

Покулевська А. І.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов
Донецького національного університету економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського

ЕЛЕМЕНТИ КІНОПОЕТИКИ В РОМАНІ В. ВИННИЧЕНКА «СОНЯЧНА МАШИНА»

Анотація. У статті досліджуються інтерактивні зв'язки літератури і кіномистецтва, а саме виразально-зображальні засоби кінопоетики в романі В. Винниченка «Сонячна машина» як прояви набутої кіномови.

Ключові слова: кінопоетика, кіномова, кінематографічність, монтаж, кадр, мізансцена, В. Винниченко.

Постановка проблеми. Поява і швидкий розвиток кіномистецтва вплинули на інші мистецтва, насамперед на художню літературу. Це, у свою чергу, зумовило інтерактивні зв'язки, дослідження яких в аспекті виразальних засобів є актуальною проблемою сучасної інтермедіальної компаративістики. Вивчення виразально-зображальних можливостей елементів кінопоетики сприятиме усвідомленню процесу охудожнення літературного твору, розкриттю його візуального потенціалу.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні дослідники зв'язків літератури та кіно виокремлюють «вроджену» і набуту «кінематографічність» літературних творів, де перша, як правило, є ознакою високої художності літературних творів, створених у докінематографічну епоху. Зовсім інші художні механізми лежать в основі використання кіноприймів письменниками кінематографічної доби. Мистецтво кіно для них є уже самодостатньою основою художнього мислення людини, до якої вони й апелюють, адресуючи власні твори підготовленому читачеві. Таку кінематографічність їхнього письма варто оцінювати як набуту. Англійський романіст Джек Ліндсей писав: «Характерний для кінематографа перехід від однієї події до іншої, його здатність узгоджувати сучасне з поверненням до минулого певною мірою споріднений із деякими прийомами літератури минулого. Але ефекти, яких досягають у результаті кінематографії, мають таку динамічну силу і такий розмах, що фактично набувають ефекту новизни. Це неминуче чинить на літературу протилежний вплив, від якого жоден письменник не може сховатися» [2, с. 36–42]. З метою продемонструвати такий вплив ми звернулися до творчості Володимира Винниченка, а саме до його роману «Сонячна машина». Вважається, що це один із найбільш відомих творів письменника. З одного боку, це зумовлене його жанровою атрибуцією, бо він вважається першим українським науково-фантастичним романом. З іншого боку, за висловлюванням Я. Цимбал, саме він «став точкою відліку кінематографічної прози в українській літературі» [5, с. 75].

Микола Зеров у своїй праці «Сонячна машина» як літературний твір» відзначав, що роман В. Винниченка має нехарактерний як для цього жанру спосіб викладу. Своєю формою він нагадує «розволоку на 800 сторінок, ремарку драматурга» [3, с. 440]. При цьому весь роман побудований на основі паралельного монтажу – у творі наявні декілька сюжетних ліній, які в ході розвитку подій паралельно розвиваються, переплі-

таються, що, на думку М. Зерова, забезпечує схожість роману В. Винниченка з кіносценарієм. Крім того, «Сонячна машина» містить докладні «режисерські» вказівки, точний перелік рухів [3, с. 442] – це наче вказівки акторові, як зображати страждання, біль, смуток тощо на сцені.

Це стосується і портретів героїв. Дослідник наголошує, що В. Винниченко показує своїх героїв лише зовні, не дає їм повної усебічної характеристики, обмежуючись двома-трьома прикметами, достатніми тільки для того, щоб їх раз у раз пізнавати на екрані [3, с. 445]. «У «Сонячній машині», – аналізує М. Зеров, – дійові особи складаються із фризур, рис обличчя та костюма. Зовнішні їх ознаки нотуються так дбайливо і так часто, що можна подумати, ніби автору важно було подати тільки вказівки для кінорежисера» [3, с. 442]. При цьому цікавим є те, що В. Винниченко в зображеннях своїх героїв використовує багату палітру кольорів. Так, описи зовнішності сповнені кольорового навантаження: «червоне волосся», «чорно-сині кучери», «золота голівка», «чорні оченята», «молочно-біле лице», «рожеві плечі», «сині очі», «ясно-жовта голова», «матово-смугливе лице», «порожевіле лице», «золотисто-білява хвиляста голова з чорно-синіми бровами» тощо. Наприклад, опис однієї з героїнь роману Труди: «*Золотисто-карі, чисті, обведені синіми віями очі похмуро, суворо дивляться на обліплена біло-рожевим цвітом ворухливу від бджолячих латок і голівок сіллячку*» [1, с. 23]; «*Труда хмуро, грізно, непохитно стискує над бронзовими очима густі синюваті брови*» (тут і далі жирний шрифт мій. – А.П.) [1, с. 55]. Письменник створює яскравий пластичний образ Труди, на багатьох сторінках роману доповнює його різними зоровими подробицями та деталями. Таку увагу В. Винниченко приділяє майже всім своїм героям, намагаючись відтворити їхні зорові образи якомога реалістичніше, щоб візії героїв вибудовувалися в уяві читача чіткі, завершені, вимальовані до останньої зорової деталі, що негативно позначається на змалюванні внутрішнього світу героїв В. Винниченка.

Характерною тут є мізансцена з графом Адольфом: «*Назустріч князівні прибуває сам Адольф. Сам котячим кроком обходить апартаменти, тихим, ласкавим голосом робить матері кілька неприслних уваг, навіть до купальні устромляє горбасте матово-жовте лице й велить перемінити килими. Гострі чорненькі очі графині неспокоїно слідкують за кожним рухом опецькуватої, м'якої, з жіночим задом постаті сина. І коли його синювато-сірі в жовтих віях очі повертаються до неї, вона вся зіщулюється, як старенька чорненька собачка під піднятою ногою хазяїна*» [1, с. 23]. Весь опис сповнений влучних яскравих порівнянь, кольорових акцентів. Аналіз цієї сцени з позицій кінопоетики дозволяє помітити плани різної крупності. Як це прийнято в кінематографі, мізансцена розпочинається із загального плану з

графом Адольфом. Потім іде кілька середніх планів, які простежують шлях графа апартаментами. Далі крупним планом автор «показує» його обличчя та «озвучує» кадр голосом графа. Наступна деталь – очі графині, що слідкують за сином, і зрештою – змальована середнім планом постать Адольфа. Завершується мізансцена знову деталлю: В. Винниченко «показує» очі графа та – середнім планом – графині. Таким чином письменник досягає відчуття реципієнтом перегляду кадрів кольорового звукового фільму.

Проте описи не тільки героїв є такими поліколіористичними та кінематографічними. В. Винниченко все зображує дуже мальовничо. Навіть характеристики столиць різних країн світу так само, як і різні регіони планети, у нього зображені колористично: «І все таке **рожеве-рожеве**, поважно-ніжне, соромливо-радісне. Париж, Лондон, Нью-Йорк, Берлін, Токіо, всі зморшки земної кори, всі її нарости, всі підземні й надземні каторги, все **рожево**, невинно, офіціозно посміхається. [...]

А от червоне. (Американське). [...]

І все палає **червоним** захватом, вогневою радістю. **Криваво**, бурно, екстатично, ультрарекламно! Париж, Лондон, Нью-Йорк, Берлін, Токіо, всі великі й малі ковбані людського страждання, всі закапелки глупоти, всі тисячолітні гори забобонів, обману, ненависті, – все вкрите радісним, вогневим, **червоним** ентузіазмом.

Але ж на другому кінці лиця людства раптом хмура, страшна гримаса. Японське скло, синє, понуре, грізне! [...]

І все – **темне**, принишке, само сонце дивиться тьмяно, загрозливо: всяка радість – зморщена, задимлена, **засинена безнадійністю**» [1, с. 144]. Подібних описів у романі можна знайти безліч, що свідчить про важливу роль кольору для В. Винниченка в досягненні художності твору, зокрема надання певного емоційного настрою пластичним образам. І хоча роман уперше був надрукований у 1925 році, ще до ери кольорового кіно, це переконує, що кіномислення письменника вже відзначалося колористичністю. Він, немов випереджаючи час, створював роман – сценарій кольорового фільму.

Що стосується інших кінематографічних прийомів, застосованих автором у творі, то насамперед слід виокремити монтажний принцип у зображенні розвитку подій у часі. Спогади героїв роману – це чергування «кадрів» із теперішнього та майбутнього. Такий прийом є характерним для утопічних романів, проте він має кінематографічну природу у своїй основі – письменник порушує лінійний розвиток часу і завдяки монтажу поєднує у єдину сюжетну лінію різні часові відрізки.

В. Винниченко використовує також кінематографічні прийоми прискорення та розтягування часу. У сцені з Елленбергом письменник створює майже фізичне відчуття часу подібно до того, як це робили О. Пушкін у «Піковій дамі» та Гі де Мопассан у «Любому другові»: «Чудесний ранок! Такий сонячний, прозоро-блакитний, невинно радісний. **Яка година? За чверть десята**. Зараз має бути депутат Рінкель. [...]

Граф Адольф фон Елленберг **іще раз** велить своєму секретареві наказати охороні негайно пропустити депутата Рінкеля, **потім** телефонує в палац Мертенса, **потім** до свого «затишку» (чогось Зізі була вчора кисленька) – **і весь час поглядає на годинник**. У **пів на одинадцять** на нього вже чекає пан президент із донесенням.

Чудесний, знаменитий ранок! Така в ньому якась певна, спокійна тиша, така глибина радості, наче тече велика повновода ріка.

***П'ять на одинадцять**. Депутат Рінкель дозволяє собі маленьку неточність. Нормально й зрозуміло поки що перевага на його боці. [...]*

*Гм! **Чверть на одинадцять**. Депутат Рінкель дозволяє собі вже більше нормального й зрозумілого: крім відсутності тонкості характеру, він виявляє значну дозу нахабства.*

Граф Адольф фон Елленберг ходить кабінетом і нетерпляче поглядає крізь вікно на вулицю. [...]

*Чортзна-що таке: **пів на одинадцять!** Пан президент уже десь там поглядає на годинник. [...]*

*Граф Адольф Елленберг люто схоплюється й бігає по кабінету, **щохвилини поглядаючи на годинник**. Але **хвилини минають за хвилинами, чверті за чвертями**. [...]*

*Здивовано-блакитний ранок перетворюється в золотисто-сірий, розніжсений спекою полудень, а **депутата Рінкеля все немає**, і двоє секретарів із напруженими, злими й перетомленими очима двома телефонами розшукують його по всьому Берліну. [...]*

Золотисто-сірий полудень змінюється підчервоненим підстаркуватим вечором» [1, с. 196–198].

Цей уривок красномовно свідчить про те, що автором застосований прийом розтягування часу, адже він на кількох сторінках описав кілька годин одного дня графа. Проте окремими словами і словосполученнями він відтворює атмосферу затягнутого очікування, протяжності цього дня. Цей прийом письменник підсилює ще тим, що використовує перехресний монтаж: зображує не тільки очікування та переживання графа, а й опис природи. При цьому, використовуючи різні кольорові епітети («prozоро-блакитний ранок», «золотисто-сірий полудень», «підчервонений вечір»), В. Винниченко будує яскраві, мальовничі візії пейзажів, що допомагає відволікти увагу реципієнта і, таким чином, гальмує розвиток подій. Описуючи, як природа змінюється протягом усього дня, письменник підкреслює те, як довго Елленберг очікує депутата, чим загострює емоційну напругу епізоду.

У романі В. Винниченка можна знайти й приклад прискорення часу. Реченням «*Сивий присмерк, як зігнутий пристаркуватий чоловік, цілий день тоскно блукає по лабораторії*» [1, с. 473] письменник показує час сколапсовано, події усього дня вміщуючи в одну фразу.

Ознакою кіномови в поетиці роману є те, що письменник часто вдається до зображення подій у романі «з погляду» кінокамери, котра перебуває у русі («панорамування з візка»). Прикладами горизонтального панорамування можна вважати, зокрема, такі епізоди: «*Кудлата голова чорного пуделя підводиться від газети, і невеличкі, заглиблені **очі** старої, розумної й лукавої мавпи з сміхотливою іскоркою **пробігають** по присутніх*» [1, с. 70]; «*Принцеса Еліза тильно **обводить шукаючим поглядом** схилене набік сумно й улазливо сміхотливе горбасте лице*» [1, с. 72]. У романі можна знайти приклади й вертикального панорамування: «*Князь Альбрехт часом **зупиняється**, щоб одпочити, і **підводить голову догори**, до колональної будівлі. [...] Понурі, стіжкуваті бапти – і розлогі, сміхотливі тераси. Аскетичні шпилі – і череваті бані...*» [1, с. 12]. Виокремлені словосполучення у тексті є ознаками кінематографічного бачення письменника, причому саме режисера, який продумує позиції і шляхи кінокамери в кожному кадрі, кожній мізансцені фільму. Цікавим видається таке зображення явно кінематографічного походження, коли Німеччина показана з високої, мало не космічної точки: «*Лежить Німеччина внизу, у*

легкій блакитній куряві туману, як наречена в вінчальному серпанку. Стьоожками рік срібно-синіх, жевтяво-зелених прибралася, хутра лісів накинута на плечі» [1, с. 151].

Роман має авантюрно-детективні риси в сюжеті, що було популярним у літературі 20-х років минулого століття. Стосовно цього М. Зеров зазначав, що «у Винниченковім оповіданні перед «нами проходять війна і окупація, хімічна лабораторія і дім для божевільних, «наружное наблюдение» і політичний терор соціалістичного «братства», героїзм інаракістів і метушня агентів капіталістичного ладу Німеччини. Цілий ряд моментів служить меті загострення фабульного» [3, с. 439]. До детективно-авантюрних моментів у романі належать також і урядове переслідування Інараку, і втікання Макса Штора дахами, і пригоди Руді Штора в домі божевільних. На це вказує і О. Пуніна, зазначаючи, що на виписування авантюрно-детективних мотивів працюють конкретність і деталь, кадровість і крупноплановість в описі [4, с. 49]. На доказ своєї думки дослідниця наводить такий епізод із роману: «*Чийсь кроки внизу. Труда відліпає від стіни, швидко-швидко хреститься і з одчаєм рве двері до себе. Вскочивши до кімнати, вона стає зараз же біля порога і, тримаючи себе за груди, бо в них нема повітря, боязко, з наготовленим жахом побожності в очах обводить ними кімнату*» [1, с. 52]. Прикладом подібних авантюрних пригод у романі можна вважати опис пошуку принцесою Елізи вкраденої коронки: «*Принцеса, одначе, не розповідала, як вона шукала її, не казала, як гола, з розпанаханим од люті пеньюаром, із розпатланим червоним диким волоссям бігала по спальні; як лазила рачки по підлозі, мацаючи руками попід столами, фотелями, шафами; як розкидала мокрі простирадла й рушники в ванні; як скажено, тоненько завищала від сліпого страху й гризла зубами сукню від одчаю*» [1, с. 58]. Тут письменник подає серію «кадрів», які показують поведінку вкрай стривоженої героїні. При цьому рухи принцеси В. Винниченко показує відокремлено, розділяючи їх орфографічними знаками (крапкою із комою), немов підкреслює, що це різні «монтажні кадри», поєднані в один «кіноепізод».

На авантюрність роману працюють також різні атракційні моменти, часто вживані письменником. На це вказував М. Зеров, наводячи приклади «трюкових» номерів у романі. Одним із них є докладний опис аварії на аероплані, у якій доктор Руді ламає собі кості [3, с. 443]. Дослідник наголошує, що ця сцена для романіста непотрібна, бо фактично не «працює» на породження якогось важливого для роману смислу. Але вона важлива з погляду кіносценариста, щоб тримати читача («глядача») в емоційній напрузі. Це ще раз засвідчує, що елементи кіномови стали активними складовими частинами художнього мислення Винниченка-романіста.

Висновки. Отже, зображально-пластична природа твору, застосовані в ньому прийоми кінопоетики свідчать про кінематографічний нахил роману, що робить його цікавим для аналізу з позицій інтертекстуальних зв'язків художньої літератури і кіно. В. Винниченко захопився ідеєю поєднати кінематографічне і літературне. Цілком можливо, як вважають деякі дослідники, він задумував цей твір як кіносценарій, тому в деяких моментах літературний аспект роману програє. Письменник більше зосередився на зовнішніх характеристиках своїх героїв, не приділивши належної уваги їхнім внутрішнім переживанням, які потребували власне літературного способу вираження. Однак «Сонячна машина» все ж залишається помітним надбанням української прози, справжнім дітищем її «кінематографічного» періоду.

Література:

1. Винниченко В. Сонячна машина / В. Винниченко ; передм. О. Гнідан. – К. : Сакцент плюс, 2005. – 640 с.
2. Демещенко В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва / В. Демещенко // Вісник Книжкової палати. – К. : Книжкова палата України імені Івана Федорова, 2008. – № 2. – С. 36–42.
3. Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: лекції, нариси, статті / М. Зеров. – Дрогобич : Відродження, 2007. – 568 с.
4. Пуніна О.В. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки XX століття) : [монографія] / О.В. Пуніна. – Донецьк : ДонНУ, 2012. – 332 с.
5. Цимбал Я. «54 кадри на сторінці»: кіно і проза 20–30-х років XX століття / Я. Цимбал // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 74–79.

Покулевская А. И. Элементы кинопоэтики в романе В. Винниченко «Солнечная машина»

Аннотация. В статье исследуются интерактивные связи литературы и кино, а именно выразительно-изобразительные средства кинопоэтики в романе В. Винниченко «Солнечная машина» как проявления приобретенного киноязыка.

Ключевые слова: кинопоэтика, киноязык, кинематографичность, монтаж, кадр, мизансцена, В. Винниченко.

Pokulevska A. The elements of cinemapoetics in V. Vynnychenko's novel "Soniachna mashyna" [Sun machine]

Summary. The present article is concerned with interactive links of literature and cinematography, namely the cinemapoetics expressive figures of speech in V. Vynnychenko's novel "Sun machine" as a manifestation of acquired cinematographic language.

Key words: cinemapoetics, cinematographic language, cinematographic feature, montage, shot, mise-en-scene, V. Vynnychenko.