в яскравості та в особливій енергетичності образних візій, – йдеться про енергію автора, що втілювалася в його зорові образи-картини, надаючи їм здатності «заряджати» нею тих, хто ті візії, закодовані в словесні тексти, розкодував (візуалізовував).

Тут важливо зрозуміти, що творче натхнення візіонера – це особливе творче піднесення, у якому, немов у горнилі, відбувається згармонізований **сплав візії, слова, смислу**. Власне в цій органічній злитості й

криється один із секретів вражаючої енергетичності Шевченкового поетичного тексту.

Загалом же візіонерство Шевченка позбавлене «шаманства», містичності, воно, якщо можна так сказати, здорове та світле – і саме тому, уважається, що з допомогою системних технологій та вмілому поєднанню літературознавчих та психологічних підходів багато що в ньому може бути пояснене. Багато що, але не все, бо, на думку відомого психофізіолога П. Симонова, «секрети» творчої інтуїції фактично не розгадуються – природа зацікавлена їх зберігати.

Кіномова є важливою складовою поезики Шевченка. Проте її роль у впливовості його творів майже не висвітлена, хоча йдеться, по суті, про один із вельми функціональних засобів естетичного впливу. На те є кілька причин. По-перше, засоби кінематографа в текстах докінематографічного періоду є настільки замаскованими «секретами» художності, що про їхнє існування ніхто й не здогадувався. По-друге, підходи з кодами традиційної поезики, виявляючи в текстах поета чимало мовних, композиційних, ритмомелодійних та інших засобів, були неспроможні виявити власне «кінематографічні» – вони просто їх не розпізнавали.

Першим звернув увагу на зміну планів зображення, на способи панорамування (а це, фактично, є засобами кінопоезики) Іван Франко «Із секретів поетичної творчості». Цей пріоритет обумовлений не тільки проникливістю автора трактату, а й тим, що він одним із перших в історії аналізу літературних текстів на предмет художності, здійснив посправжньому новаторський підхід, удавшись до моделювання художнього впливу літературного тексту на свідомість реципієнта. Таке моделювання може здійснюватися з позицій психології сприймання, що само собою передбачає застосування інструментарію психологічної науки.

Підхід до виявлення та аналізу елементів кіномови в художньо-літературному тексті з позицій рецептивної поезики засвідчує один важливий момент, а саме: якщо порівняти висловлювання письменників та кіномайстрів про засоби творення художності, то виявляється, що письменники дуже мало діляться таємницями творення власне художнього тексту, ще менше вони говорять про те, які **засоби художнього впливу** на свідомість читача застосовуються ними. Більше того, багато з них визнають, що їхня творчість часто скеровується підсвідомістю й через те не може бути поясненою. Вочевидь, такі твердження є похідними від того факту, що творчий процес у літературі відбувається без посередництва технічних засобів (комп'ютер, що використовується як друкарська машинка, – не враховується).

Кіномайстри – навпаки, дуже схильні коментувати свій творчий процес; мабуть через те, що він відбувається через посередництво технічних засобів. Таким чином ступінь **робленості** кіно значно вищий і

більш рукотворний, а тому більш усвідомлюваний. Письменники переважно говорять про те, як вони **творять**, а кіномитці – як вони **роблять**. І тому другі є значно відкритішими щодо своїх прийомів впливу на кіноглядача.

Така відмінність може бути з користю використана літературознавцями: досліджуючи функціональність кінозасобів у літературному тексті, маємо завжди звертатися до досвіду в їхньому осмисленні, що напрацьований кіномитцями та кінознавцями.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. – М.: Искусство, 1980.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон; [пер. с франц.]. – М.: «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. - розділ «Кинематографическое мышление»
3. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX – начало XX века. – М.: Наука, 1987.
4. Генералюк Леся. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наук. Думка, 2008.
5. Клочек Г.Д. Художне мислення письменника як формотворчий чинник // Григорій Клочек. Енергія художнього слова. – Кіровоград, 2008.
6. Юренев Р. Эйзенштейн. Монтаж: С.М. Эйзенштейн на занятиях со студентами во ВГИКе. – М., ВГИК, 1998.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Клочек Григорій Дмитрович – професор, доктор філологічних наук, завідувач кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка, член Спілки письменників.

Наукові інтереси: теорія літературного твору, рецептивна поетика, поетика Тараса Шевченка.

«ЖАНРОВА ГЕНЕРАЛІЗАЦІЯ» ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ. В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕНЬ КІНОЖАНРУ

Анна АКУЛЕВИЧ (Київ)

Стаття присвячена проблемі жанровтворення в сучасному кінематографі. На основі літературної практики пропонується перейти від поняття «жанру» одразу до жанрової генералізації в кіно.

Ключові слова: жанр, кіножанр, генералізація, «жанрові системи».

Article about problems of formation of genres in modern cinematography. On the basis of literary practice it is offered to pass from the concept «genre» at once to «genre generalization» in a cinema.

Key words: genre, film genre, generalization, genre systems.

Інколи серед науковців спалахує інтерес до такого складного питання, як жанрова кіно-термінологія. Але сам феномен жанру все ж залишається не до кінця з'ясованим. Більш-менш чітка визначеність існувала в ньому вже за часів німого кіно й була запозичена з літератури. Але драма, комедія, трагедія як поняття «чистого жанру» для кіно давно вже не

актуальні, натомість лишаються самі припущення та умовності стосовно жанротворення, їхні концептуально-класифікаційні характеристики фактично не сформульовані. Про це свідчить бібліографія: жодної фундаментальної книги з теорії кіножанрів ще не написано ні в нас, ні за кордоном, існує декілька розділів у книжках з теорії кіно та обмежена кількість статей, присвячених цій темі. Тому запозичення художніх критеріїв кіножанру з інших видів мистецтв триває.

У «Великій радянській енциклопедії» є визначення: «Жанр (від фр. *genre* – рід) — загальне поняття, яке відображає найважливіші властивості та зв'язки мистецьких явищ, споріднення формальних та змістовних особливостей твору». Та кінцевого визначення цього терміна не існує. «Рід», «вид», «різновид» прийнято використовувати як синоніми, а ось які критерії визначають той чи інший жанровий різновид мистецького твору в різних випадках свої, та й то приблизні, розмиті, неконкретні. Щодо кожної групи вживаються особливі ознаки та критерії. Не існує універсального критерію, котрий міг би бути базисним для всіх груп. І це дещо дивно на тлі широкого інтересу до цієї проблеми в суміжних мистецтвах, адже жанрова система сформувалася ще в античні часи, зміцнилася в епоху класицизму й надалі мала б остаточно закріпитися. Та насправді вона зберігає внутрішню рухливість. Наприклад, Д.Салинськи спробував підрахувати кількість жанрів, що існують сьогодні в кінопросторі, й одержав майже триста варіантів. «Насправді їх разів у два чи три більше, – підбиває підсумок кінознавець. – Така гігантська цифра змушує прискіпливіше подивитися на те, що ж таке сьогодні жанр» [21, 32]. Отже, маємо справу з динамічним процесом – жанроутворення відбувається майже на наших очах. Тому системний підхід до цього питання видається не лише правильним, а надзвичайно актуальним.

Однією з характерних особливостей сучасної науки є те, що вона пропонує аналізувати не окремо взяті елементи чи зв'язки предмета, а складні утворення з особливими взаємозалежностями та взаємозв'язками компонентів у межах певної системи чи навіть декількох систем одночасно. Тому методом цього дискурсу було обрано порівняльний аналіз процесу жанротворення в літературі та кіно, ураховуючи те, що, на відміну від літератури, жанрова ситуація в кінематографі так і лишається в ХХІ ст. не відрефлексованою [11].

Взаємодія літератури та кінематографа часто стає предметом дослідження як західних, так і вітчизняних лінгвістів, літературознавців, мистецтвознавців, кінознавців, теоретиків кіно та ін. А тому праць, монографій, статей з цієї проблематики існує чимало. Наприклад, питанням екранізації літературних творів та різним аспектам поетики художньої літератури й кінематографу присвячені праці Є.І. Габриловича «Кіно і література» (1965), Л. Козлова «Зображення та образ» (1980), Є.С.

Добіна «Поетика кіномистецтва. Повісткування та метафора» (1960); про порівняння сюжетів, тематик, художніх методів, а головне, виражальних засобів написано в Б.М. Ейхенбаума «Поетика кіно. Збірник статей» (1927), Ю.Н. Тинянова «Поетика. Історія літератури» (1977). Серйозною та найбільш повною розробкою в радянському літературознавстві видаються праці І.М. Маневича. У монографії «Кіно і література» (1966) та в наступних своїх працях він визначає низку проблем, що взаємодіють у двох мистецтвах: синтез виражальних засобів, композиційних форм, жанрового формування в кінодраматургії та літературі тощо. «Вплив кінематографа відчувається і в композиції і в діалозі, та навіть у розвитку сюжету, а також у підсиленні асоціативних прийомів і складних ретроспекцій у творах літератури», – такий висновок робить Маневич [16, с. 544]. Зрештою, він розглядає поняття «кінематорграфічність літератури» та «літературність кінематографа» на прикладах кіно- та літературних творів. Цікаво писав Тинянов про кіножанри – вони «виникли в мистецтві слова» і «часто переходять повністю готовими у кіно».

1920 року Поль Ван Тігемом вводить новий термін «генеологія» для визначення цілої науки про жанри та роди в літературі. У ці ж 20-ті роки вельми показовою була принципова розбіжність між Ю.Н. Тиняновим та М.М. Бахтіним у поглядах на жанротворення. Ю. Тинянов вважав, що зміна всієї жанрової системи відбувається разом з історичними епохами, наполягав на індивідуальному характері жанрових структур в творчості різних авторів. А М. Бахтін сприймав жанр як доволі сталий компонент колективної орієнтації з перспективою набути відповідного завершення. Тобто історія жанру для нього – це історія літератури. [3; с. 22]. Так, на фоні кординально різних позицій почали виникати нові підходи в класифікації жанрів, народжуватися новаторські уявлення про систему самих жанрів .

Починаючи з 70-х років, стає помітною нова тенденція в розв'язанні проблеми жанру в контексті системного уявлення про всю морфологію мистецтва. Цікава монографія М.С. Кагана «Морфологія мистецтва» присвячена внутрішній будові мистецтва. Автор висвітлює історичний розвиток художніх систем, у тому числі й уявлення про жанри від античності до сьогодення, ставить низку нових завдань для перспективи їх нового розв'язання. Однак, коли йдеться про теорію питання (III частина: «Мистецтво як система класів, видів, родів, жанрів»), Каган пориває з історичним підходом заради морфологічної «сітки», яка, на його погляд, повністю охоплює мистецтво поза його конкретно-історичними формами. Характеристика структурування жанрової системи за Каганом містить у собі чотири площини:

- тематичну або сюжетно-тематичну (в поезії – жанри пейзажної лірики, громадянської, любовної; у прозі – лицарський, детективний, військовий жанри і т.д.);
- диференціацію жанрів за їхньою пізнавальною змістовністю (повість, розповідь, роман);
- аксіологічну (трагедія, комедія, епос, сатира і т.д.);
- диференціацію жанрів за типовістю створених моделей (від документальних жанрів до притч) [8, с. 412]

Схема видається, на перший погляд, доволі гнучкою. Такий підхід відкриває значні можливості для якісних досліджень. Але разом з тим схема Кагана передбачає лише єдиний, спільний шлях виникнення всіх жанрів. Отже, проблеми залишаються, бо насправді кожна епоха мала різний характер і можливості для розвитку жанру. До того ж запропонована «сітка» розглядає жанр як певну системну одиницю з чітко окресленими критеріями. Але ж мистецтво має справу з динамічним процесом: компоненти жанру можна порівняти з частками повітря, які перебувають постійно в русі й весь час змішуються між собою та іншородовими (жанровими) домішками, набувають нової якості. Якщо досліджувати реальний процес генезису та розвиток жанру, більш вигідним є історико-теоретичний підхід. Він заперечує сам принцип визначення жанру як сталої одиниці завданих координат і дає можливість художнього дослідження твору.

У кінематографі відсутня єдина концепція кіноісторії, не визначена культурна ієрархія різних видів кіно, не відокремлена художність від комунікативності. З урахуванням всіх цих «не до...» Сергій Філіппов у своєму дослідженні «Два аспекти кіномови і два «напрямки розвитку кінематографа» береться за формування власної системи критеріїв, яка уможливила б диференціювати фільми за шкалою значного внеску в історичний кінопроцес, обирає дві осі для визначення проблеми: перша – внутрішня будова твору, а друга – комунікаційна або модальна.

Обрати за основу жанротворення саме таку систему неможливо, адже фокусування Філіппова на історичній диференціації виступає занадто суб'єктивним: виокремити фільми, які зробили переворот у кіномові, або навпаки не внесли жодного нового елемента, видається наївною спробою. Адже сьогодні не існує навіть таких критеріїв, які допомогли б виявити «прорив» чи «звичайність» кінокартини, не говорячи вже про окрему систему функціонування цих критеріїв.

Як у літературознавстві, так і в кінознавстві жанр розглядається найчастіше як ознака форми чи компонент змісту. Скажімо, А. Мачерет запевняє, що жанр – це «засіб художнього загострення», жанр – «різновид художньої форми» [17; с. 75]. Наприклад, 1927 року Віктор Шкловський визначив, що «...існує прозаїчне та поетичне кіно, і це – головний розподіл

жанрів»[24, с. 265]. Але питання прози та поезії виникає в літературі набагато раніше, ніж поява кіномистецтва. Співвідношення прози та поезії не лишається сталим, чітко визначеним в історії, воно постійно змінюється, еволюціонує з плином часу: поезія проникає в прозу, проза – в поезію. Звісна річ, що це відбувається не само собою, а провокується тими чи іншими якісними змінами в реальному житті, яке постійно ставить перед мистецтвом нові завдання. А Ю. Левін у публікації «Про художню єдність фільму» розглядає поетику будь-якого жанру як формування, щонайперше, композиції твору, адже, на його думку, жанр як структура є аспектом композиції, цілісності. Сама ж композиція відіграє найбільш об'днувальну роль фільму, бо несе ідейну цілісність твору й завдає ключ авторському світобаченню [12]. А. Піотровський дає таке визначення кіножанру: «Домовимось кіножанр визначати сукупністю композиційних, стильових та сюжетних ходів, які були створені лише заради певного задуму та емоційної установки. До того ж усі вони повинні вміщуватись у певну «родову» систему мистецтв, у систему кіно» [18]. Піотровський убачає похідність кіножанрів від літературних, а не від театральних жанрів.

Якщо ж завдання полягає в аналізі дійсного генезису та розвитку жанру, то більш дієвим виявляється історико-теоретичний підхід, на думку російського мистецтвознавця В. Лукова. При такому підході важливо не умовне, а конкретне значення терміна, який сформувався та історично розвивається. Але ж жанр – категорія, що історично змінює своє змістове наповнення, розкриває характер та межу умовності в мистецтві й не може мати чіткого універсального формулювання. Водночас Тинянов пропонує розглядати жанр не як окрему одиницю, а в контексті системи. З'являється систематизація жанрів. Згодом вона стала існувати сама собою, почала зберігати твори, готувати для наступних своє місце. Утворилася знову ж таки «сітка», «система жанрів», існування якої в контексті ХХ століття неможливе як і самого терміна «жанр», – переконує В. Луков. Тому він уводить поняття «жанрова генералізація». Генералізація (від лат. *generalis* – загальний, головний) в науці означає узагальнення, перехід від конкретного до загального, підпорядкування одиничного явища загальному принципу. Цей термін використовується ним для узагальнення характеристики жанрової ситуації в літературі ХХ століття. На історично вибудованих засадах виводиться декілька напрямків генералізації літературних жанрів: філософська, психологічна, моралістична, історична, біографічна, документальна тощо. Луков виокремлює макрорівень жанрового аспекту в мистецтві: жанри – жанрові системи – жанрові генералізації [13].

Як гіпотеза, найбільш глобальною видається запропонована методолгія Клековкіна, принципи якої можуть бути використані, можливо, навіть спроектовані на жанрову специфічну проблему в кінематографі.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Белинский В.Т. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. – М.: ДХЛ. – 1948. – С. 135.
2. Бахтін М.М. Тетралогія. М., 1998. – С. 110–296.
3. Бахтін М. Естетика мовної творчості. М., 1986.
4. Велика радянська енциклопедія. У т. 2. / гол. ред. А.Н. Прохоров. 3-є вид. М., 1970. – 134 с.
5. Габрилович Є.І. Кіно і література, 1965.
6. Добін Є.С. Поетика кіномистецтва. Оповідання та метафора, 1960.
7. Жанры кино. – М., 1979. – 237 с.
8. Каган М.С. Морфологія мистецтва: історико-теоретичне дослідження внутрішньої будови світу мистецтва. – Л., 1972.
9. Клековкін О.Ю. Містерія у генезисі театральних форм і сценічних жанрів. – К., 2001.
10. Козлов Л. Зображення та образ, 1980.
11. Лекторский В.А., Садовський В.Н. Про принципи дослідження систем // Питання філософії. – 1960. – № 8.
12. Левін Ю. Про художню єдність фільму // М.: Мистецтво. – 1977. – С. 109.
13. Луков В.О. Жанри та жанрові генералізації. Проблеми філології та культури. – 2006. – № 1.
14. Луков В.О. Історія літератури: зарубіжна література від джерел до наших днів. – М., 2003 (2-ге вид. 2005).
15. Луков М.В. Телебачення як «третя реальність» та телевізійна картина світу (аспекти тезаурусного аналізу) // Тезаурусний аналіз світової культури: Зб. наук. праць. Вид. 1. М.: МосДУ, 2005. – С. 56–74.
16. Маневич І.М. Кіно та література (Докторська дисертація). М., 1968. – С. 544.
17. Мачерет А. Питання жанру // Мистецтво кіно. – 1954. – №11. – С. 75.
18. Піотровський А. До теорії кіножанрів // Поетика кіно. Перечитуючи «Поетику кіно», СРБ., 2001
19. Пospelов Г. М. Проблеми історичного розвитку літератури. – М., 1972.
20. Поэтика кино. Сборник статей. Под ред. Б.М. Эйхенбаума. М.-Л.: Кинопечать, 1927. – С. 83.
21. Салинський Д. До проблеми жанрів у кіно // Кінознавські записки. 2005. – № 69.
22. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 74.
23. Філіппов С. Два аспекти кіномови і два напрямки розвитку кінематографу. Пролегомени до історії кіно // Кінознавчі записки. М, 2001. – № 54 (розділ «1924–1928. Візуальна мова»: Музика та зображення).
24. Шкловский В. О поэзии и прозе в кинематографе // Поэтика кино. М.-Л., 1927. – 265с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Акулевич Анна Олегівна – аспірантка кафедри кінознавства КНУТКіТБ ім. І.К. Карпенко-Карого.

Наукові інтереси: укаїнський кінопроцес 70–90 х. рр. ХХ ст., творчість Олега Фіалко.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КИНОТЕКСТА И ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «АННА НА ШЕЕ»)

Оксана БУРЛАКОВА (Днепропетровск)

У статті розглядається кінотекст як один з різновидів креолізованого тексту зі складовими вербального та невербального рівнів. Досліджується їхній взаємозв'язок та особливості. Аналізується транспонування чеховської деталі з літературного твору в контекст кінотексту.

Ключові слова: креолізований текст, вербальний рівень, невербальний рівень, кінотекст, іконічний компонент.

Filmtext is regarded as one of the types of creolized text with the components of verbal and non-verbal levels. Their interrelationship and peculiarities are studied in this article. And also we regard the transposition of Chekhov's detail from the literary story into the context of filmtext.

Key words: creolized text, verbal level, non-verbal level, filmtext, iconic component.

Актуальность исследования заключается в том, что на данный момент частично креолизованные тексты (или полностью креолизованные) занимают доминантное положение среди других видов текстов в современном обществе. Это тексты, которые сочетают в себе повествование, описание, рассуждение в сжатой, лаконичной форме и имеют все те характерные особенности, которые присущи кинематографической речи. Краткое и ёмкое изложение содержащейся в креолизованном тексте информации – рекламе, афишах, киноанонсе, фильмах, брендах и т. п. – вызывает неподдельный интерес в обществе и содержит достаточное количество информации, чтобы обучать, заставлять мыслить, рассуждать и конечно – развлекать. Но, несмотря на повышенный интерес со стороны учёных к текстам такого рода, общепринятого терминологического обозначения для текстов, организованных комбинацией естественного языка с элементами других знаковых систем или упорядоченных множеств, ещё не выработалось.

Целью данного исследования является попытка осуществить сравнительный анализ средств выразительности в креолизованном тексте – кинотексте и в литературном произведении на материале экранизации и одноимённому рассказу А. П. Чехова «Анна на шее».

Впервые рассказ Антона Павловича Чехова «Анна на шее» был впервые опубликован в «Русских ведомостях» в 1895 году (№ 292), с подзаголовком «Рассказ».

Начнём лингвистический анализ произведения с заглавия. Уже с самого начала в заглавии усматривается нечто женское. Аура, окружающая некий женский образ, обнаруживается изначально, поскольку название рассказа (или экранизации) – это уже реклама, привлекающая внимание и

читателей, и зрителей. Такой эффект связан с наличием ассонанса, который создаёт некую ауру, окружающую персонаж. В рекламе известен такой приём, как использование мягких согласных, шипящих и гласных звуков, если реклама нацелена на женскую аудиторию [1]. Анализируя заглавие с точки зрения фонетики, мы можем сказать следующее: имя «Анна» звучит как «ана» (ж. р.). Сразу возникает вопрос: кто «ана» эта «Анна»? Кто или что (имеется в виду награда) скрывается за этим именем? Предлог в заглавии «на» означает как бы «бери», «владей». А кто будет владеть? Конечно же, это кто-то сильный и властный. Таким образом, в самое начало заложена слабая сторона – женщина. В слове «шее» шипящий звук «ш». Этот звук, подобный шипению змеи («ш-ш-ш...»), как бы предупреждает: «Осторожно! Не подходи. Я не дам себя в обиду». Две буквы «-ее-» как ассонанс продолжают это шипение. Использование шипящих, мягких согласных и повторяющихся гласных передают аудитории некую таинственность, завуалированность, скрытую от постороннего глаза. В заглавии наблюдается повтор, хиазм, что способствует хорошему запоминанию заглавия. «Анна на шее» как фразеологизм неоднозначен. Это и орден Св. Анны как награда¹ и молодая красивая женщина, которая оказалась ношей для немолодого богатого чиновника и сделала его посмешищем для других. Также необходимо указать на тот факт, что на то время существовала строгая последовательность награждения разными российскими орденами. Низшей наградой в этой системе был орден Св. Станислава третьей степени, затем следовали Анна третьей степени, Станислав – второй, Анна – второй и Владимир – четвёртой степени, Владимир – третьей, Станислав – первой, Анна – первой, Владимир – второй, Белый Орёл, Александр Невский. А 11 июля 1864 года было издано новое положение о Знаке отличия ордена Святой Анны, по которому эта награда стала жаловаться «за особые подвиги и заслуги». Таким образом, в заголовок заложена ещё иная информация: какие это были «особые» заслуги. Помимо женского начала, заложенного в заглавии, мы обнаруживаем в нём суть всего произведения. И в финале рассказа, как и в экранизации, суть произведения продолжает прослеживаться через афоризмы. Например, Его сиятельство говорит: « – Значит, у вас теперь три Анны, – сказал он, осматривая свои белые руки с розовыми ногтями, – одна в петлице, две на шее» [19, с. 24]. То, что в самом начале настораживало, производило «шипение», интриговало –

¹ Даже А. В. Суворов был награждён в 1770 году этим орденом, и его отец В. И. Суворов заслужил этот орден ещё при Елизавете Петровне. Будущий фельдмаршал Кутузов также удостоился ордена Св. Анны в 1789 году, когда тот ещё не имел статуса государственной российской награды. Князь С. Г. Волконский, один из будущих декабристов, также стал кавалером ордена Св. Анны первой степени за участие в войне с Наполеоном. Многие из его коллег заслужили орден Св. Анны второй степени – таких из будущих декабристов оказалось 17 человек. Трое – М. Ф. Орлов, М. А. Фонвизин, М. Ф. Митьков – имели этот орден с драгоценными украшениями.

становится вполне понятным через используемый автором афоризм «две на шее». Всем ясно: кто такая Аня и кто подразумевается под именем «Владимир», которого Модест Алексеич так просит у Его сиятельства. Вслух говорится о награде – ордене Владимира четвёртой степени, но подразумевается, конечно же, ребёнок, которого подарит Аня Его сиятельству. И орден Владимира не заставит долго ждать Модеста Алексеича.

Известно, что: «экранизация представляет собой процесс выражения средствами кино художественного содержания и стилистических особенностей литературного произведения» [7]. Книга, которую мы видим в самом начале экранизации, как иконический компонент креолизованного текста, как бы визуально образует для зрителя связь с литературным произведением. Книга открывает кинотекст, подобно тому, как читатель открывает книгу.

Бесспорно, «... в кино основной текст представляет собой диалоги действующих лиц или монолог голоса за кадром» [7, с. 62]. Но, поскольку целью данного исследования является креолизованный текст, сочетающий в себе два уровня – вербальный и невербальный, нам бы хотелось сказать о семиотической системе, дополняющей вербальный уровень и её составляющих: лингвистической системе и видеоряде, которые выполняют в экранизации функцию передачи настроения персонажей. Через семиотическую систему демонстрируется развитие событий в противоположных направлениях. В судьбе Ани по вертикали вверх – от тоски, печали через повиновение и смирение к бунту, а затем к безудержному веселью. В судьбе её отца происходит всё наоборот – от семейной радости к отчаянию и безысходности.

Активное участие семиотической системы в кинотексте с его вербальной частью связывает происходящее в одну логическую цепочку. Изменения, которые при этом происходят согласно своему закону транспонирования образов персонажей и событий из одной плоскости в другую – на экран, способствуют созданию нового вида искусства. Кинотекст – это не стопроцентное дублирование литературного произведения. Это новый текст со своими канонами, выдержанный в рамках требований кинематографа. Даже между фильмом и сценарием, как пишет автор книги «Замысел – фильм – зритель» Э. М. Ефимов (1987 г.), «...может существовать теснейшая связь, но полного совпадения никогда не будет» [6, с. 105]. Следовательно, если между фильмом и сценарием нет полного совпадения, то, соответственно и между литературным произведением и кинотекстом также нет полного совпадения. Его и не должно быть. Иначе, экранизация выглядела бы скучно и уныло. В нашем примере – экранизации «Анна на шее» – мы обнаруживаем несовпадения с литературным произведением с самого начала. Но именно эти

несовпадения раскрывают тот же замысел режиссёра на экране, что и замысел, заложенный автором рассказа.

Литературное произведение начинается предложением: «После венчания не было даже лёгкой закуски, ...» [19, с. 12]. Уже одно слово «даже» заключает в себе подсказку по поводу того, что произошло, и того, что ещё может произойти. «Даже» придаёт минорную окраску событиям, некую печаль. Читатели оказываются в какой-то размеренной, обыденной жизни достойного Модеста Алексеича.

И в противоположность минорному настроению в начале рассказа, экранизация открывается балом. Шумовые эффекты (смех, шуршанье платьев, звон бокалов и т.п.), музыка как звуковые знаки кинотекста создают атмосферу праздника, веселья. Слышен звон церковных колоколов к заутренней. Этот звон как бы «покрывает» праздник, напоминает о том, что каждый имеет своё место в жизни: «Каждый человек должен иметь свои обязанности!» [19, с. 16], (слова Модеста Алексеича Ане и её отцу). Зрители ещё не слышат этих слов, но звон колоколов как бы подготавливает их к этому. Подспудно начинаешь понимать, что должно случиться что-то неожиданное и неприятное.

Первая реплика, которая звучит в экранизации, – это слова какого-то господина (чуть позже мы узнаем, что это был так называемый «Дон Жуан» Артынов): «Барышни, прошу вас!». Эту фразу Артынов произносит, когда уже на улице он приглашает барышень в экипаж. Главную героиню – Анну – мы встречаем вместе с барышнями и Артыновым на улице. Зритель впервые слышит из уст девушек о судьбе Анны: «С тех пор как её мать умерла, она нигде не бывает и отец её совсем запил. Я же вам говорила!».

Сравнивая начало литературного произведения и экранизации, мы наблюдаем, как повествовательная форма начала преобразуется в два уровня креолизованного текста – кинотекста – в вербальный (представленный коротким диалогом) и невербальный (иконические компоненты, шумовые эффекты, музыка).

Помимо того, что в кинотексте музыка значительно дополняет характер героини, является одним из главных элементов создания образа, не следует, на наш взгляд, оставлять без внимания шумовые эффекты, являющиеся звуковыми знаками кинотекста. Звон колоколов к заутренней вначале перекликается со звоном колокольчика на входной двери в дом отца Ани Петра Леонтьича. (Из кинотекста: «Звонит колокольчик входной двери. Входят судебные приставы. Проводят опись имущества. Аня спрашивает: «Когда надо внести долг?». Ответ: «Через три дня назначены торги» (этого нет в литературном произведении). Вероятно, одинокий тихий колокольчик звонил так громко для Ани и её отца, что, наверняка,

им казалось, они слышали звон всех колоколов всего мира одновременно. Вместе со звоном колокольчика пришла беда.

Музыка, входящая в семиотическую систему креолизованного текста, являясь, как уже говорилось выше, одним из основных элементов создания образа главной героини, сопровождает Аню повсюду. В кинотексте все воспоминания Анны о прошлой жизни, её переживания сопровождаются музыкой. Музыка включена и в рассказ. Она является неотъемлемой его частью. Аня вспоминает как она жила в доме отца: «Пока она вспоминала эти подробности, послышалась вдруг музыка, ворвавшаяся в окно вместе с шумом голосов» [19, с. 15]. Или другой пример: «... из-за высоких берёз и тополей, из-за дач, залитых лунным светом, доносились звуки военного оркестра: должно быть, на дачах был танцевальный вечер» [19, с. 15]. В кинотексте музыка – это музыкальный текст, выраженный средствами звука [15, с. 11]. Такой музыкальный текст сохранён и в рассказе и состоит из трёх частей: когда звучит вальс – главная героиня рассказывает о своих мечтах, полька – прощание Ани с мечтами, а мазурка – самый яркий эпизод переломного момента в жизни персонажа, который передаёт её готовность оборвать цепи покорности. Её обманули, и теперь она вправе поступать так, как хочется ей. «Описание мазурки по яркости и пластичности изображения – одно из высших художественных достижений Чехова, достойное того, чтобы поставить эту сцену рядом с такими аналогичными шедеврами Л. Н. Толстого, как описание первого бала Наташи Ростовской» [3, с. 142]. Когда звучит музыка, в кинотексте практически нет диалогов, этого не нужно. Мы «слышим» и «видим» речь персонажей в музыке. На протяжении почти всего кинотекста Аня поёт мелодию польки. «Интересно, что в новой редакции Аня попевала не вальс, а польку. Вероятно, Чехов нашел, что бойкий и весёлый ритм польки в большей степени, чем ритм вальса, выражал настроение легкомысленной Ани» [3, с. 142]. Действительно, легкомысленность в поступках, непринуждённость Ани передаёт характер звучания польки, а в кинотексте звучание польки дополняется пением цыган. Все музыкальные звуки кинотекста, начиная с минорных и заканчивая последними аккордами, сопровождающими Аню с Артыновым по заснеженной дороге, – сплетены в одно целое. Короткие фразы персонажей обрамлены музыкальным сопровождением. Музыка в экранизации и в литературном произведении вплетена в слова. Лейтмотивом в рассказе, как и в кинотексте, являются слова сыновей Петра Леонтьича: « – Не надо, папочка... Довольно, папочка...» [19, с. 16].

Романс «Разочарование» (стихи А. Дельвига, музыка А. Варламова) ещё глубже раскрывает образ главной героини. Аня стоит у окна и поёт. За окном падает снег. В рассказе этого нет. Эту сцену замещает только одно простое предложение, которым открывается новая глава: «Наступила

между тем зима» [19, с. 19]. Зимняя чеховская тема в литературном произведении переходит в кинотекст и визуализируется через иконические компоненты (или визуальные знаки). Одним из таких визуальных знаков является снег. «Снег как предметно-психологическая деталь сосредоточивает переживания героя в одной точке» [11, с. 217]. Подобно Иловойской из рассказа А. П. Чехова «На пути» (1898 г.), Аня думает о жизни, как о сказке. Снег как бы заставляет её так думать. Он манит Анну бежать из дома супруга куда-то далеко-далеко. Но побег не удаётся. Как в литературном произведении, так и в кинотексте снег становится безмолвным свидетелем её любовных романов, он подыгрывает главной героине, провоцирует её на безумные необдуманные поступки. Разница состоит лишь в том, что в рассказе снег – это невидимый чеховский герой, а в экранизации – это визуальный образ. Поскольку Аня ещё не испытывала настоящих чувств, автор не противопоставляет её внутренние переживания прошлого и настоящего, не задействует в противопоставлениях природную среду. (Например: снег и море в повести «Дуэль», в рассказе «Дама с собачкой» – кипарисы и берёзы и т. п.). Снег запорошил подлинные чувства Ани. В кинотексте «Дон-Жуан» Артынов напевает Ане:

«Ай да тройка,
Снег пушистый,
Ночь морозная кругом,
Светит месяц серебристый,
Мчится парочка вдвоём...»

В кинотексте снег представлен не только как иконический компонент невербального уровня, но и как составляющий элемент вербального.

Известно, что для А. П. Чехова было важно, чтобы диалогический контекст создавал целостный образ персонажа [8, с. 37]. В этом отношении определённую стилистическую функцию играют лексические повторы. Достаточное количество повторов мы обнаруживаем как в кинотексте, так и в литературном произведении. Например, в кинотексте Модест Алексеич говорит:

« – Да-с-с... Так поезжай голубчик дальше. Там на семнадцатой версте вот за шлагбаумом монастырь.

Кучер: – Монастырь?

Модест Алексеич: – Монастырь».

В этом примере для кучера является неожиданностью то, куда направляется барин с молодой женой. Здесь наблюдается сквозной лексический повтор «монастырь», который выступает в данном случае как формально-грамматический стержень, заключающий в себе смысловое и структурное единство диалога в целом. В рассказе этот диалог отсутствует.

Мы находим только предложение о том, что: «молодые пробыли в монастыре два дня, потом вернулись в город» [19, с. 16].

Или другой пример из кинотекста:

«Модест Алексеич: – Копейка рубль бережет и ты это должна отлично понимать. Я взял тебя бесприданницей, из бедности, из ничтожества и сделал счастливой.

Аня: – Да - а... счастливой (вздыхает).

Модест Алексеич: – Да, счастливой...».

Этой сцены также нет в литературном произведении. Автор только пишет о том, что думает Аня: «О, как я несчастна! – думала она. – Зачем я так несчастна? [19, с. 14]. Лексический повтор с междометием «О, ...» передаёт душевное состояние героини. Если в кинотексте повторы – безличные конструкции («да, счастливой»), то в рассказе осложнённое простое глагольное сказуемое выражается повторением одной и той же глагольной формы для обозначения длительности действия («быть счастливой» и «быть несчастной») и более того, подчеркивается время – настоящее – именно «здесь» и «сейчас» «я несчастна». Вопросительное предложение: «Зачем я так несчастна?» так и остаётся вопросом. Ответа на него нет. Это ещё больше продлевает «несчастливое» состояние героини. В этом примере мы также наблюдаем и антонимию. Фраза Анны «да, счастливой» заключает в себе противоположное значение.

Как уже отмечалось выше, повествовательная форма литературного произведения может приобретать форму диалога. Например: «По вечерам муж Ани играл в карты со своими сослуживцами, жившими с ним под одной крышей в казённом доме. Сходились во время карт жены чиновников, некрасивые, безвкусно наряженные ...» [19, с. 17]. В кинотексте этот отрывок рассказа из повествовательной формы переходит в другую – диалог. Повествовательная форма литературного произведения в изменённом виде переместилась на вербальный уровень креолизованного текста – кинотекста. (Пример из кинотекста:

Гость: «... самый лучший – это жареный карась. Днём в молоке она, сволочь, поплавает, так знаете, душа моя, не нужно ваших ананасов. <...>

Другой гость: – Я сочувствовать не могу. У меня катар желудка. <...>»

Или другая реплика гостыи:

«– Милая! Чтобы быть счастливой, надо ночью сварить черного кота.

Ответ: – Пробовала. Не помогает»).

Таким образом, приём лексического повтора в репликах персонажей синтаксически вариативен и является стилистическим средством, раскрывающим образ персонажа и замысел произведения в целом. А наряду с иконическими компонентами (декорации, костюмы героев и т.п.) креолизованного текста способствует ещё большему запоминанию сюжета

и ещё в большей степени способствует эмоциональному воздействию на зрителя.

Общеизвестно, что «текст в лингвосомиотике включает, помимо словесного или письменного языкового текста, поведенческие, изобразительные, музыкальные и прочие виды текстов (Н. В. Гашева, М. М. Давыдова, Г. Е. Крейдлин, Ж. Пиаже и др.)» [9]. Кинотекст включает в себя ряд текстов. В данном случае нами уже был рассмотрен музыкальный текст, и сейчас мы предлагаем остановиться на другом виде текста, включенного в кинотекст – это объявление (о продаже имущества Петра Леонтьевича с аукциона), и письмо от Его сиятельства Модесту Алексеичу, в котором говорится о том, что «декабря, 29-го дня в Дворянском собрании имеет быть ежегодный зимний бал. Его сиятельство просит господина надворного советника и его супругу почтить своим присутствием...». Оба текста – объявление и письмо характеризуются сжатостью, лаконичностью построения фраз. Эти два вида текста не существуют сами по себе. Они вплетены в кинотекст и распространяются на два его уровня: вербальный и невербальный и при этом, содержат письменную речь. «Объявление» представлено визуально на экране, таким образом, чтобы зритель смог его прочесть, при этом обыгрывается шумовыми эффектами: завыванием метели, порывами ветра. А приглашение на бал читается супругом Ани вслух. Следовательно, жанр рассказа, характеризующийся лаконичностью, приобретает точно такую же форму лаконичности и в креолизованном тексте – кинотексте, при этом содержит ещё в себе и другие виды текстов, отличающиеся сжатостью. Такие тексты заключают в себе смысловую нагрузку произведения и могут вносить разнообразие в кинотекст: комизм, трагизм, печаль, горе и т. д.

Характерным как для литературного произведения, так и для кинотекста, является некая незавершенность, недосказанность. Рассказ имеет финал, как и сама экранизация, но незавершенность усматривается в событиях. В литературном произведении неопределённость передаётся троеточием на письме. А в кинотексте – иконическим компонентом (визуальным знаком) «дорогой», запорошенной снегом. Очень важный герой произведения «дорога» не называется автором в рассказе. Но этот персонаж даёт о себе знать через глагольные предикаты: «молодых провожали» [19, с. 12], «когда поезд тронулся» [19, с. 13], «это поезд остановился на полустанке» [19, с. 15]. А также: «поезд тронулся», «вдогонку», «вернулась в своё купе», «потом вернулись в город».

Поскольку у Чехова нет однозначных героев, а дорога всё время меняется, то и человек, попадая в различные жизненные обстоятельства, проявляет себя по-разному. В кинотексте, как и в рассказе, дорога – это сцена, на которой разворачиваются события, и где может произойти самое непредвиденное – то, чего мы даже не могли себе представить. Разве могли

мы вообразить, что главная героиня окажется такой легкомысленной? «Невидимые» чеховские герои или, как ещё принято их называть – детали, «нередко выступают как идейно-эмоциональные центры произведений. Таковы разящие сатирические детали *серый забор, решетка, крыжовник, футляр*, выносящие художественный приговор мракобесию, рутине, косности, человеческой пошлости. А излюбленный Чеховым образ бесконечной русской дороги – лирическая деталь, таящая в себе надежду на выход в иной светлый и радостный мир» [16, с. 45].

В кинотексте «дорога» – это визуально представленный персонаж, который из так называемой области «вербализации» переходит в виде иконического компонента на невербальный уровень креолизованного текста, но при этом он всегда обыгрывается на вербальном уровне. Отсюда образуется именно та связь между двумя уровнями в креолизованном тексте – кинотексте, о которой мы говорим.

В итоге мы можем сказать следующее: все компоненты вербального и невербального уровней креолизованного текста переплетены между собой и тесно взаимодействуют друг с другом. При транспонировании литературного произведения (рассказа) в кинотекст, форма изложения видоизменяется, но сохраняются при этом общие признаки: краткость, лаконичность, сжатость. Литературное произведение может содержать в себе несколько видов текста, что характерно и для креолизованного текста – кинотекста.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анатомия рекламного образа: фирменный стиль технологии брендинга, звуковые средства / [под ред. А. В. Овруцкого] – М. ; Спб. ; Нижний Новгород : Питер, 2004. – 223 с.
2. Быкова И. А. Особенности использования портрета персонажа как описательной речевой формы в художественной прозе А. П. Чехова / И. А. Быкова // Филологический анализ (теория, методика, практика) : Межрегион. Сб. научн. статей. – Вып. 7. – Киев – Днепропетровск – Херсон, 1995. – С. 129 – 133.
3. Голубков В. В. Мастерство А. П. Чехова / В. В. Голубков. – Москва, 1958. – С. 120 – 147.
4. Добин Е. Искусство детали / Ефим Добин. – М. : Сов. писатель, 1975. – 191 с.
5. Добин Е. Поэтика киноискусства (повествование и метафора) / Ефим Добин. – М. : Искусство, 1961. – 227 с.
6. Ефимов Э. М. Замысел – фильм – зритель / Э. М. Ефимов. – М. : Искусство, 1987. – С. 102 – 151.
7. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля / К. Ю. Игнатов // Вестник Московского ун-та. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. - № 2. – 2008. – С. 57 – 74.
8. Ким Г. В. Повтор в синтаксической организации реплик // Лингвостилистический анализ текста / Г. В. Ким. – Алма-Ата, 1982. – С. 36 – 45.
9. Колодная Ю. А. Лингвопрагматические характеристики печатного креолизованного текста киноанонса [электронный ресурс] : на материале немецкого языка : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Юлия Анатольевна Колодная. – Самара :

РГБ, 2006. – (из фондов Российской Гос. Библиотеки) <http://diss.rsl.ru/diss/06/0346/060346038.pdf>

10. Назаренко В. В защиту композиции / Вадим Назаренко // Искусство кино. – № 4. – 1965. – С. 52 – 62.

11. Никипелова Н. А. Снег как мотив в повествовательном сюжете Чехова // Мир Чехова: звук, запах, цвет / Н. А. Никипелова. – Симферополь : Доля, 2008. – С. 212 – 224.

12. Панченко Е. И. Сжатый текст и его лингвистическая характеристика: монография / Елена Ивановна Панченко. – Днепропетровск : Навчальна книга, 1997. – 148 с.

13. Поповская Л. В. (Лисоченко) Лингвистический анализ художественного текста в ВУЗЕ / Любовь Васильевна Поповская (Лисоченко). – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – С. 14 – 331.

14. Симаков В. Цвет в фильме / В. Симаков // Искусство в школе. - № 3. – М. : Искусство в школе, 2007. – С. 57 – 60.

15. Смирнов В. В. Реклама на радио / В. В. Смирнов. – М. ; РИП – Холдинг, 2003. – 128 с.

16. Старикова В. А. Многомерность чеховской детали // Творчество А. П. Чехова (особенности чеховского метода) : Межвуз. сб. науч. трудов / В. А. Старикова. – Ростов-на-Дону, 1981. – С. 41 – 47.

17. Фортунатов Н. М. Архитектоника чеховской новеллы (спецкурс) / Н. М. Фортунатов. – Горький, 1975. – 109 с.

18. Художній текст – слово – образ : лінгвостилістичний аналіз: монографія / М. І. Голянич, І. О. Бабій, Н. Я. Іванишин та ін. ; за ред. М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2010. – 408 с.

19. Чехов А. П. Анна на шее / А. П. Чехов // Собр. соч. в 8-ми т. – Т. 6. – М. : Правда, 1970. – С. 12 – 24.

20. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Елена Яковлевна Шейнина. – М. : АСТ ; Харьков : Торсинг, 2007. – С. 138 – 139.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Бурлакова Оксана Миколаївна, старший викладач кафедри іноземних мов для економічних спеціальностей ДНУ імені Олеся Гончара .

Наукові інтереси: креолізований текст – кінотекст.

«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» М. КОЦЮБИНСЬКОГО ТА СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

Поліна ВОДЯНА, Лариса АВРАМЕНКО (Миколаїв)

У статті зосереджена увага на особливостях екранізації повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» Сергієм Параджановим, що стало визначним досягненням нашої літератури та кіномистецтва, якісно новим кроком у розвитку принципів екранізації літературного твору.

Ключові слова: поетичний кінематограф, екранне прочитання, Михайло Коцюбинський, Сергій Параджанов

In the article the attention is concentrated on screen version peculiarities of M.Kotsubynsky's story "The Shadows of Fogotten Ancestry" by Sergiy Paradzhanov which became a great achievement of our literature and film art, a new step in developing of literature work screening.

Key words: poetic cinematograph, screen reading, Mykhailo Kotsyubynsky, Serhy Paradzhanov.

«Тіні забутих предків» справедливо називають поемою в прозі, адже в повісті М. Коцюбинський оспівує нездоланну силу кохання, красу Карпат, використовуючи фольклорні праці В. Шухевича та А. Онищука, змальовує таємничий світ гуцулів, наповнений дивовижними повір'ями, язичницькими обрядами, чудовими піснями. Саме це і приваблює Сергія Параджанова.

"Поетичний кінематограф є одним із різновидів екранного мистецтва. І саме звертання до твору, якому раніше не приділялось належної уваги, і спосіб його екранного прочитання свідчать про подальше зростання кінематографа, про розширення його тематичних та зображальних можливостей» [4, 123]. Загальне пожвавлення літературно-мистецького життя 60-х років в українському кіно виявилось у створенні цілої низки стрічок, що принесли йому широку славу. Серед них найбільшою перемогою одноставно визнано фільм «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського.

Не можна не погодитись із тими дослідниками, котрі вбачають глибокий зв'язок між станом літературознавства на певному етапі й теорії кіно, що підтверджується кінематографічним трактуванням літературної класики. Актуальність роботи полягає у необхідності показу зв'язків кіно з мистецтвом слова, розвитку українського кіномистецтва ХХ ст., зумовленого увагою кінематографістів до творів як М. Коцюбинського, так і інших класиків української літератури, проникнення у світ почуттів, переживань героїв, у відтворенні зв'язків кінотвору з його першоджерелом. Окремі аспекти цієї проблеми досліджували Я. Газда, С. Жила, Н. Л. Калениченко, Р. Корогодський, Ю. Б. Кузнецов, П. Орлик, Л. Погрібна, Л. Череватенко.

Однак не повністю розкриті питання дослідження екранізацій творів М. Коцюбинського та співвіднесеність їх з оригіналом. Саме тому у своїй статті ми з'ясуємо деякі аспекти повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» та самотність однойменного фільму Сергія Параджанова. Мета дослідження – висвітлити зв'язки кінотвору з його першоджерелом.

Фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» вражає майстерністю передачі всього: побуту, культури, настрою, почуттів, переживань літературного твору. Тільки закохана в Карпати, закохана в Гуцульщину людина може не відобразити, а дати відчуття цю «правдиву казку гір». Таким був Михайло Коцюбинський, автор однойменної повісті, таким був і другий батько цього твору, кінорежисер Сергій Параджанов.

Повість М. Коцюбинського стала доброю основою для розвитку традицій поетичного кінематографа. Від насиченості контрастами й незвичайними асоціаціями у творах Коцюбинського проліг найкоротший

шлях до яскравої метафоричності фільму.. Від глибини психологічного аналізу, що зумовлює фіксацію «вражень, сприйнятих у відповідному освітленні збудженої психіки», до «витонченої поетичної символіки, яка переконливо розкриває вразливість, душевну незахищеність головних героїв» [4, 145].

«Природні особливості поетичного кіно сприяють процесу *синестезії* (співвідчуття) – розвитку міжпочуттєвих зв'язків. Взаємозв'язок різних специфічних художніх мов розширює відношення особистості до реальності»[2, 37]. М. Коцюбинський намагався якнайточніше відтворити психіку гуцула – дитини гір, яка бачить містичні сили в усьому – у природі, пісні, праці й коханні. Стриманий у своїх емоціях, тому що переживає тонко й глибоко в собі, чутливий і вразливий, з одного боку, і суворий, з іншого, він відрізняється своїм внутрішнім духовним світом від інших людей. Його кохання настільки величне, єдине, сильне, що воно не лише здатне подолати родову ворожнечу, але й кинути виклик смерті.

Здавалось би, звичайний трагічний сюжет: десятки років ворогували два гуцульських роди – Палійчуки та Гутенюки. Але сталося так, що покохав Іван Палійчук красуню із ворожого роду – Марічку, якій судилося прожити коротке, але щасливе життя... Не міг без неї бути щасливим Іванко. Але він жив далі. Оженився.. Дітей не було. Господарював. І шукав смерть, яка забрала в нього кохану. Типові українські Ромео і Джульєтта. Але чомусь після екранізації в 1964 саме цієї повісті до Параджанова прийшло міжнародне визнання. Відмінною рисою фільму є майстерність передачі. Глядач ніби вживається в сюжет, опиняється на місці подій.. З перших хвилин перегляду розумієш, що перед тобою гуцули, а не мешканці якоїсь іншої області. Навіть в голову не може прийти, що грають актори. Мова, знання звичаїв вражаюче справжні, викликають щире довіру. Навіть зовнішність героїв: смугляві, чорноброві, кароокі. У Параджанова акторам властива справжність, їх волосся зализане, виглядає неохайним, простежуються й певні схожі риси в зачісках, така собі, тогочасна «мода».

Самобутність твору була передана вражаюче. Дуже виразним було накладання голосу, коли Іванко скитався після смерті коханої. Гарний режисерський прийом, ми чуємо, що говорять про Івана люди, які десь, колись його бачили і, водночас, власними очима спостерігаємо скитання хлопця. У фільмі багато гуцульського фольклору. Ще одна річ, яку не можна не згадати, це мова людей. Вона дуже вражає, настільки справжня, загадкова, міфічна. Вона одна несла в собі свідчення цієї культури, таємничості.

Слід звернути увагу на містичність зображуваного. Ракурси камер, часто знизу догори, давали відтінок величі, недосяжності, міфічності. Гуцульська мова, традиції, поведінка людей, образи Палагни, Мольфара , їх ворожіння, та

майже кожна деталь перетворювала фільм на якусь легенду, казку про «тіні забутих предків». Велику роль у цьому грала віра гуцулів, ніби не православна, а язичницька. Весілля Івана та Палагни – яскравий тому приклад. У повісті це була лише згадка про одруження героя, у фільмі — яскраве полісимволічне дійство. [6, 28].

Сюжет фільму доповнював і без того яскравий місцевий колорит. Сила любові, божевілля втрати передавалися через крупні плани, гарну акторську гру, зовнішній спокій та навислу хмару гуцульських традицій. Фільм постійно тримає глядача в тонусі, зосередженим. Це далеко не розважальне кіно. Бо «Тіні забутих предків» пронизані трагічністю, несамовитістю, божевіллям...

Польський кінокритик Єжи Плажевський говорив відносно фільму: «Своєю пластичністю фільм нагадував гуцульські оповідки кінця XIX ст., але як! Розхристаний і шалений, вільний від турботи про тяглість нарації, перейнятий залюбленістю в темнавий фольклор, у вражаючу красу незвичних композицій, в чар засмаглого жіночого тіла, в експерименти кольору і звуку — він відрізнявся від усього, зробленого раніше.» [4, 128].

Поставлений С. Параджановим фільм «Тіні забутих предків» справляє враження реквієму беззахисній красі й поетичності життя, яка гине у нерівному двобої з тупою прозаїчною байдужістю, грубою брутальністю темних сил. Від перших кадрів лейтмотивом твору стає болісний зойк малого Йванка, що марно намагається вирватись із чіпких обіймів смерті. Підтята Олексою смерека вмираючи передає своєрідну естафету далі — меншому братикові. Так, ще у пролозі (що виріс із однієї, чисто інформативної, фрази Коцюбинського) виникає відчуття приреченості. І справа тут зовсім не в композиційній відмінності від першотвору, а в істотному перенесенні акцентів.

М. Коцюбинський на перших сторінках твору розповідає про незвичайність натури свого героя, виділяючи його з-поміж усіх інших людей. Івана не вдовольняли «немудрі пісні, яких навчився од старших»; ця «чудна дитина», що від народження лякала матір своїм «старече розумним зором», знаходить у лісі, а точніше, на хитромудрих стежках своєї фантазії, викоханої чарівності природи, те поетичне начало, яке вдома вбивалося «неспокоєм і горем» [3, 428]. Річ у тім, що від смерті Олекси простягається ниточка далі. І хоч наступні факти загибелі і Палійчука-батька, і Марічки, і, зрештою, самого Івана відповідають сюжетному розвитку повісті, але обставини і характер цих подій та їх причинний зв'язок з іншими подіями й обставинами набувають різко відмінного звучання [4]. Випадковість, безглуздість загибелі Іванового батька як наслідок незрозумілої давньої ворожнечі між Палійчуками й Гутенюками на екрані замінюється цілком осмисленою сутичкою двох представників антагоністичних соціальних груп. Конфлікт виникає з

презирства бідного Палійчука до багатія Гутенюка, що хизується своєю щедрістю, даючи «на храм» велику срібну монету.. Ще раз підкреслено підлість, жорстокість багатого й беззахисність, м'якосердість бідного. Так соціальна глибинність твору М. Коцюбинського виноситься на поверхню, набуваючи неприємної прямолінійності. Далі автори відмовляються від запропонованого Коцюбинським зображення загибелі Івана – саме з туги за коханою. Адже лише у ній, у Марічці, сконцентрувалась уся та краса й поетичність, яку він так довго шукав і за яку, зрештою, має розплатитися життям. У фільмі Іван повільно вмирав від рани, заподіяної барткою суперника Юри, та від злого мольфарового чаклунства, а все це суперечить духові твору Коцюбинського, де жодна подія не має ніяких містичних причин. Після цього природним є сприйняття глядачем «ігор при мерці» як вияву дикунської жорстокості гуцулів. Адже наші сучасники не можуть знати, що цей стародавній звичай має цілком певний смисл: у домівці померлого збирається переважно молодь і улаштовує забави, «щоби себе розвеселити, а найбільше щоби зробити веселість межі людьми, бо тогди і домашнім легше стає на серці»

Фінальні кадри стрічки — дитячі личка, що зазирають у вікно,- всі, без винятку, критики трактують як символ надії на майбутнє, як символ вічності життєвих сил

Типово романтичним лиходієм, підступним і жорстоким, показаний Юра мольфар. А в повісті він є уособленням велетенської сили народу, що в своїх руках «тримає світові сили» . Образ Юри в Коцюбинського сповнений глибокого трагізму, що виникає як наслідок існування соціальних умов, за яких неосяжні можливості народу не знаходять собі гідного застосування. Як бачимо, відмінність його від свого екранного «двійника» не лише в тому, що він «відмовляється підняти руку на беззбройного» [3, 447] (хоч і це є досить істотним штрихом характеристики), а й у трактуванні внутрішньої суті образу «земного бога», роль якого зведено режисером до суперництва з Іваном за Палагну. Очевидний намір кіномитців — показати нікчемність фізичної смерті.

У колоритних звичаях та обрядах, з любов'ю показаних на екрані, значною мірою виявилась життєва сила, наполегливість народу, який «зберігає себе, відстоює кожну, нехай і малу, рису своєї національної самобутності» [1, 9].

Але фільмові бракує послідовності в ідейних зв'язках з фольклором. А саме усна народна творчість підказала М. Коцюбинському ті півтони, які допомогли йому надати трагедії оптимістичного звучання. Читач повісті переймається впевненістю її автора: ані Марічка, ані Іван не можуть загинути. бо вони «зійшли квітками» на полонинах, де їх знайдуть інші люди — так, приміром, як Іван «знайшов» у лісі ті мелодії, що їх вигравав на сопілці [4, 133].

У фільмі звучить багато коломийок, але ж не зроблено й натяку на те, що їх автором є Марічка; навіть наспівує їх голос за кадром. Між тим наголошування на пісенній творчості Марічки має величезне значення для збереження духу спадщини М. Коцюбинського — і не лише в розглядуваному творі. Жодного разу не бачимо в руках Івана фляри, з якою не розлучається герой Коцюбинського, награвши все нові й нові мелодії. «перекладача». А про творчість Івана, під чію музику, «підслухану» ним у лісі, весело танцює казковий Чугайстр — добрий лісовий дух, — у фільмі й зовсім мови немає. Палійчук показаний як «поет, що, втративши музу, приречений жити незрозумілим, не розуміючим» [3, 431].

Власне, про характер героя у стрічці «Тіні забутих предків» можна говорити лише умовно, оскільки кожен із персонажів начисто позбавлений індивідуальних рис і є, за задумом, поетичним символом, уособленням певних сил. Правда, не всі персонажі «дотягують» до того рівня, з якого починається узагальнення. Так, якщо Івана та Марічку можна сприйняти як живу ідею сили справжнього кохання й довічної вірності, то Юра й Палагна перетворені на звичайнісіньких хтивих підступних істот. А разом з тим зникли й національні особливості психічного складу та світосприймання героїв, одягнених у яскраві гуцульські костюми й оточених колоритними предметами побуту та обрядовими церемоніями [4].

Своєрідність ситуації в даному разі полягає в тому, що світ прозаїчної для Івана дійсності, світ грубої сили, житейської тверезості тут і дуже красивий, і ошатний, і по-своєму поетичний.. У Коцюбинського опоетизування народних звичаїв тактовно поєднується з осудом забобонів, якими обплутані ці люди. А їх тонкий художній смак, що виявився у красі одягу та предметів побуту, різко контрастує з цією забобонністю і темнотою, які сковують творчі сили народу. Екран же лише милується мальовничістю гуцульського життя. До вже наведених зразків можна додати взаємини Івана й Палагни, які у повісті будувались на звичайному, абсолютно реальному ґрунті: «Треба ж було газдувати». Овдовівши, газдиня, як і годиться, щиро оплакує свого газду, полишивши осторонь усі інтимні почуття. У фільмі ріже слух підкреслена байдужість, яка звучить у голосінні зрадливої Палагни, заклопотаної вибором красивих дукачів на шию більше, ніж смертю чоловіка.

«Тінями забутих предків» українське кіно зробило ще один крок до таїн народження повноцінного твору мистецтва екрана на літературній основі. Яскраво виражена настроєвість твору лягла в основу образності фільму. «У кожному окремому епізоді рушієм є логіка поетичних асоціацій, що, як вважають деякі критики, замінила собою логіку оповіді. Проте в цілому у кінотворі, як і в першоджерелі, багатому сюжетно й

емоційно, насиченому драматизмом, знаходимо досить чітку фабулу, рясно оздоблену фольклорними самоцвітами» [4, 144].

І все ж «Тіні забутих предків» стали визначним досягненням нашої літератури та кіномистецтва, якісно новим кроком у розвитку принципів екранізації літературного твору. Адже все його новаторство є не чим іншим, як розвитком поетико-романтичних традицій, які завжди були досить сильні в українському кіно.

БІБЛЮГРАФІЯ

1. *Газда Я.* «Тіні забутих предків»: фільм Сергія Параджанова – поема про людську долю, створена з гуцульських легенд / *Я. Газда* // Кінотеатр. – 2008. – № 6. – С. 8-10.
2. *Жила С.* «Тіні забутих предків»: Собор муз. (Повість М.Коцюбинського «Тіні забутих предків» в мистецтві) / *С. Жила* // Дивослово. – 2000. – № 12. – С. 37-43.
3. *Коцюбинський М. М.* Вибрані твори / *М. М. Коцюбинський*. – К.: Дніпро, 1974. – С. 413-461.
4. *Погрібна Л. З.* Твори М. Коцюбинського на екрані / *Л. З. Погрібна*. – К.: Наукова думка, 1971. – С. 123-148.
5. Практико-орієнтовані проекти. «Тіні забутих предків» – шедевр світового кіномистецтва // Українська мова та література. – 2010. – Число 17-18 (657 -658). – С. 23-31.
6. *Череватенко Л.* «Тіні забутих предків»: фільм-історія Сергія Параджанова, яка ніколи не втратить актуальності / *Л. Череватенко*, інтерв'ю взяв І. Русанівський // Голос України. – 2009. – № 5. – вересень. – С. 12.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ:

Водяна Поліна Михайлівна – доцент кафедри філологічної підготовки МНУ ім. В. Сухомлинського.

Авраменко Лариса Геннадіївна – бакалавр кафедри філологічної підготовки МНУ ім. В. Сухомлинського.

Наукові інтереси: проблеми сучасного літературного процесу.

ДОВЖЕНКІАНА МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

Юлія ГЛАДИР (Кіровоград)

Метою статті є дослідження еволюції осягнення Миколою Вінграновським постаті свого вчителя Олександра Довженка, образ якого він розкриває у своїх поетичних та публіцистичних творах. Основний акцент зроблено на таких рисах портрета митця, як оптимізм, любов до життя і народу, гуманізм, що склали основу світогляду автора.

Ключові слова: поетичне довженкознавство, митець, наставник, світогляд, гуманізм, життєлюбство, народ.

The aim of the article is researching of the evolution of the Mykhola Vingranovsky's comprehension of the personality of his teacher Oleksandr Dovzhenko, whose character is reflected in his poetry and articles. The main accent is done on such features of the portrait of the artist as optimism, the love to the life and nation, humanism, which formed the basis of the author's world view.

Key words: the poetic studying of the character of Oleksandr Dovzhenko, the artist, preceptor, world view, humanism, the love to the life, nation.

Особистість Олександра Довженка для Миколи Вінграновського була втіленням найвищих чеснот людини й митця. Пронісши через усе життя образ свого видатного вчителя й наставника, поет жив і творив за його світоглядними принципами, основу яких становлять життєлюбство, гуманізм і міцний стержень народоцентризму.

Довженкіана Вінграновського – помітне в українській літературі явище. Ґрунтовно досліджували його Т. Бахтіарова, М. Ільницький, Т. Салига, Л. Тарнашинська та ін. Однак ця тема є ще далеко не вичерпаною. За словами Т. Салиги, «лінія Вінграновський – Довженко має в критиці доволі розлогу інтерпретацію, і все ж вона вимагає поглибленого вивчення. Поглибленого принаймні тому, що вона не обривається, а продовжується. Хай лише певним штрихом, окремим нюансом, якоюсь незначною подробицею, але Вінграновський про це нагадує читачеві чи не кожною публікацією» [13, с. 72]. До того ж недостатньо опрацьована частина публіцистичного доробку автора, присвячена Довженку, додасть висвітленню його поетичного образу більшої органічності й довершеності. В цьому й полягає **актуальність** нашої розвідки.

Мета її передбачає цілісне дослідження постаті вітчизняного режисера на матеріалі кількох найбільш помітних поетичних творів Вінграновського та його статей, спогадів, інтерв'ю. Простеження розвитку образу Довженка у творчості поета в аспекті еволюції дасть можливість не тільки виявити закладені концепти образу його вчителя – страждання, любов до життя й народу, оптимізм. Обраний шлях покликаний поглибити й увиразнити розвиток світогляду самого автора під впливом митця, його власні життєві й творчі пріоритети.

Український кіномайстер своїм прикладом створив визначальний вплив на майбутнього шістдесятника. Слушно зауважує М. Ільницький, що «у формуванні творчої особи М. Вінграновського основну роль відіграли два джерела: народна пісня і творчість Олександра Довженка» [11, с. 204]. Варто пригадати бодай один славнозвісний образ яблук із кадрів «Землі», у яких упізнається вишуканий естетичний смак, українські гени, а ще, безсумнівно, талант і природність митця, щоб зрозуміти всю магію, енергетику духу, яка не може не притягти до себе й не зачарувати. Глибоко проймався нею Вінграновський, що доводить його висока оцінка цієї кінострічки: «“Земля” Довженка хоч і не кольоровий фільм, але він повен сонця і півтіней, хоч він фільм і не звуковий, але звучить від першого і до останнього кадру» [6, с. 4]. Великою мірою поет пізнавав свого вчителя через його твори не тільки як глядач, а і як актор, котрий через текст кіносценарію вживався в особистість його автора. Як він згадує, «будучи сам за натурою людиною героїчною, доброю, мужньою, романтичною і водночас легкої та веселої вдачі – цими рисами Довженко наділяв і своїх

героїв. Коли я виконував роль Івана Орлюка у “Повісті полум’яних літ”, у своєму героєві відчував самого Олександра Довженка» [6, с. 4].

Про своє осягнення цієї постаті Микола Вінграновський висловлюється в численних спогадах, статтях, інтерв’ю. Він прагне якомога глибше пізнати митця, відкриваючи якусь нову грань його портрета не тільки для читача, а передусім для себе самого. Це стосується й Довженка як людини, і Довженка як генія в усій величі його таланту, любові до рідної землі та в усій безнадії його мученицької долі.

Довженка-людину ще юнаком він почав відкривати для себе вже з перших хвилин знайомства з ним. У спогаді «Рік з Довженком» знаходимо чимало деталей зовнішнього портрета режисера, що в уяві хлопця склали початкове враження. Перша зустріч Вінграновського з Довженком відбулася 1955 року, за рік до смерті митця. Коли той прибув до Київського театрального інституту для пошуку учнів на свої режисерські курси в Москві, йому рекомендували активного студента, який навчався одночасно на двох курсах – на акторському та режисерському. Ось це враження юнака, що вперше побачив ту людину, яка згодом змінить усе його життя: «За красивим блідо-гороховим столом сидить наш ректор, а на дивані в голубу сосонку, навпроти вікна з призахідним сонцем, – сивий широкоплечий, міцний чоловік. М’яким уважним поглядом дивиться на мене. Це був Довженко» [7, с. 136]. Після короткої розмови студента просять щось почитати, він обирає епізод «Гонта в Умані», прослухавши який, Довженко «раптом рвучко встав, (...) встав і враз зміненним, різким, беззаперечним владним голосом сказав, що забирає мене в Москву, в кіноінститут» [7, с. 137]. Майбутній поет у цьому вольовому жесті вже відчув неймовірну впевненість, що стала маркером його долі: «Поволі підвівся й ректор. А я вже знав: хто б і що б зараз мені не сказав, заборонив, не пустив – я вже належу цій людині, Довженку. Він – мій» [7, с. 137]. Оце власницьке «мій Довженко» для Вінграновського буде своєрідним оберегом протягом усього його життя. У цій фразі – саме його Довженко, його сприйняття і неабияк тонке розуміння свого вчителя. Це той знак, який поет відчув інтуїтивно, ще ледве знаючи самого Довженка. І тоді, коли він отримає телеграму-виклик режисера, знову прохопить тим же піднесеним займенником «мій»: «У бібліотеці на столі лежала телеграма: мій Довженко кликав мене до себе в Москву...» [7, с. 138].

А поки що наступного дня Вінграновського було запрошено до київської квартири сестри Довженка Поліни Петрівни на розмову з майстром. Простежимо, як фотографічно точно вже зрілий митець передає кожному колись побачену ще юнаком деталь образу свого вчителя: «З кімнати, крайньої від дверей, вийшов Олександр Петрович: в окулярах, блідо-голубій сорочці, молодий і чимось задоволений» [7, с. 137]. Привертає увагу епітет «молодий» не як пряма ознака молодості, а великої

душевної краси, що стає на перший план, усупереч віковому критерію. Далі Довженко повів юнака до кімнати й почав читати йому уривок зі своєї «Зачарованої Десни». І тут Вінграновському починає відкриватися вже внутрішній світ митця, і не просто відкриватися, він, на диво, тонко розуміє його, убираючи в себе кожен його жест: «Довженко вів слова по єдино відомій йому дорозі, попереду якої йшли його очі: все було винятково видиме, відчутне і ясне – навіть повітря можна було брати руками. // Довженко читав довго, в голосі його не було суєти. Інколи він поглядав на мене. Я запам'ятовував і запам'ятав усе з першого і до останнього слова – так воно мені все припало до душі. Легка моя пам'ять вбирала в себе одразу все, що їй подобалося» [7, с. 137].

Мусимо зазначити, що Вінграновський ще навіть не знав, хто такий Довженко і що він читає саме свій твір. Тому, необережно запитавши в нього після того, як той завершив читання: «А хто це написав?», він відчув себе ніяково, показавши свою неосвіченість і необізнаність із творчістю цієї людини. Як пише автор, «у школі і вже в інституті всі мої вчителі читали і говорили з книг і по книгах письменників. Письменник для мене – було і є щось на зразок всесвіту. І коли я знову запитав: – Ви письменник? – Довженко поклав аркуш на стіл, сів, про щось подумав, і йому стало сумно» [7, с. 137]. Це перше велике враження, яке справив на Вінграновського Довженко-митець, можна сказати, перший, але величезний крок на шляху до осягнення цього великого образу, що буде здійснюватися протягом усього його життя. Це відчуття ще не усвідомлене, не відшліфоване розумом, але якістю пережитого емоційного потрясіння воно сильніше за будь-які раціональні спостереження і висновки, адже саме від нього розпочинається великий відлік Вінграновського як митця і продовжувача справи свого вчителя.

Друге велике враження від внутрішніх якостей режисера юнак отримає вже під час першого заняття на його курсах у Москві: «Облич своїх однокурсників я не бачив, та бачив обличчя асистентів Довженка: мимоволі забувши, що вони наші викладачі, вони, слово честі, нагадували мені людей, що вперше сіли за шкільну парту. Крім новизни думок, несподіваної і стрімкої образності, чарівності, Довженко володів іще якимось чудодійним гіпнозом оповідача...» [7, с. 139]. Через внутрішню велич бачимо й зовнішню властивість образу вчителя, що на його тлі й викладачі здавалися недосвідченими учнями.

З роками Вінграновський продовжуватиме йти до Довженка як до людини, що, може, є куди ефективнішим способом наближення до нього як до митця. Ось він згадує про поїздку до села Яресьок на Полтавщині – малої Батьківщини Довженка: «В Яреськах я хотів подивитись на все, я хотів там побути не лише фізично, але хоч би на мить постояти в тому часі, де рухався мій великий учитель; побачити тих людей, які пам'ятають

Довженка іще живого, а не безсмертного, з якими він говорив, і які говорили з ним, разом ходили, вечеряли, зазвичай товаришували, не знаючи ще тоді, що серед них, з ними – один з найбільших кінорежисерів світу» [8, с. 6].

Тому він так глибоко розумів та відчував його і як майстра, з його неповторним сприйняттям світу й великою драмою митця, змушеного жити в тоталітарній державі. Спостережливо й проникливо він пише про першу публікацію Довженка за його життя: «У журналі “Дніпро” вийшла друком “Зачарована Десна”. Олександр Петрович, дивлячись на той номер журналу, здавалося, не вірив, що так воно й є. (...) Як він любив цей журнальний номер! Любив тією любов’ю, ім’я якій – страждання» [7, с. 139]. У концепті страждання зосереджене все життя митця, що не міг уявити себе як без творчості, так і без свого народу: «Його художня палітра не знала меж – все, чим багата була людська натура, під його поглядом ставало мистецтвом. От саме за це його й били. Били після кожного фільму. Йому не прощали його таланту. Йому не прощали його народу, ім’я якого він ніс і мав за гордість і честь. Його замовчували за життя і після смерті. З нього живцем здирали шкіру» [5, с. 18]. Неймовірно гостро передає муки свого вчителя Вінграновський так, що, здається, ніби він сам розповідає про пережите: «Довженко, не маючи тоді України як держави, маючи її лише у своїй душі, закричав про неї і про її потоптаний народ на всю свою душу. Він сказав про Україну з такою силою, з такою любов’ю, відчаєм і болем що коли читаєш ті сторінки – здригаєшся» [5, с. 20]. Напевне, краще, ніж Вінграновський, Довженка не відчував ніхто.

Упродовж року, тісно спілкуючись із кінорежисером, поет почне все глибше й глибше осягати свого вчителя, убирати його досвід, кращі риси вдачі. Але разом з тим – і поступово переконуватися, що справжня велич є невичерпною, тому так часто Вінграновський повертатиметься до образу наставника і в поезіях різних років, і в численних спогадах. В одному з інтерв’ю на запитання про впливи на свою творчість, він лаконічно відповідає: «Сказати, що на мене ніхто не впливав – якось наче і незручно... Та якщо вплив – це любов, то скажу: Довженко» [9, с. 109]. Це та любов до світу, до рідної землі, народу, яка передалася молодому митцю в спадок від старшого товариша й міцно укорінилася в його світогляді.

На любові Вінграновський робить акцент, перераховуючи риси характеру вчителя, які йому найбільше імпонували: «веселий, легкий у стосунках і розмові, допитливий до неймовірності, з почуттям справедливості до побіління: умів і любив слухати і мовчати, але вже коли говорив – то був тільки він, а вже коли щось чи когось любив, то по ньому це було видно зразу...» [9, с. 109]. У третій частині триптиху «Довженко» (1977) поет наголошує на первинності любові в Довженковому світі: *«Але – там першою Любов // На грізній на своїй на варті. // Вона в душі*

його стояла, // Коли кривавивсь світ при нім, // І, як могла, оберігала // Його в стражданні золотім...» [2, с. 28]. Як оберіг, що допомагає вижити за нелегких обставин, додаючи сили й оптимізму, цю категорію він визначає і в своєму спогаді: «Завжди з ним була його любов. Як уважно вона оберігала його від суєти і неправди, як стрімко створила для єдиного в світі – для людської спільності, народу...» [7, с. 139]. Ця любов до життя, природи, Батьківщини трактується як першооснова суті Довженка. Крізь неї складна й трагічна доля митця бачиться у світлих тонах надії на майбутнє, віри в перемогу добра й прекрасного. Тому не даремно, указуючи на важливу «історичну рису творчості Довженка і Вінграновського», Л. Талалай формулює її як «життєлюбство та оптимізм» [15, с. 7]. А ще художньому мисленню поета і його вчителя однаково властива особлива піднесеність, масштабність, що реалізовується в прагненні своїм мистецьким талантом охопити якомога більше.

Отже, з публіцистичних замальовок, спогадів Вінграновського можна побачити той шлях, яким автор ішов до «свого» Довженка – і як людини, і як великого митця. Поступово він відкривав найкращі якості його характеру – оптимізм, любов до життя, до рідного народу. Це у свою чергу створювало чітке уявлення про Довженка як високообдаровану в мистецькому плані особистість. Поет глибоко цінував його геніальність, тонко розумів усю драму його понівеченого сталінською добою життя, бо володів такою ж тонкою душевною конструкцією, яка відгукувалася резонансом.

Тому потужний довженківський стержень став основою світогляду поета. Багато спілкуючись із кінорежисером, він набував його досвіду, майстерності, що поклало особливий відбиток і на його власний творчий шлях. У кінематографічних роботах, як і в поезіях Вінграновського, вловлюється почерк наставника. 1989 та 1993 років митець екранізує Довженків «Щоденник». Продовженням справи вчителя позначена й творча ідея – зняти 44 документальні фільми із серії «Чотирнадцять столиць України». Чи не довженківська мета проступає в цьому його великому, хоч так і не реалізованому задумі: «Коли я це зроблю, світ зможе познайомитися з Україною не з газетних публікацій і не з Чорнобиля, а з її глибинних протягів, чесно, точно і зримо зроблених мовою кіно» [4, с. 6]?

Та, на жаль, у кінематографі поет не зміг повністю виявити всю глибину свого таланту. Як і сам говорив, великою мірою через тоталітарну епоху. Хоча є й інші думки з цього приводу. Зокрема, Л. Тарнашинська зазначає, що «візуальне кіномистецтво, очевидно, не могло «вмістити» всю степову широку й рвійну натуру М. Вінграновського – і потреба вербального, словесного самовираження, коли у рядок, строфу можна вкласти так багато почуттів, зробила його неперевершеним поетом такого

високого мистецького рівня, що ним могла би пишатися будь-яка національна література» [16, с. 5]. Це можна пояснити з позиції гегелівського бачення переваги словесного мистецтва: «Слово є найбільш зрозумілий і співрозмірний духу засіб повідомлення, який може досягнути все і сповістити про все, що тільки рухається і внутрішньо є присутнім на висотах і глибинах свідомості» [10, с. 329].

Володіння саме словом, насамперед, поетичним, зробило Вінграновського великим і самобутнім митцем свого часу. Йому, прислухавшись також до міркувань земляка поета Д. Креміня, який твердить, що «можливо, в поезії Вінграновський зумів відтворити те, що не зміг і його названий батько Олександр Довженко?» [12, с. 43], зробимо наголос на поетичному доробку митця. І не тільки в масштабному плані продовження справи свого вчителя, краще реалізованої саме в поезії, ніж у кінематографі, а й через те, що талановитий поет репрезентував глибокий і багатогранний поетичний портрет українського кінорежисера. Як підмічає Т. Салига, автор «прагнув створити образ-концепцію» [14, с. 29]. Але реалізовувалася ця мета послідовно, виважено та обережно, здається, поет підходив до неї з особливою відповідальністю. Простежимо її розвиток, зосередивши особливу увагу на тих творах, які найчіткіше розкривають цей образ-концепцію.

Саме 1956 рік, рік смерті Довженка, став часом виходу з-під пера М. Вінграновського цілого ряду поетичних присвят кінорежисерові. Ймовірно, стрімко зрісши духовно, молодий митець відчував у собі поклик обов'язку вшанувати пам'ять свого вчителя як знак вдячності за неоціненний вплив на його життя. А ще, очевидно, написання цих віршів послугувало авторові своєрідною панацеєю від болю втрати дорогої людини, даючи можливість кожного разу повертатися в минуле, осмислювати й переосмислювати своє буття у світлі невлічимої присутності свого наставника. Це такі твори, як «Слава художнику» (1956), «На золотому столі» (О. Довженку) (1956) та «Синє» (1956). З-поміж них увагу привертає вірш «Слава художнику» (1956), у якому йдеться про кінорежисера в іпостасі вчителя, від імені учнів якого автор промовляє піднесені слова вдячності: *«Добре, учителю, що ти небокраї підняв нам людського стремління, // Добре, що ти нас на крила узяв у довір'ї своєму, // Добре, що ти нас збентежив красою великого серця, // Добре, що ти в наші руки поклав несподівано Землю, // Землю поклав, щоб злітати могли ми над нею для щастя, // Добре, що ти наша совість і мужня упевненість наша. // Слава тобі!»* [2, с. 195]. Поет перераховує всі ті блага, які подарувало йому та його колегам навчання в Довженка. Звідси постає величний образ-символ людини неймовірної доброти й душевної щедрості, яка дала своїм учням стимул руху до прекрасного через усвідомлення власної сили й спроможності досягти будь-яких вершин.

Основна мета, якою керується автор у своїй ранній довженкіані, – максимально звеличити образ учителя, його значення для світу й рідної землі. Твори цього часу ще по-юнацькому наївні, їм бракує заглиблення, натомість у них превалюють зовнішні деталі-оздоби. Однак поезія «Рожеві ружі білою водою...» (1959) як доповнений варіант вірша «Сине» (1956), поряд із цим, утверджує важливу ідею наступництва поколінь, передачі й приймання досвіду. І тому вона заслуговує на більш детальний розгляд. Сюжет її розгортається навколо образу саду як утілення величного світу гармонії та краси. У процесі розвитку думки він виростає у своєрідну модель всесвіту Довженка, який ніжно оберігає ліричний герой: *«Рожеві ружі білою водою // Я поливав в сумнім його саду, // Чорненькі мушки вились наді мною, // Повітря співували в пору голубу»* [3, с. 42]. Рожеві ружі, біла вода – світлі образи, що є свідченням нескінченного руху життя і його оновлення. Здавалося б, епітет «сумний» дисонує зі створеною Вінграновським органічною картиною взаємин людини й природи. Проте образ саме сумного саду є віддзеркаленням справжності постаті режисера, адже смуток – це по суті характерна риса особистості Довженка, знак його невтішної долі. У ньому зосереджено також і момент задуми, типової для митця, мислителя. У цілому ж цей образ передає загальний мотив скорботи, позначеної втратою близької по духу людини.

Перед очима реципієнта розгортається картина повносилого буяння життя, хоч воно й незмінно перебуває в симбіозі зі смутком: *«На вікна вився виноград зелений, // Немов землі неказані думки, // Дуби гойдалися і тремтіли клени, // Вгорнувши небо в стомлені гілки»* [3, с. 42]. Використаний поетом образ винограду, який він порівнює з неказаними думками, створює враження недовершеності запланованого. Доповнюють цей смисл постаті дубів і кленів, які огортають небо своїми стомленими гілками, ніби на них лежить тягар віку й досвіду митця. Усе це підтверджує думку про те, що образ саду є втіленням образу самого Довженка, його продовженням у земному бутті. Динаміка розгортання фабули уповільнюється, виникає почуття очікування чогось великого й прекрасного, що увінчується появою постаті самого господаря саду: *«Стелилась тінь спокійна, як мислитель, // З діброви чувся шурхіт хворостин, // Стояв, задумливо зіпершися на тин, // З чолом Вітчизни білий мій учитель...»* [3, с. 42]. Звідси бачимо, що для автора Довженко – це втілення України. У його задумливості вбачається також біль і тривога за долю народу. Цією ілюзією присутності свого вчителя Вінграновський творить незаперечну істину безсмертя, закладену в концепті пам'яті.

Остання строфа слугує обрамленням твору, вона несе в собі конотацію благодірної тиші, спокою: *«Червоні ружі синьою водою // Я поливав крізь промені руді, // Погойдувавсь повільною ходюю // Верблюди хмарини з сонцем на горбі»* [3, с. 42]. Тут відчувається ілюзорність образу

О. Довженка, адже ліричний герой, одержимий ідеєю продовження справи свого вчителя, насправді перебуває сам на сам із переданим йому в спадок світом. Символіка саду передає не просто ідею продовження Вінграновським довженківської діяльності, а загальний зміст праці на благо України.

Риси образу-концепції, відкриті поетом, – доброта, величезна обдарованість, відданість улюбленій справі, уболівання за рідну землю й народ. Натхненний високим духом особистості Довженка, автор уже відчуває всю велич і відповідальність власного обов'язку – продовження його діяльності. Якщо звернутися до образу митця у творчості М. Вінграновського 60-х років, то побачимо в ньому відчутні відмінності. Слушно відгукується Т. Салига про поезію «Присвячую Олександрові Довженкові» (1964): «У вірші (...) вже немає оцих зримих «портретних» рис, натомість чуємо поетову сповідь, зізнання. Вінграновський розгортає так званий внутрішній сюжет, створює своєрідний монолог душі» [13, с. 77]. Поет удається вже не так до осмислення образу майстра, як до рефлексій над собою, витоками свого духовного життя, що йде від Довженка: «І з рук його перепустка солодка // В той дивний світ, що стане довжиною // В усе твоє швидке кіножиття...» [2, с. 89]. Ота «перепустка» з рук митця у світ творчості – це, передусім, навчання любові, доброти, людяності. Вінграновський подумки повертається до свого вже недосяжного минулого, коли він, «мале й зелене, був при нім». У наступному рядку автор робить уточнення: «При нім, при нім, маестро білим...» [2, с. 89], ніби дивується тому, що колись відбувалося з ним. Свідчить про це й триразове повторення прийменника із займенником «при нім», що передає настрій схвильованості й піднесення.

Митцю приємно згадувати своє минуле, хоча разом з тим він відчуває і велику тяжкість, адже не встиг пізнати всієї величі свого вчителя: «Нелегко оглядатися. Нелегко, // Коли незглибна глибина перед тобою, // Перед самим тобою, // Ще вона хвилюється, і прагне, і віщує – // Як важко оглядатися. Прощай!..» [2, с. 89]. Поет не розгадав його за життя, а тому й змушений заглиблюватися у власну рецепцію, у себе самого. Створюється враження, що цим ще одним поетичним «огляданням» він викликає свого вчителя на так звану недоговорену розмову, і цим самим усе глибше осягає його постать. Тому мусимо зазначити, що образ митця в 60-х хоч і слугує авторові способом якісного переосмислення насамперед свого буття, однак він усе-таки стоїть на першому плані. Для увиразнення прірви між собою колишнім і Довженком Вінграновський застосовує контраст, називаючи себе малим і зеленим, а для означення свого вчителя використовує глибоко поетичний перифраз «маестро білий», який є ще одним пафосним утвердженням його геніальності. Тут можна також припустити, що на цьому етапі митець починає вже розумом, а не емоціями осягати свого

духовного наставника. Його мудрість доростає рівня Довженкової, а це дає йому змогу глибше зрозуміти ту досі не пізнану величину.

У 70-ті роки поет пише новий твір про кінорежисера – триптих «Довженко» (1977). Особливо яскравою в плані розкриття ще одного боку постаті митця є перша частина твору «Благословенні води літ...». Т. Бахтіарова простежує еволюцію поета: «Порівняно з ліричними портретами збірок 60-х у творах 70-х завважуємо глибоку підтекстовість. Домінантним у вірші «Довженко» виступає мотив непроминальної пам'яті, забарвленої радістю і трагізмом» [1, с. 10]. Автор уже не з відстані прожитих років, а з позиції вічності споглядає світ. В «осяянім», «озоренім» імені вчителя він зосереджує концепт любові й гуманізму, позначений безсмертним словом істинного мистецтва, яке репрезентує потяг до краси, характеризується правдивістю й має в собі велику мету нових творчих задумів. Образ «священної чаші доброти» – це символ пам'яті про Довженка, насамперед, як людину.

Т. Салига помічає, що «Вінграновський, малюючи ще один «портрет» Довженка, прагне своєрідного лексичного «злитку», у якому б вміщалося те найголовніше, що стосується творчої постаті митця, його формули художньої праці» [13, с. 79]. Можна сказати, що цим віршем логічно завершується формування детальної концепції поетичного довженкознавства Вінграновського. У 50-х роках воно позначене жагучим прагненням поета возвеличити свого духовного батька. У 60-х автор більше рефлектує над роллю Довженка у своєму житті. 70-ті ж роки свідчать про остаточне формування образу-концепції в результаті якісного осмислення провідних людських чеснот Довженка, що й зробило його творчість безсмертною.

Отже, у цілому через віршований та публіцистичний портрети Довженка нам відкривається повноцінний образ Вінграновського – митця, який, увібравши в себе життєвий і творчий приклади видатного попередника, так само проявляє гуманізм і широту народолюбного світогляду, будь-що прагне продовжувати його справу в улюблених сферах діяльності. Ці та інші аспекти можуть стати вагомим матеріалом дослідження теми довженкіани Миколи Вінграновського, явища багатогранного й невичерпного, як і сама особистість українського режисера.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтіарова Т. В. Образ митця та мотив творчості у доробку М. Вінграновського / Т. Бахтіарова // Філологічні трактати. – 2009. – № 1. – С. 9–13.
2. Вінграновський М. С. Вибрані твори / М. Вінграновський. – К.: Дніпро, 1986. – 463 с.
3. Вінграновський М. С. Вибрані твори / М. Вінграновський. – К.: Дніпро, 2004. – 832 с.
4. Вінграновський М. Все на світі – з людської душі / М. Вінграновський // Вечірній Київ. – 1999. – 13 січня. – С. 6.

5. Вінграновський М. Голос таланту, мужності і любові / М. Вінграновський // Кур'єр Кривбасу. – 1995. – № 27. – С. 18–20.
6. Вінграновський М. Земля в цвіті / М. Вінграновський // Радянська Україна. – 1980. – 8 квітня. – С. 4.
7. Вінграновський М. Рік з Довженком / М. Вінграновський // Дніпро. – 1980. – № 9. – С. 135–139.
8. Вінграновський М. Талант мужності і любові / М. Вінграновський // Кур'єр Кривбасу. – 1995. – № 39–40. – С. 6.
9. Вінграновський М. «Я повів своє слово просто...» (Інтерв'ю з В. Базилевським) / М. Вінграновський // Дніпро. – 1986. – № 11. – С. 107–110.
10. Гегель Г. В. Ф. Естетика: в 2 т. / Г. Гегель. – СПб: Наука, 1998 – 1999. – Т. 1. – 1998. – 622 с.
11. Ильницкий М. В современном – прошлое и будущее (Микола Винграновский) / М. Ильницкий // От поколения к поколению: Литературно-критические очерки и портреты [пер. с укр.]. – М.: Советский писатель, 1984. – С. 204–230.
12. Кремінь Д. Д. Кінематографічна складова у поетичній творчості М. Вінграновського / Д. Кремінь // Науковий вісник Миколаївського державного університету. – Серія: Філологічні науки – Миколаїв: МДУ, 2007. – Випуск 14. – С. 38–43.
13. Салига Т. Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис / Т. Салига. – К.: Рад. письменник. – 1989. – 167 с.
14. Салига Т. Поет – це слово. Це його життя... / М. С. Вінграновський // Вибрані твори: у 3 т. / Т. Салига [авт. передм.]. – Тернопіль: Богдан, 2004. – Т. 1: Поезії. – 2004. – С. 5– 54.
15. Талалай Л. Його поезії легко набирають висоту...: роздуми про творчість М. Вінграновського / Л. Талалай // Літературна Україна. – 1996. – 6 листопада. – С. 7.
16. Тарнашинська Л. Вінграновський М.: «Все на світі з людської душі»: біобібліографічний нарис; [сер. «Шістдесятництво: профілі на тілі покоління»] / Л. Тарнашинська. – К., 2006. – 106 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Гладир Юлія Федорівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: тема митця й мистецтва в поетичному та публіцистичному доробку поетів-шістдесятників.

МИКОЛА ВІНГРАНОВСЬКИЙ: ДІАЛОГ ПИСЬМЕННИКА Й КІНЕМАТОГРАФІСТА

Антоніна ГУРБАНСЬКА (Київ)

У статті висвітлено деякі аспекти інтерактивності літературної і кінематографічної поетики в повістевій прозі М. Вінграновського. Розкрито домінування у творах письменника стереоскопічного зображення, символічних образів, пейзажів, культивування різних форм нарації.

Ключові слова: монтаж, гармонія, контраст, деталь, символ, колір, пейзаж.

In this article some aspects of interactivity of literal and cinematographic poetics in the narrative prose of M. Vingranovskiy are highlighted. Domination of stereoscopic portrayal, landscape and cultivation of various forms of narrations in writer's works are studied.

Key words: arrangement, harmony, contrast, detail, symbol, color, landscape.

Зв'язки літературної та кіноцентричної художньої свідомості становлять окрему дослідницьку культурологічну проблему. Активне засвоєння засобів кінопоетики в українській прозі ХХ – початку ХХІ ст.

спричинило фрагментарність великих і середніх епічних форм, про що свідчить проза яскравого письменника-шістдесятника М. Вінграновського, що є самобутнім явищем в історії української літератури та її стильового дискурсу.

Культивуючи актуальні для естетики шістдесятництва засоби проникнення у внутрішній світ героїв (зовнішнє, внутрішнє мовлення, «потік свідомості», видима мова почуттів та ін.), М. Вінграновський закоренив свою творчість у «виловлювання» з життя найбільш різючих фактів, у ліризоване мислення, широкий спектр наративної стратегії (гомодієгетична, гетеродієгетична, монологічна, діалогічна та ін. форми), а також «кінематографічне» сприйняття дійсності, що й досі, на жаль, не стало предметом окремого дослідження, а тому й обумовило актуальність цієї студії. Мета статті – проаналізувати інтерактивність літературної та кінематографічної поетики в повістевій прозі М. Вінграновського як її жанровий маркер.

Точність, «максималізм правдивості» – одна із найсуттєвіших ознак прозописьма М. Вінграновського. Правда в повістях митця постає як своєрідне перекодування (коди автора й коди читача утворюють спільний простір самопізнання; для письменника вирішальним є момент самовираження, для читача – самоусвідомлення). Для самого М. Вінграновського правда уособлює мистецький імператив, що засвідчують, зокрема, повісті воєнної тематики. Можна відзначити ще одну функцію «рецептора правди» – кореляцію жанрової свідомості. Жанр повісті дав авторові змогу поєднати правду з естетичною значущістю в конкретному сюжеті. Ідейно-тематичному змісту підпорядковується й динаміка розгортання подій. Напруженість розповіді створюється фрагментарністю сюжету, уривчастістю окремих його ліній, людських доль, що, у свою чергу, допомагає розгорнути правдиву історію життя окремої людини.

Об'єкт пильної уваги митця – духовна субстанція людини. Так, моделюючи змістовий зв'язок «людина і природа», «людина і війна», «людина і духовність» у повісті «Цервінка» (1971), письменник показав вплив напружених, драматичних моментів життя на поведінку, вчинки й почуття героя – малого Миколки, який через війну передчасно став дорослим. Цей образ засвідчує, що М. Вінграновський генетично впадкував і літературно-кінематографічно розбудовував родовий тип українського світосприймання, який І. Дзюба охарактеризував як «особливе розуміння» героями-трудівниками «невтомної» праці як суті життя», «щось набагато більше, ніж тяжка житейська необхідність (хоч і це також). Вона для них – і єдиний мислимий, приступний спосіб бути собою, внутрішня потреба, вираження їхньої людської сутності, акт «олюднення» навколишнього світу» [3, с. 181].

Миколка керується у своєму дитячо-дорослому житті свідомо поставленою метою (допомогти сім'ї вижити, купити корову, врятувати собаку та ін.), яка визначає внутрішні душевні процеси й мотивує поведінку. Він схильний до вчинків рішучих, відповідальних, що не полегшують, а навпаки, ускладнюють життя. Маючи чутливу до всього живого душу, Миколка, упорядковуючи господарство, чує, як «в сіро-блакитних тілах яблунь вже говорила весна», як «яблуні наче прислухалися до самих себе», як «Сива груша співає», він розуміє, що з персика «не вийшли ще зашпори» і тому «він у саду малий і скоцюрблений» [1, с. 285]. Письменник ідейно-естетично й емоційно виразно трансформував традиційні народнопоетичні символи (хата, сад, яблуня, поле, весна), семантику кольорів (чорна земля, білі хмари, синє небо, сіро-блакитні яблуні): вони «розмикають» сюжетні ситуації твору й дають змогу осмислити конкретний факт як загальну модель намагань людини вижити в критичній ситуації суспільного потрясіння. Контамінація в межах повісті реалістичного письма та елементів екзистенційності (виявляються в драматичній напрузі в розкритті наслідків війни, «нервовій» емоційності, контрастності кольорів, болю за долю людини) визначила новаторське розкриття теми обпаленого війною дитинства.

Культивуючи модерну манеру письма, письменник звернувся до імпресіоністичної та неоромантичної поетики. Так, весняне пробудження саду символізує незнищенність народного духу, продовжуваність життя: «Під листям біленькими губками дихала трава і врізнобіч розбігалися мишачі окопчики. В сіро-блакитних тілах яблунь вже говорила весна... На ній [на Сивій груші. – А. Г.] була тьма-тьмуца гнізд... А над садом у синьому небі цвіли білі молоді хмари» [1, с. 285–286]. У відтворенні станів природи повістяр культивував характеристичні деталі, настроєвість, ясність (кларизм) картин природи. Зображуючи гармонійну єдність людини й природи, М. Вінграновський, подібно до В. Близнеця («Землянка», 1966), звернувся до прихованого й водночас активно діючого паралелізму: відновлення мирного життя – весняне оновлення природи; у такий спосіб здійснюється філософське трактування основ людського буття. Продовжуваність життя обидва повістярі виразили символічно: В. Близнець – образом степу, а М. Вінграновський – образом саду. Символічна інтерпретація саду проведена М. Вінграновським в аспекті давніх традицій: сад – «образ ідеального світу, космічного порядку і гармонії, втрачений і знову віднайдений рай» [5, с. 319].

Уривчастість окремих сюжетних ліній твору призводить до швидкої розв'язки: кінець війни, сімба, у якій Миколка бере участь разом з купленою на базарі коровою – Первінкою. При цьому динамічний сюжет невеликого тексту сприяє повному розкриттю характеру героя.

Однією з найвиразніших композиційних ознак прозописьма М. Вінграновського є чіткість викладу художнього матеріалу. Цю особливість його письма визначив режисерський досвід. Монтаж «кадрів», зорові ефекти, чіткий темпоритм – визначальні якості художньої форми прозової творчості митця.

Композиційно художня проза М. Вінграновського, зокрема повість «Кінь на вечірній зорі» (1986), ґрунтується на принципах гармонії, контрасту, монтажу художньо яскравих картин та вдалому доборі містких образних засобів, виразних штрихів, спрямованих на філософсько-концептуальне осмислення складних зв'язків людини зі світом та гуманістичної концепції митця, що акумулює визначальні духовні й морально-етичні орієнтири народу. Образ автора – композиційний стрижень твору: прозаїк осмислив своє далеке дитинство, поєднавши його з майбуттям.

У повісті чітко простежуються два художні плани: лірична сповідь зрілої людини (схвильовані роздуми про дитячі роки) і дитинство маленького хлопчика Микитки та його однолітків (пізнання ними світу, злидні воєнного побуту, факти незламності людського духу). Сповідь дорослого Микити є своєрідним обрамленням твору, що надає йому масштабності, а баченню проблем духовного становлення особистості й народної пам'яті – глобальності. Відтворення подій у двох часових площинах – воєнного та мирного життя – дало авторові змогу показати формування духовного світу «дітей війни». Заглибившись у психологію головного героя, повістяр ніби «розклав» його життя й поведінку на ряд самостійних, психологічно значущих елементів. При зображенні внутрішнього світу, почуттів та емоцій Микитки цілком природним є поєднання власне оповіді з прямими виявами душевного стану персонажа. У такий спосіб письменник досягнув належної психологічної переконливості, образної виразності художнього малюнка, високої майстерності в розкритті найтонших порухів людської душі.

Як слушно зауважив Т. Салига, М. Вінграновський умів знаходити «такі свіжі і неповторні штрихи, деталі, які в художній белетристиці аналогічної тематики є буквально унікальними» [4, с. 137]. Так, раптова поява в безлюдному степу здичавілого коня з випаленими на боку фашистським чорним орлом та порядковим номером викликала в Микитки наплив емоцій: «Та невже — кінь?! Якщо кінь, то чом не ірже, а гарчить? І чому він тут, і чий? А орел? А цифри?..» [2, с. 103] – намагається з'ясувати побачене хлопчик. Кількома фразами, а подекуди й кількома словами відтворено складну життєву ситуацію, зафіксовано почуття героя (здивування, занепокоєння, задоволення), його внутрішню сутність (гострий розум, доброта, сміливість, любов до навколишнього світу). Проте персонаж М. Вінграновського не розкривається з півслова, півдії.

Жанрова специфіка повістєвого твору, позначеного «кінематографічним» сприйняттям дійсності, дає змогу через окремі епізоди розкрити нові духовні параметри героя. При цьому гомодієгетична форма нарації інтимізує виклад, надає повісті щирої схвильованості.

Моделюючи характер персонажа через його поведінку, письменник засобами кінопоетики зображав зовнішні вияви різних емоційних реакцій, жестів, як-от: «Я вийшов з вокзалу і остовпів: людей – море, і всі ці люди наче найрідніші родичі: обнімаються, цілуються, плачуть, і всі якісь наче відмолоділі і наче світяться... І ось я біжу по шпалах від Голти додому... Біжу і лижу морозиво то зверху, то знизу, то збоку, стаю, зупиняюся, оглядаюся і знову лижу і не можу нализатися. «От шкода, що Галі нема!..» [2, с. 116–117]. Як бачимо, чуттєво-емоційний стан персонажа продукує економне, насичено письма й водночас надає нарації твору динамічності. Прикметною ознакою композиційно-стильових особливостей повістєвої прози М. Вінграновського є не лише заглиблення у внутрішній світ людини, а й показ діалектики душі героя, розкриття характеру в процесі руху й змін.

Поетика прози митця симптоматична двома сюжетно-композиційними векторами. З одного боку, він продовжував експлуатувати традиційний сюжет, з іншого – удавався до складних форм художньої умовності, розкриття характеру через внутрішні душевні процеси. Звертаючись до традиційних проблем екзистенціалізму (самотність, відчай, боротьба за виживання та ін.), М. Вінграновський збагатив українську літературу новими образами, сюжетними та стильовими знахідками, оригінальним (на основі фантазії) розв'язанням внутрішніх конфліктів.

Так, у повісті «Сіроманець» (1977) оповідацьке «я» автора вбирає в себе чимало життєвих фактів, подробиць, конкретних реалій (скажімо, етюдні фрагментарні малюнки: «Свиснула синиця. Її порожній осінній свист не сподобався Чепіжному. Посіявся дощ...» [1, с. 297]). Такі описи стимулюють зорове та слухове сприйняття. Відомий у критиці вислів «проза поета» чи не найбільше характеризує М. Вінграновського, оскільки його творах властива міфопоетична образність, про що, зокрема, свідчить початок повісті «Сіроманець»: «Вночі прийшла осінь, і вовк хмукнув на сизий листок ожини, хмукнув і сказав: «Ого-го!» Тоді підняв лапу і лапою вмився. Промив очі, порозтрушував з себе листя, послухав свист синиці і знову ліг. «Далеко, – сказав він собі. – А навіщо?». Потім вовк заспівав» [1, с. 295].

Зорові й слухові ефекти, калейдоскопічність, мінливість, монтування кадрів, чіткий темпоритм – ці кінематографічні якості органічні для прози М. Вінграновського. «Польові стежки, цвіт гороху і гречки, літній вилинялий вицвіт неба, сірий цвіт каміння по кар'єрах, клунок на палиці на плечі. Одеси з морем не видно, сонце у хмари сідає» [1, с.330], – ця

замальовка із «Сіроманця» – типовий зразок «монтажної» прози письменника.

Яскраво репрезентує літературну й кіноцентричну художню свідомість М. Вінграновського в цій повісті й топос гнилищ, де Сашко хотів сховати вовка. Ті гнилища «були покинуті у яру давно», вони «позаростали шипшиною, глодом, усім колючим, що тільки росло на світі» [1, с. 304]. У трактуванні автора глинища такі ж самотні, як і Сіроманець; такий же самотній і Сашко без вовка. Глибина самотності живих істот підсилюється картиною самотньої пустки. Серед цієї пустки – самотній Сіроманець, спокій якого порушували лише вітри, що «басували... по відкритій рівнині, гасали наввипередки, лопотіли білими сніговими полами, навивали малим молодим вітрам старі степові пісні» [1, с. 318].

Завивання вітру перегукується із самотнім завиванням вовка; його самотність поглиблюється раптовою зміною спокою на неспинний рух: «Сіроманець уже не котився – його котив вітер. Вночі подув такий степовий надлиманський вітер, що захилиталися навіть скирти... Його котило на вогні невеликого висілка, і він нічого не міг змінити – ставав на свої лапи, як вітер здував його з них і те й робив, що своє» [1, 319]. Цей настроєвий крайобраз розкриває тяжіння М. Вінграновського до пантеїзму.

Деякі явища природи й деталі пейзажу набувають характеру наскрізних образів і мотивів, а іноді виростають до значення символів. Це насамперед образ дороги: «соняшники, пшениці, лісосмуги... Потягнулися яри і ярки, вибалки, балки... Села пішли під черепицею... Мріли степові кургани... Червоними озерами цвіли в лісосмузі маки. Синіли озерами біля них – сокирки» [1, с. 329-330]. Дорога створює відчуття безперервного руху людського життя, спрямованості в невідому далину, до якої йдуть двоє друзів: людина і вовк – Сашко і Сіроманець.

Лісових пейзажів у М.Вінграновського набагато менше, ніж степових і сільських. Це пояснюється передусім тим, що рідною для нього є саме степова частина України, її сільський краєвид. Найбільш насичена лісовими пейзажами (осінніми, зимовими, весняними) повість «Сіроманець», у якій вовк – частка рідної для нього природи. Стан лісу перегукується із ліричним настроєм Сашка (восени – розважливим, узимку – сумним, весною – обнадійливим). Так, надію хлопчика на врятування Сіроманця розкриває картина пробудження весняного лісу: «Ліс, той наче поклав собі руку на серце і тихо благословляв журавлине крило над собою в осяянім небі, і мурахи з підтягнутим за зиму животом і свою лісову стежину, що просихала в Сашка на очах» [1, с. 325-326]. Подібні описи виконують у повістях М. Вінграновського психологічну функцію, вони виражають внутрішній стан героїв, їхні емоційні реакції на світ.

Повість М. Вінграновського «Літо на Десні» (1983) тематично суголосна «Зачарованій Десні» (1957) О. Довженка розкриттям сутності справжньої людської доброти у взаєминах зі світом природи та засобами й прийомами кінопоетики. Її композиція, порівняно із «Зачарованою Десною», прикметна більш послабленим сюжетом та особливим настроєвим поєднанням окремих епізодів, що визначається настроєвим зображенням внутрішнього світу героя, перебіг переживань якого є формотворчою структурою досягнення цілісності твору. Експлікуючи мотив сприйняття людиною світу природи, письменник показав, як докільля відтворюється у свідомості персонажа, які почуття й думки викликає і як впливає на його поведінку. Саме завдяки настроєності з мозаїки одномоментних душевних порухів, описів навколишнього середовища, життєвих ситуацій, позначених ставленням автора, і вимальовується художня концепція М. Вінграновського.

Уже сама назва твору – «Літо на Десні», як і «Зачарована Десна», указує на замкнений художній простір – місце дії. Цей простір повістяр використав насамперед для акумулювання та вияву душевних переживань героя, які відразу вводять читача в атмосферу складної душевної «роботи». Основною композиційною фактурою обох творів є опис: у кіноповісті О. Довженка превалюють описи дитинства сільського хлопчика Сашка, у повісті М. Вінграновського – показ докільля.

Звернувшись до так званого «подвійного бачення» (через призму дитини та дорослої людини – митця), розповідь про Сашкове дитинство О. Довженко переплів авторськими роздумами про пережите своїм героєм у дорослому житті – про природну сутність, духовний світ і високе призначення людини, долю народу, про завдання мистецтва. Завдяки цим роздумам створюється високий поетичний та публіцистичний струмінь кіноповісті й вимальовується чітка присутність автора. Зосередившись в основному на почуттях, переживаннях Сашка й на філософських роздумах Олександра Петровича, О. Довженко подієвій основі відвів другий план.

Аналогічно в М. Вінграновського. Описи навколишнього середовища, що за своєю художньою роллю є визначальними в «Літі на Десні», – не «декорації» подій, а чинники психологізації ситуації та характеру. Їхнє завдання – пропустити через душу людини все, що вона навколо себе спостерігає, розкрити її стан та емоційні реакції на побачене, поведінку, а отже, зв'язати мікросвіт з макросвітом. Поетичний світ природи розкривається через тонко організовану психіку малого героя: «Жовті озерні лілії помічають тебе ще від палатки... Маня (корова. – А. Г.) з жовтою кульбабою в губах з того лисячого боку озера дивиться на тебе і стоїть. Чайки верещать. Водяні жуки – хто куди...» [1, с. 380]. Описи докільля і зовнішніх подій М. Вінграновський подав у кінематографічному ракурсі, що реально окреслює природне середовище й події в ньому, –

кіномонтаж, як і інші прийоми психологічного імпресіонізму в неореалістичній прозі митця, пов'язаний з образом оповідача.

Оригінальним нарративним прийомом є експлікація виражальної функції звірів. Виражальна функція лисиці «передоручається» дикому кабанові, при цьому поєднуючись з уявно-умовним діалогізованим монологом: «Лисиця виглянула з нори, помружила малинові від сонця очі, розсунула мордочкою звіробій, подумала, помріяла, жовтенько залягла. Лисиця не бачила, що я її бачу з копиці сіна... Кабан, видно, почув мене. Він оглянувся на луки – ніде нікого...» [1, с. 373].

Позиція М. Вінграновського максимально поєднується з переживанням основного наратора (Олексійовича), крізь призму сприйняття якого відтворюються події – поведінка лисиці, кабана, «дикунів» (чоловіків, що крадуть чужу картоплю), інших людей та тварин. Відхід повістяра від гетеродієгетичного (третьоособового) наративу й звернення до гомодієгетичного (першоособового) орієнтував його на широке використання художніх засобів з арсеналу кіно, театру, живопису, що пояснюється імпресіоністичними тенденціями української літератури постсталінського періоду. Якщо в «Зачарованій Десні» превалює враження героя від навколишнього світу, то в «Літі на Десні» – автора – від внутрішнього світу персонажа. Обидва митці передають власні почуття, однак у «Зачарованій Десні» це почуття Сашка та самого автора, а в «Літі на Десні» – власні враження письменника максимально зближені із враженнями зображуваного героя. Висвітлюючи органічний зв'язок людини й навколишнього середовища, М. Вінграновський широко культивував імпресіоністичного типу описи, пейзажі (статичні, динамічні; сільські, степові, лісові; денні, нічні).

Робота М.Вінграновського в кіно найбільш виразно позначилася на специфіці втілення концепції людини в художній прозі про кінознімальні пригоди. Так, у повісті «У глибині дощів» (1979) звичайний степовий пейзаж насичений штучними елементами декорації, необхідними для зйомки фільму: «Внизу лиман, над лиманом горб. За горбом – степ... Вкопані скіфські баби поміж возами, борони, плуги, скрині, погребні ляди, діжки з камінням... Ніяких мурованих мурів, башт, де ніде повернутися, підвісних мостів і ровів, налитих водою» [1, с. 238]. Пейзажі, «монтажність» яких створюється на основі зорового типу організації навколишньої дійсності, видаються найбільш вмотивованими.

Поряд із так званими калейдоскопічними пейзажами письменник культивував слуховий тип художньої організації довкілля: «Ніч була темна, круглі кущі глоду були ще темніші. І коли тихо стати біля такого куща і постояти, то можна почути, як у нім щось ворушиться: чи то миші в корінні, чи напівсонні степові сіренькі гадючки мостяться зимувати під дрібним глодовим листям... Задзижчить раптом степова муха в такому

кущі, задзижчить з переляку...» [1, с. 241]. Завдяки насиченості пейзажів М.Вінграновського слуховими відчуттями поглиблюється ліричність його прози, а отже, – відтворення тонкої організації внутрішньої сутності людини.

Ліризм – стильовий атрибут насамперед нічних пейзажів повістяра. При цьому його хист обсерватора сприяв культивуванню поетики персоніфікації. «В лузі хтось темно кашлянув, збудив своїм кашлем ще когось темного... Луг розплющував і підводив до зір свої повільні росяні очі. На нашому з лисицею озерці чутно скидалася риба, і чайки на гніздах на своїх дітях, схвильовані і нагріті їхнім дихом, схилилися із гнізд і прихапцем скльовували росу» [1, 396]. Картини ночі мають філософське значення: ніч і степовий простір виступають тлом, на якому вимальовується людське щастя (радість від усвідомлення єдності з природою, професійне самоствердження та ін.).

Модель світу в повістях М.Вінграновського постає з екзистенційного світовідчуття автора. Центральний у ній образ людини, естетично осмислений на основі гармонії внутрішньо-психологічного та зовнішньоподієвого планів його розкриття, настроєвості, активного використання позафабульних елементів (пейзажів, описів), свідчить про зміцнення лірико-філософської течії в українському письменстві та розширення можливостей композиційної будови художніх творів.

У цілому ж для літературної спадщини М. Вінграновського, і зокрема для його повістєвої прози, іманентно властива багатомірність – знакове поняття українського письменства другої половини ХХ ст. Інтерактивність літературних і кінематографічних засобів та прийомів стереоскопічного зображення в багатомірному вираженні конфліктів і характерів – основна особливість його творчої манери. Завдяки стереоскопічності зображення («кінематографічне» відтворення дійсності; широкий спектр наративного модусу письма (гомодієгетична, гетеродієгетична, монологічна, діалогічна форми та ін.) ; психологізм), прозаїк виробив свій глибокий, соціально-філософський підхід до проблем «людина і природа», «людина і війна», «людина і духовність». Осучаснюючи засобами кінематографа сюжетно-композиційну організацію літературного матеріалу, зокрема такі елементи композиції, як портрет, внутрішній монолог, діалог, пейзаж та ін., а також дискурс філософізму та публіцистичності, М. Вінграновський збагатив національне письменство нетривіальними образами, оригінальним розв'язанням художнього конфлікту, сюжетно-композиційними та стильовими знахідками, що виразно позначилися на модернізації стильового розвитку української прози та руху жанрових форм у напрямку до дифузії, про що йтиметься в наступних розвідках.

БІБЛІОГРАФІЯ:

1. Вінграновський М. С. Вибрані твори / Микола Степанович Вінграновський. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с.
2. Вінграновський М. С. Кінь на вечірній зорі : Повісті / Микола Степанович Вінграновський. – К. : Веселка, 1987. – 197 с.
3. Дзюба І. Стиль і стилізація / Іван Дзюба // Вітчизна. – 1987. – № 9. – С. 181–184.
4. Салига Т. Ю. Микола Вінграновський : Літературно-критичний нарис / Тарас Юрійович Салига. – К. : Рад. письменник, 1989. – 157 с.
5. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер. – М. : Фаир-Пресс, 1999. – 448 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА:

Гурбанська Антоніна Іванівна – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи Київського національного університету культури та мистецтв.

Наукові інтереси: поезика прози шістдесятників.

ЕКРАНІЗАЦІЯ РАННІХ ТВОРІВ А. П. ЧЕХОВА РЕЖИСЕРОМ К. МУРАТОВОЮ В ФІЛЬМІ «ЧЕХОВСЬКІ МОТИВИ»: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДІАЛОГ МИТЦІВ

Діна КОЛОС (Луганськ)

В статті розглядаються особливості екранізації двох творів А. П. Чехова – «Важкі люди» та «Тетяна Рєпіна» режисером К. Муратовою в фільмі «Чеховські мотиви» з позиції постмодерністського мистецтва.

Ключові слова: екранізація, постмодернізм, перформанс, гра, реальність

In the article deals adaptation of two products of Anton Chekhov's «Heavy People» and «Tatyana Repina», directed by K. Muratova from a position of postmodern art.

Key words: adaptation, post-modernism, performance, play, reality.

Цілісна концепція постмодернізму з'явилася наприкінці 70-х років ХХ століття. В її основі було неприйняття соціальних утопій, ілюзій масової свідомості, а виявлений мистецтвом факт існування множинності, існування життєвих світів, плюралізму, різноманітних форм культури не вписувався в концепцію розвитку класичної рефлексії та направленням сучасної філософії. Нове постмодерністське мислення почало існувати за новими законами, згідно яких апеляція до теорії предмету, явлення еталону, взірцю губило будь-який зміст. Дослідженню філософсько-естетичних аспектів постмодернізму присвячено праці Ж. Дерріда, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Р. Барта та інших.

Культура та мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття має масштаби глобальних зрушень у художній свідомості людства, хоча деякі науковці вважають, що термін «постмодернізм» вже не слід використовувати на позначення сучасних культурно-мистецьких станів, та саме цим терміном сьогодні відображають погляд культури на саму себе.

Характерними рисами постмодернізму є деколонізація традиційних цінностей, реконструкція естетичного суб'єкта, стильовий синкретизм, інтертекстуальність, цитатність, як метод художньої творчості, фрагментарність і принцип монтажу, іронізм, пародійність, естетизація потворного, змішування високих і низьких жанрів, карнавалізація всіх сфер культурного буття, репродуктивність та тиражування, запозичення принципів інформаційних технологій.

Постмодернізм відверто стверджує, що текст не відображає реальності, а творить нову гіперреальність. Сприйняття світу як грандіозного сховища накопичених людством артефактів, традицій, образів, стилів за умови того, що немає системи координат, принципової ієрархії цінностей, перетворює художній текст на випадковий колаж, який постулює хаос як спосіб організації – форми пастишу, гіпертексту виступають моделями співіснування в різних культурних системах, у плюралістичному світі.

Постмодернізм розмив кордони між літературою і філософією, історією і кіно, театром і музикою, здійснив ерозію жанрів і стилів, що зумовило посилення інтелектуальності в творчості й водночас привело до виникнення принципової «радісності тексту», прагнення до задоволення, атрактивності. Виявом ігрового начала в постмодерністському кіномистецтві стає поява нових жанрів – починається процес синтезування елітарної і масової культури. Говорити про постмодерністське кіномистецтво в світовому масштабі слід також сказати і про творчий доробок українських кінорежисерів, зокрема Кіри Муратової. Дослідженню творчості режисера К. Муратової присвячені наукові розвідки мистецтвознавців та культурологів, зокрема: О. Мусієнко, І. Зубавіної, Л. Брюховецької та інших.

Значення та роль кіномистецтва в формування світосприйняття людини XXI століття зростає з кожним днем, оскільки сьогодні кінематограф – це комплекс засобів пізнання людиною навколишнього світу з точки зору його соціальних, моральних, психологічних, художніх та інтелектуальних аспектів. Сприйняття аудіовізуальних творів інтегрує та удосконалює здатність людини сприймати мистецтво (літературу, живопис, музику та інше). Сприймаючи й аналізуючи ігровий фільм людина має можливість одночасно спілкуватися з літературою (тексти діалогів, монологів, закадровий коментар), образотворчим мистецтвом (композиція кадрів, ракурсна зйомка, декорації), музикою (мелодії, темпоритм) не автономно, а в синтезованому вигляді. Широкий спектр впливу кіномистецтва, яке спирається на аудіовізуальну, просторово-часову структуру, має значні потенції розвитку людської особистості, індивідуальності: її емоційної сфери, інтелекту, естетичної свідомості (сприйняття, смаку), самостійного, індивідуального, творчого мислення.

Метою даного дослідження є визначення особливостей екранізації ранніх творів А. П. Чеховим режисером постмодерністського кіномистецтва Кірою Муратовою на прикладі її фільму «Чеховські мотиви» (2002).

Твори Антона Павловича Чехова були об'єктами для екранізацій режисерів доби німого кіно (перші екранізації творів А. П. Чехова відносяться до 1911 року), а також користуються попитом у кінорежисерів різних країн світу: України – «Чеховські мотиви» (2002, режисер К. Муратова), Росії – «Палата № 6» (2009, режисер К. Шахназаров), Білорусі – «Парі» (2008, режисер Н. Петрова), США – «Ваня, 42-а авеню» (1994, режисер Луї Маль), Німеччині, Канади, Франції – «Малишка Лілі» (2003, режисер Клод Міллер), Австралії – «Сільське життя» (1994, режисер Майкл Блейкмор). Така підвищена увага з боку режисерів до творів Чехова не випадкова, оскільки фільми за творами письменника завжди відзначаються зацікавленістю глядацької аудиторії, глибина тематики та проблематики кожного з яких актуальна й по сьогодні – в житті людини XXI століття.

Ми можемо виокремити два типи екранізації в залежності від взаємовідносин літературного оригіналу та кінематографу. Перший – це достеменно фабульно-змістовна основа екранізації, метою якої є кінематографічне трактування літературного матеріалу. Такими є більша кількість екранізацій. Якщо мова йде про класику, то режисером ретельно відтворюється епоха з її предметним світом, зберігаються популярні сцени та діалоги героїв. Другий тип – більш вільна, розкута екранізація, коли літературний твір переосмислюється режисером з точки зору сучасності, в цьому випадку розкривається великий потенціал твору. [3, 89] Саме до такого типу екранізації – вільної інтерпретації, ми й можемо віднести фільм Кіри Муратової «Чеховські мотиви».

В діалозі режисера з Чеховим підтекст важливіше сюжетних мотивів. Візуальна музикальність, неканонічні та струнко оркестровані мізансцени, поєднання різної виконавської техніки становиться протидією матеріалу, залишаючи розриви між сприйняттям чеховських сюжетів та враженням від «Чеховських мотивів».

В екранізаціях останнього часу можна прослідкувати тенденцію звернення режисерів до сюжету не одного, а одразу декількох творів одного письменника. Так і фільм «Чеховські мотиви» К. Муратової вибудовується на основі оповідання А. П. Чехова «Важкі люди» та незакінченої п'єси «Тетяна Рєпіна». Цей спосіб автор фільму обирає не лише для того, щоб збагатити драматургію фільму, а для більш глибокого проникнення в світ письменника, більш повного розкриття художнього світу його героїв.

Особливості екранізації в естетичному плані походять до особливостей трансформації літературного оповідання. Літературний твір володіє внутрішнім потенціалом для трансформацій, оскільки слово породжує різноманітні зорові образи, які залежать від суб'єктивного сприйняття читача. Складність екранізації полягає в першу чергу в тому, що трансформується сама природа художнього впливу літературного твору, а словесна образність першоджерела конкретизується зоровими образами.

В цьому фільмі Муратова знайшла в творах Чехова ідеального співавтора: Муратова містифікувала героїню чеховської п'єси «Тетяна Рєпіна», переробила фінал твору, посиливши його театральність. Таємнича дама, закутана в покривало, блукає у Чехова і у Муратової церквою і всім заважає. Замість чеховської тіні Тетяни Рєпіної – привида-самогубця та колишньої нареченої жениха в одній особі – вона стає муратівським персонажем: дочкою священика, яка з обряду вінчання зробила скандал, улаштувала домашній спектакль. Проте і в до церковної частини фільму студент Петро, вимотаний скандалами, запитував: «Коли ви припинити ці спектаклі?»

Загальні закономірності художнього відтворення літературного джерела тісно переплітаються з моментами його суб'єктивного сприйняття «інтерпретатором». Саме в кінематографі чітко відображаються пульс часу, динаміка мислення режисера, тому порушення першорядної гармонічності, цілісності літературного оригіналу неминуха.

Необхідно чітко усвідомлювати, що при екранізації ми завжди маємо справу з кінематографічним перетворенням літературного твору, в результаті чого запозичені з літературного оригіналу фабула, образи, ситуації визначаються новим контекстом. Точно та ємко про це сказано у Б. Балаш: «Майже в будь-якій серйозній та розумній... переробці ми зустрічаємо переосмислення. Ми бачимо інші внутрішні рухомі сили тієї ж самої зовнішньої дії. Ці внутрішні спонукальні причини висвітлюють внутрішнє життя образів». [2, 271] Внутрішні рухомі сили, про які йде мова, обумовлені як часом звернення до того чи іншого літературного оригіналу, так і індивідуальністю режисера.

Головна проблема, яку приходиться вирішувати режисеру в період роботи над екранізацією літературних творів – це уникнення дубляжу першоджерела, змога перевести його на кінематографічну мову за допомогою технічних та образних засобів. Екранізовані твори спроможні візуалізувати те, що раніше можна було лише уявити свідомістю людини та дають можливість глядачам прожити разом з героями ще одне життя.

«Чеховські мотиви» вражають своєю прозорістю та одночасно складністю форм, персонажі стрічки мають знайомі по попереднім роботам режисера манери, їм характерна відверта пародійність. При цьому

загальний настрій фільму, його стилістичні перепади, завмирання-паузи, які чергуються зі скандалами-вибухами, провокативна видовищність, позапобутовий ліризм та побутові ритуали, тягучий ритм та грайливість задають незвичний кут зору картини.

Саме гра є однією з головних складових постмодерністського світосприйняття, вона присутня скрізь, вона допомагає досягнути та подолати реальність, дійсність. Гра в постмодернізмі – це не просто манера, стиль життя, а структурна основа людських дій, суперечливий феномен якої пронизує всі віхи людського буття. Найвища цінність гри полягає в процесі досягнення результату.

Кіра Муратова екранізує раннього Чехова, проте радикалізує своє кіно, повертаючи тиражному мистецтву в епоху масових видовищ, яке притаманне постмодерністському суспільству, унікальність ритуальної події. «Чеховські мотиви» викликають різні за своєю приналежністю почуття: від хвилювання до розгубленості. В фільм К. Муратової делікатно вплетені й пунктирно намічені головні мотиви чеховських п'єс. В фільмі наскрізним мотивом проходить тема очікування – від'їзду, грошей, кінця скандалу, розуміння, фіналу вінчання, іншого життя, яке набуває конструктивістських якостей в різних частинах фільму. Образ реальності, реконструйованої під реальність та відтвореної як обряд вінчання, притому в реальному часі, руйнує автоматизм сприйняття та непокоїть оточуючих. Буденне тікання годинника в другій частині фільму перед бурхливою сімейною сваркою – є настільки ж безвихідним, як нетерплячий смішок, позіхання, кашель «глядачів» під час вінчання в третій частині.

В «Тетяні Репіній» – в обряді вінчання нареченого з багатою вдовою, який відбувається під акомпанемент балаканини – Чехов випробував нові форми, завдяки яким створив інтелігентський «театру-храму», в якому передчувався гротеск часу. У режисера К. Муратової на цій літературній основі вийшов загадковий фільм про видовище, яке співпадає з «нудьгою життя». Не випадково в картині саме видовищу – перформансу – приділяється особлива увага, оскільки він є однією з характеристик постмодерністського мистецького твору. В «Чеховських мотивах» Муратова десакралізує саме видовище, а не церковне таїнство, порушуючи таким чином контакт з глядачем.

Муратова в цьому фільмі по-чеховськи поєднує непоєднуване: комедію масок з натуралізмом, трагіфарс з балетом, непритомну водевільну атмосферу з літургією. При цьому не забуває і про власне поєднання «сюрпризу, дивертисменту, концерту», в цьому фільмі муратівським янголам, демонам та зоопарку дається можливість нащупати, роздивитися, а може, й відчутти в знеціненому житті його сенс, нехай і знівечений.

Муратова проблематизує головний мотив в цій стрічці, який пов'язаний з потребою, можливістю та провалом комунікації не тільки між героями, які занурені в тотальне шоу (сімейних скандалів, церковних ритуалів) з миттєвими випадіннями з нього, але й між екраном та глядачем. Муратова – в слід за Чеховим – змішує вульгарну мову та піднесену, драматичні та комічні елементи. В ідальні «Тяжких людей» одночасно знаходять місце портрет Чехова та ікони, а ритуал вінчання, знятий в режимі реального часу, поступово переходить в модель реаліті-шоу, того самого видовища.

Муратова розвиває чеховський запал з подолання старих та традиційних форм драматичного мистецтва, оскільки навмисно відмовляється від мелодраматичного фіналу, за яким подруга Репіної, яка марно намагалась злякати безсоромного нареченого, після церемонії в церкві закінчує життя самогубством. В фільмі все перетворюється на гру без фатальних наслідків, окрім того, що панотець в «месниці» пізнає власну доньку, і саме в цей момент виникає перегукування двох історій стрічки, які поєднанні в екранному оповіданні. Батько церковний в мить перетворюється на звичайного батька, який не може знайти взаєморозуміння з власною дитиною, саме так, як мордується з сином-студентом та з чотирма іншими дітлахами персонаж з оповідання «Важкі люди».

Муратовський фільм пронизано «тугою за кращим життям» ворогуючих дітей та батьків – «важких людей». Всім відчуженим, які перебувають по той бік скла, не зважаючи на вік та стать Муратова надягає окуляри, які підкреслюють не тільки фізичні вади, а й передають гротескну форму формальної «інтелігентності», а отже тотальної короткозорості, затурканості, важких в спілкуванні людей. «Чеховські мотиви» – фільм-прозоріння. В ньому виникає насправді інтимна причетність до позасюжетного зв'язку часів, яка ґрунтується на розривах...». [1, 287]

Сюжет фільму «Чеховські мотиви», завдяки режисерським контрапунктам, розвивається аритмічно сюжету оповідання. Болісний конфлікт, невігдане протиріччя змінюють сам хід кінематографічного часу. Муратова скорочує простір, місце дії, проте ущільнює й розмикає його час, пропонуючи драму життя, а не драму в житті. І невблаганність «театру абсурду», відтворює в цьому фільмі новий рівень реалізму.

Зображення часу – дійсний сюжет цього ігрового та справжнього простору «Чеховських мотивів», в якому старі, юні, зрілі, бізнесмени на джипах, в лімузинах, дрожках, в циліндрах, в горжетках, вуалетках, в радянських пальто, з зачісками панків, в намистах з лез бритв промовляють текст з різною інтонацією – моделюють чеховський текст ідеально поєднаний з муратовським. Персонажі цього суспільства видовищ

виконують в різній техніці позмінно ролі акторів та глядачів. Кожен з них дублює не тільки пластику, слова й жести один одного, а й долю.

Кіра Муратова, поєднавши в «Чеховських мотивах» образи, ритми різних часів та власне лейтмотиви, робить час ще й головним героєм фільму. Метафізичний образ часу проростає тут крізь надрив та стан «повільно пропливаючого життя», скрізь поезію та прозу, красоту та потворність, скрізь обряд вінчання, скрізь сімейний ритуал, який трансформується в спектакль-анахронізм, в якому батько виступає в амплу театрального злодія, а його донька, потайки випиває чарку горілки, повторює не лише жести-дії нещасливої матері, а й начебто програє своє майбутнє. Так Муратова – в дубляжі жестів, манер – намічає долю своїх персонажів та ритуальну повторюваність життєвих циклів. В «Чеховських мотивах» набагато суттєвіша чорно-біла муратівська світлотінь: здатність бачити та чути час, сумішництво сатирикону з ілюзіоном, чудового з бридким, храмового дійства з культом кіно, філософське роз'яснення чого вкладено до вуст церковного сторожа: «І співають, і кадять, і читають, а Бог всього не чує <...>. Сьогодні в обід ховали пана, зараз вінчаємо, завтра хрестити будемо. І кінця не видно. А кому це потрібно?». [1, 293] Два автори – літературного першоджерела А. Чехов та кінематографічної його інтерпретації К. Муратова не дають відповіді на це питання. Проте, відгукуючись чеховськими мотивами, режисер реабілітує тривалість кінообразу, чуттєве діяння ритму, які загострюють та відсторонюють її розуміння соціальних синдромів новітнього часу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Абдуллаева З. Кіра Муратова: Искусство кино / З. Абдуллаева. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 416 с. С.287
2. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: Искусство, 1968. – С. 271
3. Пламадяла А.-М. Кино, фольклор, литература. – Кишинев: «Штиинца», 1985. – 157 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Колос Діна Миколаївна – здобувач кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, викладач кафедри кіно-, телемистецтва Луганського державного інституту культури і мистецтв.

Наукові інтереси: проблеми сучасного українського кінопроцесу.

СТРУКТУРА ОБРАЗУ В КІНО ТА ЛІТЕРАТУРІ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

Кондрашов ВОЛОДИМИР (Кіровоград)

У статті розглядаються спільні риси та принципові відмінності між способом побудови художнього образу в літературі та кінематографі. На основі аналізу основних точок перетину образу в літературі та образу в кіно, пояснюється

можливість існування «кінематографічності» літератури.

Ключові слова: кінематографічність, художній образ, екранний образ, інтерактивність кіно і літератури, візія.

The article discusses the similarities and fundamental differences between the ways of construction an artistic image in literature and cinema. Based on the analysis of the major points of intersection of the image in literature and film image, we prove the existence of the "cinematography" of the literature

Key words: the "cinematography" of the literature, an artistic image, film image, the interactivity of the literature and cinema, vision

Залишається досить розмитим і практично невирішеним питання диференціації «кінематографічного» письма, пошуку меж між структурою чистого «екранного» та літературного образів. Зважаючи на тісну й повсюдну взаємодію літератури та кінематографа, їхній взаємовплив та взаємопроникнення, це питання набуває своєї наукової актуальності. Оскільки спосіб розкриття ідеї та побудови образу є диференційною ознакою кожного з видів мистецтва, характеристика особливостей побудови образу в кіно та літературі й допоможе усвідомити основні особливості літературного кінематографізму.

Над проблемою інтерактивності літератури та кінематографа, взаємодії літературного та кінообразів уже досить довгий час працюють як літературознавці й компаративісти, так і безпосередньо діячі кіно та кінознавці, проте окремого дослідження, присвяченого цьому питанню, не було. Варто відзначити монографію Л. Козлова «Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике сов. кино» (1980) [11], у якій на історичному ґрунті здійснюється аналіз способів становлення структури образу в кіно та проводяться відповідні паралелі між образом зображеним та образом словесним. Деякі припущення щодо особливостей досліджуваної проблеми були зроблені класиками світового кіно – С. Ейзенштейном, Вс. Пудовкіним, М. Роммом, А. Тарковським та іншими. Можна зауважити, що саме на основі їхніх напрацювань ґрунтується вітчизняна школа кінознавства.

На сучасному етапі досліджуване питання найбільш повно висвітлено в працях Л. Генералюк, Г. Клочека та О. Пуніної. Ці дослідники розглядають взаємозв'язок літератури й кінематографа крізь призму функціонування елементів одного мистецтва в іншому та розкривають особливості використання митцями-літераторами у творчості специфічних «кінематографічних» засобів побудови образності.

Мета статті – схарактеризувати специфіку екранного та літературного образів, їхні основні точки перетину.

Художнє мистецтво є «...механізмом пізнання феномена людини й світу, який її оточує... < >... художні образи при цьому побудовані на вербальній, зображальній, звуковій чи пластичній імітації спостережуваних чи уявних об'єктів, процесів, колізій, відчуттів і т.п. для проектування деяких еталонних зразків нормативної свідомості й

поведінки». [12, с. 231]. При цьому, як зауважує Ю.Тинянов, «кожне мистецтво користується яким-небудь одним елементом чуттєвого світу як ударним, конструктивним, інші ж – дає під його знаком у вигляді мислимих» [12, с. 328]. Ю.Андрєєв підсумовує: «... своєрідність виду мистецтва визначається способом відтворення образу, характерного саме для відповідного виду мистецтва» [2, с. 48].

Аналізуючи специфіку кінематографа, науковці найчастіше розглядають його через призму синтетичності, тобто, виходячи зі сказаного вище, аналізують поєднання і роль в ньому «ударних елементів» інших мистецтв. Ю. Тинянов, наприклад, у праці «Про основи кіно» пише: «За своїм матеріалом кіно близьке до образотворчих мистецтв – живопису, за розгортанням матеріалу – до часових мистецтв – словесного й музичного» [11, с. 330]. Ми ж пропонуємо проаналізувати дотичні лінії кінематографа та літератури через основну характеристику мистецтва – спосіб творення художнього образу як виразника ідеї твору.

Андре Базен говорить про кінематограф як про «завершення фотографічної об'єктивності в часовому вимірі» [3, с. 45], адже зображення речей у кінематографі та фотографії змушує реципієнта повірити в об'єктивність їхнього існування в часі. Тобто безпосередність сприйняття зримого кінематографічного образу переконує реципієнта в реальності того, що відбувається на екрані. Водночас можемо говорити про фотографічність образу як про певну «псевдоправдоподібність», адже І. Беленький, аналізуючи природу кінематографа як мистецтва, що показує «реальне життя», говорить про «подвійну природу» кіно: «...зображений на екрані документально достовірний світ показується не як середовище, обстановка, у якій глядач міг би розташуватися (для відпочинку, життя, проведення вільного часу), а як дещо, відокремлене від глядача, йому недоступне, хоча й схоже на реальність» [4, с. 17].

Таким чином екранний образ отримує свої основні характеристики – візуальність у значенні безпосередньої зримості його репродукції та фотографічність як можливість об'єктивного існування зображеного в реальному світі. Художні образи кінотворів виникають перед глядачем як оптико-фонічні явища. На екрані немає нічого, окрім світла різної яскравості та кольору, але це світло формує найрізноманітніші картини дійсності; у поєднанні звуку й зображення на екрані виникають художні образи [6, с. 5].

Оптико-фонічні явища, котрі глядач фільму трактує як видимі образи насправді є лише його частинами – поєднання й творення цілісної картини відбувається уже безпосередньо у свідомості реципієнта. Сергій Ейзенштейн так описує це «народження»: «Образ, задуманий автором, режисером, актором, закріплений ними в окремих зображених елементах, у сприйнятті глядача знову й кінцево становиться» [8, с. 170], причому

кіномова характеризується «звукозоровою динамікою, тобто кінематографічний образ розвивається в часі. Але цей час жорстко регламентований і хронометрований» [1, с. 8]. Особливість співвідношення часового й просторового параметрів в кіно виражається наступним чином: екранний час не є адекватним реальному, він більш спресований і, навіть більше того, час у кадрі тече тим швидше, чим насиченіша дія.

Кіно зображує дію, котра вже «відбулася» в минулому, проте через особливості сприйняття зображення в темному просторі кінозалу, глядач інтерпретує побачене як таке, що відбувається в даний момент, «тут і зараз», завдяки чому в нього виникає глибокий емоційний зв'язок з тим чи тим персонажем. Відбувається це через безпосередність сприйняття оком елементів зображення, адже саме зорова система є домінантною й пов'язує між собою інші сигнальні системи. Водночас, око людини є «функціональним органом – перетворювачем сигналів, що йдуть не тільки від видимих предметів, а й від інших систем психіки» [цит. за 3, с. 53].

У сучасному літературознавстві, зокрема в тих напрямках, які орієнтуються на особливості психології людського сприймання, уже довгий час функціонує термін «візія», що використовується на позначення створеного посередництвом слова в уяві реципієнта за допомогою зорової системи пластично-динамічного образу, максимально наближеного за своїми характеристиками до образу на екрані. У цьому «максимальному наближенні» принциповою відмінністю виступає хіба що характер подачі інформації: якщо в кіно подаються безпосередньо зримі елементи образу, що формуються в цілісну картинку в уяві глядача, то в літературному творі слово-візія витворює сконденсований, набагато глибший за змістом образ, який апелює до попереднього досвіду читача та архетипів його свідомості. Г. Ключек, торкаючись цієї проблеми, зауважує: «Не треба особливо занурюватися в глибини психології літературної творчості, щоб прийти до висновку, що процес творення письменником художнього тексту позначене його прагненням якомога повніше втілити в слово, закодувати в нього свої візії. Звичайно, перед ним стоять й інші завдання. Але серед них найпершим є завдання втілення в слово зорових картин. Література насамперед показує. Її мімесисна сутність полягає передусім у зображальності, ейдетизмі. Але при цьому необхідно враховувати, що це художнє зображення, тобто зоровий образ, «картина», «кадр», гіпотипозис і т.д., наділений енергією художнього впливу» [9].

Доведено, що візуальний образ (як образ, котрий реципієнт спостерігає на екрані при перегляді кіно, так і створений у літературному тексті образ-візія) зчитується потиличною долею мозку, при цьому «...при спогляданні вмикаються позасвідомі механізми ... зір дає повну інформацію про довколишню реальність, причому блискавично, за частки секунди об'єкт піддається не тільки зовнішньому, а й глибинному

вичерпному осягненню» [3, с. 53]. Це ще раз підтверджує думку про те, що відмінність між образом літературним та образом кінематографічним у самому способі кодування інформації. Л. Козлов, досліджуючи співвідношення між словом і зображенням в кінематографі, зауважує: «...можна сказати, що для літератури специфічним є *слово, що зображує*², а для кіно – *слово зображене*. Або дещо інакше: відмінність літератури полягає в *словесному образі*, відмінність кінематографа – в *образі слова*» [10, с. 111].

Для розуміння взаємозв'язку і, певним чином, взаємозалежності образу створеного кінематографом та образу в літературі пропонуємо логічний ланцюг, що складається з трьох елементів: «слово» – «візія» – «екранний образ». Усі елементи цього ланцюга є рівнозначними, адже неможливо встановити принципову послідовність залежності однієї його ланки від іншої, – можливо тільки показати способи взаємозв'язку між ними.

Так, наприклад, слово може бути закодоване в екранний образ і через нього виражати певне поняття чи ідею так само, як і в слові у літературному тексті може кодуватися візія, що, як ми вже згадували вище, апелюючи до архетипів свідомості може нести досить значний інформаційний та енергетичний (за висловом Г. Клочека) заряд. Нарешті, візія стає першоелементом для творення на її базі як слова, так і екранного образу, що пов'язано та пояснюється особливостями людської психіки. Сергій Ейзенштейн, наприклад, так описував моменти своєї творчої роботи: «Я надзвичайно гостро бачу те, про що я читаю, або те, що спадає мені на думку» [7, с. 509].

Отже, екранний образ у літературі містить свій відповідник – візію. Різниця між ними полягає в способі кодифікації інформації, однак мета – висловлення тієї чи іншої ідеї – збігається. Коли екранний образ кодує в послідовності рухомих зображень певне слово, поняття, образ, ідейно його наповнюючи, то візія через поняття, закодоване в слові та яке оживає вже в уяві як зримий образ, несе в собі як певну художню інформацію, так може бути виразником ідеї художнього твору. Саме візуальність, тобто насиченість літературного твору зримими картинками-візіями, є одним із ключових факторів, що уможлиблює виокремлювати кінематографічність літератури як таку.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова.— Минск : Тесей, 2008. — 392 с.
2. Андреев Ю. А. Волшебное зрение: Специфика литературы в современных преломлениях / Ю. А. Андреев. – Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1983. – 407 с.

² Курсив – Л. Козлова

3. Базен А. Что такое кино? Сборник статей / А. Базен. – М.: «Искусство», 1972. – 373 с.
4. Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн. 1, Кн.2: Учебное пособие / И. Беленький. — М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР), 2008.— 416 с,
5. Генералюк Л. Візуальний код Шевченка / Л. Генералюк// Слово і час. – 2003. – №3. – С. 52–60.
6. Головня А. Д. Мастерство кинооператора / А. Д. Головня. – М.: Искусство, 1965. – 240 с.
7. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах: Т.1. / С. Эйзенштейн. – М.: «Искусство», 1964. – Т.1. – 1964. – 612 с.
8. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / С. Эйзенштейн. – М.: «Искусство», 1964. – Т.2. – 1964. – 568 с.
9. Клочек Г.Д. «Садок вишневий коло хати» Тараса Шевченка як кінотекст: Монографічний аналіз твору [Електронний ресурс] Г. Клочек. – Режим доступу: <http://www.anvsu.org.ua/index.files/Articles/Klochek7.htm>
10. Козлов Л. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике сов. кино / Л. Козлов. – М.: Искусство, 1980. – 228 с.
11. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М., 1977. – С. 326–345.
12. Филер А.Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии/ А.Я. Филер. – М.: Академический Проект, 2000. – 496 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Кондрашов Володимир Валерійович – аспірант кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка

Наукові інтереси: кінематографічний компонент в творчості поетів-шістдесятників.

Наукові інтереси: інтерактивність кінематографу та літератури, вияви кінематографічного мислення у творчості українських письменників-шістдесятників.

"ДИАЛОГ ЧАСІВ" У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄСИ ІВАНА ФРАНКА "УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ"

Олена ЛАПКО (Луганськ)

У статті подається аналіз драми І. Франка "Украдене щастя" та її екранізації, створеної режисером Ю. Ткаченком. Авторка робить спробу виявити й описати окремі аспекти трансформації художнього змісту літературного твору, яка характеризує його втілення у форматі кіномистецтва.

Ключові слова: літературна класика, сучасна інтерпретація, екранізація.

In the article analysis of I. Franko's drama "The Stolen Happiness" and motion picture by U. Tkachenko, created on basis of this play, 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 film art.

Key words: literary classics, modern interpretation, screen version.

Починаючи з епохи німого кіно, відбувається активне освоєння матеріалу художньої літератури екранними мистецтвами, створюються численні адаптації класичних творів, більшою чи меншою мірою наближені до свого першоджерела. Специфіку екранного втілення літературної класики слід розглядати в рідчій загальній проблемі її сучасного прочитання, співвідношення смислів, закладених письменником і "відчитаних" інтерпретатором, адже, за словами С. Арутюняна, "будь-яка сучасна екранізація класичної літературної спадщини являє собою специфічну інтерпретацію твору минулої епохи з погляду сучасності, навмисно чи мимоволі реалізуючи нові естетичні критерії, ідеологеми, сучасні погляди на людину й суспільство тощо" [1, с. 3]. Часова дистанція між моментами появи твору та його кіноверсії й специфіка кінематографічних зображально-виражальних засобів унеможливають "дослівний" переклад літературної класики з мови одного виду мистецтва на мову іншого. Таким чином, її екранним утіленням завжди буде самостійний твір, в основі якого зустріч, взаємодія, взаєморозкриття й полеміка двох історичних часів – часу літературного першоджерела й часу інтерпретатора [5, с. 73, 90, 92]. Цей "діалог часів" може розглядатися як смислотвірний чинник, що зумовлює й водночас виправдовує трансформацію художнього змісту екранізованого твору: зміну акцентів, унесення нових смислових нюансів. Дослідження екранних інтерпретацій літературної класики (у т. ч. контроверсійних чи адаптованих до "серіального" втілення) оможливує зафіксовану в них динаміку рецепції твору, виявити ідейно-естетичні акценти, що свідчать про його нове прочитання, зумовлене духовною атмосферою доби.

Український кінематограф має значний досвід екранізації національної класичної спадщини, однак його наукове осмислення не лише в кінознавчій, але й у літературознавчій перспективі тільки розпочинається. Проблема екранної інтерпретації творів вітчизняної літератури порушується переважно у зв'язку з дослідженням українського "поетичного кіно", зокрема фільму С. Параджанова "Тіні забутих предків". Важливі кроки у вивченні кіноверсій творів І. Франка – мабуть, найбільш "екранізованого" автора – здійснені в працях Л. Брюховецької [2, 3], де висловлюються ідеї, що можуть стати підґрунтям для подальшої наукової розробки окресленого питання. Авторка не залишає поза увагою екранні прочитання п'єси "Украдене щастя", до якої кінематографісти зверталися тричі: 1952 року з'явилася кінострічка І. Шмарука і Г. Юри, 1984 року нову кіноверсію створив Ю. Ткаченко, знявши в головних ролях Н.Савиченко (Анна), Б. Ступку, який з 1976 року грав Миколу в постановці С. Данченка, та Г. Гладія (Михайло), а 2004 року постала "серіальна" адаптація твору, здійснена А. Дончиком, у якій події п'єси перенесено в 90-ті рр. ХХ ст. Найбільше уваги Л.Брюховецька приділяє кінострічці Ю. Ткаченка, що є

тим варіантом екранного втілення, коли у фільмі "з'являються компромісні зміни, проте атмосфера першоджерела та винятковий стиль літературного автора збережено" [4, с. 16]. Л. Брюховецька, розглядаючи цю екранізацію, окреслює характер трансформації драматичного конфлікту й образів центральних персонажів, порівнює сценічну й кінематографічну версії образу Миколи Задорожного у виконанні Б. Ступки [3, с. 58–69]. Разом із тим, з'ясування смислових акцентів, що оприявнюють "діалог часів", вимагає, на нашу думку, докладнішого зіставлення фільму Ю. Ткаченка з його літературним першоджерелом. Отже, метою нашої роботи є спроба виявити й дослідити художні елементи екранної версії драми "Украдене щастя", які, актуалізуючи або трансформуючи певні аспекти її художнього змісту, утілюють новий погляд на драматичний конфлікт, динаміку характерів дійових осіб, ідейне наповнення твору.

Досліджуючи специфіку художньої мови кіно, Ю. Лотман характеризує його сутність як "синтез двох оповідних тенденцій – зображальної ("рухомий живопис") та словесної" [6, с. 50]. Відтак в екранізації смислові нюанси, зумовлені новим сприйняттям класичного твору, оприявнюються на двох рівнях кінонарративу: по-перше, на рівні словесної оповіді – через відбір і трансформацію фрагментів тексту першоджерела, які мають озвучити персонажі, через розподіл тексту наратора між дійовими особами, а іноді й "закадровим" голосом (його функцію можуть виконувати титри), і, по-друге, на рівні власне кіномови – через візуалізацію та невербальні елементи "озвучення" (специфіку інтонування висловлювань, шумові ефекти, музичний супровід тощо) словесних образів літературного твору.

Специфіка словесної оповіді в кінострічці Ю. Ткаченка полягає в її дворівневій структурі: текст п'єси доповнюється текстом "Пісні про шандаря", що, як зазначає сам письменник, послугувала темою для "Украденого щастя" [10, с. 419] (щоправда, автори екранізації використовують не фольклорний твір у його автентичному вигляді, а, ймовірно, стилізацію, сюжетно наближену до перебігу подій у п'єсі). Її фрагменти, виконувані трьома музикантами, як своєрідний пролог розпочинають обидві серії фільму; її останні рядки стають фінальним акордом усієї дії. Елементи візуальної оповіді, котрі передають манеру виконання (жести, міміка), а також особливості інтонування свідчать про те, що музики сприймають події пісні (а в перспективі – і події подальшої оповіді) не як трагічну історію, учасники якої заслуговують на співчуття, а лише як предмет для пліток і поговору, що дають можливість із жорстокою цікавістю заглибитися в подробиці чужої драми. Подібне обрамлення, на наш погляд, оприявнює ракурс бачення, властивий оточенню центральних персонажів, їхнім сусідам й односельцям, однак воно не переводить драму, що розгортається на екрані, "у реєстр трагікомедії" (як це стверджує

Л. Брюховецька [3, с. 58]), адже виразно дисонує з авторським ракурсом її презентації. Пісня, виконувана музикантами, "немов коментує зображувані події" [3, с. 58], сегментує художній час, а на початку другої серії позначає часовий еліпсис. Відтак художня функція образу музик певною мірою уподібнюється до функції хору в античному театрі, з тією відмінністю, що їхній погляд на події поєднується з авторським баченням за принципом контрапункту. Образи музик, сусідки Насті, яка з виразом неймовірної цікавості проходить повз вікно Задорожних у сцені арешту Миколи, жінок, що пліткують про Анну й видивляються, ніби шукаючи новий предмет для розмов, односельців, які, приваблені чи то горілкою за чужий рахунок, чи то новими подробицями чужої драми, виказують нещире співчуття Задорожному (що виявляється як дисонанс між сказаним і вираженим мімікою, жестами, інтонацією) та підштовхують до відкритого зіткнення з Михайлом, тим самим провокуючи новий виток у розгортанні конфлікту (і нове "видовище" задля власної розваги), – усе це елементи одного смислового ряду. Вони акцентують ідею, присутню в п'єсі, однак усе ж не першопланову: центральні персонажі залишені наодинці зі своєю драмою серед байдужого оточення, яке має на меті тільки власні інтереси.

Більшу частину тексту п'єси перенесено у фільм лише з незначними скороченнями й змінами. Найсуттєвішим утручанням є майже повне вилучення третьої дії, що розгортається біля корчми. Ці сцени в екранізації редуковані до короткої розмови жінок, які пліткують про Анну, та реплік, необхідних для збереження логічної цілісності сюжету, а розв'язку третьої дії (появу Миколи під час танцю Анни й Михайла) замінено епізодом, суголосним із "Піснею про шандаря": Микола пересвідчується в подружній зраді так само, як і її герой. Вилучення значного фрагменту авторського тексту посилює драматичне напруження, ущільнює подієвий ряд, оскільки дозволяє майже не виводити дію поза межі хати Задорожних, весь час тримати в кадрі центральних персонажів і тим самим іще більше сконцентрувати перебіг подій навколо їхнього "любовного трикутника". Водночас таке художнє рішення зумовлює переакцентування драматичного конфлікту. За словами Л. Брюховецької, "автори фільму не надають особливого значення тому, що Михайло Гурман – жандарм. Драма замикається на психології головних персонажів. Соціальні мотиви майже обминаються" [3, с. 64]. Цьому сприяє не тільки "перевдягання" Михайла в цивільний одяг, але й вилучення тих епізодів, де продемонстровано переваги його соціального статусу: в одній із сцен біля корчми сільська молодь, навіть за усієї зневаги до порушників моральних норм, змушена танцювати поряд із "цісарським слугою" та його коханкою. Третя дія п'єси значуща для розкриття внутрішнього конфлікту Анни: з'являючись разом із Михайлом на людях, вона долає залежність від думки односельців і, кидаючи виклик оточенню, повністю віддається своєму

почуттю. Через вилучення цього епізоду в екранізації її внутрішній конфлікт залишається здебільшого поза кадром. Психологічні перетворення героїні мають дещо інший вектор, ніж у її літературного прототипу.

Подана в діалогах дійових осіб інформація, яка уможливорює реконструювати досценічну історію героїв, в екранізації п'єси продубльована й розширена завдяки ретроспекції – спогадам Анни (побачення з Михайлом, смерть батька, весілля з Миколою). Їх доповнює епізод танцю героїні з коханим, змонтований таким чином, що сприймається одночасно і як щасливий спогад Михайла, і як нав'язаний ревнощами сон Миколи. Зауважимо, що найбільше смислове навантаження тут несе не стільки словесна оповідь, скільки візуальний наратив. Ідилічні сцени минулого, витримані в сонячних, світлих барвах, за колористикою й освітленням протиставляються хатній напівтемряві, що є декорацією для перших епізодів фільму. Окрім того, емоційність Анни в сценах щасливого минулого контрастує із нинішньою застиглою маскою покірної байдужості. Внутрішня боротьба героїні не акцентується такою мірою, як у літературному творі, оскільки сильне, позбавлене двозначності (страх чи любов) почуття до Михайла в минулому для Анни виявляється достатнім аргументом, щоб прийняти коханого чоловіка таким, який він є тепер. До того ж, через відсутність у кінострічці вранішньої розмови Задорожних, у якій з'ясовується непричетність Миколи до змови Анниних братів, образ цього персонажа, зображеного в п'єсі такою самою жертвою обману, як Анна або Михайло, тут набуває відтінку деякої двозначності.

Епізоди, подані у формі ретроспекції, свідчать не тільки про розширення сюжету драми на рівні візуального наративу, але й про "дописування" тексту літературного першоджерела. Принаймні два фрагменти словесної оповіді, відсутні в п'єсі, вносять певні корективи в сприйняття сюжету й характерів героїв. У день весілля сліпий старець, який вражає Анну своєю містичною схожістю з померлим батьком, звертається до неї з пророчими словами: "Плач, дитино, плач! Від тебе зараз ангели відлітають" [9]. Уже у фіналі твору героїня тлумачить їх як провіщення фатальної приреченості, наперед визначеної нещасливої долі. Образ ангелів, осмислюваний у п'єсі як символ злагоди в родині Задорожних, з'являється у репліці Насті: "Тут ангели божі літають, одна хата в цілیم селі, де святий супокій, та згода, та лад, та любов" [10, с. 8]. Наприкінці другої дії, після сцени арешту Миколи Анна з гіркою іронією вимовляє: "От тобі й ангели божі понад хатою перелетіли!" [10, с. 34]. В екранізації ця репліка звучить в іншому контексті, підсумовуючи лише діалог героїні із сусідкою, з якого вона дізнається про повернення Михайла. Образ ангелів, на наш погляд, розширює своє значення й може трактуватися не тільки як символ спокою в обійсті Задорожних, але й

душевної рівноваги Анни. Він співзвучний з візуальним образом-символом, який потрапляє у кадр за мить до першої появи Михайла: біле новонароджене ягня, якого через негоду взяли до хати, стривожено підводиться на ноги, почувши стукіт у двері. На цей стукіт з не меншою тривогою обертається головна героїня. Біле ягня, яке неодноразово з'являється на екрані, а в останніх кадрах фільму опиняється на руках в Анни, сприймається як уособлення стану її душі, а у фіналі твору може символізувати надію на "повернення ангелів" після каяття й очищення пережитим стражданням. Інше доповнення – передсмертні слова Анниного батька про її "золоте серце" ("...Крім добра, маєш найдорожче – золоте серце" [9]) ніби вказують на передумови подальшої еволюції героїні, що суттєво відрізняє її від літературного прототипу. У п'єсі І. Франка розвиток образу Анни зупиняється в той момент, коли вона, звільнившись від приписів моралі, подолавши залежність від думки інших, остаточно збайдужівши до Миколи, підпорядковує життя єдиній актуальній для неї "нормі" – своєму почуттю до Михайла. Зауважимо, що героїня не вимовляє жодної репліки протягом майже всієї п'ятої дії й лише у фіналі твору голосить над смертельно пораним Михайлом. Підсумком її еволюції в кіноверсії драми стає усвідомлення провини й каяття, до якого спонукає "золоте серце", опираючись егоїстичному прагненню "відокрасти" своє щастя ("...Ліпше бути обікраденим, аніж злодієм" [9]).

Фінал екранізації становить значне відхилення від літературного твору. Автори фільму запозичують деякі репліки з рукописного варіанта завершення драми, який суттєво відрізняється від опублікованого тексту (дослідники вважають його одним із перших ескізів до п'єси, "від яких відмовився сам автор, відчувши їх недосконалість", або ж висловлюють припущення про те, що він не належить письменникові [8, с. 96]), однак не відтворюють його повністю, пропонуючи власне прочитання фіналу п'єси. Смерть Михайла в драмі І. Франка, за всієї невідворотності такої розв'язки, усе ж стається випадково, оскільки Микола ранив його, перебуваючи в стані афекту, під час сутички. Учинок Гурмана, який бере його провину на себе, "розкриває не лише його потаєну добросердечність, а й те, якою мукою було для нього життя" [7, с. 6], оприявнює досі приховану внутрішню драму. Михайло, прагнучи "відокрасти" своє щастя, бунтує проти долі, кидає виклик оточенню, нав'язує свою волю Анні та Миколі, – одним словом, бажає змінити світ на власний розсуд, установити свої правила, проте розплачується муками сумління. В екранізації п'єси таке смислове наповнення образу увиразнюється завдяки тому, що смерть персонажа подається як свідомо добровільна жертва, що має розв'язати створену ним самим безвихідну ситуацію. Як і Анна, Гурман приходять до усвідомлення гріховності свого нестримного прагнення повернути щастя, навіть зруйнувавши чуже життя.

Л. Брюховецькій це потрактування видається непереконливим, оскільки "на екрані хвилина, коли Михайло відчуває власну приреченість, настає надто раптово" [3, с. 65]. На наш погляд, розв'язка готується усім ходом дії. Ще в сцені арешту Миколи демонстративна жорстокість Гурмана суперечить виразу його очей, неодноразово показаних великим планом: людина, яка без вагань здійснює помсту, навряд чи буде так часто відводити або опускати очі. У фінальній сцені колишні імперативні інтонації Михайла ніби прориваються через його збайдужіння й розслабленість. Очевидно, справа не в усвідомленні своєї переваги й не в сп'янінні; стан персонажа, виражений через міміку, рухи й інтонації, оприявнює неймовірну втому, спустошеність і безвихідь. Логічним продовження стають слова Михайла, вимовлені в іншому епізоді з викликом, а цей раз – у нападі відчаю: "Будемо жити, доки можна. Будемо любитися, доки можна. Будемо людям у пику сміятися, доки можна, доки вони нас під ноги не візьмуть. А потому? Потому один кінець: всі помремо і чорту в зуби підемо" [10, с. 53].

Хоча перед смертю Михайло, як і у творі І. Франка, дякує Задорожному, моральна колізія, на наш погляд, не дістає завершення. Убивство, скоєне не в розпалі сутички, як у п'єсі, стає більше схожим на страту, у вчинку Миколи менше спонтанності, афекту, він видається свідомо здійсненою помстою, хоча й за мить персонаж жахається скоєного. Оскільки Михайло визнає власну провину й прагне спокутувати її, Микола, завдаючи йому смертельного удару саме в цей момент, певною мірою перетворюється з "окраденого" на "зłodія". Нова версія фіналу, таким чином, ускладнює характери дійових осіб, увиразнює їхню неоднозначність, парадоксально змінюючи їхні ролі в конфлікті.

Отже, нові смислові нюанси, яких набуває сюжет п'єси "Украдене щастя" в екранізації Ю. Ткаченка, акцентують не стільки соціальний, скільки моральний, психологічний, екзистенційний аспекти драматичного конфлікту. У цій інтерпретації твір ставить питання, співзвучні проблемам, що пронизують мистецтво ХХ століття: свобода вибору й відповідальність за нього, відчуження людини серед інших, межі свободи в утвердженні власної волі й ціна такого бунту. У пізнішій екранній версії "Украденого щастя" – серіалі А. Дончика – "діалог часів" набуває своєїрідної "наочності" завдяки перенесенню подій в іншу епоху, наповненню сучасними реаліями. Специфіка кіноінтерпретації літературного твору з подібними метаморфозами художнього часу може бути предметом подальшого дослідження.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Арутюнян С. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук : спец. 09.00.04 : спец. "Эстетика" / Арутюнян Славик Мравович. – М., 2003. – 20 с.

2. Брюховецька Л. Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно / Лариса Брюховецька // Кіно – театр. – 2006. – № 6. – Режим доступу до журн. : <http://www.ktm.ukma.kiev.ua>.
3. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин : літературно-критичний нарис / Лариса Брюховецька. – К. : Рад. письменник, 1988. – 183 с.
4. Ґрешлик І. Образ як доказ / Івана Ґрешлик // Світова кінокласика : зб. статей : [упоряд. Лариса Брюховецька]. – Вип. 4. – К. : Редакція журналу "Кіно-Театр"; Видавничий дім "КМ Академія", 2007. – С. 11–23.
5. Левин Е. Екранізація: историзм, мифографія, мифологія (К типології общественного сознания и художественного мышления) / Е. Левин // Экранные искусства и литература: Звуковое кино : [отв. ред. Ю. А. Богомолов]. – М. : Наука, 1994. – С. 72–97.
6. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 124 с.
7. Мороз Л. Драматургія Івана Франка / Лариса Мороз // Дивослово. – 1996. – № 5–6. – С. 3–8.
8. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка / М. Пархоменко. – Л. : Видавництво Львівського університету, 1956. – 128 с.
9. Украдене щастя (1984, СРСР), реж. Ю. Ткаченко.
10. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – Т. 24 : драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1979. – 447 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лапко Олена Анатоліївна - кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики, Державний заклад «Луганський національний університет імені Т.Шевченка»

Наукові інтереси: інтерактивні стосунки художньої літератури і кіно.

КІНЕМАТОГРАФІЗМ ПОЕЗІЇ Т.ШЕВЧЕНКА «І ДОСІ СНИТЬСЯ...»

Анна МАЗУРАК (Кіровоград)

У статті аналізується поезія Т.Шевченка на предмет виявлення в ній прихованих кіноприймів і, насамперед, застосування поетом такого кінематографічного засобу, як монтаж. Обґрунтовується висока функціональність монтажу як виражального засобу в художній літературі. На матеріалі аналізу цієї поезії зроблено висновок, що застосування кінематографічного коду до аналізу літературних текстів дає змогу розкрити багато секретів їхньої художності.

Ключові слова: монтаж, кадр, кінопоетика, кінозасоби, кінематографічність у літературі, мізансцена, візія, візуалізація.

In this article The poetry of Shevchenko is analysed due to the subject of hidden cinematographical methods revelation and, in the first turn, the usage of such a cinematographical method as a montage by the poet. High functionality of montage as an expressive mean in the fiction literature is grounded. The conclusion is made on the base of this poetry analysis that usage of cinematographical code relative to the literature texts analysis gives an opportunity to reveal a big number of their fiction secrets.

Key words: montage, cinema poetics, cinematographical methods, cinematographicness in literature, mise-en-scene, vision, visualization.

Термін «монтаж», зазвичай, розуміється як кінематографічний засіб. Пояснюється це тим, що він і справді з'явився, утвердився й набув

“кінознавчого” осмислення з розвитком кіно як виду мистецтва. У кінопоетиці він уже давно визнаний як один із головних виражальних засобів. Проте, коли з'явилася потреба в професійній підготовці кінорежисерів і коли до цієї справи були запрошені найвідоміші майстри кіно (С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, М. Ромм, А. Тарковський та ін.), то вони для того, щоб пояснити майбутнім режисерам поетику монтажу, почали звертатися до художньої літератури як до матеріалу, на прикладі якого було зручно й вигідно з дидактичного погляду продемонструвати мистецтво кіномонтажу. Таким чином відбулося відкриття: виявилось, що для високохудожнього літературного тексту монтаж теж є одним із найважливіших виражальних засобів. Професори кінорежисури відкрили для себе й для своїх учнів «кінематографічність» творів О. Пушкіна, Л. Толстого, М. Гоголя та інших відомих майстрів слова та прийшли до висновку, що чим вищий художній рівень літературного тексту, тим активніше в ньому виявляється монтажний принцип, котрий треба розуміти як компонування закодованих у слово зображень. Щоб зрозуміти, чому можливі такі “перегуки” між кінопоетикою та поетикою літературного тексту, треба прийняти той факт, що художня література й кіно фактично «працюють» з одним і тим же матеріалом – зоровим образом (візією, зображенням, зоровою картиною). Щоправда, така паралель є дещо умовною. Коли зображення є для кіно безумовно основним матеріалом, який після відповідної художньої обробки володіє ефектом прямого естетичного впливу, то візуальність художньо-літературного тексту закодовано в слово й набуває художньої впливовості лише через процес розкодування того візуального потенціалу, що міститься в слові. Звідси й висновок Марії Зубрицької, що «літературно-теоретична проблема *homo legens* – це передусім проблема візії та візуалізації» [4, с. 15].

Можна (і треба!) говорити, що художнє слово є особливим матеріалом, і, окрім візуальної складової, воно наділене ще й іншими надзвичайно тонкими засобами впливу, які обумовлюються здатністю слова збуджувати різномодальні асоціації. Але при цьому треба погодитися з думкою, що література є переважно візуальним мистецтвом. Щоправда, її візуальність закодовано в слово.

І через те напрошується висновок, що поетика літературно-художнього тексту певною мірою має бути переорієнтована на вивчення як процесу закодування візуального змісту, так і процесу його розкодування (візуалізації) читачем. Ось чому порівняльне вивчення особливостей монтажу зорового (зображального) матеріалу як у кіно, так і в літературі, є актуальною проблемою, розв'язання якої обіцяє певний науковий набуток, особливо важливий для глибшого осмислення «секретів» впливу візуалізованого слова на реципієнта.

Один із важливих інструментів, яким у перспективі здатна успішно скористуватися психологія художнього сприймання і яким, за окремими винятками, не поспішають оволодівати вчені, що працюють над розгадками таємниць художності, іменується як *ефект оберненої лійки*.

У психології неодноразово висловлювалася думка, що навколишній світ кожної миті впливає на людину безліччю найрізноманітнішими подразниками, але у свідомості відображається лише та невелика їхня частина, на якій людина зосередила свою увагу в певний момент. Стосовно цього Л.С.Виготський писав наступне: «... наш організм улаштований таким чином, що його нервові рецепторні поля в багато разів перевищують його ефекторні виконавчі нейрони, і в результаті наш організм сприймає набагато більше вражень, подразнень, ніж він може реалізувати» [2, с. 310–311]. Далі психолог порівнює нашу нервову систему зі станцією, до якої ведуть п'ять колій, але від якої відходить тільки одна або з п'ятьма потягами, котрі приходять до цієї станції, а відходить від неї після жорстокої боротьби тільки один.

До подібних висновків прийшов психофізіолог Л. С. Салямон, відзначивши, що «початкові ланки органів чуття приймають більше сигналів, ніж їх по нервових провідниках доходить до нервової системи, а в початкові відділи центральної нервової системи надходить більше сигналів, ніж у вищі» [6, с. 102]. Отже, у широкий отвір лійки, тобто на рівень підсвідомості надходить велика кількість подразнень, мається на увазі все те, що впливає на початкові відділи рецепторів людського організму, а ось через вузький отвір, тобто вже в нашу свідомість потрапляє тільки невелика їхня частина. Це свідчить про *вибірковість нашої свідомості*, що визначається нашою здатністю зосереджувати увагу на тому головному, що нас цікавить в окремий проміжок часу, і відкидати все зайве.

Саме на цьому твердженні, що до нашої свідомості доходить тільки невелика частина вражень, які сприймають початкові органи наших відчуттів (йдеться про *принцип лійки*), Л.С. Салямон у своїх намаганнях пояснити фізіологію емоційно-естетичних процесів обґрунтовує поняття «ефект оберненої лійки». Суть цього ефекту полягає у твердженні, що митець, указавши на якусь частину вражень, що дійшли до свідомості через вузький отвір лійки, по суті створює умови, при яких у реципієнта, котрий сприйняв висловлене автором, інтенсифікується відтворювальна робота свідомості у зворотному (оберненому) напрямі. Класичний приклад, що ілюструє ефект оберненої лійки, – знамените висловлювання Антона Чехова, яке він уклав у уста одного з персонажів своєї «Чайки»: «на греблі блистить осколок від розбитої пляшки і чорніє тінь від млинового колеса – ось і місячна ніч готова». Йдеться про здатність окремих деталей, зазначених у художньому тексті, активізувати

відтворювальну образну уяву реципієнта. Здатність активізувати ефект оберненої лійки є показником художньої майстерності митця. Умови, що обумовлюють активність ефекту оберненої лійки, дослідженні в статті Григорія Клочека «Поетика «Енгармонійного» Павла Тичини (Аналіз із позицій психології сприймання)» (див. «Наукові записки. Проблеми рецептивної поетики: Збірник літературознавчих статей. – Випуск 84. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2009. – 184 с.).

Монтаж кадрів у кіно й монтаж «кадрів» у літературі вибудовується із врахуванням ефекту оберненої лійки. Пенсне корабельного лікаря, яке повисло на реї та хрест священника на палубі повсталого «Броненосця Потьомкіна», коляска з дитиною, що підскакує на одеських сходах, – усі ці та інші кадри із фільму Сергія Ейзенштейна змонтовані із орієнтацією на ефект оберненої лійки. Так само, як і кожна зорова картина із Шевченкової поезії «Садок вишневий коло хати...», що є «кадром» із прекрасно змонтованого короткометражного «кінофільму» на тему «Весняний вечір в українському селі», теж активізує ефект оберненої лійки.

Для того, щоб показати прийоми монтажу зорових образів-«кадрів» у поетичному тексті, звернемося до поезії Тараса Шевченка «І досі сниться: під горою...». Дослідниця живописної складової творчого набутку Тараса Шевченка Леся Генералюк вважає, що вся творчість митця надзвичайно багата на кінематографічні прийоми. На її думку, це обумовлено особливою візуальною обдарованістю, яка до того ж ще була огранена високопрофесійним досвідом живописця. Це позначилося на всій його словесній творчості. Шевченко чудово загодовував у слово картини, що виникали перед його внутрішнім зором (див.: книжку Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наук.думка, 2008. – 544 с.). «Ідучи за «вказівками», що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Т.Шевченка, – пише стосовно цього Григорій Клочек, – можна писати художні полотна. Тут прямий зв'язок між образними візіями, що з'являлися у свідомості Шевченка-живописця та тією словесною конструкцією, що сформувалася Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження» [5, с. 9–10]. Ця особливість художнього мислення поета, що виявилася в образах, сконструйованих за правилами мистецтва живопису, обумовила наявність у його текстах значної кількості художньо виразних, закодованих у слово зорових картин-«кадрів», які дуже часто співвідносилися та з'єднувалися за принципами кінематографічного монтажу. Таким чином пояснюється природа появи елементів кінопоетики ще в докінематографічний період. Тут слушно прислухуватися до думки В. І. Божович: «Кінець ХІХ ст. – це час народження на світ нового мистецтва рухомих зображень. А попередні десятиліття можна розглядати як період

внутрішньоутробного розвитку кіно (Підкр. моє. – А.М.), його поступового визрівання в лоні старших мистецтв, котрі зі свого боку підходили до рубежу різних структурних мутацій» [1, с. 6]. Отже, багато факторів посприяли тому, що твори Шевченка – це неначе сценарії до фільмів з чіткою побудовою мізансцен, з використанням різних кінематографічних прийомів, з монтажним ритмом. Як приклад такого «кінематографічного» мислення митця, звернемося до поезії «І досі сниться: під горою...». В ній виділяється чотири цілком завершені мізансцени: 1) «біленька хаточка біля води»; 2) «дід і онук»; 3) «мати»; 4) «захід сонця». Кожна з цих картин складається з різних «кадрів», які, у свою чергу, мають свої вирішення щодо планів та ракурсів. Звернімося до класифікації крупності планів, здійснену Л. Кулешовим. Він одним з перших класифікував їх за шістьма видами: 1) деталь (наприклад, око людини з бровою та частиною носа); 2) крупний план (це наприклад, обличчя людини); 3) перший середній план (частина фігури людини до пояса); 4) другий середній план (фігура людини по коліна); 5) загальний план (людина у рамці кадру на весь зріст); 6) дальній план або панорамний [7, с. 38–39]. Спираючись на цю класифікацію, спробуємо розглянути зазначену Шевченкову поезію на предмет виявлення кінематографічних прийомів.

Спочатку сприймемо поезію цілісно, а потім розглянемо її за фрагментами в послідовному порядку:

*І досі сниться: під горою,
Меж вербами та над водою,
Біленька хаточка. Сидить.
Неначе й досі сивий дід
Коло хатиночки і бавить
Хорошеє та кучеряве
Своє маленькеє внуча.
І досі сниться: вийшла з хати
Веселая, сміючись, мати...
Цілує діда і дитя,
Аж тричі весело цілує...
Прийма на руки, і годує...
І спать несе. А дід сидить,
І усміхається, і стиха
Промовить нишком: «Де ж те лихо?
Печалі тії, вороги?»
І нищечком старий читає,
Перехрестившись, О т ч е н а ш.
Крізь верби сонечко сіяє
І тихо гасне. День погас,*

*І все почило. Сивий в хату
Й собі пішов опочивати [8, с. 233].*

Вірш починається з картини-«кадру», що побудована за кінематографічним принципом панорамування:

*І досі сниться: під горою,
Меж вербами та над водою,
Біленька хаточка.*

При прочитанні цих рядків у свідомості реципієнта вибудовується чіткий пластичний образ української хатинки в досить виразному пейзажному контексті. Шевченко створює завершену мізансцену-панораму, у композиційному центрі якої – «біленька хаточка». Завдяки ефекту оберненої лійки пластичний образ швидко наповнюється різними деталями, з'являється відчуття тиші та спокою.

Далі Шевченко використовує принцип перехресного монтажу. За Л.Генералюк, це такий вид монтажу, при якому «одні частини твору будуються за принципом мізансцен і представляють певну послідовність подій з життя героїв, а в основі інших, вмонтованих частин, – застосовується принцип панорамування» [3, с. 264]. На думку дослідниці цей кінематографічний прийом Шевченко використовує досить часто для підсилення контрастності й експресії подій, або акцентуючи увагу на якійсь окремій деталі. В аналізованій поезії поет, використовуючи принцип перехресного монтажу, показує спочатку «кадр-панораму» у центрі якої – української хата, а потім у наступному «кадрі» вимальовує мізансцену, де головним героєм є сивий дід.

*... Сидить.
Неначе й досі сивий дід
Коло хатиночки і бавить
Хорошее та кучеряве
Своє маленькеє внуча.*

Це вже друга мізансцена. Пластичне вирішення цього «монтажного кадру» побудоване на показі крупних загальним планом діда та онука. Цей пластичний образ знову вмикає ефект оберненої лійки. В уяві реципієнта одразу починають домальовуватися різні деталі побуту, передається ідилічний настрій.

Третя мізансцена складається з декількох різних планів. З'являється третя дійова особа – мати. Спочатку поет показує її загальним планом:

*І досі сниться: вийшла з хати
Веселая, сміючись, мати...*

Далі «камера» неначе наближається до постаті матері й показує її вже ближче. Це вже середній план:

*Цілує діда і дитя,
Аж тричі весело цілує...*

Цей «кадр» емоційно заряджений, він уможлиблює завдяки принципу наближення «роздивитися» мати та щасливу родину, відчуті настроїв взаємоповаги й любові, який панує в ній..

Наступний кадр – це вже окрема картина, довершена картина Шевченка-художника:

Прийма на руки, і годує...

Митець подає постать матері першим середнім планом, щоб можна було роздивитися її щасливе обличчя, ніжну посмішку, очі повні любові до свого немовля. Мати з дитям на руках – портрет української мадонни. Завдяки ближнім планам у реципієнта виникає відчуття причетності до цієї ідилічної картини.

Завершуючи цей «монтажний ряд», митець знову звертається до загального плану:

І спатъ несе.

В уяві реципієнта виникає зорова картина: мати, пригорнувши до грудей дитя, йде до дверей своєї біленької хати.

Наступний «кадр» вирішено в загальному плані:

*...А дід сидить,
І усміхається, і стиха
Промовить нишком: «Де ж те лихо?
Печалі тії, вороги?»
І нищечком старий читає,
Перехрестившись, О т ч е н а ш .*

Ці рядки створюють не тільки зоровий образ. Мізансцена тонко озвучена пошепки промовленою молитвою. Завдяки цьому цей монтажний «кадр» дає змогу реципієнту не тільки візуалізувати образ діда, а й дізнатися про його ставлення до життя, релігії, відчуті його внутрішній стан.

Наступними рядками автор переводить увагу читача на чудово зображену картину заходу сонця:

*Крізь верби сонечко сіяє
І тихо гасне. День погас,
І все почило.*

Це кадр-панорама, який немовби супроводжується слуховим образом тиші.

У фінальному «кадрі» – знову «сивий дід», який по заході сонця йде відпочивати:

*Сивий в хату
Й собі пішов опочивати.*

Ця маленька «кінострічка» почалася із загального плану й ним і завершується, у цьому треба вбачати композиційний прийом, що «працює» на цілісність твору.

Отже, поезію Шевченка з повним правом можна розглядати як режисерський кіносценарій з чітко визначеним сюжетом, який реалізується через детально визначені мізансцени. Вони у свою чергу продумано змонтовані з «кадрів» різних планів – від загальних (панорамних) до середніх і крупних. Здійснений аналіз підводить до висновку, що елементи кінопоетики є органічною складовою художньої системи Шевченка. Вони є добре замаскованими «секретами» художності, які лише почали нам відкриватися.

* * *

Удаючись до коротких висновків, зазначимо, що монтаж – це одна з головних складових природи функціонування людської свідомості. І відповідно все, що створює людина, має теж монтажну природу. Його становлення як виражального засобу багато в чому визначало формування виражальних можливостей кіно як мистецтва. Інтерактивні зв'язки літератури й кіно активізують інтерес до монтажу, який, незважаючи на те, що завжди був органічною складовою поетики мистецтва слова, усе ж недостатньо експлікувався наукою про літературу. Аналіз поезії Тараса Шевченка «І досі сниться: під горою...», що побудована як коротка, але вищою мірою майстерно вибудована «кінострічка», у якій засіб монтажу візуальних картин є одним із чинників її високої художності, однозначно засвідчує наукову перспективність досліджень, спрямованих на компаративістський аналіз взаємозв'язків поетики кіно й поетики літератури.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века / В. И. Божович. – М. : Наука, 1987. – 320 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С.Выготский. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.
3. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Л.Генералюк. – К. : Наук. думка, 2008. – 544 с.
4. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М.Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
5. Клочек Г. Художній світ як категоріальне поняття / Г.Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 9–10.
6. Салямон Л.С. Элементы физиологии и художественное восприятие // Художественное восприятие / Л.С.Салямон. – Л. : Наука, 1971. – С. 102
7. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Учебник. Часть первая / А.Г.Соколов. – М. : Изд. А.Дворников, 2000. – 242 с.
8. Шевченко Т.Г. Кобзар / Вступна стаття О.Гончара; приміт. Л.Кодацької; іл. худож. О.Данченка / Т.Г.Шевченко. – К. : Дніпро, 1984. – 606 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мазурак Анна Ігорівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В.Винниченка.

Наукові інтереси: теорія літератури, компаративістика, взаємовпливи кіно й літератури, рецептивна поетика, кінопоетика.

ТВОРЧИЙ ВНЕСОК ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО В РОЗБУДОВУ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА 20-Х РОКІВ ХХ СТ.

Пасічник АРТЕМ (Київ)

Стаття досліджує творчу діяльність видатного українського радянського письменника в період роботи сценарним редактором ВУФКУ та головним редактором Одеської кінофабрики.

Ключові слова: Яновський, ВУФКУ, Одеса, кінофабрика, головний редактор, «Гамбург», Олександр Довженко.

The article investigates masterpiece of a famous Ukrainian Soviet writer in the period of work script editor and editor-in-chief at Odessa's Film Factory.

Key words: Janowski, VUFKU, Odessa, film factory, editor-in-chief, "Gamburg", Alexander Dovzhenko.

Найвидатнішим кінематографістом ХХ століття в Україні, безумовно, був Олександр Петрович Довженко [5]. Та не слід недооцінювати й ролі Юрія Яновського в цьому процесі.

Його творчий шлях розпочався відтоді, коли 20-ти річним юнаком він приїздить до Києва, де протягом 1922–1923 рр., 1922 – 1923 рр. навчався на електромеханічному факультеті Київського політехнічного інституту.

1 травня 1922 року газета «Пролетарська правда» вперше надрукувала російськомовний вірш Яновського – «Море». Цією роботою він привернув увагу Михайля Васильовича Семенка [12].

З 1925 року Юрій Яновський разом з М. Бажаном [2] працює на посаді сценарного редактора ВУФКУ, куди їх запрошує М. Семенко.

У Харкові Юрій Яновський уперше зустрівся з Олександром Петровичем Довженком, що мешкав в одному із харківських будинків, поряд з його другом М. Бажаном.

Наймаючи квартиру в іншому місці, Яновський часто бував у цьому будинку, де майже кожного вечора влаштовували симпозіуми та палкі бесіди стосовно нового мистецтва – кіно. До участі запрошувались усі мешканці будинку, серед яких був й Олександр Довженко, з яким, зрештою, здружилися.

1926 року Яновського запрошують до кінофабрики в Одесу на посаду головного редактора фабрики, куди він, зрештою, і переїжджає.

На той час Одеса вже захворіла на кіноманію й величала себе «Голівудом на березі Чорного моря». У нарисах про Одесу Юра іронічно повторив цю назву [3, с. 28].

Знайомлячи читачів з кінофабрикою, автор спершу описує місто та її мешканців: «Країна веселого народу – це Одеса. <...> Над усе вони

кохають Одесу. Всі славетні люди з історії і географії, як відомо були – одеситами – це першого ж дня скаже Одеса, запевняючи вас, що Чарлі Чаплін народився на Молдованці – від веселого вантажника Каплан. <...>

Коли ви довірливо слухаєте, не перебиваючи й разу промовця, – ще й не те почуєте. <...>» [13, с. 195-196].

Опис самої кінофабрики Яновський подає також у гумористичному тоні. Проте, він ані трохи не заважає презентувати той кінематтографічний процес, що панує в середині павільйонів фабрики. За словами автора, в одному із них проходили зйомки картини «Гамбург». Як проходили ці зйомки, читаємо далі: «Гриммер пудрить підряд носи всім присутнім. Оператор свариться з освітлювачем, вимагаючи додаткових «павуків» <...> Адміністратор сидить на кріслі і <...> оглядає принесеного револьвера і намагається вистрілити: п'ять осічок підряд. Лайка з реквізитом, а під цей час револьвер стріляє випадково і забирає добру половину лайки <...> Актори й статисти соромливо топчуться в купі коло дверей – вони з жахом і завмиранням серця дивляться на страшні очі «юпітерів» та «вайнертів».

Режисер – цей чаклун фільмування – замислився <...> Він сидить на самому верхечку драбини посередині павільйону і <...> не звертає ні на що уваги і лише похитується разом із драбиною <...> Але все ось готове режисера зганяють наниз реквізитною пляшкою і повертають до сучасності. Акторів поставлено на місця. Гримить режисерський тенор, і кліпають очима «павуки», <...> – Репетиція! » [13, с. 197–198].

Варто відзначити, що Юрій Яновський пробув на посаді головного редактора кінофабрики тільки 13 місяців (07. 1926 р. – 08.1927 р.). За цей короткий часу здійснює монтаж й оформлює написи до фільмів: «Навздогін за долею», «Микола Джеря»; «Сорочинський ярмарок»; «Тарас Трясило» та ін. Там він познайомився з видатним директором Одеської кінофабрики – Павлом Федоровичем Нечесом [7]. Згодом П. Нечес згадуватиме Яновського як про особу, що «За короткий час <...> зі своїми дивовижними людськими і письменницькими якостями стає головним редактором фабрики і завідувачем художньої справи. Своєю діяльністю він сприяв випуску багатьох вдалих фільмів, здобув авторитет у всього творчого колективу» [10, с. 93].

Про Яновського також писав журнал «Кино-фронт» (1926 р.): «По мистецтву їм допомагає один художній керівник, молодий письменник (писатель) товариш Яновський. Але один у полі не воїн – він розривається на всі боки, латає всі художні дірки <...> Він же читає силу-силенну сценаріїв, обмізковує їх, виправляє старі й проектує нові» [9, с. 35].

Однак найбільшим досягненням Юрія Яновського на цій посаді вважається сценарій, написаний ним для фільму «Гамбург». В основу

сценарію було покладено книгу радянської письменниці Лариси Рейснер «Гамбург на барикадах».

У ході написання сценарію молодому автору багато в чому допомагав капітан німецького судна С. Шрейберг. Розповіді цього капітана якісно вплинули на зміст сценарію.

Завжди дуже делікатний у стосунках з людьми, Яновський уважав Шрейберга своїм співавтором, тому й фільм вийшов як твір двох сценаристів – Яновського і Шрейберга, хоч останній, здається, не написав жодного рядка [1, с. 11].

Фільм виявився напрочуд удалим, про що писали багато в кіножурналах.

«В усій продукції ВУФКУ «Гамбург», безперечно, стоїть на першому місці <...>

Однією з головних принад фільму – німецька старанність в оформленні, у декораціях часом переходить у недолік. Але технічні досягнення беззаперечні. Фільма знята чітко, декорації хороші, освітлення багате й випукле <...> Фільму успіх забезпечений» [4, с. 31].

«Якщо б на картині не було позначки «ВУФКУ», ми б були твердо переконані, що вона зроблена в Германії <...> але таких фільмів в сьогоднішній Германії не ставлять <...> Фільма німецька не тільки по техніці. Вона експресіоністична, а експресіонізм ми знаємо за німецькими письменниками, і в «Гамбурзі» цей експресіонізм, щоправда пом'якшений, але ж очевидний <...>

Про недоліки не варто писати. Ця фільма настільки істотно виділяється з поміж інших Вуфківських, <...> що зараз помічати недоліки не хотілося» [8, с. 30].

Коли зйомки «Гамбурга» були в розпалі, в Одесу приїжджає Олександр Довженко..

Таким чином творчі шляхи Юрія Яновського й Олександра Довженка знову зійшлися, відтепер вже на кінофабриці в Одесі. У період, коли Довженко працював над фільмом «Ягідка кохання», Яновський редагував написи до фільму «Гамбург». Він завжди допомагав своєму другу й тільки не тому, що до цього зобов'язував службовий обов'язок головного редактора, а насамперед, тому що їх об'єднувала дружба, розпочата ще в Харкові.

«Тепер мені ясно, що Довженко знайшов те, чого шукав і чого не дала йому берлінська наука та перо журналіста. Він знайшов полотно, на якому постаті й образи, покладені пензлем, рухаються, живуть ненавидять і кохають <...>

Довженкові актори його люблять. «Папаша» Козловський – оператор вважає режисера за свого сина, і навіть костюмер Меш, що побував у японському і німецькому полоні <...> не байдужий до Довженка та його

картини <...>» [13, с. 200–202], – пише Ю. І. Яновський про Довженка і його фільм «Сумка дипкур'єра» у нарисі «Історія майстра» (01. 1927).

Пізніше, коли Довженко ставить картину «Звенигора», Яновський знову береться розповідати про свого друга в статті з однойменною назвою. Його робота була опублікована в березні 1928 року в журналі «Життя і революція». Найбільшу увагу в статті автор приділив роздумам Василя Григоровича Кричевського [6] стосовно подальшої долі режисера.

Його словами Яновський закінчує статтю: «Василь Григорович показав мені на парусник, що відпливав од пляжу. Хвиля відкидала і обхоплювала водою – він занурювався носом у хвилю.

- Отак Сашко, як той парусник. Випливе чи знову до берега повернеться?

- Сашко до берега не повернеться. Він скоріше втоне. Цей його фільм може комусь подобатись чи ні, але з ним він одразу стане в перший ряд радянських кінорежисерів. Це ж його друга робота!

- Його п'ята робота висуне його в перший ряд європейських майстрів <...>» [13, С.212].

На жаль, кінематографічна робота Ю. І. Яновського на Одеській кінофабриці припинилася. Причиною тому став наказ ВУФКУ від 20.08.1927 р. Як зазначалось у його змісті, згідно з наказом Голови правління О. І. Шуба Ю. І. Яновський звільняється з посади головного редактора фабрики «<...> за абсолютне незнання кінематографії і за порчу картин своїм монтажем, а також складання юмористичних написів, чужих радянському духу» [11]. Хоча, як потім пише сам Яновський у листі до президента ВАПЛІТЕ М. Г. Куліша, «Ця мотивівка мого звільнення <...> від початку до кінця склочна і брехлива <...> Відношення до мене тов. ШУБА є зведення особистих рахунків й помста <...> людини, не згідної до великої громадської і господарської роботи. <...> це все почалося. На Всеукраїнській кінонаradі 1/V-27р. в присутності тов. СКРИПНИКА я назвав тов. ШУБА (тоді технічного директора ВУФКУ) за його статтю в журналі «Кіно» дилетантом і далеким від нашої кіносправи <...>» [11].

Після звільнення Яновський повернувся до Харкова, де 1928 року публікує роман «Майстер корабля», у якому розповідає про свій досвід, пережитий на Одеській кінофабриці.

Таким чином, після роботи на кінофабриці в Одесі, й оселившись Харкові, Яновський продовжував підтримувати творчі й дружні стосунки зі своїми кінематографічними колегами. Але, як свідчать факти, не кіно було полем найбільших творчих здобутків Яновського [2, С.38] [Бажан М. П. Твори в 4-х т. Т. 3: Спогади / М. П. Бажан; Упоряд. Н. В. Бажан – Лауер. – К.: Дніпро, 1985. – С. 38.]...

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бабишкін О. К. Кіноспадщина Юрія Яновського / О. К. Бабишкін. – К.: Мистецтво, 1987. – 141 с., портр.
2. Бажан Микола Платонович. Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії. – 15:23, 4 грудня 2011. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Бажан_Микола_Платонович
3. Бажан М. П. Твори в 4-х т. Т. 3: Спогади / М. П. Бажан; Упоряд. Н. В. Бажан – Лауер. – К.: Дніпро, 1985. – 455. с.
4. Гамбург. Производство ВУФКУ. Режиссер Баллюзек. Оператор Рона. Художник-архитектор Байзенгерц. Сценарий Шрейбер и Ю. Яновского, по книге Ларисы Рейснер «Гамбург на баррикадах» // Советское кино. – М., 1926. – № 8. – С. 31.
5. Довженко Олександр Петрович. Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії. – 00:02, 29 лютого 2012. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Довженко_Олександр_Петрович
6. Кричевський Василь Григорович. Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії. – 18:02, 9 березня 2012. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Кричевський_Василь_Григорович
7. Нечес Павло Федорович. Матеріал з Вікіпедії — вільної енциклопедії. – 15:30, 25 січня 2012. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Нечес_Павло_Федорович
8. Новые фильмы. Пять картин В.У.Ф.К.У. «Гарас Шевченко», «Подозрительный багаж», «В когтях советской власти», «Алим» и «Гамбург» // Кино – фронт. – М., 1926. – № 4 – 5 [июль-август]. – С. 28 – 30.
9. Одесская фабрика ФУВКУ (Итоги впечатлений, июль-август. 1926 г.) // Кино – фронт. – М., – 1926. – № 4 – 5 [июль-август]. – С. 35.
10. Островский Г. Л. Одесса, море, кино: Страницы истории далекой и близкой / Г. Л. Островский. – О.: Маяк, 1989. – 183 с., 16 л. ил.
11. Росляк Р. Юрій Яновський: "Мое страждання у ВУФКУ вже скінчилося" / Роман Росляк // Кіно-Театр. – 2011. – №3. – Режим доступу: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1157
12. Семенко Михайль Васильович. з Вікіпедії — вільної енциклопедії. – 10:50, 29 лютого 2012. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Семенко_Михайль_Васильович
13. Яновський Ю. І. Твори: В 5-ти т. Т. 5/ Ю. І. Яновський; Упоряд., приміт. К. Волинський. – К.: Дніпро, 1983. – 423 с.; 4 л. та портр.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пасічник Артем Юрійович – аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Наукові інтереси: інтерактивні стосунки української літератури і кіно в 20-х роках ХХ ст.

ДЕЯКІ ОЗНАКИ Й ОСОБЛИВОСТІ КІНЕМАТОГРАФІЧНОСТІ ОПОВІДАННЯ О. ДОВЖЕНКА «НІЧ ПЕРЕД БОЄМ»

Пензова СВІТЛАНА (Кривий Ріг)

Стаття присвячена дослідженню системи прийомів оповідання О. Довженка «Ніч перед боєм», зокрема з'ясовуються специфіка й оригінальність застосування літературних і суто кінематографічних прийомів, визначається авторська майстерність їхнього поєднання в одному прозовому творі.

Ключові слова: прийом, кіноприйом, кінооповідання, кінематографічність.

The article is devoted to studying system of methods in Dovzhenko's story "The night before a fight"; the aim is to define peculiarity of using literary and exceptionally cinematographic methods, author's skill of their combination in one prose work.

Key words: a method, a cinema method, a cinema story, cinematographic signs.

Олександра Довженка кіно- і літературознавці називають засновником жанрів «кіноповість», «кінооповідання», «кіноновела». Так, М. Коцюбинська відзначила помітне тяжіння цього автора «до гіперболізації і символічного узагальнення», до «алегоричності образів», до свідомого «уповільнення» дії, – вона назвала все це «кінематографічними засобами» [4, с. 174]. В. Фащенко вказав на таке: у творчості О. Довженка спостерігається «своєрідний сплав кінематографічного та оповідного елементів», на часте введення автором кінометонімії [6, с. 329]. В. Буряк, говорячи про «поетику кінозображення», відзначив те, що митець застосував «словесно-образний монтаж» і наголошував на таких його функціях: створення ефекту «паралельної дії», акцентування уваги на деталі, котра «посилює психологічне», сугестування «сприйняття інформації» [1, с. 113]. А Ю. Ковалів звернув увагу на використання конкретних «кінематографічних прийомів оповіді»: «поділ дії на короткі епізоди, лаконічність діалогу, монтажний характер епізодів» тощо [5, с. 480]. І. Зубавіна відносно праць О. Довженка вживає термін «поетичний кінематограф», вказує на постійне звертання митця до метафоризації, фантазування й вигадки [3, с. 112].

Отже, питання елементів кінопоетики в прозовій творчості О. Довженка дослідниками так чи інакше вже вирішувалося, однак системного вивчення ролі кінематографічних прийомів окремих творів ще не було. Спробуємо зробити це на прикладі одного з кінооповідань письменника.

Метою цієї статті є виявлення кіноприйомів та визначення специфіки й оригінальності їхнього застосування. У процесі дослідження з'ясовано наявність і характер усіх прийомів, і у тому числі кінематографічних; окреслено системність їхнього використання автором; вивчено зміст, форми, ознаки, функції та сутність прийомів; визначено особливості їхнього добору тощо.

Окресливши часові межі подій оповідання «Ніч перед боєм» (1942), автор одразу надає слово для діалогічної розмови бійцеві Іванові Дроботу й командирові Петрові Колодубу. І вже перша репліка подається не як просте звертання, а як мовленнєва конструкція, ускладнена питанням: «...завтра бій буде великий і дехто з нас, звичайно, загине. Чи правду я кажу?» [2, с. 230]. Уже цей факт засвідчує усвідомлення молодого танкіста можливості смерті в бою. Поданий письменником портретний штрих бійця (він був «з надзвичайно приємним і скромним лицем»), котрий повністю контрастує з його роздумом про смерть, – це й інші слова автора свідчать про сором'язливість, життєлюбність і скромність Івана. А однослівна репліка-відповідь командира («Правду») і той спокій, з яким це слово сказане («просто і спокійно»), свідчить про командирську виваженість, рішучість і стійкість досвідченого воїна. Усе це посилюються ще й інохарактеристикою: «про вас говорять... як про людину безстрашну і невтомну... ми знаємо, що ви з любого пекла виходите переможцем», – додав юнак. Наступна репліка-питання про «внутрішній секрет» командира підкреслила сором'язливу цікавість Івана – він почервонів і розгубився, був невпевнений у тому, чи можна так питати. І далі – опис автором того, як бійці, почувши про «секрет» авторитетного командира, притихли й приготувалися до «довгого приємного слухання» [2, с. 230].

Та оповідь командира виявилася не простим флешбеком, у який уплетено інший прийом, – це цілий вінок, змонтований навколо базової констатації: «Це було на Десні...». І все в тому «плетиві» найважливіше: і звичайні люди, і «звичайний... український дід-рибалка», котрий назавжди «перевернув... всю душу» [2, с. 230]. Безумовно, таке надзвичайно зацікавлює бійців, але особливого забарвлення розповіді надає «групова характеристика» дідів: «мов добрі річні духи..., сміливі..., сердиті і не боялися смерті», виявляли їхню «нелюбов і навіть презирство» до тих бійців, котрі відступали. А далі – коротке ретроспективне повідомлення про те, що ще з дитинства командир умів доглядати й дбати про людей. І сповна логічним виявився авторський характеристичний роздум про бійців, які тепер не просто оточували оповідача, а й були об'єктом його турботи: «Всі вони були різні і всі рідні» – саме в цю мить О. Довженко вмонтовує коротку, але багатозначну констатацію («їх об'єднувало одне почуття єдиної сім'ї»), чим так поєднав минуле з теперішнім, що виникла думка про майбутнє: «Пройдуть літа, загояться рани..., але одне зостанеться незмінно вірним – високе і благородне почуття товариства і братства всіх юнаків» [2, с. 231].

Наступне монтажне «повернення» оповідача в минуле («Ми несли на плечах своїх поранених товаришів, ...були такі, що й стрілялися од розпачу, ...й такі, що кидали зброю...») несе в собі протиставлення себе й однодумців боягузам-зрадникам. А на підтвердження вищої сутності свого

«секрету» оповідач подає спогад про те, що він був садівником і вчився турбуватися і про дерева, і про людей. При всьому цьому автор помічає й констатує: капітан у цей момент *«тепло»* і з *«тонкою... іронією»* так *«усміхнувся»* до бійців, *«що за ним тихо усміхнулася вся землянка»* [2, с. 231], усі без винятку слухачі були під його впливом. У подальший розповідний спогад командира О. Довженко з майстерністю кіномитця вмонтовує вагомі скетчі-діалоги, у яких заплетено справжню веселку інших прийомів: іронізування (*«Щось ви, хлопці, ...не туди наче йдете»* [2, с. 232] – кепкували діди над тими, хто відступав), характеристичне констатування (дід *«хитро подивився на нас»*), не зовсім риторичне допитування (*«Чого вони так тієї смерті бояться?»*), деформування приказки (від смерті *«ні в танку не сховаєшся, ні в печі не замажешся»*), взаємні інохарактеризування бійців (*«Душа несерйозна, розбалувана»*), – усе це не прості свідчення майстерності авторського монтування й компонування, а й вияви глибокого та багатогранного ставлення дідів до всіх, хто їх оточує.

Стійкість і врівноваженість дідів письменник пояснює не тільки тим, що вони *«доживають»* у цьому світі і їм немає вже чого втрачати, а передусім тим, що вони розуміли бундючність і недалекоглядність завойовників. Більше того, *«увесь німецький фесрверк... для них ніби не існував зовсім»* [2, с. 233].

Та й оповідач-командир, будучи посередині між дідами та юними бійцями, вплітає у свій спогад три розлогі абзаци з такими описами природи, функції яких полягають не в ослабленні напруги, а ймовірніше в підсиленні емоційного напруження, у загостренні мисленнево-патріотичної ситуації на завойованій ворогом землі: то знайоме оповідачеві *«вечірнє небо»* здається таким, якого він *«ніколи... ще не бачив»* [2, с. 233]; то окрема хмара стає *«зовсім чорною»*, а верхи її видаються писаними *«шаленими крученими криваво-червоними і жовтими мазками»*; то блискавиці раптом видаються *«німими»* і *«зловісними»*. Усе це вдало й лаконічно передає стан й оповідача, і бійців, яким здавалося, що вони *«стояли не на землі»*, а увійшли в *«міжхмарний темний простір, і... розгублені в ньому, малесенькі, як річні піщинки»*. Та чи не найвагомішою виявилася констатація автора: *«Природа була ніби в змові з подіями і попереджала нас своїми грізними знаками»* [2, с. 233]. Тобто митець і справді дуже вдало монтував і компонував різні (суто літературні й кінематографічні) прийоми. Так, для посилення напруги він використовував зіставлення явищ (*«гриміли створені людьми гармати»*, *«носилися ракети»*, і в той же час *«була грізною сама природа»*); а своєрідний «підсумок» підводиться у формі повідомлення (*«Всі примовкли і розгубилися, немов перед якоюсь виключною подією»* [2, с. 233]). Та *«вселенську»* розгубленість по-своєму *«оживляють»* грубі репліки-докори

діда Платона («сїдайте, ...Чого стали?») і діда Савки («Не вмїли шануватися, так уже повезем, тікайте, чорт вашу душу бери»), котрі вказують не лише на презирство до тих, хто відступає, а й на певне розуміння загальної ситуації на війні. Досить помітно все це вловлюється в другій репліці-звертанні діда Савки до молодих недосвідчених бійців: «Куди ти хитаєш? Човна не бачив, воїн! – заgrimав дід» [2, с. 233], – тут і докір, і повчання переплетені в одному модулятивному прийомі.

Наступна констатація перевізника Платона в поєднанні з його ж риторичним запитанням дуже помітно посилюють емоційну напругу: «А хмар наперло... Страшний суд, чи що, починається?» [2, с. 234].

Розповідь-спогад командира інкрустується дуже своєрідним роздумом над його внутрішнім станом, у якому вже присутні й елементи прийому самопсихоаналізу: «Мені здавалося, що мене перевозять на той світ. Сором, і розпач, і невимовний жаль, і безліч інших гострих почувань охопили мою душу і скрутили її і пригнули», що завершується прощальним звертанням до рідної річки: «Прощай, моя рідна, дорога Десно» [2, с. 234].

Усе це більш ніж промовисто свідчить про надзвичайно глибоке розуміння й автора, й оповідача складного психологічного стану бійців.

Далі в спогад-оповідь письменник знову вплітає «образливі» й «гіркі» констатації дідів, але на цей раз вони виявляють не стільки презирство до тих, хто відступає, скільки наслідки філософських роздумів. Так, дід Савка висловлює репліку, яка більше схожа на приказку воєнних часів загалом: «Не здожене куля, здожене воша, а війна своє, казав той, візьме» [2, с. 235]. А дід Платон роздумує про свого рідного сина: «Коли б оце Левко із своїм полком та був тут, той би не відступив, ...човна повернув назад, та по шиям, по шиям!». До цього роздуму додає констатацію й дід Савка: «Отакий і мій Демид. Його огнем печи, на шматки ріж, ну не одступить». Та наступна дуже промовиста констатація-докір («А ці думають урятуватися» [2, с. 235]) помітно ослаблює пафос багатьох попередніх думок. Рятують ситуацію подальші репліки діалогу двох перевізників – вони засвідчують їхню мудрість і далекоглядність («скільки землі доведеться одбирати назад. А це ж усе кров!»); й оповідач ще раз підкреслив, що саме ця мудрість стала для нього повчальною: «Дід... був для мене живим грізним голосом нашого мужнього народу». А на репліку-самовиправдання одного з бійців дід Платон відповів уже без докору, але мудро констатував: «Не вмїли битися. От тобі і відступ», адже «...у військовому статуті сказано» – «коли цілиш у ворога, возненавидь ціль». І далі констатація: «...нема у вас живої ненависті. Нема!» [2, с. 235]. Цей «букет» прийомів і справді природний, й ефективний молоді захисники землі не знали, що на це відповісти, але вони глибоко замислилися.

Та й подальший блок прийомів (повідомлення – «А ви все думаєте та все страдаєте. А страдати ніколи!»); роздум – «Душа, хлопче, вона буває

всяка. Одна глибока і бистра, як Дніпро, друга, як Десна ось, третя, як калюжка...» [2, с. 235]; порада – «А ти прикуй себе од страху ланцюгом до кулемета та й клади ворога мовчки до смерті» [2, с. 236]; констатація – «ненависті в тобі багато, а нервів і себелюбства ще неначе більше»; риторичне запитання – «Яка ж ціна їй [ненависті], коли умирать не вмієш?»; звертання-роздум – «...подумай, Савко, як оце народу дивитись на отаке паскудство. Він же надіявся на їх усіх») – це справжній кіномонтаж багатозначних роздумів, висловлених простими й зрозумілими для юнаків словами, це мудрість, передана розумно й доступно, з бажанням непросто вплинути на бійців, а породити в них глибоке розуміння життя, боротьби і смерті. На це спрямована й репліка другого перевізника у формі наказу, ускладненого повідомленням: «*Стійте тікати! Чим же далі ви тікаєте, тим більше крові проллється! Та не тільки вашої, солдатської, а й материнської й дитячої крові*» [2, с. 236]. А коли молодий боєць висловив репліку-виправдання («...побачили б ви танкетки!»), Платон Півторак відповів із гнівом і патетикою: «*Людська душа молодецька сильніша за всяку танкетку!... Як то в піснях про Морозенка співають: «Де проїхав Морозенко – кривавая річка», о! Ото був воїн!*» [2, с. 237]. І цей модулятивний прийом з особливою силою актуалізує в пам'яті бійців приклади справжньої мужності предків.

Подав оповідач і те, що і як думають ті, котрі відступають («*Хіба ви думаєте, що біль і жаль не роздирають наші душі...? – простогнав я йому в самі очі*»), але на цей раз слова звучать не як самовиправдання, а є яскраво вираженим фрагментом самопсихоаналізу й психостану бійців. Та всьому тому протиставлена образна порада діда Платона: «*Не з тієї пляшки наливаєте. П'єте ви, як бачу, жаль і скорботи... А воїну треба напитися зараз кріпкої ненависті до ворога та презирства до смерті*», адже «*Перемагають горді, а не жалісливі*» [2, с. 237]. А захоплення дідом ще більше підкреслюється промовистим і дуже характерним для кінематографії «описом» його зовнішності: «*Він стояв на кормі з веслом, суворий і красивий, і дивився вперед поверх нас*» [2, с. 237].

Наслідки розмови з дідами для молодих бійців оповідач проконстатував з елементами додаткових прийомів: «*Я вийшов із човна... неначе зовсім інший, новий*», «*мені здалось, що кинься я зараз назад до Десни – і вода б розступилася переді мною*» [2, с. 237], – гіперболізування, біблійна алюзія тощо. То ж недарма в слухачів народився роздум-гасло: «*Правдо, чом же ти часом така гірка та солоня!*» [2, с. 238].

У наступний опис діда Платона автор вплітає порівняння цього персонажа з пророком: «*стояв на березі по кісточки у воді з веслом, як пророк...*», а покаяння оповідача («*Простіть нас, що не доглянули вашу старість*» [2, с. 238]) засвідчує глибоке усвідомлення провини перед іншими.

У завершенні спогаду-оповіді командира міститься ще один блок прийомів: то він констатує («Зараз я Герой Радянського Союзу»); то роздумує й стверджує стійкість своїх переконань («як би не гули навколо мене ворожі вихори, їм ніколи вже не затушить того вогню, що викресав з мене колись у човні дід Платон»); то констатує вищу ознаку його народу («Що наша кров, коли страждає вся наша земля, увесь народ?»); то висловлює вдячність мудрому українцеві («нічого в світі я б так не хотів, як ...поклонитися діду Платону в ноги за науку» [2, с. 238]).

Далі автор констатує: «Стало тихо. Ніхто не рухався...», що засвідчує, як вплинула розповідь командира на всіх бійців. І далі подає розповідь Івана Дробота, у котрій він повідомляє про те, як німці змусили дідів переправляти їх на другий берег і що перевізники вчинили: попросивши прощення один в одного й у Бога по три рази, перекинули човна, утопивши всіх ворогів.

Ця розповідь уже не словами, а вчинком згуртувала бійців, котрі, як констатує автор: «Всі встали. Цілу хвилину сім'я бійців стояла мовчки... Колодуб... став на одно коліно, і всі послідували за його рухом» [2, с. 239]. А далі, на запитання командира про готовність до бою, її висловили навіть ті, які раніше не були впевненими у їхніх власних силах: «Готові на будь-який вогонь!!!» [2, с. 239].

Наслідки розповіді військового ватажка автор резюмує таким власне кінематографічно-констатаційним прийомом: «Тихо стало... Тільки далеко на обрії гойдався в небі вогненний знак прожектора» [2, с. 239].

Отже, О. Довженко в оповіданні «Ніч перед боєм», використавши складний і багатогранний комплекс кінематографічно-літературних прийомів (від оповіді-пригадування, у яке постійно вплітаються портретні абрисы, найрізноманітніші характеристики та інохарактеристики, описи, констатації, зіставлення, модулятивні прийоми, елементи психоаналізу й психостану, повідомлення, інформування, внутрішні роздуми, порівнювання і до суто кіно- та картинно-панорамних краєвидів), так взаємопов'язав їх у блоки, що всі вони одержали найважливіші ознаки – системність і цілісність. Але серед специфічно кінематографічних прийомів найяскравішими виявилися флешбеки, одночасне використання ретроспекції й перспективи, ретроспективний монтаж, тобто сполучення часових пластів, яке дало змогу оповідачеві та персонажам жити й мислити реально, далекоглядно й мудро; прийом контрастного зіставлення, монтажно-композиційний характер епізодів, кінометафоризація тощо.

Майстерність письменника виявилася передусім в умінні поєднати в невеликому за обсягом прозовому творі десятки найефективніших прийомів і з літературного, і з кінематографічного образотворення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Буряк В. Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості [Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) в контексті інтелектуалізації творчої свідомості]: монографія / Володимир Дмитрович Буряк – Д. : Видавництво Дніпропетровського університету, 2001. – 392 с.
2. Довженко О. П. Твори: в 5-ти т. / Упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 3. – 362 с.
3. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі / Ірина Борисівна Зубавіна; Акад. мистецтв України, Ін-т проблем суч. мистецтва. – К. : Щек, 2008. – 447 с.
4. Коцюбинська М. Ф. Образне слово в літературному творі. Питання теорії художніх тропів / Михайлина Фомінічна Коцюбинська – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – 188 с.
5. Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах. Т. 1 / Авт. – уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
6. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / Василь Васильович Фащенко. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пензова Світлана Олександрівна – аспірантка кафедри української та світової літератур Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет».

Наукові інтереси: поетика літератури і кінопоетика, особливості нарації.

КОРОТКОМЕТРАЖНІ ФІЛЬМИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1960-ТИХ РОКІВ, ЗАБОРОНЕНІ В УКРАЇНІ

Марина ПОНОМАРЕНКО (Київ)

У 60-тих роках розвиток українського кінематографу гальмувався цензурою, внаслідок чого було заборонено багато високохудожніх стрічок, в тому числі короткометражних. Зараз ми можемо оцінити їх значення для тогочасного українського кіно постфактум.

Ключові слова: короткометражні фільми, кінематограф, цензура, фільм, мистецтво.

In the 60th years development of Ukrainian cinema was hindered by the censorship. As the result many feature films and shorts of high artistic quality were banned. Now we can estimate their value for Ukrainian cinema of that time after the fact.

Key words: short films, kinemotograf, censorship, film, art.

У 60-ті роки ХХ століття в Радянському Союзі спостерігалось загальне піднесення культури та мистецтва. Першим секретарем ЦК КПРС на той час був Микита Хрущов. Період його перебування при владі характеризується такими явищами, як “десталінізація”, значним послаблення цензури порівняно з кінцем 40-х — початком 50-х років, а також загальною лібералізацією життя в Радянському Союзі. Як наслідок у мистецтві загалом і в кіно зокрема стало можливим більш критично освітлювати дійсність та створювати менш заідеологізовані фільми. У цій

атмосфері відносної свободи український кінематограф мав змогу активно розвиватися.

1964 року до влади в СРСР прийшов Леонід Брежнєв і цензура знову посилилася. Соціалістичний реалізм залишався єдиним дозволеним творчим методом художньої творчості. Фільми, що мали оригінальну форму та містили в собі пошуки нових засобів кіновиразності, ризикували бути звинуваченими у формалізмі, безідейності, а часом навіть отримували майже медичний діагноз на зразок “патологічного сприйняття дійсності”.

Особливо згубною така цензура була для короткометражних фільмів, які традиційно є територією експерименту, пошуку засобів збагачення кіномови, а також форматом, у якому найчастіше дебютують молоді кінематографісти. У 60-х роках в Україні з’явилося принаймні три короткометражні картини високої художньої якості, які були покладені на полицю й дивом уціліли до наших днів. Ці фільми котрі зняті талановитими режисерами, чий внесок в український кінематограф важко переоцінити, — Леонідом Осикою, Сергієм Параджановим та Віктором Гресем.

1965 року на Київській кіностудії ім.О.Довженка з’являється молодий режисер Леонід Осика, випускник Всеросійського державного інституту кінематографії. На цей момент він уже має досвід зйомок короткометражних фільмів — раніше він зняв стрічку “Двоє” з акторами Антоніною Лефтії та Іваном Миколайчуком.

Молодому режисерові дають можливість зняти короткометражний фільм “Та, що входить у море”. Цей фільм – коротка поетична притча про початок людського життя. Маленька дівчинка з мамою грається на березі моря, і воно простягається перед нею як вільна стихія буття. У цьому фільмі показано єднання людини з природою, спілкування дитини з морем.

Фільм має фрагментарний, колажний вигляд, його сюжет нестрункий і недоговорений. Це фільм із чудово переданою атмосферою, що створюється не дією, а зображенням та звуком. У фільмі звучить авангардна музика композитора Володимира Губи.

Завдяки чудовій операторській роботі (оператор Михайло Беліков) та музиці цей фільм сприймається як вишуканий кіноетюд. На той час така стилістична свобода була чимось новим для українського кінематографу.

“Та, що входить у море” посідає особливе місце в усій творчості Леоніда Осики, оскільки це був його перший фільм (після студентських), і він не вийшов на екрани. Така ж доля спіткала ще один фільм режисера – “Дід лівого крайнього”. Але в цілому треба відзначити, що Леонід Осика не належить до найбільш переслідуваних митців.[1, с. 13]

Цим фільмом Леонід Осика хотів захищати диплом. Але дипломна комісія звинуватила картину у формалізмі, а також посипалися звинувачення в “екзистенціалізмі”, “занепадницьких настроях”,

“запозиченнях у нової хвилі”. Зараз дивними видаються звинувачення за спроби пошуку нової форми. Фактично режисера звинуватили в тому, що він уписався в загальносвітові тенденції пошуку нових форм у кінематографі, нових способів побудови й подачі сюжету.

Як зазначає кінознавець Лариса Брюховецька, “цей експериментальний фільм став немов би водорозділом між кінематографом старим із традиційно вибудованою оповіддю та її подачею на екрані й кінематографом новим, який сповідував вільний тон, стилістичну винахідливість, виняткову невимушеність”. [1, с. 29]

Ще один фільм, що міг би стати яскравою подією українського кінематографу, так і залишився фактично незнятим та існує лише у формі короткометражки. Йдеться про стрічку “Київські фрески” Сергія Параджанова.

Незадовго до ювілею міста Києва кіностудія ім.О.Довженка отримує державне замовлення на оригінальний художній фільм, присвячений столиці України. Цей фільм доручають поставити Сергієві Параджанову за рішенням першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста, який уважав, що тільки цей кінорежисер здатен її успішно втілити.

Треба зазначити, що в Сергія Параджанова на цей час у творчому доробку вже був фільм “Тіні забутих предків”, у якому він зарекомендував себе як режисер із неповторним стилем зображення, багатством кольору, тяжінням до своєрідної бароковості й карнавальності.

Тож Параджанов починає працювати над сценарієм свого нового фільму. Він розробив сценарій у вигляді 10 “фресок”, тобто окремих епізодів-новел. У сценарії дві сюжетні лінії: одна з них розповідає про кінорежисера, який помилково на День перемоги посилає квіти вдові солдата, що вже 20 років чекає чоловіка з фронту; друга сюжетна лінія присвячена подіям початку війни.

Варто зазначити, що Параджанов узагалі прагнув до “фресковості”, до складання фільму із окремих незалежних новел — згадаймо поділ на новели фільму “Тіні забутих предків”.

Практика поділу фільму на частини належить до тих часів, коли кіно було ще пересувним і коли кіномеханіки рідко мали у своєму розпорядженні 2 проєкційні апарати. Режисери знімали ролики приблизно на 10 хвилин, драматургічно незалежні один від одного й розділені паузою, що мала бути, як сподівалися, короткою. Багато сценаристів і кінорежисерів користувалися цим нескладним принципом, даючи окрему назву кожному з роликів [1, с. 184].

У сценарії “Київських фресок” можна знайти складні “заримовані” метафори, тонко виписані деталі, цікаві контрапункти, характерну для Параджанова калейдоскопічність, часом гротесковість, що все разом творить високохудожні образи. Речі та архітектура в цьому сценарії

одухотворені та символічні. Сценарій пройнятий пацифістичними та трагічними настроями.

Проте такий сценарій на кіностудії не приймають і відправляють його на доопрацювання. Сергій Параджанов муситиме кілька разів переписати сценарій.

Сценарно-редакційна колегія кіностудії в постанові №63 від 21 жовтня 1965 року приходять до висновку, що “сценарій залишився таким же підкреслено ускладненим за формою, позбавленим єдиного ідейно-образного стрижня. (...) Спотворене, подекуди патологічне прийняття реальної дійсності, прагнення утвердити людську самотність, показати маячню, душевну безвихідь — усім цим позначені й представлені С.Параджановим проби. (...)над усім тяжіє нахил до чисто формальних ефектів.” [5].

Зрештою, до розробки сценарію долучився Павло Загребельний і сценарно-редакційна комісія утвердила остаточний варіант сценарію: “Сценарій, в основному, позбавився недоліків (...) Окремі сюжетні моменти, безумовно, потребують уточнення”[6]. Проте затвердження сценарію зовсім не означало, що фільм отримав змогу таки відбутися.

Узимку 1965 – 1966 років починаються проби для картини та проводяться деякі зйомки. Переглядаючи пробні роботи, цензори панікують і припиняють виробництво фільму. На кіностудії картину починають уважати надто особистою, такою, що не відповідає встановленій естетиці. Причини, названі секретарем ЦК КПУ, Андрієм Скабою, такі: містичне, оманливе й суб’єктивне зображення подій Другої світової війни.

Розуміючи, що подальша робота над фільмом неможлива, Параджанов разом зі своїм постійним монтажником Марією Пономаренко змонтував короткометражку з кінопроб до “Київських фресок” та невеликої частини відзнятого матеріалу, переважно павільйонних сцен.

Матеріали й пробні роботи збереглися завдяки оператору Олександрю Антипенку — вони числилися як його дипломна робота, тому не були знищені. Метраж стрічки складає 376 метрів, замість спочатку передбачених 2200, тобто разом 13 хвилин екранного часу замість 80. Ця короткометражка має мало спільного з початковим сценарієм, і має умовний сюжет про долю розлученої війною сім’ї. Однак цей сюжет швидко губиться в мозаїці образів.

У цьому короткому фільмі кожна сцена — це окремий образ. Це надзвичайно строката й мозаїчна стрічка, яку можна розглядати покадрово. Сюрреалістичні кадри з розібраним на підлозі роялем та близькі до абсурду епізоди з читачем газети й темношкірим танцюристом межують з надзвичайно ніжними сценами, де чоловік спить на довгому жіночому

волосі, й тривожними епізодами, коли героїня заклеює шибки бинтами в очікуванні авіаційної атаки.

У стрічці “Київські фрески” є помітною схильність Параджанова до театралізації гри акторів та поява особливої ознаки параджанівського стилю: камери-погляду. Наступним його фільмом, у якому будуть розвиватися ці творчі особливості режисера, стане фільм “Колір граната”.

Уперше вціліла копія “Київських фресок” була показана в рамках ретроспективи творчості Сергія Параджанова на МКФ у Мюнхені 1988 року.

“Вони були визнані кінематографічною пресою “...новаторським відкриттям у сфері зображальних та виражальних засобів”, “блискучим досвідом кіноавангарду”. [4, с. 52]

1964 року на кіностудії ім. О.Довженка з’являється талановитий молодий режисер Віктор Гресь, випускник Всеросійського державного інституту кінематографії. Його кар’єра, так само, як і Леоніда Осики, почалася забороненим фільмом — стрічкою “Хто помре сьогодні”.

Як зазначає Л.Брюховецька, “фільм розповідав про силу духу. І робота над ним була випробуванням сили духу. Та найбільше випробування настало тоді, коли фільм був завершений”. [2, с. 249]

1967 року на студії ім. О.Довженка розпочалася робота над альманахом, присвяченим Другій світовій війні, і новела “Хто помре сьогодні” за сценарієм Віктора Мережка мала стати однією з частин альманаху. На той час на студії було неоголошене протистояння сил: з одного боку, наростання творчої атмосфери, яка прийшла разом з молодими митцями, а з другого — поруч із намаганням поставити митців у звичні рамки зростає недовіра до їхньої ідеологічної “благонадійності”.

“Хто помре сьогодні?” – 20-хвилинний чорно-білий фільм-притча. Цей фільм без слів, він озвучений музикою та шумами – звуком кроків втомлених подорожніх, скрипом воза, диханням і т.д. Головний герой виводить поранених з оточення, люди вмирають від ран, спраги. Нарешті, коли вони наштвхуються на криницю, над ними зависає ворожий винищувач і починає ганятися за безсилимими людьми, яким навіть ніде сховатися. Але один з солдатів долає страх і стріляє в літак. Літак палає, а німецький льотчик стрибає з парашутом. Тепер уже він стає безсилим перед розплатою, і його довго всмоктує в себе сіре болото.

Режисер вирішував цю фабулу в епічному ключі. У фільмі немає окремих побутових деталей, сюжет не прив’язаний до конкретного місця та часу. Цей фільм — яскравий представник поетичного кіно.

Знімали фільм у Криму на озері Сиваш, на великій рівнині, білуватій від солі землі, що місцями вкрита темними плямами води. Ця натура дуже вплинула на загальний настрій, атмосферу притчевості, присутню в картині.

Але в той же час така натура обумовила ускладнені умови зйомок, бо в болотистій місцевості грузли машини й люди. Також були проблеми з літаком та парашутистами — літак прилітав на зйомки з аеродрому і його могли знімати не більше 15 хвилин.

У фільмі були задіяні маловідомі актори — таким був режисерський задум, щоб момент “пізнавання” популярного актора не зруйнував цілісного враження від узагальненого образу. Акторів підбрали так, щоб за їхньою зовнішньою різноманітністю поставало щось спільне.

Операторові Олегу Мартинову (також дебютанту) вдалося тонко передати поетичний настрій фільму, домогтися м’якого портрета.

Цей фільм називали антирадянським, прихованою пропагандою релігійних догм, звинувачували в абстрактному гуманізмі, песимізмі, занепадницьких настроях у зображенні подвигу радянського народу у Великій Вітчизняній війні.

Єдиний, хто виступив на захист стрічки, – Олександр Горський, що тоді був директором театру кіноактора. Невелика короткометражка – чорно-біла, без будь-яких діалогів – викликала величезний резонанс. Негативи знищили – дивом збереглося 2 копії та шматки матеріалу.

Знадобилося більше 20 років, кілька змін влади і сотні листів, для того щоб картину вже відомого українського режисера, володаря численних премій і нагород, Народного артиста України Віктора Степановича Греся побачили глядачі.

Ці три короткометражки - “Та, що входить у море”, “Київські фрески” та “Хто помре сьогодні” - були реабілітовані у кінці 80-тих років і їх таки побачив глядач, але через 20 років після свого створення вони уже не могли претендувати на повноцінне місце в кінопроцесі — ні широкий прокат, ні фестивалльне життя для цих фільмів уже не було можливим. Тож сьогодні ми можемо оцінювати значення цих заборонених фільмів лише постфактум. Можна тільки здогадуватися, як могли би прозвучати ці високохудожні кінематографічні твори свого часу та як вони вплинули би на український кінематограф.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брюховецька Л. Леонід Осика. / Бібліотека журналу “Кіно-Театр”. - Київ: Видавничий дім “Академія”, 1999 — 219с.
2. Брюховецька Л. Українське кіно шістдесятих років. 1961-1970 // Нариси з історії кіномистецтва України; [редкол.: Сидоренко В. (голова) та ін.]. - Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. - Київ: Інтертехнологія, 2006. - 864с.
3. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896– 1995; [Пер. з франц Довганюк С.]. – Київ: KINO-КОЛО, 2005. - 464 с.
4. Сергей Параджанов. Исповедь. / [Составление, статья, предисловия к сценариям, комментарии и иллюстративный материал Кору Церетели]. – Санкт-Петербург: “Азбука”, 2001. — 654 с

5. ЦДАМЛІМ України, ф.1127, оп.1, од. зб. 172, арк. 88 – 90
6. ЦДАМЛІМ України, Ф. 1127, оп.1, од. зб. 172, арк. 92 – 93

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пономаренко Марина Сергіївна — аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого.

Наукові інтереси: становище сучасного українського кінематографу;

РЕАЛІЗАЦІЯ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ В РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЮРІЯ ІЛЕНКА «МАВКА»

Ольга ПУНІНА (Донецьк)

Стаття сфокусована довкола проблеми реалізації в екранній версії Юрія Ілленка «Мавка» експресіоністичного потенціалу драматичного твору Лесі Українки «Лісова пісня». Доведено, що в інтерпретації режисера засобами кіно підкреслено провідні засади експресіонізму як стилю.

Ключові слова: інтерпретація, кіноприйм, експресіонізм, драма.

The attention in clause is concentrated to a problem of realization in the screen version Y. Illenko «Mavka» of expressionistic potential of drama product Lesya Ukrainka «Lisova pisnya». Is proved, that in interpretation of the director by means of cinema is underlined the basic moments expressionism as style.

Key words: interpretation, film-reception, expressionism, drama.

У праці 1943 року Юрія Шевельова «Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?» висловлюється небезпідставний сумнів щодо адекватної реалізації драматичних творів авторки на театральній сцені. Йдеться насамперед про неспроможність передачі глибини її філософського образу традиційними театральними засобами. Проте Ю. Шевельов не годен бути однозначним: «Змагатися з Лесею Українкою – це страшно, але це і почесно. І хто знає: може колись наш театр знайде, виробить такий підхід до поетичних «драматичних поем», що питання про сценічність творів Лесі Українки стане здаватися смішним анахронізмом...» [35, с. 258]. Одним із цих підходів, судячи з примітки до думки про й досі не розв'язане завдання поєднати під час матеріалізації літературного твору на сцені «високе» й «земне» Лесі Українки, є експресіоністичний: «Ми ладні вітати, коли дія «Одержимої» відбувається не в оформленні, вказаному авторкою, а на умовно-експресіоністичному настроєвому тлі, зокрема в третій сцені з тими трьома умововидовженими хрестами» (курсив наш. – О. П.) [35, с. 255]. Водночас постає питання, а чи не потенційно закладений той експресіоністичний первень у

драматичний твір Лесі Українки³, якщо формальна вказівка на нього сприймається за належне: «Ми ладні вітати...»? Так, вказуючи на винятковість драми автора, компоненти якої не використовують театральні режисери (тема «згорілої хати», внутрішня слабкість, надрив, невір'я, конфлікт ідеального і реального⁴ [35, с. 248–249]), Ю. Шевельов, на нашу думку, впритул наближається до відповіді на своє питання про театр Лесі Українки чи Лесю Українку в театрі, що, однак, не озвучена, але імпліцитно присутня: майбутній театр Лесі Українки – це експресіоністичний театр.

Така специфіка поетичного світу драматичних творів Лесі Українки для театральних митців не новина: в епоху розстріляного відродження це розумів Лесь Курбас, роблячи експресіоністичну постановку її «У пущі», американська режисер і перекладач В. Ткач 1994 року презентує нью-йоркським творчим об'єднанням «Яра» виставу «Лісової пісні» в експресіоністичному стилі [27]. Але, зрештою, не лише театр, а й інші мистецькі форми здатні до належних інтерпретацій (творчих процесів відображально-перетворювального характеру) арсеналом притаманних їм художніх прийомів – опера, балет і, зокрема, кіно. Спроба реалізувати потенцію експресіонізму неоромантичного⁵ за своєю суттю драматичного твору «Лісова пісня» Лесі Українки здійснена й сценаристом, оператором, режисером Юрієм Ілленком 1980 року в кіноінтерпретації «Мавка». З позиції кінознавця Л. Госейка, Ю. Ілленко «...послугується принципом, згідно з котрим будь-яка кінокартина бере свій початок у певній точці

³ Це питання знаходить повноцінне вирішення, наприклад, у статті Г. Яструбецької «"Одержима" Лесі Українки крізь призму експресіонізму» (див.: [37]), у якій стверджується, що художній світ поетки – кількаскладове стильове утворення, звідки експресіоністичний стильовий складник було випущено.

⁴ Риси експресіоністичної поетики (див.: [36; 1; 6; 22; 12; 26, с. 87]). Порівн. з міркуваннями Г. Яструбецької щодо драми «Одержима»: «Експресіоністичний масштаб проблематики крізь експресіоністичну призму одержимості, фатуму, міфоруитуальності, «надмірного індивідуалізму», реінкарнованого в архетипну колективну свідомість, – усе це постало з експресіоністичного ситуативного контексту з відповідною естетичною мораллю й експресіоністичним етичним кодексом: криза свідомості, [...], надмір болю, безвихідь, моральний максималізм...» [37, с. 24].

⁵ Думку про неоромантику «Лісової пісні» послідовно доводять Я. Поліщук [24], Л. Скупейко [29–30], Л. Демська-Будзуляк [5, с. 113–117], С. Холодинська [33], Н. Малютіна [17, с. 151–163] та ін. Про синтез неоромантизму й символізму в «Лісовій пісні» пише С. Хороб [34]. Реалістичність образів драми-феєрії відзначається в монографічних дослідженнях радянського часу, зокрема праці Л. Кулінської (див.: [10, с. 124–125]). Щоправда, дослідники насамперед апелюють до міфокритики як методу аналізу, повсякчас наголошуючи на структурі «Лісової пісні» як міфічної (міфологічної), але саме звернення до міфу є однією з ознак експресіонізму (див.: [12]). Зрештою, існує міркування про експресіонізм як форму неконкретного неоромантизму, що розвинулася в діалектичний вид реалізму (див.: [27, с. 459]).

природи, звідки вивільняються імпульси, і його версія розкриває візуальні та акустичні можливості, закладені в оригіналі Лесиної драми, настільки, наскільки це не вдавалося доти жодній стрічці⁶ чи балету, жодній сценічній постановці чи радіовиставі» [4, с. 311].

Український літературознавчий науковий дискурс проблему екранізації – форми безпосередньої взаємодії літератури й кіно [16; 2], процесу вираження засобами кіно художнього змісту й стильових особливостей літературного твору [8, с. 58–59; 9, с. 510] розробляє в кількох ракурсах, беручи за основу наукові набутки від 20-х років (див.: [28; 3; 18; 16]): по-перше, кіногенічності художньої прози того чи іншого автора (Я. Поліщук [23]), по-друге, способів і рівнів (жанр, часопростір, персоносфера, стилістика, наратив) адаптації кіноінтерпретації до літературного твору, їхньої специфіки (Н. Нікоряк [19-21], А. Ткаченко [31]), по-третє, герменевтичного прочитання кіноверсії (У. Левко [13]), по-четверте, особливостей оповідної системи екранізованого твору (О. Лапко [11], О. Просцевічене [25]) тощо. Кожен із зазначених підходів спрацьовує як механізм тільки на певне завдання залежно від типу зв'язку між оригіналом (у нашому випадку – художньо-літературний твір) і його інтерпретацією, новим баченням. У підході до драматичного твору Лесі Українки «Лісова пісня» та його репрезентації за допомогою кінематографічної техніки Ю. Ілленком доречним бачиться саме стильовий вектор експресіонізму, містерія якого, на думку О. Осьмак, характерно виявляється в трьох духовних вимірах – самоусвідомлення (о-розуміння «самості» митцем), «пекла» (стан візіонерського бачення; переживання людиною екзистенційної смерті як переходу до потаємного) й прозріння (виявлення себе як «дозволу» Існуванню виявлятися через нього; бути творчим – утратити й водночас віднайти себе), а головною ознакою є інтроверсія: «свідомий наголос на індивідуальному світі людини, спрямованість на розкриття специфічних психологічних станів і відчуттів (страху, жаху, відчаю)» [22, с. 8].

Як типово експресіоністичний можна схарактеризувати стан Лесі Українки по написанню драми. У листі до Ольги Косач від 27 жовтня 1911 року вона зазначає: «... після неї [«Лісової пісні». – О. П.] я була хвора і досить довго "приходила до пам'яті" [...] і тепер чогось мені шия і плечі болять...» [14, с. 322]. Безсилля й хворобливість свідчать про повну фізичну й духовну вичерпаність (пригадаймо, подібні стани охоплювали після писання й одного з перших українських авторів-експресіоністів В. Стефаника аж до нервових зривів), що є зазвичай наслідком реалізації «страшної емоції», емоції-образу, для якої прийшов слушний час, зокрема в листі до матері від 20 грудня 1911 року: «Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов "слушний час" – я й сама не

⁶ 1961 року вийшла перша екранізація «Лісової пісні» Віктора Івченка.

збагну чому. Зачарував мене сей образ [йдеться про Мавку. – О. П.] на весь вік» [14, с. 322]. Власне цей образ, позначений нами як емоція-образ, стає сигнальним у кіноінтерпретації Ю. Ілленка, з цим, треба думати, пов'язана й заміна назви, що функціонує як сконденсований зміст тексту: відбувається показова переакцентуація з об'єкта (лісова пісня) на суб'єкт (Мавка), причому трагічний⁷ суб'єкт у стані повсякчасного збудження (емоція в різних проявах) від відродження-народження до відродження-смерті (ключовим тут постає й мотто до фільму, взяте з драми Лесі Українки: «Вмерти, як летюча зірка, вмерти...»), тобто вмерти від любові, озвучене Ніною Матвієнко, голос якої за своєю виразністю є посправжньому екстатичним, відповідно й екстаз окремого гатунку вводиться в екранну інтерпретацію).

Структурні зміни під час сценарного й режисерського втручання в «Лісову пісню» зумовлені прагненням вивести на авансцену першочергового глядацького сприйняття трагічний суб'єкт – Мавку, два статичних наближених кадри з обличчям якої з'являються одразу ж за початком наближеним статичним кадром фільму, портретом Лесі Українки, таким чином виникає ефект ототожнення (мовиться про трагічність!). Опустивши композиційний компонент «Пролог» драми-феєрії (зміна *випущення*, що в цілому характерна для кіноінтерпретації «Мавка», випущеними зокрема будуть сцени: початок I дії, біля берега озера – розмова Лева й Лукаша, Лісовика й Русалки, фрагменти розмов Мавки й Лукаша, Перелесника й Мавки, замовляння дядька Лева, його байка для Лукаша тощо), Ю. Ілленко у подачі трьох дій удається до таких структурних змін, як *додавання* (наприклад, сцена з передісторією потрапляння дядька Лева-язичника із сестрою та її сином Лукашем до лісу, ритуал уходження на лісову територію – спалення волосся з очеретом, поклоніння дубу з хлібом-сіллю, що подана з погляду Лісовика-Бога, який активно контролює дії всіх персонажів, окрім Мавчиних), *заміна* (приміром, часо-просторова: замість ходіння Лева й Лукаша берегом озера в першій дії, подана сцена, у якій дядько Лев і Лукаш тягають віковічні коріння; образна: Куць – не молоденький чортик-панич, а гротескний образ лісового залицяльника, що курить сигару, бешкетує й час від часу випиває, переслідуючи напівоголену Русалку) і *перестановка* (наприклад, спочатку в картині подано епізод виходу зі сну Мавки, а набагато пізніше розмову Лукаша з дядьком Левом про «непевне місце», що в «Лісовій пісні» розпочинає першу дію). Фактично ці творчі дії⁸ пророблено з усім

⁷ Про Мавку як істоту трагічну див. Я. Поліщук: «Трагедія локалізується не у розв'язці драми, вона супроводить дію й виникає з неї...» [24, с. 55].

⁸ Структурні зміни твору-оригіналу в інтерпретації «Мавка» та їхні функції – актуальне питання, що може вийти за обсягом в окрему розвідку, тому в статті не зосереджуватимемося на ньому, а лише на зазначеному аспекті – емоції-образу.

текстом «Лісової пісні» з першочерговою орієнтацією на показ глобальної (центральної) емоції-Мавки в узагальненому розумінні, що була збуджена звуком музики. Ця глобальна емоція *любові* в екранізації розгортається в трьох поступальних вимірах.

Вимір перший: самоусвідомлення. На цьому етапі появи-пробудження Мавки від зимового сну в кіноінтерпретації сформована через прийоми заперечення (проти реакції Мавки на музику Лукаша – Лісовик, Русалка, Куць, Перелесник – режисерське додавання) й символізації (кинутий вінок) емоція *радості любові* від початкового неусвідомлення («В нас так нема, як у людей, – навіки!») до остаточного самоусвідомлення – нею здійснено вибір між лісним і людським: відмова Перелеснику (образ експресіоністично насичений – поданий у ритмічному надриві, метанні, надмірній динаміці) у коханні й порятунок Лукаша з болота. У змістовому плані мотивним контрапунктом постає наскрізний еротизм: Мавка прокидається оголена, природна, у розмові з Лукашем крізь сукню випинаються обриси її грудей, епізод порятунку з болота поданий як сцена сексуального акту, на який Русалка закриває очі Потерчатам⁹ (кінематографічна метафора реалізованого акту – наближений план квітів). У формальному оформленні сцен, у яких виявляється початкова емоція *радості любові*, режисер вдається до динамічної композиції кадрів, зокрема колобїжного руху кіноапарату, змінних поглядів, візуалізації внутрішнього стану Мавки через колористику (покадрова зміна її костюма – білий, жовтий, рожевий тощо) та декоративного оформлення (є театральним умовним: штучні дерева, рослинність гібридних форм) в експресіоністичних барвах: червоне вбрання Перелесника, темно-синє зі срібним відтінком болото. До того ж музичне оформлення, якому притаманна суто експресіоністична риса симфонічності й духовного відкриття (див.: [36, с. 196]), Євгена Станковича інтонаційно-ритмічно маркує головну емоцію першого виміру.

Вимір другий: «пекло». Цей етап подальшої трансформації емоції *радості любові* в *муку любові* Мавки реалізується через ступені: 1) *покора любові* (побутовий життєвий уклад призводить Мавку до екзистенційної смерті, вона вмирає й натомість народжується «хтось» у чужому одязі, відтак носить із матір'ю Лукаша повалені дерева, одягає одяг її покійної дочки, заплітає волосся, прикрашає квітами хату) → 2) *горе любові* (сфокусоване в сцені жнив як відчай від того, що Мавка має здійснити: вона зголошується на вмовляння Польової Русалки, стегно якої вже кровоточить від одного замаху леза, і повертає закривавлений власною кров'ю серп, не зачіпаючи її) → 3) *біль любові* (виявляється в процесі спостереження Мавки за еротичними ігрищами в лісі Лукаша й Килини) і,

⁹ Виходячи з міркувань О. Забужко, у «Лісовій пісні» ерос Мавки є високим, тваринним (вульгарним) – ерос Лукаша й Килини [7, с. 238–239].

врешті, найвищий прояв у цій лінії → 4) *мука любові*: «...муку / свою люблю і їй даю життя» [32, с. 269] (епізод ходіння Мавки марою, завивання, перетворення на лісову царівну, відречення Лукаша від неї: «Яка страшна! Чого ти з мене хочеш?» [32, с. 270], і забуття Мавки з «Тим, що в скалі сидить»), алегоричним образом якої режисер подає кетяг калини наближеним планом-деталлю, протягнутий Лісовиком-Богом (у Лесі Українки Мавка з китиць ягід калини сплітає собі вінок). Формальне оформлення другого виміру – затемнене освітлення кадрів, горизонтальне панорамування з акцентуацією на реальному житті Мавки в родині Лукаша й ірреальному (міфічному) Лісовика; більшість планів – дальніх, за необхідності смислового наголосу в кадрі вживається наближений план і деталь (приміром, обличчя Мавки після розмови з Лукашем щодо Килини). Візуалізація внутрішнього стану Мавки відбувається за допомогою кольорової антитези: сірої, чорної, темно-жовтої кольорової гами, активного залучення природних стихій (туман, вітер) / яскравих жовтих і червоних барв. Вагома функція в поданні провідної емоції цього виміру лежить на звуковому оформленні – виття героїні, позакадрове озвучення соло без музичного супроводу, близькі до грохоту грому звуки.

Вимір третій: прозріння. На цьому етапі емоція любові трансформується в останню стадію – *щастя-вічності любові*, що можлива в суто експресіоністичному вирішенні: смерть фізична є початком іншого життя. Повернення Мавки від «Того, що в скалі сидить», пов'язане з потребою в єднанні. На думку Л. Демської-Будзуляк, «...драма, розпочавшись злиттям двох закоханих сердець, закінчується вічним злиттям двох душ, що народилися із страждання» [5, с. 117], – цей мотив вдало обіграє кінозасобами Ю. Ілленко. Саме єднання – та завершальна фаза експресіоністичної містерії, у якій можливе гармонійне існування й змученої любов'ю Мавки, і перетвореного на вовкулака Лукаша. Недаремно алегоричний образ муки любові – кетягу калини (у стрічці Куць виголошує: «Це ж кров твоя!») – буде нею знищений, розчавлений на знак переродження. У технічному плані знаменують стадію щастя-вічності любові кадри, подані паралельним монтажем до сіро-білої гами сцени прозріння-смерті Лукаша, – Мавка і Лукаш єднаються в цілунку на тлі весняного оновлення. Функцію антитетичного маркування емоції виконує звукове оформлення: божевільне виття Лукаша заміняє гармонійна музика сопілки малої дитини, укладеної їй у руки Лісовиком-Богом.

У праці М. Абрамова «Експресіонізм у кіномистецтві» йдеться про своєрідність виразних засобів німецького кіноекспресіонізму, яка «була настільки органічна, що в подальшому, коли зникли історичні причини, що породили їх, вони збереглися в мові кіномистецтва інших країн для вираження певних емоцій та душевних станів, для передачі суб'єктивно-хворобливого сприйняття довколишнього світу» [1, с. 131]. Це міркування

є досить слухним у випадку з кіноінтерпретацією «Мавка» Ю. Ілленка, у якій потенційний до «expressio» образ Мавки Лесі Українки набуває конкретного кінематографічного експресіоністичного вияву як тривимірної емоція-образ любові: радість любові – мука любові – щастя-вічність любові.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Абрамов Н.* Експрессионизм в киноискусстве / *Н. Абрамов* // Экспрессионизм: [сб. ст.]. – М.: Наука, 1966. – С. 130–153.
2. *Арутюнян С. М.* Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дис. канд. филос. наук по спец. 09.00.04 / *Славик Мравович Арутюнян.* – М., 2003. – 155 с.
3. *Брюховецкая Л. И.* Литература и кино: проблемы взаимоотношений: [лит.-крит. очерк] / *Лариса Ивановна Брюховецкая.* – К.: Рад. письменник, 1988. – 183 с.
4. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896 – 1995 / *Л. Госейко*; [пер. з франц.]. – К.: KINO-КОЛО, 2005. – 464 с.
5. *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія / *Л. Демська-Будзуляк.* – К.: Академвидав, 2009. – 184 с.
6. *Дранов А. В.* Немецкий экспрессионизм и проблема метода: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. филол. наук по спец. 10.01.05 «Литература стран Зап. Европы, Америки и Австралии» / *А. В. Дранов.* – М., 1980. – 27 с.
7. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / *Оксана Забужко.* – К.: Факт, 2007. – 640 с.
8. *Игнатов К.* От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля / *К. Игнатов* // Вестник Московского университета. С. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008. – № 2. – С. 57–74.
9. Кино: энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.
10. *Кулінська Л. П.* У світі ідей та образів (Особливості поетики драми Лесі Українки) / *Л. П. Кулінська.* – К.: Дніпро, 1971. – 223 с.
11. *Лапко О. А.* Екранізація літературного твору як адаптація до кіномови (на матеріалі драми І. Франка «Украдене щастя» та художнього фільму Ю. Ткаченка) / *О. А. Лапко* // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. – 2011. – № 6. Ч. 2. – С. 28–36.
12. *Кохан Т. Г.* Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / *Тимофій Григорович Кохан.* – К., 2002. – 19 с.
13. *Левко У. Е.* Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема): автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук за спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / *Уляна Елізбарівна Левко.* – Тернопіль, 2010. – 23 с.
14. Лісова пісня: [примітки] // Твори: в 12 т. / *Леся Українка.* – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 5. – С. 321–332.
15. Мавка: [художній фільм]. Режисер Ю. Ілленко. 1980. Кіностудія ім. О. Довженка: запис (російською).
16. *Магалашвили Ю. С.* Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы): дис. канд. филос. наук по спец. 09.00.04 / *Юрий Сергеевич Магалашвили.* – М., 1984. – 162 с.

17. *Малютіна Н.* Драматургія слова у поетичному театрі Лесі Українки // Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: навч. посіб. / *Н. П. Малютіна.* – К.: Академвидав, 2010. – С. 101–171.
18. *Маневич І. М.* Кино и литература / *І. М. Маневич.* – М.: Искусство, 1966. – 240 с.
19. *Нікоряк Н.* Конверсійні засади кінорецепції за класичним зразком: специфіка кінотексту В. Бортка «Тарас Бульба» / *Наталія Нікоряк* // Питання літературознавства: наук. зб. / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2009. – Вип. 78. – С. 3-13.
20. *Нікоряк Н.* Сценарна специфіка кіноадаптації творів Лесі Українки (на прикладі «Лісової пісні») / *Н. Нікоряк* // Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць: у 2 т. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. – Т. 2. – С. 525–531.
21. *Нікоряк Н.* Жанрова адаптація літературного тексту Лесі Українки до умов кіномистецтва / *Н. Нікоряк* // Науковий вісник: зб. наук. праць. – Чернівці Рута, 2006. – Вип. 276–277: Слов'янська філологія. – С. 93–97.
22. *Осьмак О. О.* Експресіонізм в контексті західноєвропейської культури ХХ століття: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук за спец. 09.00.08 – «Естетика» / *Оксана Олександрівна Осьмак.* – К., 1999. – 20 с.
23. *Поліщук Я.* Естетика кіно та література (творчий досвід Михайла Коцюбинського) / *Ярослав Поліщук* // Література. Фольклор. Проблеми поетики: [зб. наук. праць. / редкол. Г. Ф. Семенюк, А. В. Козлов та ін.]. – Вип. 29. Ч. 2. – К.: Твім інтер, 2010. – С. 57–69.
24. *Поліщук Я.* Драматургія Лесі Українки: втілення трагічного / *Я. Поліщук* // Дивослово. – 2005. – № 5. – С. 52–56.
25. *Просцевичене Е. Й.* Трансформації вербального нарратива: «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и В. Бортко / *Е. Й. Просцевичене* // Вісник Донецького національного університету. Серія «Б». – № 1. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – С. 32–39.
26. *Пуніна О.* Експресіоністичний образ тигра в художніх творах Емми Андіївської, Василя Стуса й Олега Солов'я / *Ольга Пуніна* // Емма Андіївська: Проблеми інтерпретації: [зб. наук. ст.]. – Донецьк: Норд-Прес, 2011. – С. 84–95.
27. *Рой М. О.* Експресіоністичні тенденції інтерлінгвальної інтерпретації драмифеєрії «Лісова пісня» Лесі Українки / *М. О. Рой* // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. – 2009. – № 6. – С. 457–462.
28. *Скрипник Л.* Нариси з теорії мистецтва кіно / *Леонід Скрипник.* – Харків: ДВУ, 1928. – 93 с.
29. *Скупейко Л.* Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня» / *Лукаш Скупейко* // Слово і Час. – 2000. – № 8. – С. 55–65.
30. *Скупейко Л. І.* Неоромантизм Лесі Українки (Рецепція. Концепція особистості. Міфопоетика): автореф. дис... д-ра філол. наук / *Л. І. Скупейко.* – К., 2009. – 40 с.
31. *Ткаченко А.* Гоголь і українське кіно: проблеми перекодування тексту / *Анатолій Ткаченко* // Літературознавчі студії. – 2009. – Вип. 25. – С. 265–271.
32. *Українка Леся.* Лісова пісня // Твори: в 12 т. / *Леся Українка.* – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 5. – С. 201–298.
33. *Холодинська С. М.* «Лісова пісня» Лесі Українки в контексті творчості поетеси (естетичний аспект) / *С. М. Холодинська* // Гуманітарний часопис. – 2010. – № 2. – С. 102–110.

34. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографічне дослідження / *Степан Хороб.* – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 414 с.
35. *Шевельов Ю.* Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? // Вибрані праці: у 2 кн. Кн. II. Літературознавство; упор. І. Дзюба / *Юрій Шевельов.* – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 247–258.
36. Экспрессионизм: [сб. ст. / ред. Е. М. Браудо, Н. Э. Радлова]. – Петроград – МСМХХІІІ – Москва: Гос. изд., 1923. – 236 с.
37. *Яструбецька Г.* «Одержима» Лесі Українки крізь призму експресіонізму / *Галина Яструбецька* // Слово і Час. – 2011. – № 4. – С. 20–28.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Пуніна Ольга Василівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри історії української літератури і фольклористики Донецького національного університету.

Наукові інтереси: українська авангардна література 20-х років, творчість В. Стуса, сучасні український і французький літературні процеси.

ФЕНОМЕН СЕРГІЯ БОНДАРЧУКА: ЗВЕРНЕННЯ ДО ВИТОКІВ

Лариса РЕВА (Київ)

У статті розглядаються українські витоки, духовні засади, на яких ґрунтувалася мистецька спадщина нашого співвітчизника, видатного актора, режисера й педагога Сергія Федоровича Бондарчука. На тлі його біографії показано еволюцію таланту. Акцентовано увагу на факторі малої Вітчизни майстра – Херсонщині, яка відкрила для нього весь світ.

Ключові слова: режисер, кіноактор, мистецька індивідуальність, традиція, культура.

Article look at the Ukrainian sources, spiritual foundations, for which found the creative's inheritance for our countryman, the famous actor, manager and pedagogue Sergey Fedorovich Bondarchuk. For the phone of his biography to show the evolution of his talent. To accent attention for the overseer of little native country by master — Khersonchyna, which open for them all universe.

Key words : manager, cinemaactor, artificial selfhood, tradition, culture.

Бондарчук Сергій Федорович — кінорежисер, актор, педагог, культурний і громадський діяч, народний артист СРСР (1952), Лауреат Ленінської (1960), Державної премій СРСР (1952, 1984) та Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка (1982), Герой Соціалістичної праці (1980). Народився 25 вересня 1920 р. у с. Білозерка Херсонської обл. в родині голови колгоспу. Закінчив Всесоюзний державний інститут кінематографії (1948), де викладав з 1971 р. Знявся в українських фільмах: “Тарас Шевченко” (1951, роль Тараса Шевченка), “Іван Франко” (1956, роль Івана Франка), “Овід” (1980, роль Монтанеллі), читав вірші Тараса Шевченка в художньо-документальній стрічці “Тарас” (1989). Поставив кінокартини: “Доля людини” (1959), “Війна і мир” (1966—1967, Премія Американської кіноакадемії “Оскар”, 1968), “Ватерлоо” (1970), “Червоні

дзвони” (1982) та ін. Помер 20 жовтня 1994 р. в Москві. Похований на Новодівичому цвинтарі.

Ім’я нашого співвітчизника, видатного актора, режисера та педагога Сергія Федоровича Бондарчука, органічно вписалося в історію радянського та світового кінематографа.

Ми прагнули, звернувшись до багатогранної творчої діяльності С. Бондарчука, торкнутися її українських витоків, показати якщо не прямий, то опосередкований вплив українського контексту на його мистецьку спадщину. На нашу думку, становлення С. Бондарчука як самобутньої особистості в кінематографічному світі було б немислимим без усього того, що Україна привнесла в духовне життя майстра, що могло сформуватися лише на пращурівській землі, і безпосередньо поєднане з духом України та її народом, ментальними та культурними константами. Його постать – складова ланка не тільки у світі кіно, а й уцілому в історії української культури.

Про великого митця написано чимало спогадів і біографічних праць, однак, російські дослідники та мас-медіа практично майже не торкалися проблем духовних впливів української землі на формування рис його характеру: скупий, почасти здобрений біографічними деталями, фактаж, майже фотографічне згадування про зйомки кінофільму “Тарас Шевченко”, “Овід” тощо не розкривають багатогранності С. Бондарчука.

Особистість Сергія Бондарчука — яскрава, самобутня, неповторна— приваблювала всіх, кому довелося зустрічатися з ним на життєвих дорогах. Джерелом творчості була чарівна природа Херсонщини, односельці, люди з роботящими руками й ніжною вдачею, чесність і доброзичливість, інтелігентність, любов до праці, моральна чистота, органічна єдність з природою — саме цими рисами наділяв С. Бондарчук — кінорежисер й актор — образи героїв у своїх фільмах.

Найважливіше значення для формування особистості митця, його психологічного складу мала родина – як носій традицій у способі сприйняття й осмислення світу, настанов до внутрішніх і зовнішніх збудників. “Усе починається з дитинства... З матері, батька, бабусі й дідуся. З озера чи лісу, який поруч з домівкою, з поля, з неба, з рідної хати” [2], — писав він у своїх спогадах. Ранньому й різнобічному розвитку С. Бондарчук передовсім зобов’язаний своєму батькові Федорові Петровичу. “Батько у своїх рішеннях був людиною суворою. Він любив співати, любив вірші, шанував поезію Шевченка й Пушкіна. Цінував класичну і народну музику, захоплювався живописом і сам трохи малював” [2, с. 17]. С. Бондарчук завжди пам’ятав батькові слова: есе ж таки хотілося, аби син був інженером, лікарем, мав якусь земну професію, а вже коли й артистом, то “бути актором, а не комедіантом”. Це й стало девізом та сенсом усього життя митця.

Мати С. Бондарчука, Тетяна Василівна, була людиною поетичною, глибоко відчувала й любила пісню. “У душі відкидала мій “несерйозний вибір”, та все – таки не засмучувала мене різкими протестами: “Йди до діла з усією душею, усе терпи від нього... І не чекай легкої радості, і не жалійся. Якщо ти ділу виявишся по душі, то й радість прийде. Тільки не скоро. І не легка. І сьогодні її слова мені видаються віщими” [2, с. 25].

Спостережливість, кмітливість, допитливість складала основу його натури. Ці якості доповнювалися мрійливістю й сильно розвинутою уявою. “Пам’ятаю до деталей своє перше втікання з дому в “далекі країни” з бажанням помандрувати, побільше взнати, хотів пробитися до Усурійської тайги. Та довелося відвідати лише Херсон, який був для мене найбільш близьким. Мою уяву розбурхували оповідання про старовинний маєток, залишки якого збереглися в Білозерці. Виявилось: це маєток діда Пушкіна — Ганнібала”, — згадував митець [2, с. 24]. Ймовірно, що пізніше юначу увагу весь час бентежила думка екранізувати твори Пушкіна, але то все буде згодом.

У становленні С. Бондарчука як актора, режисера, відіграло роль багато факторів, насамперед — любов до рідного краю, його природи, народу. Народна пісня, дума, українська література з полум’яним шевченківським словом, твори М. Гоголя глибоко запали в душу

С. Бондарчука. Вони відкривали перед допитливим юнаком новий, незнаний світ, допомагали по-новому осмислити скарби народної творчості, сприяли розвитку його індивідуальності.

Непересічну роль у формуванні митця відіграв О. Довженко, легенда світового кіномистецтва, письменник, художник, який справив на С. Бондарчука сильне, незабутнє враження могутністю таланту, образністю думок, українською поетичністю мислення. Його лекції у ВДІКу, які слухав С. Бондарчук, участь хай у невеликій епізодичній ролі у фільмі Олександра Петровича “Мічурін”, а головне сама особистість видатного діяча української культури лишили незгладимий слід у свідомості актора, який зізнавався: “Можливо, головний, найголовніший урок Довженка і є в тому — у любові до людей, заради яких ми живемо, мучимося творчими муками й створюємо фільми” [2, с.10—11]. “Пам’ятаю: Довженко невпинно повторював нам, молодим, які щойно вступили до світу кіно: “Ми живемо у великий час... Ось чому найголовніше, про що ми зараз повинні подумати, — велика тематика. Це одне із найкардинальніших питань... Коли я говорю про велику тему, я говорю про необхідність великої теми й великих проблем у наш час” [2, с.137]. Значно пізніше, уже багато чого реалізувавши в житті,

О. Довженко підкреслював: “За яку б тему не брався кінематографіст, до якого б часу не звертався — далекої історії чи фантастичного майбутнього — він завжди має бути сучасним” [2,с.136]. Це була одна з

вимог всесвітньо визнаного класика радянської кінематографії, видатного майстра, революційного художника. Особливо О. Довженко наголошував на необхідності великої щирості й великої правдивості майстра: "... Приготуйте найчистіші фарби, художники... Ми будемо писати відшумілу юність свою... Приберіть геть усі п'ятаки мідних правд. Залиште лише чисте золото правди", — писав О. Довженко в кіноповіді "Щорс" (6, с. 136—138). Це стало для С. Бондарчука його творчим кредо, мірилом основних життєвих цінностей.

Уважно стежачи за роботою великого майстра, він учився в Олександра Петровича, й пізніше сам у своїй творчості використовував традиційні й новітні методи, застосовував прийоми свого вчителя: "Довженко завжди був невдоволений і вже зробленим, і тим, що робив. Для нього було мукою дивитися власний матеріал. Чому? Та тому, що, примусивши себе подивитися готовий матеріал, він обов'язково його доопрацьовував. Так могло продовжуватися до безконечності" , — згадував С. Бондарчук [3, с.62—63]. Ознаками високої громадянської та режисерської проби, вимогливістю до себе й своєї праці позначена і вся творчість С. Бондарчука. Найціннішим у спілкуванні з учителем стали для С. Бондарчука доброзичливість, коректність, делікатність. Він власним прикладом навчав шанувати людську гідність, чужу позицію, а водночас — уміти бути твердим і непоступливим у принципових питаннях.

Акторським дебютом С. Бондарчука стала дипломна робота — роль підпільника Валька в кінофільмі за романом О.Фадєєва "Молода гвардія" (реж. С. Герасимов, 1948), що мала надзвичайний успіх у колишньому СРСР. Дія картини відбувається в Краснодарі, а його герой, за задумом режисера, висловлюється українською, щоб природніше відтворити Донбаське середовище. Уже сама зовнішня типажність актора із самобутніми рисами українського характеру, типові ознаки побуту, одягу, спілкування були ніби замовлені кінематографом, а до цього приєдналася ще й дивовижна наполегливість, помножена на обдарування. Талановито втілений герой С. Бондарчука справляє враження реального персонажа. Акторові на той час було лише 26 років.

Наступною серйозною акторською роботою була заглавна роль у кінофільмі "Тарас Шевченко" (реж. І. Савченко) Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка, за яку С. Бондарчука відзначено Державною премією СРСР (1952) та премією Міжнародного кінофестивалю в Карлових Варах (1952), а також званням народного артиста СРСР. Фільм охоплював 18-річний період життя поета. "Я приступив до роботи над роллю задовго до зйомок. Савченко читав мені уривки з майбутнього сценарія, радився з кожної, знову написаної сцени, посвячуючи спочатку в авторські сценарні замисли, а потім, протягом усієї сценарної роботи, і у творчі плани образотворчого, монтажного, звукового

вирішення, залучаючи мене до спілкування з художниками та композитором фільму" [3, с. 70], — згадував митець. Він учився режисерської майстерності в І. Савченка. "Його яскравий, самобутній почерк не міг не вплинути на мене".

Коли згодом знімали кінокартину "Овід" М. Мащенко, С. Бондарчук та молодий актор А. Харитонов гуляли по довженківському саду, топиною алеєю Савченка: "Ось таким же недосвідченим, як ви, Андріє, лише трохи старшим, постав я перед великим майстром нашого кіномистецтва Ігорем Андрійовичем Савченком, коли він запросив мене на роль Т. Шевченка. Ось цією алеєю ходили ми з ним, і він годинами розповідав про своє бачення фільму, про драматургічну будову кожного епізоду, вводив мене в поетичний, філософський світ великого поета. Це були й мої перші режисерські уроки. Ігор Андрійович був не тільки режисером, а й прекрасним педагогом" [12, с.7].

Змалку кохаючись на поезії та малярстві Кобзаря, С. Бондарчук настільки захопився майбутньою роллю, що став "консультантом" з шевченкознавства: "Було не просто прочитано понад трьохсот різноманітних книг і матеріалів про поета, його сучасників та епоху, але й зіставлено, проаналізовано чимало фактів та документів, що торкалися Шевченка" [5, с. 34]. Відтворюючи характер Кобзаря, С. Бондарчук передав усю глибину його трагедії та непохитну моральну стійкість, поєднав душевну дисгармонію й непорозуміння героя з навколишнім світом з дивовижною його сердечністю і гуманністю. У "Щоденнику" поета є запис: "Всі роди приниження й наруги пройшли нібито не торкаючись мене".

С. Бондарчук говорив: "Вірші, пісні Шевченка увібрали в себе думи народні, уяву, талант, саму душу народу. Тому й дорогими вони будуть завжди, як відлуння рідної землі" [3, с.72].

Критика високо оцінила роботу майстра: "Образ Шевченка в цьому фільмі за психологічною глибиною, емоційною силою, за простотою, ясністю, людяністю — одне з найкращих досягнень радянського кінематографа" [17, с. 7]; "У Шевченка-Бондарчука була та щаслива впевненість у собі, те відчуття власної сили, які оволодівають художником на порозі великих звершень. Особисте відчуття артиста, який приступає до своєї найважливішої роботи, зійшлося з настроєм героя" [16, с. 36]; "Для самого Сергія Федоровича роль Шевченка залишалася найулюбленішою, найтрепетнішою... Актор уперше відчув себе в уявному житті природньо й вільно, уперше грав з повною внутрішньою віддачею, уперше відчув абсолютну єдність слова й фізичної дії" [15, с. 22]...

Своєю переконливою грою С. Бондарчук справив величезне враження на Івана Миколайчука, який пізніше теж відтворив образ Т. Шевченка в кінематографії. Через кілька років І. Миколайчук писав: "Коли мені самому

випало грати Шевченка у фільмі В. Денисенка "Сон", Шевченко Бондарчука явився переді мною як найвищий зразок істового, подвижницького проникнення у сутність відтворюваного образу..., вмінням створювати образи, у котрих узагальнюється, згущується зміст народного життя, народної історії..." [8].

На Київській кіностудії художніх фільмів актор зіграв ще одну головну роль — І. Франка в однойменній картині "Іван Франко" (1956), відтворив роль Монтанеллі у кінофільмі "Овід", за що отримав Державну премію УРСР ім.Т.Шевченка (1982), на Укркінохроніці 1989 р. у художньо-документальній стрічці "Тарас" митець читав дикторський текст.

"Будучи зайнятим у Києві на зйомці постановкою складного спектаклю, він устигає подивитися першу кінокартину І. Миколайчука, дві частини незакінченого фільму талановитого актора, кінорежисера Л. Бикова, що передчасно загинув", — пише у своїх спогадах про співробітництво із С. Бондарчуком колишній директор кіностудії ім. О. Довженка М. Мащенко [9, с.137].

В Україні С. Бондарчук знімав і батальні сцени кіноепопеї "Війна і мир". 6 років творчого життя віддав він цій багатосерійній постановці. Бородинська битва — художній та ідейний центр кінороману — знімалась у нас на Закарпатті так само, як натурні сцени наступної кінокартини

С. Бондарчука "Ватерлоо". Сповнені глибокого філософського змісту, роздумів про долю народів, обидва ці фільми закликають любити нашу прекрасну землю, оберігати її від зла, найстрашнішим з яких є війна.

Не випадковим є звернення С. Бондарчука до творчості М. Шолохова, у якого він знаходив адекватну своєму дарові монументальну епічність, силу глибинного духу насущного життя.

Під час роботи над кінофільмом "Доля людини" він як актор та режисер звертався думками та відчуттями до України, оскільки Кубань, де відбувалася дія фільму, увібрала в себе ознаки українства. Акторові були близькими герої М. Шолохова, передусім відтворюваний ним образ Андрія Соколова, у якого все відібрала війна: дружину, сина, але не Батьківщину, не любов до своєї землі. Саме ця любов до безкраїх південних степів, до батьківської хати-мазанки зі світлицею, де в рушниках висів портрет Т. Шевченка, а його слово було, мов рядки зі Святого Письма, не раз наvertsала актора й режисера С. Бондарчука до використання цієї природи в кінострічках. Якось актор зізнавався: "Мене з дитинства оточувала природа — хвилі Дніпра, латаття в річці, степ без кінця та краю, наша маленька хата." [2, с. 24]. Та й не лише за цими ознаками герої М. Шолохова були близькими йому: "...доля батька мого, робітника, майстрової людини, колишнього в Широчанці й парторга, і голови колгоспу, який виконував ці нелегкі за тими часами "посади", багато в чому схожа з долями шолохівських героїв" [3, с. 44], — зізнавався С. Бондарчук.

Мотиви пам'яті в їхніх різноманітних виявах розкривають широту здобутків митця. Природа, пейзажі південних степів у кінофільмах

С. Бондарчука виступають складовими зображуваного. Митець увійшов в історію як неперевершений майстер розлогих широких кінополотен, плідотворний і самобутній, як сама родюча земля, щедро напоєна сонцем, з чарівними у своїй величі картинами природи українського півдня, з мужніми, працьовитими й на рідкість достовірними героями, котрим віриш і на яких обов'язково хочеш бути схожим. Та й не тільки це. “Для Шолохова поняття істини в мистецтві пов'язане передусім з глибинним осяганням народного характеру, незвичайною зіркістю погляду, прозорливим проникненням в поезію земного, істинно незвичайним знанням того, про що він пише. Кожен рядок його — пошуки цієї істини” [3, с. 40]. Проте не відразу С. Бондарчукові дісталася ця роль. “Спочатку в нього (Шолохова) було недовір'я до мене — людини міської: “чи зможу влізти в шкіру“ Андрія Соколова, характеру, який він побачив у самій серцевині народного життя? Він довго розглядав мої руки й сказав: “У Соколова руки ж інші”... [3, с. 47]. Уже пізніше, мешкаючи в будинку М. Шолохова, С.Бондарчук, одягнений у костюм Соколова, йдучи на зйомку, чув: “Андрій наш на роботу пішов”.

У стрічці “Вони воювали за Батьківщину” вічними, незмінними постають південний степ, його білоголові пагорби, хутірець, який губиться в липневих сутінках, одинокий вітряк, що похмуро опустив долу свої величні крила. Усе це до щему нагадує рідний український пейзаж. І сам хутірець, куди входять залишки потріпаного в боях полку, і біленькі хатки, кури на подвір'ях, телятко на прив'язі, журавель біля криниці, похилений тин, біла фіранка у відкритому віконці й жодної людини на вулиці, — усе це у своєму спокої та вічності, неймовірно далеке від війни. Але саме цей “спокій” передає напруженість неспокою дійсності. В цьому фільмі С. Бондарчук продовжує початий ще в “Долі людини” показ людини в екстремальних умовах, у її єднанні з навколишнім світом, у нерозривності від усього суцього. Такий стан творчої людини, на думку філософа, літературознавця, мистецтвознавця М. Бахтіна цілком закономірний: “Я у світі безвихідної дійсності, а не випадкової можливості” [1, с. 199]. Власне, ця не декларована, а карбована в серці злитість із відчуттям причетності до всього, що відбувається у світі, сприймається як першопричина дарованої долею здатності С. Бондарчука побачити й розкрити цей світ ніби вперше. “Чи не чудо це, коли письменник бере кольори та запахи рідної землі й утілює їх у слові? Так народжується дещо нове, неповторне, і життя — що минуло, пройшло, продовжується знову” [3, с. 42], — писав С. Бондарчук.

С. Бондарчук неодноразово згадував слова свого вчителя: “Я завжди думав і думаю, що без гарячої любові до природи людина не може бути художником. Та й не лише художником, — писав О. Довженко. — Сам же

він любив природу самовіддано”[3, с. 66]. Як важливо художникові з дитинства спостерігати схід сонця в полі, вдихати пахощі трав, відчувати дихання природи. І він бачив ці українські ранкові зорі, розливи рік, яблуні у цвіту. Можливо, ці згадки дитинства відобразились у пейзажах "Доля людини", пройнятих таким гострим відчуттям південної української весни, степів Херсонщини [16, с. 10]. Створюючи кіноверсію повісті "Степ" А.П. Чехова, уродженця Приазов'я, С. Бондарчук згадував: "Я думаю, що Антон Павлович, подивившись "Степ" на екрані, не став би мене лаяти, і фільм йому сподобався б"[2, с. 104].

Ще під час навчання С. Бондарчука у ВДІКу, С. Герасимов виховував у студентів вміння глибоко проникати у світ людських почуттів, психологізм та нюанси характеру своїх героїв. Звертаючись до творчості М. Гоголя, С. Герасимов, залюблений у його поетичну прозу, неодноразово читав уривки з "Тараса Бульби" й так образно аналізував "Вечори на хуторі поблизу Диканьки", що не можна було не пройнятися любов'ю і шаную до незвичайного письменника з України. "Мертві душі" він уважав шедевром [5, с. 26]. Саме під впливом цих "читань" С. Бондарчук усе життя мріяв поставити "Тараса Бульбу".

Кіноепопея "Війна і мир", вибрана С. Бондарчуком для екранізації, також не випадкова. Українське коріння Л. Толстого [4] та С. Бондарчука, їхній світогляд, якимось дивним чином спонукали останнього до велетенського за своїм розмахом охоплення роману. Відомо, що екранізація творів Л. Толстого завжди жевріла в серці С. Бондарчука. "Толстой охоплює і моє життя і все, що мені близьке. Стихія Толстовського генія співзвучна безкрайному морю. Читаєш його й занурюєшся в такі глибини людської душі, воєдино зливаю з природою, і відчуваєш хвилювання, яке йде вшир, хвилювання почуттів, підвладне колам, що розходяться, Толстовської думки, її музичному ритмові, образній будові", — сказав в інтерв'ю журналістам С. Бондарчук [14, с. 119].

П'єр Безухов, зіграний С. Бондарчуком, був близький йому психологічно. Масонські шукання героя режисер-актор С. Бондарчук змальовує й зіставляє зі Сковородинськими пошуками філософії правди життя. І тут ми звертаємо увагу: сам Л. Толстой відзначав, що "геніальний український мислитель йому духовно близький"[3, с. 180]. Сковорода прагнув жити серед простого люду, і Толстой весь час мріяв про селянське буття: до простого життя він, врешті, і пішов з панської садиби.

Г. Сковороду й Л. Толстого розділяло століття. С. Бондарчук як актор і режисер певною мірою ці дві великі постаті поєднав. За романом П'єр – чужий світові й не лише за своїми зовнішніми ознаками, вчинками та походженням. Його мислення також неординарне: "Те саме, чим він раніше мучився, чого шукав постійно, мету життя, тепер для нього не існувало. Ця

мета життя, яку шукав, тепер не випадково не існувала для нього тільки в дану хвилину, але він відчував, що її немає й не може бути. І ця відсутність мети давала йому те повне, радісне відчуття свободи, яке в цей час складало його щастя. Він не міг мати мети, бо тепер мав віру, — не віру в які-небудь правила чи слова, чи помисли, проте віру в живого, завжди відчутного Бога. Раніше він шукав його в цілях, які він ставив собі. Цей пошук мети був лише пошуком Бога; і раптом він узнав у своєму полоні не словами, не роздумами, але безпосереднім відчуттям про те, що йому давно вже наговорила нянюшка; що Бог ось він, тут, скрізь... В усьому близькому, зрозумілому він бачив тільки обмежене, дрібне, житейське, нісенітне... Тепер же він навчився бачити велике, вічне й безконечне в усьому”...[10, с. 7].

В останні роки життя С. Бондарчука в його творчих планах було ще одне звернення до української тематики — давно виношений план — екранізації повісті "Тарас Бульба", у якій він мав намір виконати головну роль. На жаль, цьому не судилося здійснитися.

Свої знання, майстерність С. Бондарчук разом з дружиною актрисою І. Скобцевою передавав талановитій молоді. З 1971 року він викладав у Всесоюзному Державному інституті кінематографії, керував режисерською та акторською майстернею. “Ні на хвилину не забувай, що ти артист, до твого голосу, до образу, створеного тобою в кіно і в театрі, прислухається глядач, неси йому своє серце громадянина, неси ідеї, які звеличують його, котрі кличуть на великі звершення, до мужності й героїзму, — ось у чому, по суті, полягало ідейне кредо Бондарчука-артиста і педагога" [10, с. 7].

С. Бондарчук — режисер і актор кіно — здобув всесвітню славу й визнання. Є. Євтушенко, автор передмови до книги спогадів С. Бондарчука “Желание чуда”, писав: “Книга Бондарчука — це його “заповіт” усім молодим, які входять у прекрасний світ мистецтва. Вони раніше мають бути підготовлені і тому, що робота буде “пекельною”. Ті, хто очікує від мистецтва райського життя, ламаються. Лише готовність до щоденної самопожертви виконує творців”[7, с. 6].

Не поривають зв’язків з Україною і його діти. Син — актор і режисер — Федір Бондарчук нещодавно разом із сестрою Оленою (на жаль, нині покійною) зняв документальний фільм, присвячений своєму батькові. Часто він приїздить в Україну для роботи в теле-шоу програмах.

Олена Бондарчук — дебютувала в кінофільмі українського режисера М. Маценка “Паризька драма” (1983). Заслужена артистка Росії

Наталія Бондарчук часто приїздить до Києва й відвідує Херсонщину, шануючи ту землю, що зростили її батька і яка подарувала світові видатного діяча сучасного кіномистецтва Сергія Бондарчука [11, с. 35—40].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин М.М. Архитектоника поступка // Бахтин М.М. *Argo vetus — argo nova.* — К., 1999. — С. 199.
2. Бондарчук С. Воспитание правдой / С. Бондарчук. — М., 1993. — С. 13.
3. Бондарчук С. Желание чуда / С. Бондарчук. — М., 1981. — С.62 — 63.
4. Відоменко О. Українські корені Л. Толстого / О. Відоменко // Літературна Україна. — 1998. — 4 черв. — С. 7.
5. Высторобец А. Сергей Бондарчук. Судьба и фильмы / А. Высторобец. — М., 1991. — С. 34.
6. Довженко О. Арсенал. Щорс / О.Довженко. — К., 1986. — С. 136 — 138.
7. Евтушенко Е. Искусство как точка опоры // Бондарчук С. Желание чуда. — С.6.
8. 8.Искусство кино. — 1980. — №9. — С.137.
9. Мащенко Н. Праздник / Н.Мащенко // Радуга. — 1980. — №8. — С.137.
10. Подвиг В.П., Черненко А.Ф. Мастерская Сергея Бондарчука. / В.П. Подвиг, А.Ф. Черненко. — М.: Искусство, 1985. — С.7.
11. Рева Л.Г. Книжка у житті та творчості Сергія Бондарчука / Л. Рева // Вісник Книжкової палати. — 2005. — № 9. — С.35 — 40.
12. Стишова Е. Что позволено кесарю / Е.Стишова // Независимая газ. — 2000. — 26 сент. — С. 7.
13. Толстой Л. Война и мир / Л.Толстой. — Т. 4. — М., 1981. — С.156 — 157.
14. Толченова Н. Мера красоты / Н.Толченова. — М., 1974. — С.119.
15. Туманова Н. Талант и труд. Творчество н.а. СССР Сергея Бондарчука: Учебное пособие / Н.Туманова. — М., 1961. — С. 22 — 23.
16. Ханютин Ю.М. Сергей Бондарчук / Ю.М. Ханютин. — М., 1962. — С.36.
17. Шалуновский В.И. Сергей Бондарчук / В.И. Шалуновский. — М., 1959. — С. 7.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Рева Лариса Григорівна — кандидат філологічних наук, науковий співробітник Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського НАН України.

Наукові інтереси: літературна біографіка, джерелознавство, літературознавство, усна народна творчість, бібліографія, краєзнавство.

УКРАЇНСЬКЕ КІНОЗНАВСТВО В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Марина СОФІЄНКО (Київ)

У статті розглядаються роль і місце українського кінознавства в системі соціокультурних процесів останніх 20 років. У зв'язку з цим у статті подається опис соціокультурної атмосфери та її вплив на основні тенденції в кінознавстві. У центрі уваги також залишається трансформація теоретичних, філософських і методологічних принципів кінознавчого аналізу.

Ключові слова: українське кінознавство, естетичні канони, ідеологічні вектори, методологія кінознавчого аналізу.

These article reveals the role and place of cinematology of Ukraine in the social and cultural processes of the past 20 years. In the article the cultural atmosphere and its influence on the major trends in cinematology are described. The transformations of the

theoretical, philosophical and methodological principles of cinematology analysis are focused on.

Key words: cinematology of Ukraine, aesthetic canons, ideological vectors, methodological principles of cinematology analysis.

Історія культури тісно пов'язана з історією народу, держави, влади. Кіномистецтво як складова культури, мабуть, найповніше, найбільш наочно відбиває процеси футуристичної ходи. Це той вид мистецтва, що розкриває наочно ментальний портрет нації, проектує у свідомість людей критерії добра і зла, постулати істини і міфів, накопичує в собі архетипи, образи й символи відтвореної реальності.

Експресивну оцінку після перегляду фільму й заглиблення в тональність образно-психологічних обертонів екранного виміру ставить кожен глядач. Та лише кінознавство узагальнює всі видимі і невидимі грані кінотворіння, емпіричні й теоретичні висновки на рівні наукового знання. Кінознавство як наука про кіно, закономірності суспільної природи фільму містить у собі теорію та історію кіно, кінокритику і як допоміжний розділ – фільмографію. Ця галузь розвивається в тісному зв'язку з філософськими засадами епохи, естетичними канонами та суспільно-політичними чинниками, що проектують сучасний вимір буття. Таким чином, кінознавча наука покликана не лише констатувати хід кінематографічного процесу, але й певною мірою окреслювати перспективи жанрово-стильових трансформацій сучасного кіномистецтва. У свою чергу, дослідження українського кінознавства в контексті сучасної політичної історії та суспільної думки, його проблем, засобів та методів моделювання кінематографічної картини є складовим чинником у процесі виявлення нових горизонтів як для теоретичного, так і для практичного вимірів кіномистецтва.

Багато досліджень присвячено витокам українського кіномистецтва, його становленню в дорадянський і радянський періоди. На початковому етапі кінознавство було покликане утвердити кіно як самостійний вид мистецтва, розглянути його специфіку. Основне завдання полягало в тому, щоб методично й надзвичайно точно відділити кіно від інших видів мистецтва та окреслити його неповторну систему виразних засобів. Творчі та наукові пошуки принесли свої плоди, але робота на цій ниві триває.

1977 року доробок кінознавців проаналізувала Олена Борисівна Шупик у своїй праці «Становлення українського радянського кінознавства». Фактично, це була перша спроба ідентифікувати українську кінознавчу думку, розглянувши її основні проблеми та спрямування у хронологічних межах 20–30-х років минулого століття. Дослідниця описує хід мистецьких трансформацій на фоні політичних та соціальних реалій. Із книги можна дізнатися не тільки про становлення кінознавства, але й кінематографа, який невпинно йшов за лінією політичного замовлення й теоретичними пошуками кінознавчої думки. Щоправда, творчість деяких режисерів стала винятком із загальноприйнятих норм, але геніальність їхніх творінь авторка описує з не

меншим натхненням (стрічки О. Довженка, І. Савченка, І. Кавалерідзе) [12]. З того часу логіко-методологічні проблеми кінознавства, специфіка закономірностей розвитку й формування його концептуального каркаса залишаються об'єктом пильної уваги багатьох дослідників, але в той же час не отримують достатнього висвітлення.

Як відомо, методологічний інструментарій кінознавства на теренах вітчизняного дослідницького простору видозмінювався залежно від історичних координат. Сфера наукового пошуку, безперечно, має свою унікальну траєкторію, але не можна заперечити той факт, що інколи коливання політичних, суспільних та мистецьких траєкторій призводять до перетину цих елементів в єдиній точці відліку.

Поява кіно на мистецькому горизонті спричинила появу цілого ряду питань стосовно його специфіки, виразних засобів, місця в житті суспільства і, зокрема, ролі в системі інших видів мистецтва. На авансцену політичного маневрування кінознавство вийшло після Жовтневої соціалістичної революції. У кіномистецтві влада вбачала могутній потенціал політичного виховання мас. Період науково-практичних відкриттів заклав фундамент сучасної теоретичної бази, на яку зорієнтований широкий кінематографічний простір, але слід зазначити, що рамки, котрі супроводжували динаміку трансформацій не були відсторонені від методів соціалістичного реалізму. Тож на початку 30-х років основні особливості соціалістичного реалізму простежувались і в кіномистецтві. Отже, між політикою, наукою і мистецтвом був установлений міцний і не завжди доречний взаємозв'язок, що витримає не одне десятиліття. Мистецтвознавство й критика того часу, так само, як і мистецтво, залежали від нормативних доктрин, і хоча методологія аналізу художніх творів була серйозно розроблена на науковому рівні (понятійний апарат, методика, категорії аналізу, джерельна база), ідеологічний ухил відбивався в усіх аналітичних категоріях.

Стосовно кола теоретичних варіацій, то кінознавство зосереджувалося на дослідженні виразних форм, що відповідали новим завданням кіно; розроблялися проблеми мистецтва кіноактора, питання кінодраматургії, теорія монтажу звуку й зображення. У кінознавстві вже на той момент спостерігалось використання методики соціології, психології, педагогіки, а також природничо-математичних наук, розв'язувалися проблеми взаємозв'язку теорії, історії та кінокритики.

Одним з основних важелів зміни естетичних поглядів та механізму наукових пошуків став історичний, а разом з тим і політичний злам на межі 80–90-х років ХХ століття. Зміна ідеологічних векторів стала рушійною силою на шляху створення нового дослідницького простору.

Основні тенденції, що проникли у сферу українського кінематографа, мали художньо-стильовий та суспільно-політичний характер. У першій половині 1990-х років у мистецькому середовищі панував постмодернізм. У

кінематографі він виявився неоднозначно, але основні риси, які можна виділити, – калейдоскопічний монтаж, цитатність і фрагментарність оповідання, використання потужного потенціалу іронії й самоіронії. Наступний етап, що триває й дотепер, у кінематографі був позначений різноплановістю стильових якостей. Простежується вплив телебачення, відеоарту й естетики аматорського відеофільму, а також комп'ютерних ігор. Орієнтація на загальносвітові культурні та кінематографічні течії – це один із трьох факторів, через призму яких варто розглядати українське кіно. Останні два – це звичайно ж відбиток радянського кінематографічного досвіду й виникнення нового пласту українського кінематографа з національним відтінком у період соціокультурних та політичних перетворень.

Суспільні перетворення початку 90-х років уплинули на тематичне забарвлення українського кіномистецтва, спровокувавши своєрідний жанровий розподіл. Питання конфлікту між владою і людьми викликали неабияку зацікавленість глядача, віддзеркалюючись у фільмах – портретах, історичних та побутових драмах, детективах. У 2000-ні роки, у період відходу постмодернізму й зародження нових стильових напрямків, відчутним стає вплив телебачення і комп'ютерних технологій, а разом з цим і голівудських традицій. На українському кінематографічному обрії з'являються нові, не властиві йому жанри. Не слід забувати також, що особливу нішу займає кінематограф, який тяжіє до «андеграунду» й вимальовує власну жанрову мозаїку. Загалом, відбувається процес змішання стилів, напрямків і жанрів. Процеси глобалізації в сучасному інформаційному суспільстві нещадно проникають і в мистецькі сфери, диктуючи свої канони.

Із приходом періоду гласності й зміни ідеологічних векторів прийняті методологічні схеми перестали бути дієвими. Розширення дослідницького простору призвело до пошуків нового концептуального каркаса. Загальносвітовий досвід наукового дослідження, зокрема в галузі кінознавства, знаходив відгук у процесі відтворення нової методологічної стратегії. На фоні суспільних перетворень мистецтво опинилося в лабіринті пошуків нових естетичних канонів. Окрилені свободою творці намагалися охопити всі грані завуальованих історичних подій, випробувати нові горизонти професійних надбань, пройти стежками творчих інтерпретацій, які до того моменту були заборонені. Хапаючись за всі ниточки відкритого простору й викриваючи всі сторони нещодавнього минулого, український кінематограф на початку 90-х розвивався доволі швидкими темпами. Але потроху цей запал згасав і потрібно було віднайти нові координати розвитку незалежного кіномистецтва, стратегію формування неповторної стильової течії.

У кінознавчих розвідках, поруч із констатувальними, описовими оцінками, почали з'являтися аналітико-прогностичні судження. Адже саме наука покликана вказувати на проблемні питання сучасного мистецтва та способи їх розв'язання, окреслювати перспективні напрямки подальшого

розвитку національного мистецтва. У пошуках нової теоретичної кіномоделі було ініційовано цикл суспільних обговорень «Українські альтернативи». Проектом керував кінознавець та кінокритик Олександр Рутковський. До участі в проекті залучилися також представники різних сфер гуманітарного знання (філософія, політологія, соціологія, театрознавство). У прес-релізі цієї культурної акції зазначалося: «Це — суспільний діалог про відродження національного екрану, генератор нових ідей, експеримент з моделювання майбуття нашого кіномистецтва в сучасних міжнародних контекстах» [2, с. 212]. Після проекту під егідою Національної Спілки кінематографістів України, Міністерства культури і мистецтв України та Українського філософського фонду у світ вийшло двотомне видання. Перший том дістав назву «Українське кіно: ідентифікація в часі» (хроніки громадських обговорень 2001–2003 років), другий – «Українське кіно: євроформат» (хроніки громадських обговорень 1996–2003 років. Кіносociологія).

Сучасне українське кінознавство стає більш інформативним, покладаючись на світовий досвід. Кінознавці виділяють новизну та актуальність, ставлять перед собою та митцями нові й адекватні питання. Кінознавча думка перебуває на тому етапі, коли розмаїття теоретичних пошуків усе ж превалює над їхнім практичним утіленням. Але цей невпинний процес має врешті принести свої плоди екранного формату. Останнім часом в українському кінознавстві простежується тенденція заглиблення в традиції літературознавства та інших культурологічних наук, описові методи відходять на задній план, поступаючись місцем художній інтерпретації згідно з особистим емоційним враженням рецензента в рамках актуального контексту.

Амплітуда творчих інтерпретацій, що збільшувалась у процесі історичних перетворень, призвела до рівноправності багатьох можливих дискурсів. Теоретики та історики кіно трактують хід кінематографічних трансформацій через призму власного світосприйняття й подеколи апелюють до різних естетичних традицій. Таким чином, простежується варіативність у відображенні основних ліній семіотичного і навіть семантичного трактування мистецького твору. Багатогранність досліджень допомагає осягнути природу кінематографа в непередбачуваних ракурсах, але, у ту саму чергу, суб'єктивізація інколи завуальовує, приховує глибинні зв'язки кіновимірів.

На етапі пошуку об'єктивних трактувань не варто забувати, що діалог між митцем і критиком можливий за умови розуміння контексту створення певної кінокартини. Кінознавець повинен володіти певною аперцепційною базою, сумою знань, тією, що й режисер. Тож, бути на рівні тих проблем, котрі порушує режисер у картині як об'єкті дослідження, основне завдання кінознавця. Аналізуючи сучасний український кінематограф, науковці продемонстрували заглиблення не лише у вимір історичних реалій, а й у вимір нестабільних творчих інтенцій майстрів екранного видовища. Щоправда,

багато фундаментальних проблем кіномови вітчизняні кінознавці залишають осторонь, досі намагаючись артикулювати нову мистецьку ідеологію.

У переломні історичні моменти надзвичайно важливим було також усвідомлення визначних чинників суспільної атмосфери, що, безперечно, вплинула на кіномову. Так трапилось після перелому 80-х років ХХ століття. Кінознавці, які розглядали історію українського кіно, мали заглибитись у соціологію й розкриття у творчості суспільно-політичних реалій. Змінювався образ екранного героя, а разом з тим змінювалися методи філософського трактування в площині естетичних варіацій. У фільмах радянської епохи герой мав брати участь в історичному процесі й при цьому перевтілюватися. На новому етапі практикам і теоретикам кіно потрібно було знайти нові підстави для існування екранного героя, окрім історичної концепції.

Звертаючись до світового досвіду в проекції на сучасне українське кінознавство, слід зазначити, що після появи семіотики в кінознавстві відбулося гальмування новаторських утворень. З'явилося багато праць з історії кіно як на західному, так і на вітчизняному культурологічних просторах. Один із впливових напрямків у західному кінознавстві займається вивченням раннього кіно. Він пов'язаний зі спробами описати способи репрезентації раннього кінематографа. В українському дослідженні історичних контекстів і надалі превалує тенденція реанімування втрачених, але не забутих ланок цілісного процесу становлення українського кіно в мистецькому просторі. Разом з тим теоретичні надбання українських кінознавців за останні роки дають привід стверджувати, що коло дослідницьких інтересів розширюється. Проблема суб'єкта останнім часом також стала важливою проблемою в кінознавстві. Особливо вона розвивається в такому напрямку, як психоаналітичне кінознавство, якщо брати до уваги світову арену досліджень та дискурсів. Загалом, на думку деяких науковців, основною проблемою при дослідженні матеріалу залишається критерій його проблематизації, уміння схопити тонку лінію нових нерозкритих змістів. При цьому важливим є також уміння користуватися актуальними методами досліджень. У іншому ж випадку все сказане можна буде легко спрогнозувати.

Методологічні принципи аналізу далеко не завжди декларуються кінознавцями відкрито. Навіть не отримуючи теоретичного обґрунтування, вони втілюються в кінознавчій організації матеріалу: класифікації окремих фільмів та художніх течій, періодизації історії кіно, а також під час процесу аналізу, хід якого підпорядковується пріоритетам дослідника.

Сам метод як сукупність прийомів теоретичного обґрунтування й практичного освоєння дійсності передбачає якість і точність наукового висновку. Кінознавство, як і будь-яка інша наука, розвивається на основі класичних та новітніх методів дослідження. Ще на початку минулого століття процес розробки нових методів набув значної інтенсивності. Разом з тим виявилася тенденція об'єднання методологічних підходів у сферах

природничих та гуманітарних наук. Згодом науковці виявили, що зміна домінантних типів наукової рефлексії виявилась у послідовності: від онтологізму до гносеологізму, а від нього до методологізму. Методологізм фокусує увагу не лише на об'єкті й суб'єкті дослідження, а ймовірніше на засобах пізнання – категоріях, дефініціях, схемах пояснення явищ та процесів.

Концептуальний каркас теорії кінознавства формується на основі стрімких тенденцій стосовно асимільованих кінознавчих дисциплін емпіричного рівня (кінокритика, кіносоціологія). Об'єктом дослідження ймовірніше стають взаємозв'язки та перетворення в різних сферах кіномистецтва, його вплив на інші види мистецтва, суспільство в цілому. Таким чином, теоретичну базу кінознавства становлять, у тому числі, відгалуження інших наукових дисциплін. Що ж стосується основного об'єкта кінознавчого аналізу – фільму, то методи його дослідження не становлять винятку, домінує процес розкриття внутрішніх взаємозв'язків.

Безумовно, вибір методів дослідження повинен бути зумовлений метою і предметом наукового пошуку. Коли об'єктом дослідження стає кінотворіння, а предметом – його художня структура, вихідним стає процес аналізу, тобто умовного поділу цілого на складові частини. У сучасній методологічній системі кінознавства існують методи цілісного аналізу фільму, компаративний, контекстуальний та інші. Аналізуючи кіномистецтво, науковці все частіше згадують і про синергетику – міждисциплінарну науку, в основі якої лежить теорія самоорганізації різноманітних систем. З погляду синергетики художні системи являють собою складні утворення з високою мірою самоорганізації, що пояснюється "унікальністю змісту кожної особистості й кожного художнього образу, що підвищує рівень складності й тип складності цих систем і робить безмежним розмаїття їхніх конкретних модифікацій, а отже, і процесів становлення, формування та розвитку" [5, с. 219]. Таким чином, можна казати про наявність певних процесів, у результаті яких ціла система набуває специфічних властивостей, котрими не володіла жодна з частин цієї системи. Синергетичний ефект надає кінематографу унікальну здатність передавати глибинні філософські задуми, уможлиблює наблизити різні культури, породжує нові ідеї і форми. Парадокс синергетичного ефекту полягає в тому, що за наявності величезного арсеналу засобів і прийомів відтворення дійсності мистецтво, а в цьому випадку кіно, завжди повертається до єдиної точки відліку – людини.

Узагальненням пошуків української кінознавчої думки стало видання «Нарисів з історії кіномистецтва України». Унікальність цієї праці полягає в різноплановості висвітлення хронологічних етапів українського кіномистецтва, від самого початку становлення кінематографа до сьогодення. Кожна стаття «Нарисів...» виступає фрагментом цілісної картини історичного поступу кінематографа і в той же час зберігає тональність авторського трактування тих чи інших явищ. У роботі над створенням «Нарисів...» узяли

участь відомі українські мистецтвознавці, культурологи, теоретики та практики кіно: В. Скуратівський, О. Мусієнко, В. Горпенко, І. Зубавіна, Л. Брюховецька, С. Тримбач та інші автори [7].

Особливе місце посідає теоретичний підхід, який пропонує В. Горпенко. Стаття, розміщена у виданні «Нариси з історії кіномистецтва України», є лише ескізом фундаментальної праці «Архітектоніка фільму». Кіномистецтво розглядається автором крізь призму архітектонічної типології. Фактично автору вдалося систематизувати масштабне теоретичне поле екранного мистецтва, уклавши матеріал у структурні рамки розподілу виражальних засобів і прийомів створення кінематографічної реальності [1].

Історичні й теоретичні аспекти кінознавства висвітлюються у багаточисленних наукових розвідках О. Мусієнко, зокрема в книзі «Українське кіно: тексти і контекст». У цій праці поставлено багато актуальних і разом з тим нетривіальних питань стосовно вітчизняного кінематографа. Тексти й контекст українського кіномистецтва викристалізуються на фоні ґрунтового дослідження загальномистецьких тенденцій та діалогу європейських кінематографічних шкіл. На поверхню наукового трактування виносяться приховані взаємозв'язки паралельних в історичному еквіваленті мистецьких процесів, але різних за своєю природою; причини та наслідки реформацій в художньому просторі українського кіномистецтва крізь призму вітчизняної та зарубіжної культури [6].

Незвичайний підхід до основних теоретичних проблем кіномистецтва запропонував Ю. Ілленко. Намагаючись розкрити сутність кінофеномена у своїй книзі «Парадигма кіно», автор удається до своєрідної інтерпретації філософських та релігійних постулатів, спроектованих у вимір кіномистецтва. Під метафоричною оболонкою тексту знаходимо ґрунтовні теоретичні підходи до розгляду кіномистецтва. Процес створення кінофільму простежується від самого зародження художнього образу у свідомості автора до його оформлення в рамки осяжного мистецького творіння. При цьому Ю. Ілленко розкриває особливості мови кіно і методи кінорежисури, виводить формулу створення кінострічки й доволі конкретно визначає роль кожного учасника кінопроцесу. Аби довести фундаментальність творчого процесу, автор книги шукає підтвердження в релігійних текстах, філософських працях, наводить непередбачувані й подеколи шокувальні аналогії, поринає в символічний вимір художніх засобів, але ніколи не перериває лінію теоретичного трактування кінофеномена [4].

Простір і час як специфічні осі координат кінематографічної реальності дослідила

І. Зубавіна. Видання «Час і простір у кінематографі» – це фактично розширена версія монографії «Екранна культура: Засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)». Авторка використовує апарат різних сфер сучасного гуманітарного знання для дослідження

кінохронотопу – єдності часових та просторових параметрів функціонування екранного твору. У дев'яти розділах книги в хронологічній послідовності представлена логіка просторово-часових трансформацій у вимірі кінореальності. В основі дослідження – класичні методи аналізу та синтезу [3].

Інша модель методології аналізу кінопроцесів продемонстрована в праці В. Скуратівського «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція». Це дослідження ґрунтується на фактографічному підґрунті, асоціативних зв'язках та історичних дискурсах. У центрі дослідження – стратегічні тенденції екранних мистецтв [9].

На прикладі наведених праць можна казати про інтеграційні процеси у сфері наукових концепцій кінознавства, впровадження методологічних принципів, які сформувались у сфері гуманітарних знань. У цьому руслі особливу увагу привертає праця О. Оніщенко «Художня творчість у контексті гуманітарного знання».

Методологічні системи складаються згідно із соціальними перетвореннями, естетичними деформаціями та діаграмою мистецьких надбань. Історичний хід підкорює собі різні моделі світогляду та системи його аналізу. Безумовно, потрібно знати, де саме на полотні часу слід шукати першовитоки того чи іншого явища і як його ідентифікувати. Тож без чіткого усвідомлення меж досліджуваного об'єкта, у чому допомагає методологія, неможливо виявити потрібну точку відліку навіть в історичних дослідженнях. Три лінії кінознавчого осмислення: теорія, історія та кінокритика – становлять єдине джерело знань про кіномистецтво. Відповідно методологічні стратегії філософського чи культурологічного спрямування впливають на всі грані кінознавства.

Методологія української кінознавчої думки за останні роки сягнула нових горизонтів, поповнивши свій арсенал тематичними напрацюваннями інших гуманітарних наук. Зміна ідеологічних векторів призвела до переосмислення аксіологічних надбань та естетичних функцій кіно. Наука, опинившись в іншій системі координат, відмінній від політичної, так само, як і кінематограф, відкрила нові стратегічні аспекти. Завдяки історичним розвідкам були заповнені прогалини цілісного відображення розвитку українського кінематографа. Спостерігалось заповнення та переосмислення мистецького русла попередніх надбань.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Горпенко В.Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. – Київ: ДІТМ, 2000.
2. Зубавіна І.Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: Фенікс, 2007. – 296 с.
3. Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі. – Київ: Щек, 2008. – 448 с.
4. Ілленко Ю.Г. Парадигма кіно. – Київ: Абрис, 1999. – 416 с.

5. Каган М.С. Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – М., 2003. – С. 219.
6. Мусієнко О.С. Українське кіно: тексти і контекст. – Вінниця: Глобус-Прес, 2009 – 432 с.
7. Нариси з історії кіномистецтва України. Ред.: В. Сидоренко; Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 864 с.
8. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. – Київ: Вища школа, 2001. – 179 с.
9. Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття (Генеза. Структура . Функція) – Київ, 1997. – 386 с.
10. Хакен Г. Синергетика. – М. : Мир, 1980. – 404 с.
11. Шупик О.Б. Становлення українського радянського кінознавства. – Київ: Наукова думка, 1977. – 127 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Софієнко Марина Костянтинівна – аспірантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Наукові інтереси: історія українського кінознавства.

РОМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ БАЙОПІКУ «ЯСКРАВА ЗІРКА» (“BRIGHT STAR”, 2009) ЯК ДРУГЕ ЖИТТЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ДЖОНА КІТСА

Валерія СТЕПАНИЩЕНКО (Київ)

У роботі розглянуто специфіку взаємозв'язку епістолярію та поезії англійського романтика Джона Кітса в кінострічці Дж. Кемп'їон «Яскрава зірка». А також визначено вплив ост-індійської дівчини Фанні Брон на творчість останніх років поета.

Ключові слова: байопік, епістолярна література, поетика твору.

In this work the specificity of disclosure of the interconnection between epistolary and poetic literature of English romanticist J. Keats in the motion picture “Bright star” (2009) made by Jane Campion. And the influence of the Ost-Indian girl, Funny Brawne, to last years poet's creativity work.

Key words: biopic, epistolary literature, work poetics.

«Сердце – вот Библия ума» [7]

Джон Кітс народився 1795 р., а до появи першої кінематографічної стрічки залишалося рівно сто років. Зацікавленість у жанрі біографічного фільму простежується наприкінці ХХ ст. У цей час не могло йти мови про створення роботи, предметом якої були б життя або творчість поета-романтика. Світ був поглинений скорботою та сумом, потребами й земними проблемами, а романтичні вірші були вже не настільки актуальними. З'являлися нові течії в мистецтві, які шукали собі місця у вихорі тогочасного життя. У ХХІ ст. спостерігаємо активну зацікавленість режисерів, глядачів, митців у романтичній літературі, у долі письменників

та поетів, які її творили. Зняті кінематографічні праці (а їх назбирався не один десяток) подають доволі різне зображення героїв та творчості. Одні з них отримали схвалення, такі як «Айріс» (“Iris”, 2001), «Чарівна країна» (“Finding Neverland”, 2004), «З Африки» (“Out of Africa”, 1985), «Години» (“The Hours”, 2002), інші зазнали невдачі.

Однією з перлин у жанрі біографічного фільму є кінострічка, знята новозеландським кінорежисером Дж. Кемпін, «Яскрава зірка» (“Bright star”, 2009). Схвальні рецензії, номінація на пальмову гілку Каннського кінофестивалю, закоханість глядачів, глибока проникливість – усе це має байопік, присвячений Джону Кітсу.

Видавництво “The telegraph” 2009 р. друкує відгук на щойно знятий фільм: “Together with her gifted cinematographer Greig Fraser, Campion also sets the mood through silent visual imagery. His camera remains largely static; every shot is lit and framed with a care and precision that does justice to, and even correlates to Keats's poetry” [11]. Останнє й визначило мету нашого дослідження: проаналізувати ступінь збереження поезики віршів Дж. Кітса та кінематографічне бачення його поетичного доробку Дж. Кемпін крізь призму романтичних взаємин Джона та Фанні.

За життя, як влучно зазначає перекладач його віршів українською мовою В. Мисик, Джона Кітса «роздрібнили, розтягли на шматочки» [6, с. 6]. У його поезії знаходимо глибоку символічність, мотив нероздільності душевного стану героя та природи, революційність письма, «побуйволячому затоптаного» англійською мовою» [6, с. 6], яка, незважаючи на гостру критику, була здатна маніфестувати естетичну красу, котру Дж. Кітс цінував понад усе: “*A thing of beauty is a joy for ever: / Its loveliness increases; it will never / Pass into nothingness...*” [4, с. 21].

Не визнаний за життя, оцінений лише вузьким колом англійських романтиків, він був змушений переживати глибоку душевну травму, емоційну самотність. Адже митцю так чи інакше потрібно відчувати віддачу читача. Джона Кітса позбавили такої можливості. Зараз, окрім загальновідомих поем «Ендіміон», «Гіперіон», «Ламія», трагедії «Король Стефан», сонетів «До Мільтона», «До Надії», ми відкриваємо Джона Кітса як ще більшого романтика в його листах до Фанні Брон, де, за словами Томаса Стернза Еліота, він «був ще більш визначний, ніж у поезії» [2, с. 15 – 16].

Для Дж. Кемпін ці листи стали поряд із поезією одним із джерел написання фільму. Режисер перетинає ці межі та заходить у своїх пошуках набагато далі, аніж творчість чи біографія. Вона зосереджує увагу на жіночому образі, подає історію з погляду почуттів Фанні, які, захопивши її після прочитання першого рядка «Ендіміона», уже ніколи не відпускали. Цей образ допомагає режисеру створити ланку, яка проклала б місток до нового Дж. Кітса, не замкненого в собі романтика, який не довіряв жінкам,

був непримітним і мав непропорційну будову тіла, а діяльного, палко захопленого своїм ремеслом юнака з блакитними очима, у які не могла не закохатися Фанні Брон. Саме після появи Фанні збірка Кітса отримала схвальні рецензії, підтвердження чому знаходимо в праці Н. Дьяконової «Джон Китс. Стихи и проза»: «Навесні 1819 р. написано багато з найкращих віршів Кітса, до яких належать знамениті оди, вершини англійської поезії» [2, с. 4]. Саме в цей час на його обличчі почала з'являтися посмішка. Багато в чому листи Дж. Кітса подібні до поезії, лише написані прозою. Кожний лист – прообраз наступного вірша, а можливо, й не одного. А інакше бути не могло, у чому нас запевняє побачене в кінострічці, адже Фанні була в кожному його подиху, вона заповнювала простір його думок, була "солодкою отрутою", про яку пише Г. Брандес [6, с. 18].

«Яскрава зірка» подає трирівневий зв'язок, який формує ланцюжок: листи – поезія – поетика кінообразу. На сучасному етапі досліджень останню ланку ні в якому разі не можна применшувати, тому що кіно – потужний культурний продукт, який формує сприйняття глядачем літературного твору. Тому спробуємо відтворити цей зв'язок, розглянувши три листи як прообрази написаних у той час віршів, яким, у свою чергу, кіно дало друге життя.

У першому листі, відправленому до Фанні, Джон пише про свою безпомічність перед почуттями: «Якби ми стали метеликами та жили три літні дні, такі три дні, у яких би було більше щастя, аніж у п'ятдесяти звичайних роках» (“Bright star”). Зображення схожих мотивів знаходимо в сонеті «До Фанні Брон». Кітс не вимірює радість життя його тривалістю, тому що любов для нього – пристрасть, пошук насолоди, натхнення, це блискавка, яка має силу перетворення. Почуття кохання отримує в нього порівняння зі стисканням руки, дотик якої залишає відчуття й після смерті:

*Оця рука, жива й гаряча, здатна
До стиску дужого, якби схолола
В безмовності могили крижаній,
Ввижалася б щодня тобі й проймала
Тебе [5].*

Режисер же концентрується на символізмі метеликів у цьому листі, наповнюючи кімнату Фанні кольоровими божими створіннями; майже немає чим дихати, зачинені вікна, політ їхній – хаотичний, але чи не приховано тут зміст почуття для закоханих: кохання, від якого стає неможливо дихати у той же час духмяне, таке, що незабаром може зникнути після подуву вітру, але ніколи не зможе полишити душу.

Другий лист – це лист-одкровення: «Моє кохання міцнішає від того, що Ви любите мене таким, який я є. Я зустрів жінку, які були ладні піти під вінець з поемою або вийти заміж за роман» (“Bright star”). Тут подано

не лише його ставлення до Фанні, а його пошуки близької людини, яка змогла б полонити його, якій би можна було довіряти. І в цьому плані не може бути кращим поетичним виразником закладеного в листі змісту, аніж сонет Кітса «До Фанні»:

*О змилуйся, о зглянься і полюби
Любов'ю доброю, без мук Тантала,
Простою й щирою, без боротьби,
Безплямною, без маски й покривала! [5].*

У фільми ми бачимо, що героїня, перечитуючи ці рядки, окрилюється, стає щасливою, знову оживає після сну, у якому чекає на його листи.

Третій лист – це, ймовірно, душевний порив Кітса, написаний не в час розлуки, а від того щастя, що Фанні поруч із ним, адже в одному з листів 1820 р. він пише, що не може жити без неї, і не тільки без неї, а без неї – невинної та добродішної [10], і в цьому листі він цілковито осяяний цим почуттям: «Мила моя дівчинка, я весь час переживаю вчорашнє, весь день як зачарований, ніби увесь під вашою владою. Напишіть за можливості декілька рядків, що ніколи-ніколи не будете менш доброю, ніж були вчора. Ви засліпили мене, ніщо у світі не може бути світліше та делікатніше. Я поглинений Вами, таке враження, що зараз розчинився...» (“Bright star”). Відчувається потужний зв'язок листа з віршем «Рядки до Фанні»:

*Оточити
Рукам-тюремникам – і в ніжний бран
Узяти з мукою твій стан! [5].*

Але образи в кінострічці інакше зображуються героями: після повернення Джона з Лондона вони багато мовчать, ніби впевнившись одне в одному, вони напувають свої почуття силою та глибиною.

Таким чином, ми відшукали невидиму стрічку, якою прошите все життя Дж. Кітса і яка робить фінальний стібок на "дівчині-бажанні" – Фанні Брон. Стрічка під назвою творчість, що була, без перебільшення, возвеличена режисером Дж. Кемпіон у біографічному фільмі «Яскрава зірка».

«Епістолярна форма наділена властивостями лірики, яка дозволяє автору, за визначенням Аристотеля, «залишатися самим собою» [8], – таке трактування епістолярної літератури Д. Урновим ми знаходимо в літературній енциклопедії і неможливо не зробити висновок після проведеного аналізу, що поезія Джона Кітса – унікальна вже тим, що чиста від манірності та вдавання. Вона не є огранованим коштовним каменем, ні. Це, ймовірно, опал, який може змінювати кольори, варіювати від прозорого до темно-синього або чорного, камінь, головною ознакою якого є не «дорогоцінний», а «благородний» [1]. А почуття, яке облагороджує людську натуру, – кохання, рабом якої з радістю став Дж. Кітс.

В одному з епізодів голос за кадром говорить: «Я ніколи не знав, як це кохати так, як змусили мене Ви», – віддаючи цим самим всього себе в руки Фанні, і справа не в тому, що Дж. Кемпін відомо як режисер феміністичних стрічок вирішила зробити героїню обожнюваною, а тому що листи мовою оригіналу говорять самі за себе (Другий лист до Фанні Брон, 13 жовтня 1819 р.): «*I could be martyr'd for my Religion—Love is my religion—I could die for that—I could die for you*» [9].

Знявши фільм, Дж. Кемпін надала поезії Кітса асоціативності, використала широкий спектр барв й, апелюючи до людських почуттів та не зловживаючи сентиментальністю, зупинилася на єдиному моменті, де, вірогідно, зупинилися серця багатьох глядачів, і лише в пам'яті зринають рядки: “*No - yet still steadfast, still unchangeable, / Pillowed upon my fair love s ripening breast, / To feel for ever its soft swell and fall / Awake for ever in a sweet unrest*” [3, с. 141].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Авербах Ю. Л. Ханнес А. Опал // Энциклопедия Кругосвет / Ю. Л. Авербах, А. Ханнес. – Интернет джерело: Режим доступу: <http://www.krugosvet.ru/authors>
2. Дьяконова Н. Я. Джон Китс. Стихи и проза / Н. Я. Дьяконова // «Литературные пам'ятники». – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. – Интернет-джерело: Режим доступу: <http://www.classiclibr.ru/lib/sb/book/409>
3. Дьяконова Н. Я. Китс и его современники / Н. Я. Дьяконова. – М.: Наука, 1973. – С. 199.
4. Джон Китс (1795 – 1821) // Методические материалы к вечеру, посвященному 150-летию со дня смерти / Составитель И. Д. Кудрявцева. – М.: Всесоюзная Государственная библиотека иностранной литературы, 1971. – С. 26.
5. Мисик В. Джон Китс. Вірші. – К.: Дніпро, 1990. – Интернет-ресурс: Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua>
6. Мисик В. Джон Китс. Поезії / В. Мисик. – К.: Дніпро, 1968. – С. 151.
7. Покидов А. «Тот, чье имя было написано водой...». – Интернет-джерело: Режим доступу: <http://www.aquarius-eso.ru/Keats.html>
8. Урнов Д. М. Эпистолярная литература // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1975. – Интернет-ресурс: Режим доступу: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-9181.htm>
9. John Keats. Selected letters. – Интернет-джерело: Режим доступу: <http://englishhistory.net/keats/letters.html>
10. The life and work of John Keats. A collection of resources dedicated to second generation romantic poet. – Интернет-джерело: Режим доступу: <http://englishhistory.net/keats/contents.html>
11. The Telegraph / Cannes 2009: Bright Star, review. – Интернет-джерело: Режим доступу: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/cannes-film-festival/5329970/Cannes-2009-Bright-Star-review.html>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Степанищенко Валерія Леонідівна – студентка II курсу Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка (науковий керівник – к.ф.н., доцент кафедри теорії, історії та методики викладання зарубіжної літератури Вишницька Юлія Василівна).

Наукові інтереси: англійська література, міфопоетика, психолінгвістика.

ПОЕТИЧНЕ СЛОВО О. ПУШКІНА КРІЗЬ ПРИЗМУ КІНОМИСТЕЦТВА

Марія ФОКА (Кіровоград)

На матеріалі віршів «Зимовий вечір», «Нічний зефір» та «Обвал» у статті розглядаються кіноефекти в поетичних творах О. Пушкіна.

Ключові слова: О. Пушкін, кіномистецтво, кіноефект, кадр, монтаж, живописний ефект, музичний ефект, синтез мистецтв.

On the basis of the poetry “The Winter Evening”, “The Night Zephyr”, “The Slide” the cinema effects in the poetic works by A. Pushkin are viewed in the paper.

Key words: A. Pushkin, cinematography, cinema effect, frame, editing, pictorial effect, musical effect, synthesis of arts.

Безапеляційний факт: О. Пушкін – поет-геній першої половини ХІХ століття, а кіно – мистецький феномен ХХ, зародження якого відбулося ще в кінці ХІХ. Здавалося б, між цими датами відстань майже в сто років і, мабуть, нелогічно проводити якісь аналогії чи порівняння. Проте, це лише на перший погляд. Поетичне слово О. Пушкіна містить кіноефекти. Очевидно, відповідь на таку алогічну паралель потрібно шукати в самому слові поета, яке синтезує водночас живописні та музичні ефекти. Нагадаймо, що саме прагненням до синтетичності різних видів мистецтва характеризується становлення кіномови. І на витоках цього явища, думаємо, також стоять поети/письменники-синтезисти (до яких і відносимо О. Пушкіна), слово яких дивовижним чином поєднувало в собі рух, живопис і музику. Адже прикметно, що Г. Клочек інтерпретує елементи кінопоетики у творах Т. Шевченка [Див.: 1], а Ю. Кузнецов підкреслює, що прозове слово М. Коцюбинського «випередило багато які здобутки кіномистецтва» [Див. 2, с. 224].

Поетичне слово О. Пушкіна на предмет наявності в ньому елементів кінопоетики розглядалося переважно з навчальною метою видатними кінорежисерами та водночас професорами ВДІКу С. Ейзенштейном та М. Ромом. Літературознавці ж цієї проблеми майже не торкалися. Це обумовлює актуальність теми нашого завдання, яке полягає в тому, щоб на матеріалі віршів «Зимовий вечір», «Нічний зефір» та «Обвал» з'ясувати природу кінематографічних ефектів О. Пушкіна, У процесі інтерпретації звернемося до інструментарію *рецептивної поетики*, що дасть можливість адекватно декодувати іномистецькі виражальні елементи, зокрема зі сфери кінопоетики. Наше звернення до інтерпретаційних технологій повільного читання дасть змогу детальніше зупинитися на кіноефектах у поетичних творах лірика, які насамперед полягають у живописному й музичному образному синтезі.

Поетичні твори О. Пушкіна, як про це щойно згадувалося, уже розглядалися крізь призму кінематографу, і що найцікавіше – режисерами, професіоналами, котрі виявляли елементи кінопоетики в словесних роботах митця. Зокрема, С. Ейзенштейн, аналізуючи окремі сцени з поеми «Полтава», продемонстрував «монтажність» поета [5].

Витоки кінематографізму, на нашу думку, полягають передусім у потужному живописному началі слова російського лірика. Свого часу видатний французький кінорежисер Луї Деллюк назвав кіно «живописом у русі». Слово О. Пушкіна тяжіє до живописного мистецтва, що пояснюється відповідним обдаруванням поета. Творячи в словесному полі, лірик удався до живописання, що уможливлювало адекватно самовиразитися. В уяві реципієнта, що сприймає пушкінське слово, постають чіткі колористичні картини, які змінюються одна за одною. Саме ця зміна дає враження кадровості, а їхнє органічне поєднання – монтажності. По суті, кожен режисер – своєрідний художник, адже він має створити ряд картин, які в результаті поєднуються в єдине ціле. І тут варто зупинитися на ще одній деталі: кіно як справжнє мистецтво почало сприйматися з виникненням монтажу (уважається, що американський кінорежисер Девід Уорк Гріффіт відкрив монтаж як творчий процес). Річ у тім, що саме з монтажем пов'язані й увиразнення в кінонарративі найбільш важливих моментів, і вибір ракурсу, який допомагає більш точно розкрити вибрані моменти, і, на останок, монтаж відібраних кадрів, що в результаті мають створювати враження цілісності. Монтажна робота неможлива без «живописного» чуття й бачення. Можна з певністю сказати, що, незважаючи на різні засоби, які використовують художники та режисери, вони створюють картинний світ: у першому випадку – живописний (художні полотна), у другому – кінематографічний, у якому поєднується цілий ряд рухомих картин.

Ефект кінематографічності творів О. Пушкіна посилюється додатково ще й музичним первнем. Будучи музично обдарованою особистістю, поет уводить у свої тексти музику. До того ж відомо, що музиканти чутливі не лише власне до музики, а й до звуків, що оточують їх. Тож музичність поета увиразнює звукове наповнення тексту.

Таким чином, творчість російського лірика є надзвичайно синтетичною, адже в ній органічно поєдналися слово, живопис та музика, що у свою чергу породжують «кіновекторність». Думаємо, розглядати О. Пушкіна як поета-кінематографіста – складно й дискусійно, адже, як визнавав С. Ейзенштейн, «він належить до періоду, коли про «монтаж» як такий не було й мови» [5, с. 187]. У цьому разі межа між живописним компонентом і кінокомпонентом дуже тонка в літературній галузі. Для прикладу, замислюючись над стилем М. Коцюбинського, Ю. Кузнецов зазначає: «Використання прийомів живопису, музики, по суті, *випередило*

(виділення наше. – Фока М.В.) багато які здобутки кіномистецтва; функція кольору, світлотіні, мікрообразів природи, симфонізм і поліфонія, ракурс, монтаж і т.д. стали важливими складовими естетизму прози письменника» [2, с. 224]. Тож О. Пушкіна варто розглядати як одного з представників предтечі майбутнього кіномистецтва, як поета-синтезиста, що зумів словом створити синтетичний світ, природа якого майже через століття реалізується в кіносфері.

Зупинимось детальніше на окремих поезіях О. Пушкіна, у яких спробуємо розкрити кіноефекти через живописні та музичні елементи. Зокрема, ефект монтажу простежується в поетичних творах російського лірика, де кадр за кадром зображається лірична картина. Придивімося уважніше до поезії «**Зимний вечер**» [4, с. 362–363], що вражає зорово-звуковими враженнями. При цьому умовно виділимо окремі кадри-картини.

Кадр перший. Назва вірша одразу «працює» на пробудження читацької уяви – перед читачем виникає картина зимового вечора, яка конкретизується з перших поетичних рядків: «Буря мглою небо кроет, / Вихри снежные крутя...». Зорова візія офарбовується в білі (саме такими є «вихри снежные»), сірі (саме таким є колір неба під час снігопаду), і темні (саме таке враження надає «мгла») тони. До того ж слово «небо» підкреслює та увиразнює простір. Загальна сіра картина увиразнюється способом уведення асоціативно звукових образів, що «озвучують» її: «...То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя, / То по кровле обветшаной / Вдруг соломой зашумит, / То, как путник запоздалый, / К нам в окошко застучит». Звернімо увагу, звук є динамічним, простежуємо рух від форте («завоет», «заплачет») до мецо-піано («зашумит», «застучит»).

Тим часом зорова картина через звукові образи поступово звужується, неначе «кінокамера» знімає й наближується зверху (від неба) до конкретного місця внизу (до хати). Пригляньмося: від ширших просторових зорових вражень і більш голосних на звуковому рівні: «...То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя...» – до вулччих і менш високих: «...То по кровле обветшаной / Вдруг соломой зашумит, / То, как путник запоздалый, / К нам в окошко застучит».

Кадр другий. Далі перед читачем постає інша візія – хати, така ж сіра й темна, як і попередня: «...Наша ветхая лачужка / И печальна и темна». І камера фокусується на образі, що нагадує портретну замальовку: «...Что же ты, моя старушка, / Приумолкла у окна? / Или бури завываньем / Ты мой друг, утомлена, / Или дремлешь под жужжаньем / Своего веретена». Чіткий образ сумної «старушки», що сидить біля вікна й плете на веретені.

Кадр третій. «Позакадровий» голос, який раптово набуває образності, змінює ракурс побаченої картини: читач «переноситься» в хату («...Выпьем, добрая подружка / Бедной юности моей, / Выпьем с горя; где

же кружка? / Сердцу будет веселей»). У сумний малюнок несподівано вводиться образ пісні, неначе художник висвітлює темні тони: «...Спой мне песню, как синица / Тихо за морем жила; / Спой мне песню, как девица / За водой поутру шла». І в кінці вірша органічно переплітаються й поєднуються зорова картина зі звуковими враженнями, сумні тони з веселими, методом повторення рядків («...Буря мглою небо кроет, / Вихри снежные крутя; / То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя. / Выпьем, добрая подружка / Бедной юности моей, / Выпьем с горя; где же кружка? / Сердцу будет веселей»), що створює ефект особливої музичності.

Таким чином, умовний поділ поезії на кадри дає змогу точніше відчутти рух «камери», відбір ракурсів, що врешті-решт зливаються в органічну єдність.

Погляньмо на інший вірш О. Пушкіна – «**Ночной зефир**» [4, с. 319–320], який є надзвичайно мелодійним (сам поет писав його як романс) і візуально-живописним, що у своїй єдності надають враження озвученої рухливої картини.

Із перших рядків («Ночной зефир / Струит эфир. / Шумит, / Бежит / Гвадалквивир») твір захоплює яскравою образністю. Кожне слово лірика викликає в читача різні відчуття: дотикове – теплий і легкий нічний вітерець («Ночной зефир»), зорове – далека височінь («Струит эфир»), слухове й зорове водночас («Шумит, / Бежит / Гвадалквивир»). При цьому мальовниче візуально-живописне полотно вибудовується в уяві читача одним словом поета – назвою річки, що «переносить» його в Іспанію, в Андалузські гори. Визначений топос конкретизує картину, надаючи їй відповідного характерного, у тому числі етнічного, забарвлення. У наступних рядках ракурс змінюється: погляд читача-«глядача» від річки піднімається вгору («Вот взошла луна золотая...»), де знов акцент робиться на нічній порі, що увиразнює живописний компонент (зокрема, словом-кольором «золотая» в уяві читача породжується блискучий жовтий колір, який здається ще яскравішим на тлі синього неба – тут на загальний колорит картини впливає нічне освітлення, що особливо грає з кольорами й відтінками). І в цю малярську картину органічно вплітається музика («Тише... чу... гитары звон...»), на яких особливо зацентровується увага поета. Зокрема, слово «Тише...» концентрує читача, змушуючи «прислухатися», а подальше замовчування ще більш інтригує його («чу...»), і потім з'являються гітарні звуки, що водночас увиразнюють іспанську етнічність картини й підкреслюють її романтичну тональність. До речі, саме цей момент у вірші («Тише... чу... гитары звон...») є деталлю, що надає ефекту «позакадрового» голосу. Далі картина ще більш звужується, змінюючи кадр: «Вот испанка молодая / Оперлася на балкон». Слова «испанка молодая» породжує в уяві яскравий портрет жінки. На

асоціативному рівні в уяві вимальовуються карі очі, блискуча смуглява шкіра і т. д. (звичайно, картина буде змінюватися залежно від особистого досвіду читача та його асоціативного фонду). Знов картина розширюється повтором першої строфи («Ночной зефир / Струит эфир. / Шумит, / Бежит / Гвадалквивир») і знов звужується до портрета іспанки («Скинь мантилью, ангел милый, / И явись как яркий день! / Сквозь чугунные периллы / Ножку дивную продень!»), надаючи виразного монтажного ефекту. Створений образ іспанки увиразнюється словом-деталлю, що додає до портрета особливої образності й надає йому виразного етнічного забарвлення: мантилья (покривало з мережива чи шовку для накривання голови й плечей в іспанок). Заклик ліричного героя «...Сквозь чугунные периллы / Ножку дивную продень!» конкретизує й вимальовує створений портрет («ножка дивная»). Цікавий контрастний ефект у «нічному» контексті викликають слова «...И явись как яркий день!». Другий повтор першої строфи («Ночной зефир / Струит эфир. / Шумит, / Бежит / Гвадалквивир») знов розширює візуальну картину, повертаючи «глядача» до вже «знятого кадру». До речі, повтор цих рядків не лише увиразнює живописне начало, але й надає музичного супроводу.

Кіноефекти вбачаємо й у вірші «Обвал» [4, с. 457]. Безпосередньо назва вірша в читача викликає яскраву гірську візію, яка, зрозуміло, буде залежати від асоціативного фонду реципієнта. Ця картина поступово буде уточнюватися й конкретизуватися протягом сприймання поезії. Зокрема, перші рядки вірша органічно поєднують зорові й звукові враження. Зосередимося: «Дробясь о мрачные скалы, / Шумят и пенятся валы, / И надо мной кричат орлы, / И ропщет бор, / И блещут средь волнистой мглы / Вершины гор». Так в уяві читача постає яскрава панорама: навколо «мрачные скалы», поруч «валы», що піняться, зверху «орлы», візуально образ яких увиразнюється на тлі неба, «бор», удалині блищать і вгадуються «вершины гор» на тлі «волнистой мглы». Такий опис надає відчутного враження руху камери, переходу однієї точки зору на іншу, зміну об'єкта бачення. Тож увага «глядача» сконцентрована на тих «об'єктах», на які зосереджується «камера». Ця виразна живописна картина наповнена музикою природи, що надає слухових вражень: «Шумят и пенятся валы, / И надо мной кричат орлы, / И ропщет бор...». Чітка зорова візія, наповнена звуковими ефектами, постає і в наступних рядках, що є вже іншим кадром: «...Оттоль сорвался раз обвал, / И с тяжким грохотом упал, / И всю теснину между скал / Загородил, / И Терека могучий вал / Остановил». Топос панорамного виду конкретизується образом Терека, що у свою чергу породжує низку живописних картин Кавказьких гір та бурхливої гірської річки, – ці візії будуть залежати від індивідуального досвіду читача. І раптом знову зміна кадру: звуковий арсенал вражень зупиняється на тлі мальовничого опису: «Вдруг, истошась

и примерев, / О Терек, ты прервал свой рев; / Но задних волн упорный гнев / Прошиб снега... / Ты затопил, освирепев, / Свои берега». Словом «снега» картина продовжує конкретизуватися. І знов живописний образ набуває звукових ефектів: «И долго прорванный обвал / Неталой грудой лежал, / И Терек злой под ним бежал (*поєднання слів «Терек... бежал» викликає в уяві неповторний шум гірської річки. – М. Ф.*) / И пылью вод / И шумной пеной орошал / Ледяной свод». І в кінці сформована візія наповнюється короткими ескізними замальовками-кадрами: «И путь по нем широкий шел: / И конь скакал, и влекся вол, / И своего верблюда вел / Степной купец...», що раптом наповнюється подувом холодного вітру, котрий, як відомо, по-особливому «співає» в горах: «...Где ныне мчится лишь Эол (*у грецькій міфології Еол – володар вітрів. – М.Ф.*), / Небес жилец».

Таким чином, вірші О. Пушкіна містять кіно ефекти, які розкриваються через тісну єдність і співіснування музичного й живописного виявів у поетичному слові з «монтажним» і «кадровим» враженнями. Така особливість стилю російського лірика першочергово пояснюється специфічним живописним баченням та музичним чуттям. Проаналізовані поезії «Нічний зефір», «Зимовий вечір» та «Обвал», що датуються ХІХ століттям, дають змогу провести аналогію з кіномистецтвом, що, тим часом, уможлиблюють віднести їх до предтечі великого кінематографу ХХ.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Ключек Г. «Садок вишневий коло хати...» Тараса Шевченка як кінотекст / Г. Ключек // www.anvsu.org.ua/index.files/Articles/Klochek7.htm;
2. Ключек Г. Кінорежисер Тарас Шевченко & Голлівуд / Г. Ключек // www.anvsu.org.ua/index.files/Articles/Klochek8.htm.
3. Кузнецов Ю. Б. Импрессионизм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. : проблеми естетики і поетики / Ю. Б. Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 303, [1] с.
4. Мечковская Н. Б. Семиотика : Язык. Природа. Культура : учеб. пособие для студ. филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. заведений / Н. Б. Мечковская. – М. : Академия, 2004. – 428, [1] с.
5. Пушкин А. С. Сочинения : в 3 т. / А. С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1985–1987. – . –Т. 1 : Стихотворения ; Сказки ; Руслан и Людмила : Поэма. – 1985. – 734, [2] с.
6. Эйзенштейн С. Монтаж 1938 / С. Эйзенштейн // Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах : в 6 т. / С. Эйзенштейн. – М. : Искусство, –1964–1971. – Т. 2. – 1964. – С. 156–188.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Фока Марія Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: синтез мистецтв у літературі.

ДЕСЯТА МУЗА ІВАНА ДЗЮБИ І РОЗВИТОК ВІТЧИЗНЯНОЇ КІНОКРИТИКИ

Надія ЧАСТАКОВА (Кіровоград)

Стаття присвячена дослідженню праць І. Дзюби з історії кіно. Здійснюється осмислення особливостей методологічного рівня студій вченого, в результаті чого обґрунтовується його місце й роль у становленні української кінокритики.

Ключові слова: кінокритика, кінознавча методологія, література і кіно, компаративізм.

The article is devoted to the problem of I. Dzuba's papers about history of cinema. The analysis of methodology is studied such a place and role I. Dzuba's opinion in the becoming Ukrainian film critic.

Key words: film critic, film critic methodology, literature and cinema, komparatyvizm.

І. Дзюба – вчений універсального характеру. Його праці відзначаються ґрунтовністю й усебічністю висвітлення проблеми. Одна з граней культурологічного інтересу вченого – це історія українського кіно. Говорячи про цей аспект, варто наголосити на кількох особливостях становлення кінознавчого інтересу І. Дзюби. По-перше, до цієї проблеми вчений звертається ще у часи шістдесятництва, на які припадає реформування літературної критики й становлення української кінокритики. Друга особливість пов'язана зі специфікою самої кінокритики, її одночасним розвитком із кінематографом. Тому прихід І. Дзюби за таких умов у кінокритику став значущою подією в історії українського кіно, адже саме в його працях відбулося методологічне розмежування літератури і кіно, у результаті чого українське кіно в критиці постало як самостійне мистецтво.

І. Дзюба не був першим, хто торкнувся цієї проблеми, поряд із ним варто згадати праці М. Бажана, А. Макарова, Л. Череватенка. Незважаючи на те, що доробок І. Дзюби в цій галузі невеликий і презентований кількома рецензіями на фільми сучасних йому режисерів, а іншу частину його кінознавства складають статті історико-методолгічної проблематики становлення й розвитку вітчизняного кіно, молодий учений одразу посів помітне місце в кінокритиці. Названими чинниками зумовлена *актуальність* нашої студії.

Експлікований у нашій статті аспект наукової діяльності І. Дзюби, як і вся його наукова творчість, сьогодні тільки починає досліджуватися. Тому праць, присвячених студіям ученого з історії кіно, мало. Найбільш повно ця проблема висвітлена у студіях Р. Корогодського, в яких висвітлюються особливості культурології І. Дзюби. Окремі аспекти кінознавства вченого досліджені в студіях М. Жулинського, М. Коцюбинської, М. Павлишина, Л. Тарнашинської. Цінними для нас є інтерв'ю Л. Брюховецької з І. Дзюбою.

Мета нашого дослідження – осмислення специфіки кінознавчих праць І. Дзюби та їхньої ролі в історії української кінокритики. Поставлена мета передбачає виконання наступних завдань:

- дослідити специфіку формування кінознавчого інтересу дослідника;
- простежити особливості розвитку кінознавчої методології в працях ученого;
- осмислити місце й роль статей І. Дзюби в історії української кінокритики.

Найбільш цінними для нас є такі праці І. Дзюби: «А на цей раз – перелом справжній?» (1965), «З історії українського кінематографа (До 50-річчя українського радянського кіно» (1967), «Відкриття чи закриття „школи“?» (1970), «Світовий контекст естетики О. Довженка» (1998). Названі праці становлять *об'єкт* нашого дослідження. Попри те, що формально ці студії належать аматору в кіно, заявлена в них проблематика є визначальною в розумінні їхньої цінності для сучасної культурології і рівня фаховості їхнього автора зокрема. Тому *предметом* нашого вивчення є кінознавчий інструментарій І. Дзюби.

Кінознавчий доробок ученого вартий особливої уваги з кількох причин. По-перше, у рецензіях І. Дзюби на продукцію сучасного йому кінематографа втілюються концептуальні ідеї – утвердження національного контексту в кіно і вихід національного кіно на світовий рівень. По-друге, кінознавство вченого дає змогу глибоко осягнути його естетичні критерії, що важливе для розуміння як етико-світоглядного начала І. Дзюби, так і його наукової позиції. По-третє, як зауважив Р. Корогодський, у студіях ученого про кіно вперше здійснено «розмежування суміжних територій – літератури та кіно – так уміло й категорично» [6, с. 127]. І, наостанок, І. Дзюба став чи не першим критиком, у статтях якого український кінематограф постав як проблема, як явище, гідне уваги, осмислення у світовому контексті, поза літературою і театром, тобто вчений здійснив спробу відкриття українського кіно як самостійного виду мистецтва. Дуже влучно про це сказав Р. Корогодський: «Іван Дзюба на рівні сучасної культурології, розкриваючи можливості мови кіно, дав урок мистцям, мистецтвознавцям і передусім глядачам-читачам: чим є кінематограф, якої висоти осягнення плину історіософії здатне досягати мистецтво кіно» [6, с. 129]. Водночас ми не можемо оминати увагою інший аспект творчості І. Дзюби, пов'язаним з українським кіно. Йдеться про І. Дзюбу-сценариста, зокрема співавтора багатосерійного фільму «Тарас Шевченко. Заповіт». Картина дає підстави простежити взаємодію глибокого літературознавчого таланту й творчого потенціалу сценариста в одній особі, осмислити процес вироблення власної кіномови, а отже відкрити постать ученого ще в одній незвіданій

іпостасі. Цей аспект неодмінно стане предметом нашого подальшого дослідження.

Названі особливості дають змогу говорити про ґрунтовність підходу вченого до аналізу здобутків українського кінематографа. Беручи до уваги в основному історію кіно від початку його бурхливого розвитку у 20-х роках, І. Дзюба виокремлює особливість, що є визначальною в розумінні історії українського кіно – зв'язок із літературою і театром. Це дає змогу досліднику говорити про визначальну тенденцію в розвитку кіно: «від несамотійності й наслідування до самотійності й специфічності» [4, с. 706].

Володіючи хистом тонкого відчуття проблеми в літературознавстві, у кінокритику І. Дзюба привносить властиву йому полемічність, гостроту, що пов'язано із умінням вченого «бути на часі», чітко розрізняти перехідне в мистецтві й справжнє мистецтво. Звідси – дискусійність його кінознавчих студій. І. Дзюба критично оцінює роботу Київської кіностудії, говорячи про однотипність її фільмів «при всій можливій розмаїтості у тематиці і жанрових настановах» [2, с. 740]. Критик сміливо заявляє, що через це на основі одного-двох фільмів можна судити про решту. Чи не найбільше І. Дзюбу як критика обурює «повна відсутність задуму» [2, с. 741], «надзвичайно низький коефіцієнт професійного, за призначенням, використання кінематографа, його зображальних можливостей, „потужностей” кінокамери» [2, с. 741], вдоволення режисерів «кінобелетристикою» [2, с. 741]. Найголовнішою проблемою сучасного кінематографа І. Дзюба вважає те, що національне кіномистецтво і кінокритика не розвиваються. Це яскраво ілюструє його дискусія зі своїм сучасником М. Блейманом у статті «Відкриття чи закриття „школи”?». З одного боку, І. Дзюба поціновує факт з'яви на терені вітчизняного мистецтвознавства «спроби серйозного аналізу й узагальнення досвіду, пошуків, які виразно окреслилися в останні роки» [3, с. 743]. З іншого боку, критик одразу ставить під сумнів ґрунтовність позиції свого опонента з приводу доречності вживання поняття «школа» стосовно одного – двох фільмів, адже насправді ніякої школи немає. Крім того, вчений наголошує на важливій проблемі як самого кінематографа, так і кінокритиків – відзначає поверховість М. Блеймана в розумінні літературного твору й кіно.

Переломним моментом в історії вітчизняного кіно вчений вважає післявоєнний час. Знаковими фільмами, на його думку, є «Сон», знятий В. Денисенком за сценарієм Д. Павличка, і «Тіні забутих предків» С. Параджанова. Ці два фільми стають об'єктом пильної уваги вченого в дискусійних статтях з методології кіно: «А на цей раз перелом справжній?», «Відкриття чи закриття „школи”?». У цих студіях І. Дзюба на прикладі аналізу сучасних йому кіномистецьких здобутків простежує

поступовий відхід кіно від літератури й театру. На думку критика, поява названих картин порушила в кіно національну проблему в контексті таких категорій, як свобода, вибір, відповідальність, пам'ять. Утілити цей задум на екрані було складним завданням для Київської кіностудії. І. Дзюба як кінокритик здатен одразу розпізнати явища кінематографа, не варті уваги, і ті, що приречені стати подією. І. Дзюба був одним із перших критиків кінотворчості С. Параджанова. В одному з інтерв'ю вчений так характеризував С. Параджанова: «...зразу було зрозуміло, що це небувале, що це висока подія, нове явище, зрушення в українському кіно» [1]. Чи не найбільше у творчості С. Параджанова вченому імпонує національна домінанта, спосіб мислення загальнолюдськими імперативами, що найбільше виявилось у картині «Тіні забутих предків».

Режисерський задум картини «Сон», на думку І. Дзюби, містить у собі багато дискусійних моментів. Один з них – це предмет зображення – період молодості Т. Шевченка. Цю особливість фільму І. Дзюба осмислює як таку, що виправдана ідейним задумом сценаристів – показати не того Т. Шевченка, який «почав усвідомлювати трагічний стан свого народу і масштабність свого обов'язку перед ним» [2, с. 724], а відтворити власне процес прозріння, пробудження від сну, відтворити образ Т. Шевченка як «відкриття України людиною, котру її позбавили» [2, с. 724]. Разом із тим, як сильний бік картини, І. Дзюба розглядає відмову сценаристів від усталеної в українському мистецтві інтерпретації проблеми «Т. Шевченко і народ». Критикові імпонує погляд на Т. Шевченка й народ як на органічну єдність, а не як складний синтез. Проте І. Дзюбу цікавлять не тільки ідейні смисли картини, через те значна увага вченого приділена технічним аспектам кінодраматургії – постановці окремих епізодів, а саме обіду в пана Енгельгардта, робота в майстерні, коли Тарасові являються образи його пращурів. Окрім сильних сторін фільму, критик відзначає і його слабкі місця, через які «Сон» не досяг «високої художньої цілісності, не розкрився у властивому йому принциповому стильовому „ключі”, у певній своїй кінематографічній домініанті, рівноцінній естетичному відкриттю, – він залишився еkleктичним» [2, с. 728]. Критик наголошує на таких недоліках фільму, як діалогічність сценарію; «белетристичність», а не кіноестетичність подій; «незіграність» колективу акторів.

Окреслені І. Дзюбою аспекти свідчать про поступове внутрішнє відмежування іпостасей літературознавця й кінокритика. Критерії, визначені вченим, дають змогу говорити про його фахову заглибленість у матеріал, й активне формування естетичного критерію, хоча його методологія ще послуговується інструментарієм літературознавчої науки.

Досліджуючи кінотворчість О. Довженка, критик говорить про його глибоку національну зорієнтованість, наголошуючи, що «світовий геній Довженка невіддільний від України» [81, с. 708], адже митець «весь був

націлений на сучасність», а його «високий і зрілий історизм – основний нерв життєсприймання» [81, с. 710]. Творчість О. Довженка І. Дзюба осягає у світовому історико-культурному контекстах, вбачаючи знаковість доробку українського митця в тому, що його міфопоетика, основана на національному ґрунті, «збагачувала світову кіномову еманациями української психіки» [86, с. 81]. Роботи О. Довженка І. Дзюба зіставляє із творами європейських митців: Ф. Шиллера, Р. Роллана, Б. Брехта. У такий спосіб учений не тільки розгортає кінознавчу компаративістику, а й створює естетичну біографію українського митця.

Підставою для порівняння у вченого завжди слугує естетичний критерій, причому естетичне в І. Дзюби невіддільне від етичного, тому головними критеріями справжності мистецтва стають категорії правди, істини, національності. Точками доторку творчості О. Довженка й Ф. Шиллера слугують їхні інтерпретації краси й істини, відмінність між якими тільки в тому, що «Довженкова філософія краси була швидше поетичною, ніж спекулятивною; тоді як Шиллер, почавши з емпірики, згодом зайнявся спеціальною теоретичною розробкою питань естетики, залишивши в цій галузі спадщину, співмірну з Кантовою» [86, с. 85]; «свята нетерпимість до збіднення й опошлення ідеалу або його втрати, до холодного й безкрилого псевдомистецтва» [86, с. 86]; перейнятність обох геніїв історичною долею людства. Крім спільного в естетиці українського й німецького митців, І. Дзюба відзначає їхні індивідуальні особливості. Для вченого відмінність – це чи не найважливіший критерій естетичної вартості твору загалом, адже тільки відмінне дає змогу говорити про рівень самобутності митця: «Довженка ніколи не вабило художнє втілення абстракцій. Він ішов від чуттєвої конкретності, але підносив її до великих узагальнень» [86, с. 87]. Тому, наголошуючи на міфопоетиці О. Довженка, учений говорить про Шиллерів символізм.

Підставою для порівняння українського митця з Р. Ролланом слугує сприйняття вченим обох письменників як «реалістів героїко-патетичного складу» [5, с. 88], котрі надавали великого значення моральній структурі й інтелектуальному масштабові людини. Крім того, І. Дзюба говорить про схоже переживання обома митцями філософії народного життя, першочергово в розумінні «коренів життєздатності народу як етнічної цілості» [5, с. 90]. З погляду особливостей стилю, на думку І. Дзюби, О. Довженка і Р. Роллана споріднює також «природність високого ступеня концентрації всіх стильових елементів» [5, с. 90].

Несподіваним стає осмислення доробку О. Довженка в порівнянні з творчістю Б. Брехта з огляду на їхні естетичні орієнтири. На перший погляд, учений позиціонує митців як антиподів, адже «... як цілість естетична система Брехта була далека від тих завдань, які ставив перед собою Довженко» [86, с. 92]. Об'єднавче начало І. Дзюба знаходить у

зосередженості митців на проблемах своєї доби, що позначилось на виборі зображальних засобів, зокрема на пошуці засобів увиразнення сюжету, наприклад, використання «ефекту очуження», що, на переконання критика свідчить про авангардизм і новаторство, продуктивність художніх пошуків обох письменників.

Отже, осмислюючи творчу спадщину О. Довженка, І. Дзюба вписує його у світовий контекст. Цікаво, що інколи у своїх студіях І. Дзюба вдається до ненавмисного «змішування» територій кіно й літератури. Вчений говорить про екранізовані твори українського митця, а також про кіномову його літературних творів. Ці аспекти критик порівнює із творами світової класики, не конкретизуючи, що саме слугує предметом їхнього аналізу – художній твір чи його екранізація, тобто елементи кіно в літературі чи власне кіно?! Як наслідок, не завжди зрозуміло, що саме порівнює дослідник: драматичний твір Б. Брехта «Матінка Кураж» чи його одноіменну екранізацію 1959 року, або його вітчизняний «Дороги Анни Фірлінг» (1985)? Це ж саме стосується екранізованого твору Р. Роллана «Вовки» (1959). Це свідчить про авторське бажання охопити суміжні площини, дати ґрунтовний аналіз явищу, проте водночас, доводить складність такого завдання для української кінокритики, що розвивалася майже одночасно з кінематографом, тим самим визначаючи місце й роль його кінознавчої рецепції. Як зазначив Р. Корогодський, «до Дзюби про кіно так професійно ще не писали» [192, с. 128], адже саме молодий критик-шістдесятник чітко окреслив естетичні критерії кіно: правдивість, національність, психологізм, проголосивши у своїх статтях право українського кіно бути самостійним (не суміжним із літературою чи театром!), національним, модерним видом мистецтва, що гідно входить у контекст світової естетики.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Брюховецька Л. Іван Дзюба: Параджанов більший за легенду про Параджанова [Електронний ресурс] / Л. Брюховецька // КіноТеатр. – 2003. – № 4. – Режим доступу http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=129
2. Дзюба І. А на этот раз – перелом настоящий? // Дзюба І.М. З криниці літ: у 3 т. / І.М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II. – С. 721–743.
3. Дзюба І. Відкриття чи закриття школи? // Дзюба І.М. З криниці літ: у 3 т. / І.М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II – С. 743–771.
4. Дзюба І. З історії українського кінематографа (До п'ятдесятиріччя радянського кіно) // Дзюба І.М. З криниці літ: у 3 т. / І.М. Дзюба. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. II. – С. 706–720.
5. Дзюба І. Знаки духовної співмірності. Штрихи до світового контексту естетики Олександра Довженка / І.М. Дзюба / Між культурою і політикою. – К.: Сфера, 1998. – С. 78–96.
6. Корогодський Р. Культурологія Івана Дзюби / Р. Корогодський // Сучасність. – 2001. – № 7 – 8. – С. 126–129.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Частакова Надія Сергіївна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: літературознавча та літературно-критична діяльність І. Дзюби, аналіз художнього тексту, літературний процес ХХ століття, елітарність і література.

ТРАКТУВАННЯ ЦІННОСТІ ЖИТТЯ ЛІТЕРАТОРАМИ ТА КІНОМИТЦЯМИ

Галина ШВЕЦЬ (Львів)

Автор статті досліджує трактування цінності життя літераторами та кіномитцями. Аналізується співіснування і взаємовплив кіно та літератури. Автор простежує, що об'єднує і чим відрізняється трактування цінності життя сучасними літераторами та кіномитцями.

Ключова слова: література, кіномистецтво, літературний твір, кінофільм, питання «право на життя»/«право на смерть», «про-життєва» позиція.

The author studies cinematic and literary treatment of life value. Literature and cinematography coexistence and interplay are analyzed. The author traces how the literary works and films concerning treatment of life value are united and differed from.

Key words: literature, cinematographic art, literary work, film, right to life/right to die issues, pro-life viewpoint.

Постановка проблеми. Кумири та предмети поклоніння сьогоденного суспільства – зірки телеекрана – стали іконами культури. Все, що показують по телебаченню, викликає жваве обговорення не лише посеред молоді, а й серед людей старшого віку. У пам'яті надовго залишаються сцени з улюблених фільмів, деякі з котрих уже є класикою: сцена прийняття душу з «Психо» чи напад ворон на дітей у фільмі «Птахи» А. Хічкока, фінальна сцена й шалений погляд лейтенанта Щербакова з «Вінчання зі смертю» М. Машенка й інші. Однак, фільми заслуговують не тільки захоплення глядачів, а й критичних досліджень.

Тематика як фільмів, так і літературних творів змінювалася впродовж століть; одні теми змінюються іншими, та все ж питання цінності людського життя досі залишається актуальним. Крістін Рамсделл підтверджує, що читацькі зацікавлення підлітків змінилися в кінці 1960-х: «...загальний стиль [романсів – Г.Ш.] завжди був невинний та оптимістичний, а серйозні теми, такі, як розлучення, вагітність, секс, одруження, зловживання алкоголем та наркотиками чи смерть, рідко обговорювалися. З приходом «роману проблем» у кінці 60-х, речі змінилися з точністю до навпаки» [23, 212].

Щось схоже відбувається й у кінематографі: зміна зацікавлень глядачів та стилю самих фільмів – від німого кіно, комедій Ч. Чапліна, кінопоєми О. Довженка «Земля» до фільму жахів Дж. Вана «Пиля» та незалежних альтернативних кінострічок молодих режисерів.

Основними предметами дослідження цієї статті будуть літературні твори та художні ігрові фільми, у яких порушується питання цінності життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема кіно та літератури займалися такі науковці: Ю. Лотман [7], М. Бажан [1], А. Вартанов [2], Е. Добін [3], М. Каган [4], Л. Клейман [5], Д. Наливайко [8], Я. Цимбал [13], В. Шкловский [14], Б. Ейхенбаум [15].

Питання трактування цінності життя літераторами та кіномитцями, зокрема проблему зображення абортів, досліджував доктор Джеф Колозе [20]. Проблемами розкриття евтаназії та дітовбивства у фільмах займалися Майкл Бурлей [17] та Мартін С. Пернік [22].

Формулювання цілей статті. Метою статті є дослідження трактування цінності життя літераторами та кіномитцями. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

1. аналіз співіснування і взаємовпливу кіно та літератури;
2. дослідження трактування цінності життя літераторами та кіномитцями;
3. критична оцінка літературних творів та кінофільмів з погляду життєвої позиції «право на життя».

Виклад основного матеріалу дослідження. Вивчення літератури в системі мистецтв та інших видів творчої діяльності в їхній взаємопов'язаності й взаємодії виділилось як окрема галузь сучасної літературної компаративістики. Питання взаємовпливу літератури й інших мистецтв виходять на передній план у другій половині ХХ ст. і набувають першорядного значення як в літературознавстві, так і мистецтвознавстві.

У ХІХ ст. теоретики мистецтва займалися пошуками не схожостей, а відмінностей у різних видах мистецтва. Поява кіно й телебачення змінила сприйняття інших видів мистецтва. На початку ХХ ст. очевидним стало зближення літератури та кіно, а 20 — 30-ті роки ХХ ст. позначені їхньою взаємодією.

Проблема співіснування та взаємовпливу кіно та літератури на сьогодні залишається малодослідженою як у теоретичному, так і в практичному аспекті. Малодослідженим є питання взаємовідповідності стилів літератури й інших мистецтв, особливо гострою є проблема перекодування літературних текстів на художню мову інших мистецтв і навпаки.

У цій статті ми простежимо, що об'єднує й чим займається трактування цінності життя сучасними літераторами та кіномитцями.

Сценаристи часто використовують тематику та ідеї літературних творів як базу для майбутніх фільмів. Так, фільм «Години» (2002, реж. Стівен Долдрі) був створений на основі книги «Години» М. Каннінхема; сценаристом «Правил виноробів» (1999, реж. Лассе Холстром) був автор

однойменного роману Дж. Ірвінг; «Подарунок на іменини» (1991, реж. Л. Осика) було знято за однойменним оповіданням М. Коцюбинського; «Сад Гетсиманський» (1993, реж. Р. Синько) – за однойменним романом І. Багряного; сюжет «Вигнання» (2007, реж. Андрій Звягінцев) побудований на основі роману В. Сарояна «Сумна історія» і т.д.

Однією з таких, спільних для літератури і кіно, тематик є показ сучасного суспільства та проблем сьогодення. Спірним питанням сучасності є проблема цінності життя, яка виявляється в прийнятті певної життєвої позиції – «право на життя» чи «право на смерть».

Життєва позиція «право на життя» розглядає життя як святість, котру не можна нищити. Так, смерть ненародженої дитини через аборт захисники життя вважають важким злочином. Те саме стосується питань дітовбивства, евтаназії чи смертної кари.

Життєва позиція «право на смерть» розглядає тіло й життя як власність кожної людини, а тому кожен має право розпоряджатися ними на власний розсуд. Таке світосприйняття вважає нормою самогубство, евтаназію та проведення абортів.

Цінність життя утверджують чи заперечують представники як вітчизняного й світового кіномистецтва, так і літератури. Серед них:

– **Письменники:** Т. Драйзер, Е. Хемінгуей, В. Фолкнер, Дж. Дос Пассос, Р. Бротіган, Дж. Ірвінг, Дж. Грішем, Дж. Піколт, С. Вайт, К. Екер, М. Рейнолдс, В. Сароян, С. Кінг – США; Г. Веллс, І. МакЕван – Англія; Лі Анг – Тайван; Л. Абуела – Судан; Д. Аль-Амір – Ірак; А. Цвейг, П. Шаллук – Німеччина; Т. Недреаас – Норвегія; П. Естергейзі – Угорщина; Г. Бекмен – Швеція; Ф. Шпінер – Франція; В. Набоков, М. Арбатова, С. Василенко, О. Татарінова, М. Палей, Н. Суханова – Росія; Ю. Клен, Л. Тарнашинська, О. Забужко, Л. Романчук, О. Печорна – Україна.

– **Драматурги:** Л. Хенсберрі, Ю. О'Ніл, Дж. Рейнолдс, Е. Хеффрон – США, Б. Нотон, Н. Доджсон – Англія.

– **Автори-сценаристи:** Е. Шеллі, Б. Бусей, Т. Солондз, Т. Ратайчак, Дж. Ірвінг, В. Сароян, П. Воллес, Е. В. Воллес, Н. Савока, С. Нанус, І.М. Кінг – США; М. Лей, Б. Нотон – Англія; А. Г. Монтеверде, П. Мійон, Л. Северіно – Мексика; К. Мунгіу – Румунія; Ф. Брабец, Д. Хорватова, М. Мацоурек – Чехія; К. Таверньє, К. Шаброль, Ф. Шпінер – Франція; Н. Іванова, О. Негін, А. Звягінцев – Росія.

Наведемо приклади літературних творів та фільмів, які розглядають питання «право на життя/смерть» (Таблиця 1).

Аборти/Дітовбивство		Евтаназія/Самогубство		Смертна кара	
літ.твір	фільм	літ.твір	фільм	літ.твір	фільм
Б. Нотон «Алфі»	«Алфі» (1966, реж. Люїс Гілберт)	Дж. Юджинайдс «Незайманки- самогубці»	«Незайманки- самогубці» (1999, реж. С. Коппола)	М. Коцю- бинський «Подарунок на	«Подарунок на іменини» (1991, реж. Л. Осика)

Дж. Ірвінг «Правила виноробів»	«Правила виноробів» (1999, реж. Лассе Холстром)	І. МакЕван «Амстердам»	«Пиля» (2004, реж. Дж. Ван)	іменини» С. Кінг «Зелена миля»	«Зелена миля» (1999, реж. Ф. Дарабонт)
В. Сароян «Сумна історія»	«Вигнання» (2007, реж. А. Звягінцев)	А. Аменабар «Море в мені»	«Море у мені» (2004, реж. А. Аменабар)	Дж. Грішем «Час убивати», «Апеляція», «Камера»,	«Життя Дейвіда Гейла» (2003, реж. А. Паркер)
Е. Хемінгуей «Гори як білі слони»	«4 місяці, 3 тижні та 2 дні» (2007, реж. К. Мунгю)	Дж. Келлерман «Доктор Смерть»	«Години» (2002, реж. С. Долдрі)	Р. Паттерсон «Засудження»	«Справжній злочин» (1999, реж. К. Іствуд)
Л. Романчук «Софія»	«Якби ці стіни заговорили» (1996, реж. Н. Савока)	С. Кінг «Останній щабель драбини»	2:37 (2006, реж. Муралі К. Таллурі)	Дж. Піколт «Зміна в серці»	«Небіжчик іде» (1995, реж. Т. Робінс)
Л.Тарнашин- ська «Ненародже- на Марта»	«Жіноча справа» (1988, реж. К. Шавроль)	Е. Хопкінс «Імпульс»	«Донні Дарко» (2001, реж. Р. Келлі)	В. Набоков «Запрошення на страту»	«Тонка блакитна лінія» (1988, реж. Е. Морріс)
О. Забужко «Сестро, сестро»	«Біль янголів» (2007, реж. О. Піщикова)	О. Печорна «Грішниця»	«Врятувати життя» (2010, реж. Б. Боу)	Дж. Пелеканос «Цирк душі»	«Репортаж з камери смертників» (1998, реж. М. Бейкер, Б. Майкелз)

Таблиця 1. Приклади літературних творів та фільмів («право на життя/смерть»).

Цей список можна продовжити, додаючи приклади оповідань-розповідей з Інтернет-сайтів (блоги, соцмережі, сайти-самвидави і т.д.), а також прикладами з серіалів вітчизняних та світових режисерів; багато фільмів, що торкаються теми смертної кари, — це короткометражні документальні стрічки або соціальні реклами.

Проаналізуємо деякі твори та фільми, аби визначити, що їх об'єднує і різнить, коли йдеться про трактування цінності життя.

Е. Хемінгуей у своєму короткому оповіданні «Гори як білі слони» [12] показує короткий діалог між дівчиною та американцем. З цього діалогу випливає, що американець переконує Джиг перервати вагітність. Короткі репліки не супроводжуються вказівками автора щодо того, як їх промовляти, а тому текст можна читати двояко. Інтерпретуючи текст з «про-життєвого» погляду, можна ствердити, що автор виступає проти абортів. В. Сароян у романі «Сумна історія» [11] розповідає трагічну історію сім'ї Назаренусів, у якій після абортів помирає мати сім'ї. Цінуючи людське життя, через свій твір автор показує суспільство, яке втратило духовні й моральні та етичні цінності. Софія з однойменного роману Л. Романчук [10] сама виконує операцію переривання вагітності, адже цього вимагає її робота: вона – лікар-гінеколог. Хоча робити аборти – робота гінеколога, Софія гостро переживає кожну таку операцію. Героїня твору весь час перебуває між двох світів: власних життєвих переконань і любов'ю до своєї роботи лікаря-гінеколога, котрий допомагає дитяті народитися.

Режисери фільмів «Алфі» (1966, реж. Люїс Гілберт) та «Правила виноробів» (1999, реж. Лассе Холстром) показують життя як розвагу, й аборт – це лише спосіб розв'язання проблем, що перешкоджають розважатися. На протизвагу американським фільмам, молодий український режисер О. Піщикова в короткометражному фільмі «Біль янголів» (2007, реж. О. Піщикова) показує історію двох людей та їхнє ставлення до ненародженої дитини. Режисер залишає питання відкритим, хоча за сюжетом та назвою фільму можна говорити про життєтвердне послання.

С. Кінг в оповіданні «Останній щабель драбини» [19] порушує питання стосунків сестри та брата, фіналом якої є самогубство дівчини. Автор через роздуми брата засуджує не самогубцю, скільки черствість і байдужість оточення. Цікаво побудований сюжет фільму «2:37» (2006, реж. Муралі К. Таллурі). Розповіді 6 людей розкривають їхні життєві проблеми, але в кінцівці з'являється 7 персонажів. Саме ця дівчинка, у якої, на перший погляд, не було такого важкого життя, як у її однокласників, і покінчує життя самогубством. Право на смерть відстоює режисер фільму «Море у мені» (2004, реж. А. Аменабар), у якому головний герой, прикований до ліжка через нещасний випадок у минулому, вибирає «померти з гідністю».

Режисер «Зеленої милі» (1999, реж. Ф. Дарабонт) так само, як і автор однойменного роману С. Кінг, через фільм показує негативне ставлення до смертної кари як засобу для запобігання злочинності, адже на лаві підсудних може опинитися невинна людина. Схожі ідеї можна зафіксувати у фільмах «Життя Дейвіда Гейла» (2003, реж. А. Паркер) та «Небіжчик іде» (1995, реж. Т. Робінс). М. Коцюбинський в оповіданні «Подарунок на іменини» [6] показує своє ставлення до цінності життя через образ маленького хлопчика, котрий після батькового подарунка на іменини – спостереження за стратою жінки – відмовляється розмовляти з батьком.

Цікавим щодо питання трактування цінності життя є фільм Дж. Вана «Пи́ла» (2004) та її продовження в наступних частинах («Пи́ла»-2-6 та «Пи́ла 3D»). Після невдалої спроби самогубства Джон Крамер вирішує «пограти в гру» [16]. Призом за перемогу в грі є життя гравця. Поліція вважає Крамера вбивцею, хоча сам він стверджує, що нікого не вбив, а убивць зневажає [16].

Висновки й перспективи. Отже, проаналізувавши співіснування і взаємовплив кіно та літератури, ми простежили, що сучасних літераторів та кіномитців об'єднує те, що вони розкривають спірні питання сучасності у своїх творах. Цінність життя трактується різними авторами по-різному: одні закладають життєтвердне послання у свої твори, інші – відстоюють право на евтаназію чи аборт. Режисери часто вдаються до показу насильства у фільмах, але це не завжди є ознакою їхньої життєзаперечної позиції.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бажан М. Кінокамера й фільм [Текст] / М. Бажан. // "Одинадцятий". Практика й теорія неігрового фільму.— Х., 1928. — С. 15.
2. Вартанов А. Образы литературы в графике и кино. [Текст] / А. Вартанов. — М.: Наука, 1961. — с.5—28.
3. Добин Е. Поэтика киноискусства. [Текст] / Е. Добин. — М.: Наука, 1961.
4. Каган М. Морфология искусства: [Текст] Историко-теоретические исследование внутреннего строения мира искусств. / М. Каган. — Л., 1972.—
5. С. 26.
6. Клейман Л.Г. Кінодраматургія. [Текст] / Л.Г. Клейман. — К.: “Радянська школа”. — С.48—50.
7. Коцюбинський М. М. Подарунок на іменини : оповідання, новели, повісті : для серед. та ст. шк. віку [Текст] / М. М. Коцюбинський / [упоряд. та післямова М. С. Грицюти ; Худож. І. Н. Філонов, В. А. Євдокименко, Г. В. Якутович, М. А. Стороженко]. — К. : Веселка, 1989. — 335 с.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. [Текст] / Ю. Лотман — М. — 1973.
9. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства [Текст] / Д. Наливайко. // Слово і час. — 2003. — №5. — С.10-18.
10. Печорна О. Грішниця [Текст] / О. Печорна ; [передм. М. Іванцової] — Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. — 288 с.
11. Романчук Л. Софія. Не залишай... (Книга 1). Не залишай мене... (Книга 2) [Текст] / Л. Романчук. — Тернопіль: Богдан, 2010. — 624 с.
12. Сароян В. «Сумна історія». [Текст] / В. Сароян. // Сароян В. «Людська комедія». — К. : Видавництво художньої літератури, 1971. — 321 с.
13. Хемінгуей Е. Гори як білі слони [Текст] / Е. Хемінгуей. // Твори в 4-х томах. Том 1. Романи та цикли оповідань. — Перекл. з англ. — К. : Дніпро, 1979. — 717 с.
14. Цимбал Я. “54 кадри на сторінці”: [Текст] кіно і проза 20-30-х років ХХ ст. / Я. Цимбал // Слово і час. — 2002. — №8. — С.74—79.
15. Шкловский В.Б. Сюжет в кинематографе. [Текст] / В.Б. Шкловский. // Шкловский В.Б. За сорок лет. — М. : Искусство, 1965. — с 31—33.
16. Эйхенбаум Б. Литература и кино. [Текст] / Б. Эйхенбаум // Советский экран. — 1926.- № 42.— С.10.
17. «I Want To Play A Game!': How To See Saw». // Irish Journal of Gothic and Horror Studies. - 2006. — [Електронний ресурс] — Режим доступу : [www.URL: http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/SawHuntley.html](http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/SawHuntley.html).
18. Burleigh, Michael. “Euthanasia and the Third Reich,” History Today 40/2 (1990): 11—16.
19. Irving, John. The Cider House Rules. - Toronto ON: Bantam, — 1985.
20. King, Stephen. The last rung of the ladder // King, Stephen. Night shift. — Doubleday. — 1978. — 336 pp.
21. Koloze, Jeff. Cinematic Treatment of Abortion: Alfie (1965) and The Cider House Rules (1999). // Life and Learning XVI. — 2006. — — [Електронний ресурс] — Режим доступу : [www.URL: http://www.uffl.org/vol16/koloze06.pdf](http://www.uffl.org/vol16/koloze06.pdf)
22. Naughton, Bill. Alfie. — New York NY: Ballantine Books. — 1966.

23. Pernick, Martin S. The Black Stork: Eugenics and the Death of "Defective" Babies in American Medicine and Motion Pictures since 1915. – New York NY: Oxford Univ. Press. – 1996.

24. Ramsdell, Kristin. Happily Ever After: a Guide to Reading Interests in Romance Fiction. Littleton: 1987.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Швець Галина Володимирівна – лаборант кафедри іноземних мов Львівського інституту економіки і туризму,

Наукові інтереси: розкриття питань «право на життя» у вітчизняній та світовій літературі.

КІНОПРОЕКТИ В. ВИННИЧЕНКА ТА ФІЛЬМОГРАФІЯ О. ЖОВНИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДОСЛІДНИКІВ КРАЮ (ДО СТОРІЧЧЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІСТОРІЇ КІРОВОГРАДЩИНИ)

Тетяна ЯРОВЕНКО (Кіровоград)

У статті робиться спроба окреслити орієнтири створення кінематографічної історії Кіровоградщини в контексті художніх творів митців краю та їхніх екранізацій.

Ключові слова: драматургія, інтертекстуальність, інфернальність, кінематограф, компаративістика, контекст, проблематика, режисура.

There is an attempt in the article to depict the directions of foundation of the history of Kirovograd's cinematography in the context of prose fiction in the works by the authors of the region and their screening.

Key words: dramaturgy, intertextuality, infernality, cinematograph, context, problems, comparative, stage direction.

Степовий елісаветградський край геополітичним та культурно-просвітницьким центром вагомо постає у відтинку буття українського народу XIX – XX ст.. Незважаючи на статус зросійщеного Дикопілля, літературно-мистецька Кіровоградщина переконливо аргументує парадоксальний прецедент бути врівні з визнаними пасіонарними регіонами України, оскільки має потужну культурну ауру, що зростила плеяду майстрів, які зробили значний внесок у всеукраїнський культурний поступ. Пропонована автором студія є своєрідним начерком пропозиції порушити питання про узагальнення й переосмислення напрацьованих матеріалів та дослідження маловідомих фактів становлення, розвитку місцевого кінематографу, формування кіноаудиторії, долі земляків, причетних до кіно на батьківщині та в їхній свідомій або вимушеній еміграції.

Ініційована кафедрою української літератури КДПУ ім. В.Винниченка конференція, без перебільшень, може вважатися ювілейною, підтвердженням чому є низка аргументів.

По-перше, за висловом відомого мистецтвознавця, уродженця м. Олександрії С.Тримбача, «екран засвітився в Україні майже синхронно з усіма європейськими країнами» [10, с.]. Це стосується безпосередньо й повітового міста Єлисаветграда. На початку ХХ століття (1905р.) замість переїзних екранно-розважальних атракціонів тут з'являється кілька стаціонарних кінотеатрів [14], які створюють реальну конкуренцію театральній залі, що було характерним явищем не лише для Російської імперії, а й для всього світу, враженого візуально-технологічним відкриттям братів Люм'єрів і його навальною комерціалізацією. З часом прийде примирення між глядацькими аудиторіями, оскільки театральні постановки почнуть активно фільмуватися із залученням кращих театральних труп та виконавців [10, с. 22 – 24], а смаки й уподобання після синематографічного буму більш-менш унормуються й досягнуть певного балансу на користь визначених естетичних смаків прихильників класичного мистецтва й споживачів новітньої маскультури [10, с. 18 – 40].

По-друге, 1912 рік у Єлисаветграді (3 квітня, що випереджає, скажімо, на два дні аналогічну подію в Харкові) був ознаменований першими в історії міста зйомками документально-хронологічних стрічок [15] і не лише місцевого матеріалу, а також на замовлення сусідніх адміністративних центрів, наприклад, Одеси [9, с. 533]. Тому пропонуємо априорі вважати квітень 2012 сторічною точкою відліку народження кіровоградського кінематографу, що має документальні підтвердження й стає поштовхом для подальших пошуків [17].

По-третє, перші, на жаль, невдалі спроби становлення українського кіно в період УНР та Гетьманщини також пов'язані безпосередньо з визначними особистостями Єлисаветграда. Так, на початку літа 1918 року з офіційно проголошеною «Українфільмою» погоджуються співпрацювати авторитетні письменники України О. Олесь, М. Вороний та В. Винниченко. Заплановані зйомки п'єс останнього «Брехня» та «Чорна Пантера і Білий Медвідь» були здійснені у 20-их роках поза межами України [9, с. 126–139].

Подальша доля драматурга й державного діяча загальновідома, проте помилково вважати, що в еміграції В. Винниченко переймався тільки політичними питаннями. Свідченням тому є листи, адресовані О. Олесю. Незважаючи на труднощі еміграційного життя, зокрема в плані матеріальному, письменник замислює грандіозні проекти на майбутнє і заздалегідь звертається з пропозиціями до адресата: «Між інчим, Олександрє Івановичу, чи не відчуваєте Ви в собі хисту писати фільмові п'єси? Можливо, що через якийсь час я зможу організувати фільмове Т-во «Українфільм», яке матиме за своє завдання знайомити світ (Європу, Америку, Австралію) з Україною та її мистецтвом. Спробуйте подумати над цим. Коли у мене вийде справа, я Вас сповіщу, й, може, Ви напишете якийсь

сценарій. Час уже справжнім художникам взяти в свої руки кінотеатр і вирвати його з міщансько-детективного лубка» [3, с. 485–486]. Власне, думки В. Винниченка спроектовані в сьогодення й лунають як пересторога, оскільки кінематограф України виконує наразі здебільшого протилежні соціальні замовлення, замість втілення унікальних рис національної ментальності і заперечуючи тим самим аксіому: «саме мистецтво екрана насамперед репрезентує характерні автентичні особливості народу» [10, с. 6–7].

«Кінематографічному поверненню» В. Винниченка на батьківщину завдячуємо, зокрема, В. Панченку та В. Мощинському, які в березні 1995 року презентували Україні повнометражну художньо-публіцистичну стрічку «Голгофа Володимира Винниченка» [4]. Тоді ж кіровоградці ознайомились із ґрунтовною рецензією на неї В. Марка, у якій зроблено аналіз обсягів та актуальної спрямованості розрізнених матеріалів, сформатованих авторами в послідовний візуально-пізнавальний кінометраж [8].

Обсяги статті не дають можливості висвітлення всіх проблемних питань, які потребують окремого монографічного дослідження. Тому, маючи за відправну точку розмисли й проекти В. Винниченка, звернемося до кінематографічного сьогодення Кіровоградщини відповідно до сформульованих аспектів обговорення конференції.

Три повнометражних художніх кінострічки за мотивами опублікованих творів, скандальний к/м «Бойня» та екранізоване особисто автором оповідання «Маленьке життя» [12] – таким є на сьогодні внесок українського письменника-новомиргородця О. Жовни у вітчизняний кінематограф. Однак аналіз напрацювань прозаїка в галузі кіномистецтва потребує кількох попередніх зауваг, що стосуються як літературних першоджерел, так і створених за ними художніх стрічок.

О. Жовна не належить до числа письменників, твори яких характеризуються однозначністю зображуваних ситуацій та ординарністю реалізації в них людських характерів [16]. Об'єктами обсервації митця є душевні імпульси, маргінальні відчуття перебування на межі «оповитого серпанком містики» буття-небуття. Персонажі прозаїка «...з химерною, «потойбічною» психікою і звідси, – констатує В. Панченко, – відчуття якоїсь інфернальності, ірраціональності того дійства, яке відбувається перед нами» [13, с. 3–5].

Знайомлячись із творчістю прозаїка, слід пам'ятати про інтертекстуальність образів, сюжетних колізій і зображуваних ситуацій його доробку. Для прикладу звернемося до першого екранізованого твору письменника. Центральною постаттю «Партитури на могильному камені» є композитор Лейбович-Сарський, у минулому митець, який сягнув високостей успіху, слави й сімейного добробуту, наразі – загадковий пацієнт клініки-богадільні, загубленої в лісових нетрях на місці

колишнього Лебединського монастиря. Медик-інтерн, від імені якого йдеться мова в «Партитурі», переймається загадковою долею Сарського, але розгадати всі таємниці цієї непересічної особистості аж до трагічного фіналу (самогубство? убивство?) йому не вдається.

Такими є вузли зовнішньо простої сюжетної зав'язі твору. Структура тексту ускладнюється зверненням до інфернального світу посередництвом перебігу хвороби Сарського та його монологів-сповідей-прозрінь, у яких поєднується реальне й містичне і що є визначальним у пропонованій нами інтерпретації «Партитури».

Простежимо етапи «гріхопадіння» композитора:

- «Я почав виконувати реквієм на своїх концертах, не стверджуючи, але й не відмовляючись від його авторства!»;

- «Ви можете сказати, перед чесною людиною безсила спокуса негідної слави. Але так завжди думаєш, коли не вкусив тієї спокуси»;

- «Успіх п'янив мене, я був щасливий і не помічав нічого навколо себе. Я навіть справді почав вірити в те, що реквієм мій»;

- «Я витяг з портфеля наготовлену сокиру і почав знищувати партитуру... весь час, скільки я бив по каменю, у мені відлунював, звучав реквієм. З кожною знівченою нотою мелодія, здавалось стихала, ставала тускнішою, і от я знищив останню» [18].

Здається, вини за Лейбовичем ніякої немає, він лише виконує те, що накреслено чияюсь рукою, «не борсаючись» і «не противлячись». Нездійснене в минулому регентом автоматично втілюється в життя Сарським, але без згоди на те справжнього автора. Втім, чи не було це спокусою, адже твори монаха заборонялись, як такі, що порушують церковні канони? Чи це «ображена душа» монаха заперечує попередньо змальовану композитором модель світобудови? А може, привласнення *чужого* полишає його спокою *там*, і в цьому не суєтна земна, а *вища* несправедливість? А якщо дух віддають у заставу *тому* задля торжества миттєвості саме в земному житті й не буде ніякого наближення і рівних серед рівних? (тут і далі курсив наш – Т. Я.).

Незбагненне коло *гріха – кари – спокути – прощення*, здається, замкнено, є шанс на повернення до нормального (?) життя, але герой, немов самому собі на злостиву втіху, розриває-руйнує його біблійною сентенцією євангеліста Матвія: «Заходьте тісними воротами, адже широкі ворота і просторий шлях, що веде в погибель і багато хто іде ним, бо ж тісні ворота і вузький шлях, що веде до життя, і не кожен відшукує їх». Залишаються болісні питання: то чи є такі виправдання Сарському за його гріхопадіння і зустрічно – чи є виправдання помсті минулого в образі чорного монаха сущому, яке нарешті дочекалося його витвору?

Якщо так, то що є божевілля Ракова – помста вищих сил за його ж помсту пацієнтові (колізії «дружина композитора – экс-наречений

головлікар», «головлікар – імовірний убивця Лангер»)? Чи божевільня лікаря і є отим виправданням несправедливої (?) долі композитора?

І врешті – що є творення високого мистецтва? І яка тому вартість? Ціна Паганіні? Моцарта? Якщо викликає біль і руйнує життя – то від кого, для кого і по кому він, реквієм? У цілому ж і повість, і кінострічка порушують «вічні» морально-етичні проблеми, які змінюють формулювання, але залишаються в суті своїй незмінними: «...і пошуки істини, і вікова мудрість простих людей, і незашореність погляду на світ божевільних, і вторгнення містики в реальність як матеріалізація проблем совісті, і леверкюнівське божевільня талановитих» [7, с. 43].

Ще один цікавий мотив стрічки, на думку О. Кияшко, починається з ікони «Усікновення голови Іоанна Предтечі». Розгортається він в «образі божевільного Лангера, який вважає себе покликаним завершити справу недбалих прислужників Ірода, які відрубали голову комусь іншому, тоді як справжній Іоанн і досі ходить по землі. Кульмінації цей мотив набирає в момент убивства Сарського й знову замикається на іконі» [7, с. 43].

З іконою, яка виступає чи не головним концептом твору, пов'язаний сюжет останньої на сьогодні кінострічки О. Жовни «Маленьке життя». Тікаючи від голоду, малий Пилипко потрапляє до монастиря, де виявляється його малярський хист. Згодом у монастир завезли хвору дівчинку з сумними й «дивовижно блакитними очима». Пилипок потай від братів монахів намалював ікону святого Пантелеймона-зцілителя і простояв із нею кілька ночей під віконцем дівчинки, доки та не видужала. «А сам застудився і вмер. Чи: не вмер, а віддав своє життя тим блакитним очам» [1, с. 3–10].

Якщо герой «Маленького життя» для учнів молодшого шкільного віку є втіленням чеснот, гідних для наслідування [5], то старшому читачеві варто порівняти оповідання О.Жовни з новелою О'Генрі «Останній листок». В обох творах – вчинок, самопожертва задля людини. Проте звернімо увагу на вікову різницю героїв – маленького Пилипка і похилого віку художника-невдахи, невтішного пияка Бермана, розмислимо над різницею в спонуканні їх (спонтанно чи усвідомлено?) до подвигу...

Вагомим у розумінні образу Пилипка є також епізод у малярні, коли хлопчик розглядає монастирські книги, і зокрема зображення страшного суду. Фахівці безпомилково впізнають у ньому репродукцію триптиху-складня нідерландського художника XV ст. Я. Мемлінга. І саме центральну частину внутрішньої композиції: серафими сурмлять у сурми, з відкритих могил тривожно виглядають покійні, хоча долю кожного вже визначено заздалегідь (мимохідь згадується трансформація малим Сашком живих людей у грішників на подібному зображенні пекла в хрестоматійній «Зачарованій Десні» О. Довженка). Цей епізод є підтвердженням беззаперечної істини: людство живе й діє в межах образної культури. Адже

кожний образ – то цілий світ, який має величезну кількість, якщо не безліч смислів. Тому *вміння візуального сприйняття* має органічну складову: *вміння розуміти*. Знання супроводжують бачення твору, розширюють перспективу його осягнення, а сенсорне багатство живопису навзаєм стає поживою для інтелекту.

Текстуальними особливостями кінематографічної прози О. Жовни далі, на наш погляд, постають:

- незвичне місце дії: психіатрична клініка, інтернат для сліпоглухонімих, загадковий маєток у вікторіанському стилі. В. Бондар охарактеризував цю особливість, як «прагнення освоїти, дослідити мало знані пласти життя» [1, с. 3–10];

- час – здебільшого без будь-якої реальної конкретики. Попередньо цитований дослідник наголошує на позачасовості, яка «...дає можливість читачеві зосереджуватись на головному, а авторові стверджувати вічне й нетлінне, непідвладне часові» [1, с. 3–10];

- маніпуляції містичних сил героями з нормою-не-нормою задля досягнення справедливості (чи не ефемерної?) і навпаки – спроба носіїв норми проникнути в інфернал і маніпулювати не-нормою з претензією відкриття для неї ілюзорного світу чуттєвої насолоди («Експеримент»).

Зупинимося на цьому суперечливому творі в контексті його екранної інтерпретації. Сюжет «Експерименту» розгортається в правічній пущі, віддалений принаймні на століття від цивілізації й одвічного її супутника – «ярмарку людської марноти». Місце дії – інтернат для сліпоглухонімих, притулок для найбільш обділених (чи обраних?) Богом. Вони ж – герої, а ще оповідач і вихователі, які живуть поряд й опікують їх. Дрімуча до божевілля застиглість буття... І раптом з'являється Ліка, втілення іншого, нетутешнього життя із запереченням його непохитних моральних принципів, тобто професійних та етичних норм, з утвердженням своєї, єдино прийнятної філософії.

Життя сліпоглухонімих – на рівні приматів, не більше. Смерть? «Що є смерть? – запитує Ліка. – Це вічна тьма? То це в них є. Вічна тиша? І це в них є. «Це і є смерть? – скажуть вони. – Тоді вона нічим не відрізняється від життя. Що ж тут незвичайного чи страшного?» Боже, вони наполовину мертві. Живі мерці». Ліка пропонує оповідачеві (ім'я його в повісті не названо) провести експеримент: розбудити почуття любові, «основний інстинкт» у сліпоглухонімих Олі й Сашка, але попередньо самим роз'яснити кожному з них, що є любов, інтимна взаємність... Але як зробити з них закохану пару? Їхній світ – специфічний і дуже крихкий. Будь-яке втручання ззовні може привести до небажаних наслідків...

Проте для Ліки подібний експеримент – не лише зруйнувати рутинний устрій інтернату як міні-моделі усталених суспільних норм і державних інституцій, а й більше – досягти рівня Творця, оскільки сам Він

байдужий до долі своїх творинь. Задум втілюється в життя. Автор намагається бути лаконічним, тому кожне слово, що передається дотиком героїв, по-шекспірівськи об'ємне й невичерпне водночас, як і сам триумф почуттів, що спалахнули перед невідворотним трагізмом фіналу.

Думки реципієнта мимохідь занурюються в стихію руйнації старого світу й створення світу *нового з новою* людиною в ньому. Але чи справді це так насамперед для Олі? Чи справді вона *нова людина*, а якщо так, то хто з нею, наскільки, як і допоки? На жаль, у ситуацію повної, тепер уже остаточної ізоляції – як наслідок інтриг і прояву «підкування про моральність» – потрапляє головний суб'єкт експерименту, який зайшов надто далеко (вони, експерименти, завжди заходять надто далеко й до того ж із непередбачуваними наслідками, як у велсівському «Острові доктора Моро» чи булгаківському «Собачому серці»). Оля гине (суїцид чи просто випадковість? тінь Офелії?), головні герої втрачають свої духовні орієнтири і, певно, назавжди – життєвий спокій.

Така, на перший погляд нескладна, сюжетна колізія повісті. Але неоднакові асоціації та рефлексії, що виникають після її прочитання та перегляду стрічки «Ніч світла».

У відомій комедії Б. Шоу, названій ім'ям міфічного царя Пігмаліона, утверджується думка, що тільки *людина* може створити *людину*. Чи творить герой «Експерименту» зі сліпоглухонімої Олі новітню Галатею? Якщо так, то чи пам'ятає він про мудре Принцеве застереження, художньо сформульоване Екзюпері, чи бачить він у своїй обраниці лермонтівську княжну Мері, біблійну Суламіт або таємничу лісовичку Олесю Купріна? Виникає парадоксальна ситуація: творення *добра* – пробудження *любові* – народжує *зло* – фізичну загибель героїні саме тоді, коли у її вічному мороці спалахнув вогник, можливо, повноцінних (?) почуттів. Мимохідь спливають у пам'яті рядки з «Балади Редінзької в'язниці» О. Уайльда:

Коханих кожен убиває ...

Олю вбивають експериментом, попередньо досягнувши його очікуваного результату. Вбивають усі – і виконавці задуму, і його супротивники, залишаючись при тому глибоко нещасними людьми, перейшовши до розряду власне «живих мерців». «Тепер я вільна від усіх тягарів. Намагатимусь жити, не ображатимусь, якщо ти забудеш мене», – напише Ліка у листі без зворотної адреси. Зінаїда Степанівна, незважаючи на свою причетність до смерті Олі, залишається директрисою – «живим манекеном» – і підтримує суто професійні стосунки з тим, кого безнадійно любить і хто знає «все про минуле і пам'ятатиме до самої смерті». Він же – знову «стриманий пуританин і добросовісний педагог», який на нарадах «уважно слухає директрису і занотовує до записника найцінніше з її промов.» Символічним є те, що в оповідача «істотно послабився зір» – ще одна сходинка, тепер уже у фізіологічному плані, до рівня вихованців?

Щодо « Експерименту» та Балаянівської «Ночі світлої», то ці твори схожі, як білий лебідь з чорним. Наскільки відповідним для наукового стилю є наше порівняння, можна визначити після короткого роз'яснення. Чорні лебеді мешкали тільки в Австралії, і європейські орнітологи класифікували їх як новий вид, довгий час заперечуючи будь-який зв'язок між цими птахами, оскільки «лебеді можуть бути тільки білими». Згодом філософи взяли на озброєння поняття «чорний лебідь» для позначення знання, яке докорінно заперечує всі попередні знання. На сьогодні це словосполучення означає ще й будь-яку непрогнозовану подію, що впливає на наше життя. Гадаємо: усі три позиції дієві в дискусійному спрямуванні щодо порушених «Експериментом» – «Ніччю світлою» проблем.

О. Жовна як дефектолог за фахом не міг не знати критичної статті О. Щербини стосовно науково обґрунтованих концептуальних засад психології та мистецьких завдань у «Сліпому музиканті» В. Короленка [19]. Незрячий учений, зокрема, наголошував, що заслуга Короленка як письменника полягає в тому, що він з високою майстерністю змалював поширені серед *зрячих* погляди на душевні переживання сліпих. Зауважимо, О. Жовна не повторює помилки великого російського белетриста, він лише загадково твердить : «Темрява – населена; загадка – магнетизує, бо там – **ЩОСЬ** є» (наголошення О. Жовни – Т. Я.) [11, с. 26–27]. Натомість Р. Балаян « відмовившись від репрезентації культурної і національної іншості, звертається до більш радикальних підвалин людського, до іншості на рівні чуттєвості» [2, с. 40]. Однак, у контексті зазначеного ми змушені звернутися до процитованої статті О. Брюховецької з метою акцентувати увагу на тих фактичних помилках, які допускають інколи кінокритики-професіонали. Так, названа дослідниця трактує фінал «Ночі світлої» (герой А. Кузічева відмовляється від поїздки до Москви, де його чекають наукова кар'єра й коханка) як заперечення цінностей голлівудського і сучасного російського кіно з їх наголосом на особистому успіхові. Принагідно зауважимо, що просторова невизначеність у кіноповісті О. Жовни матеріалізується Р. Балаяном у цілком конкретне Підмосков'я. Далі – помилкове твердження: «Показово, що оповідання О. Жовни, за яким знято фільм, якраз містило цю егоїстичну етику – головний герой покидає заклад, вчиняючи цим неминуче зло ближнім» [2, с. 40]. Можливо, критик мала на увазі один із п'яти варіантів сценарію, а не саму кіноповість? Утім, питання в іншому. Чи не є світлий мелодраматизм кінофільму Балаяна запереченням безпросвітного трагізму повісті Жовни? Особливо з цілком голлівудським happy end ? У такому разі і в титрах мало бути: «За *дуже віддаленими* мотивами твору О. Жовни».

Як письменник і кіносценарист, О. Жовна приваблює насамперед доступністю створюваного мистецькою уявою світу, який немов закликає стати учасником його сприйняття без надміру інтелектуальних зусиль. Але така простота є значною мірою позірною, оскільки читачеві-глядачеві залишається необмежений простір для власних роздумів і висновків. Між текстом і режисером лежить його режисерське сприйняття, яке не завжди є вичерпним в осягненні зовнішнього світу. У суто технічному плані між зображуваним і режисером стоїть камера, яка змушує оператора суб'єктивно компонувати в просторовій площині образи, відповідно до режисерських і власних уподобань, критерію потрібності-непотрібності, моральних та етичних принципів тощо. Під час монтажу всевладно диктують свої вимоги закони драматургії, сумірності довжин і т. ін., що й виявляє режисерське ставлення до зображуваного життєвого явища або художньо-сміслову квінтесенцію твору. Таким чином, на атомарному рівні, від самого початку зйомки, вона є неправдивою, про що знають і режисер, і глядач. Тому зовнішня доступність імовірніше виконує функцію лакмусового папірця у виявленні спільників, готових сприйняти створену митцем ілюзію, а відтак і систему образів, що формуються на її ґрунті у свідомості і є насправді реалістичними, порівняно з ілюзорним світом художнього твору. У плані ж зворотного зв'язку – те, як глядач сприймає трактовану режисером життєву подію, стає основою ставлення реципієнта до цієї події і, врешті, іманентно обране ним ставлення визначає моральну та духовну сутність його самого.

Загальновідомо, що режисер має право на власне прочитання літературного твору й на певні авторські акценти кінематографічної версії, якій завжди опирається відданий письменнику читач. Звідси постає необхідність *першочергового* розгляду художнього тексту, а вже потім порівняльного аналізу кінопродукції за його мотивами чи кіносценарієм. Зворотний шлях буде програшним варіантом для літератури. Можливо, варто дослухатися й до роздумів-сумнівів В. Єрофєєва: «Екранізація – це вбивство літературного тексту. [...] Найкраще, що можуть робити кінематографісти – брати посередні тексти: чим кращий текст, тим гірший фільм» [6, с. 117 – 119].

Допомогти визначити власні пріоритети у складному полілозі **«письменник – текст – сценарист / режисер – екранізація – читач / глядач»** з урахуванням естетичних смаків і рівня критичного досвіду прихильників того чи іншого жанру – і є надзавданням даного і подальших обговорень. У цілому, на наш погляд, вектор спрямувань має бути зосередженим на вимогах, за висловом цитованого вище В. Сидоренка, «незаангажованої інтерпретації» здобутків минулих епох та віддзеркалення у повному обсязі «усієї шкали різнохарактерних подій та явищ, культурологічних процесів національного мистецького життя ХХ століття»

[10, С.5–7], складовою яких є літературний, театральний, кінематографічний і краєзнавчий фонди кіровоградського регіону.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бондар В. Рання проза: пошуки власного стилю / Жовна О. Маленьке життя. – Кіровоград: ПВЦ «Мавік», 2004. – С. 3 – 10.
2. Брюховецька О. Світло ночі: політика, етика, естетика / «Кіно – Театр». – 2004, №4. – С.40.
3. Володимир Винниченко: «Бо я – українець»: Дайджест-конспект життя і творчості за матеріалами досліджень Володимира Панченка / Упоряд.-автори Колісник С., Яровенко Г.. – Кіровоград: Імекс – ЛТД, 2011. – 512с.
4. «Голгофа Володимира Винниченка». Автори: В. Панченко, В. Мощинський. – Кіровоградська обласна державна телерадіокомпанія, 1993.
5. Голик О. «Як навчити відчувати душу, розуміть, що десь комусь болить?» (За оповіданням О. Жовни «Маленьке життя») / До храму власної культури. Уроки літератури рідного краю в школі. Методичний посібник. – Кіровоград: В-во КОІППО ім. В Сухомлинського, 2008.
6. Єрофеев В. «Екранізація – це вбивство!» / «Кіно – коло». – 2002, № 3. – С. 117 – 119.
7. Кияшко О. «Партитура на могильному камені» / «Кіно – Театр». – 1996, № 4. – С. 43.
8. Марко В. Ще один крок до воскресіння / Вечірня газета, 10 березня 1995. – С.7.
9. Миславський В. Кіно в Україні (1896 – 1921). Факти. Фільми. Імена. – Харків: Торсінг, 2005. – 576 с.
10. Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – 864 с.
11. Олександр Жовна: «Містика й була найбільш розчарована...» Запитувала Лариса Брюховецька // «Кіно – Театр». – 2005, №6. – С.26 -27.
12. «Партитура на могильному камені» (автор сценарію О. Жовна, режисер Я. Лупій, 1995); за мотивами повісті «Експеримент» – «Ніч світла» (автори сценарію Р. Балаян та Р. Ібрагімбеков, режисер Р. Балаян, 2004); «S.H. Second hand» – «Секонд хенд» (автор сценарію О. Жовна, режисер Я. Лупій, 2005); «Маленьке життя» (сценарій та режисера О. Жовни, 2008); «Бойня» (орієнтовно середина 90-их).
13. Панченко В. Запрошення до потойбіччя / Жовна О. Вдовушка. – Кіровоград: Кіровоградське державне видавництво, 1996. – С. 3 – 5.
14. Перелік Єлисаветградських кінотеатрів (вибірково): «Биограф Заря», «Биоскоп Звезда», «Иллюзия», «Олимп» М. А. Михайлова, «Патеграф». 15. Перелік відзнятих кінострічок (вибірково): Колос ржи в Єлисаветграді. Вып.: Кинотеатр «Иллюзия» (Єлисаветград) 7. 04. 1912. Опер. Мельников, Перлин (?). (Стрічка не збереглася); Учення юнкеров Єлисаветградского кавалерийского училища. Вып.: Кинотеатр «Иллюзия» (Єлисаветград) 10.04. 1912. Опер. Мельников. (Стрічка не збереглася); Парад у собора в Єлисаветграді 23 апреля 1912 г. Вып.: Кинотеатр «Иллюзия» (Єлисаветград) 5.05. 1912. Опер. Мельников. (Стрічка не збереглася); Город Єлисаветград и его жители. Вып.: Кинотеатр «Олимп» А. М. Михайлова (Єлисаветград) 18.05. 1912. (Стрічка не збереглася); День белого цветка в Єлисаветграді. Вып.: Кинотеатр «Иллюзия» (Єлисаветград) 8.09. 1912. Опер. Мельников. (Стрічка не збереглася).
16. Поліщук Я. Нещасливі коханці й блудні сини Жовни: file: // F: \ ЛітАкцент – світ сучасної літератури. Htm.

17. Сине-фоно (Москва). – 1912, № 16. – С. 20; Елисаветградские новости. – 1912. – 7 апреля, № 79; там само – 1912. – 10 апреля, № 82; там само – 1912. – 26 апреля, № 98; там само – 1912. – 5 мая, № 103; там само – 1912. – 30 августа, № 198; там само – 1912. – 7 сентября, № 207.

18. Тут і далі цитуємо за: Жовна О. Її тіло пахло зимовими яблуками: Оповідання та повісті. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 388 с.

19. Щербина А. Слепой музыкант Короленка как попытка зрячих проникнуть в психологию слепых (в свете моих собственных наблюдений). – Москва, 1916. Про дану роботу: Л. Кулик «О. М. Щербина про художню та реальну правду у творі В. Г. Короленка «Сліпий музыкант»/Дефектологія. 2005, № 4. – С.45 – 47.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Яровенко Тетяна Сергіївна - аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: історія української літератури, літературне краєзнавство.

ЗМІСТ

<i>Григорій Клочек.</i> «КІНЕМАТОГРАФІЗМ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ІНТЕРАКТИВНИХ СТОСУНКІВ ЛІТЕРАТУРИ Й КІНО.....	3
<i>Анна Акулевич.</i> «ЖАНРОВА ГЕНЕРАЛІЗАЦІЯ» ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ. В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕНЬ КІНОЖАНРУ	15
<i>Оксана Бурлакова.</i> СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КИНОТЕКСТА И ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «АННА НА ШЕЕ»)	21
<i>Поліна Водяна, Лариса Авраменко.</i> «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» М. КОЦЮБІНСЬКОГО ТА СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА	30
<i>Юлія Гладир.</i> ДОВЖЕНКІАНА МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО	36
<i>Антоніна Гурбанська.</i> МИКОЛА ВІНГРАНОВСЬКИЙ: ДІАЛОГ ПИСЬМЕННИКА Й КІНЕМАТОГРАФІСТА.....	46
<i>Діна Колос.</i> ЕКРАНИЗАЦІЯ РАННІХ ТВОРІВ А. П. ЧЕХОВА РЕЖИСЕРОМ К. МУРАТОВОЮ В ФІЛЬМІ «ЧЕХОВСЬКІ МОТИВИ»: ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДІАЛОГ МИТЦІВ	55
<i>Кондрашов Володимир.</i> СТРУКТУРА ОБРАЗУ В КІНО ТА ЛІТЕРАТУРИ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ	61
<i>Олена Лапко.</i> "ДІАЛОГ ЧАСІВ" У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ П'ЄСИ ІВАНА ФРАНКА "УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ"	66
<i>Анна МАЗУРАК.</i> КІНЕМАТОГРАФІЗМ ПОЕЗІЇ Т.ШЕВЧЕНКА «І ДОСІ СНИТЬСЯ...»	73
<i>Пасічник Артем.</i> ТВОРЧИЙ ВНЕСОК ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО В РОЗБУДОВУ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА 20-Х РОКІВ ХХ СТ.	81
<i>Пензова Світлана.</i> ДЕЯКІ ОЗНАКИ Й ОСОБЛИВОСТІ КІНЕМАТОГРАФІЧНОСТІ Оповідання О. ДОВЖЕНКА «НІЧ ПЕРЕД БОЄМ».....	86
<i>Марина Пономаренко.</i> КОРОТКОМЕТРАЖНІ ФІЛЬМИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1960-ТИХ РОКІВ, ЗАБОРОНЕНІ В УКРАЇНІ.....	92
<i>Ольга Пуніна.</i> РЕАЛІЗАЦІЯ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» ЛЕСИ УКРАЇНКИ В РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЮРІЯ ІЛІЄНКА «МАВКА»	98
<i>Лариса Рева.</i> ФЕНОМЕН СЕРГІЯ БОНДАРЧУКА: ЗВЕРНЕННЯ ДО ВИТОКІВ.....	106
<i>Марина Софієнко.</i> УКРАЇНСЬКЕ КІНОЗНАВСТВО В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ.....	115
<i>Валерія Степанищенко.</i> РОМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ БАЙОПІКУ «ЯСКРАВА ЗІРКА» (“BRIGHT STAR”, 2009) ЯК ДРУГЕ ЖИТТЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ДЖОНА КІТСА.....	124

<i>Марія ФОКА.</i> ПОЕТИЧНЕ СЛОВО О. ПУШКІНА КРІЗЬ ПРИЗМУ КІНОМИСТЕЦТВА	129
<i>Надія Частакова.</i> ДЕСЯТА МУЗА ІВАНА ДЗЮБИ І РОЗВИТОК ВІТЧИЗНЯНОЇ КІНОКРИТИКИ	135
<i>Галина Швець.</i> ТРАКТУВАННЯ ЦІННОСТІ ЖИТТЯ ЛІТЕРАТОРАМИ ТА КІНОМИТЦЯМИ.....	141
<i>Тетяна Яровенко.</i> КІНОПРОЕКТИ В. ВИННИЧЕНКА ТА ФІЛЬМОГРАФІЯ О. ЖОВНИ В ІНТЕПРЕТАЦІЇ ДОСЛІДНИКІВ КРАЮ (ДО СТОРІЧЧЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІСТОРІЇ КІРОВОГРАДЩИНИ).....	147

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА І КІНЕМАТОГРАФ:

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРАКТИВНОСТІ

*Матеріали Всеукраїнської наукової конференції
4–7 квітня 2012 р.*

Випуск 110

Серія:

Філологічні науки
(літературознавство)

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 15526–4098Р від 19.06.2009 р.
«Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство)»

СВІДОЦТВО ПРО ВНЕСЕННЯ СУБ'ЄКТА ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ
ДО ДЕРЖАВНОГО РЕЄСТРУ ВИДАВЦІВ,
ВИГОТІВНИКІВ І РОЗПОВСЮДЖУВАЧІВ ВИДАВНИЧОЇ ПРОДУКЦІЇ
Серія ДК № 1537 від 22.10.2003 р.

Підписано до друку 14.06.2012 р. Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум.др.арк. 10,5. Тираж 300. Зам. № 6805.

РЕДАКЦІЙНО–ВИДАВНИЧИЙ ВІДДІЛ
Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
25006, Кіровоград, вул. Шевченка, 1.
Тел.: (0522) 24 59 84.
Факс.: (0522) 24 85 44
E-Mail.: mails@kspu.kr.ua