

КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ МИСЛЕННЯ В. СТЕФАНИКА (НА МАТЕРІАЛІ ОБРАЗКА «ОСІНЬ»)

Т. Л. Вірченко

*Криворізький національний університет;
кафедра інженерної педагогіки і мовної підготовки;
50027, м. Кривий Ріг, вул. Матусевича, 11*

У статті здійснено спробу охарактеризувати кінематографічне мислення В. Стефаника на матеріалі аналізу образка «Осінь». З'ясована схильність автора використовувати загальні та крупні кадри, стоп-кадр для увиразнення наступного руху персонажа. Проілюстровано, що кінетичність досягається за рахунок зміни кадрів. Унаслідок проведеного дослідження вкотре доведено актуальність і необхідність “жанру” аналізу окремого твору.

Ключові слова: *образок, кінематографічність, монтаж, план, кінетичність.*

Аналіз кінематографічного мислення письменників, шляхів досягнення візуальності образів, інтермедіальні студії все більше набувають популярності серед літературознавців. І це не випадково, адже переведення літературного твору на іншу систему знаків допомагає глибше пізнати його підтекст, побачити приховані сенси.

Усе це, на глибоке переконання Г. Клочека, краще студіювати в окремо обраному творі. Кіровоградський літературознавець тривалий час перевіряв доцільність такого підходу на матеріалі поезій Т. Г. Шевченка. Систематизовані думки знайшли відображення в розвідці «Жанр» аналізу окремого твору в шевченкознавстві: обґрунтування актуальності». У процесі подібного дослідження важливо “зрозуміти слово (текст) як джерело художнього сенсу. <...> розуміючи, як породжується сенс, ми отримаємо змогу точної інтерпретації того, що виражено” [4, с. 13]. Такий аналіз – найкращий шлях для вченого отримати науково точні, валідні висновки, що сприятимуть запам'ятовуваності, а значить, і тривалому існуванню твору в часі [4, с. 12].

Надзвичайний художній потенціал творів В. Стефаника побачив І. Франко, про що й зауважив у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі». Майстерність письменника І. Франко розглядав, шукаючи відповідь на питання: “Чи робить наша література прогрес, а коли робить, то в яким напрямі?” Це Франкове питання залишається актуальним і нині, як і аргументація важливості пошуку відповіді, яка “може зорієнтувати нас, куди ми йдемо, і подати вказівки, чи слід туди йти, чи, може, ні” [8, с. 106].

І. Франко “нове” в літературі зламу століть бачить у письменницькій манері, способі відчуття життєвих фактів, їхнього трактування. Фокус письменницької уваги спрямований на людську душу. Інші об’єкти цікаві тільки тим, наскільки на них відображаються “чуттєві рефлексії тої душі, яку вони беруть малювати” [8, с. 108]. Це спричиняє “найвищий тріумф поетичної техніки”, який проявляється в музичності, і в ритмічності.

У стефанікознавстві вже є результативна спроба потрактування новели автора з погляду кінематографізму. Л. Горболіс стверджує, що письменник ефективно використовує прийом асоціативного та перехресного монтажу, доцільно обирає ракурс подачі образу – “газда, смислове ядро всього твору. Для селянина працювати на землі – важлива подія дня (і життя!), що осенсовлює будні, надає вартості його перебуванню у світі” [2, с. 34]. Прикметною ознакою новели є кінетичність, яка досягається за рахунок зміни темпоритму образу: “Біг Івана Дідуха з конем із гори – незаперечний факт перебування героя в ритмі природи, у ритмі праці, у координатах споконвічної філософії буття українця” [2, с. 36]. За допомогою використання стоп-кадру досягається експресіоністська виразність. Увираження образу селянина досягається за рахунок змалювання траєкторії руху “тіла Івана щодо гори, коня, дороги” – сприяє цьому використанню глибини кадру. На творення загальної концепції героя працює й прийом перемикання світла.

Отже, окреслені вектори “осмислення твору в кінематографічному аспекті, дають підстави стверджувати, що кінематографізм у синтезі з оптимальним добром деталей у цьому творі допоміг письменникові художньо розгорнути філософію розуміння українським селянином світу, свого буття і своєї ідентичності. Прозаїк успішно застосував різноманітні засоби і прийоми кінематографізму, що сприяло індивідуалізації стильової манери, увираженню національних рис українського модернізму, інтеграції його творчості у світове письменство” [2, с. 39]. Ці висновки вкотре підкреслюють доцільність “жанру” аналізу одного твору і спонукають продовжити подібний аналіз на матеріалі інших образків В. Стефаніка.

С. Микуш у дослідженні «Вивчення поетики Василя Стефаніка» не схильний послуговуватися кінематографічними поняттями, але щодо новели «Вечірня година» констатує, що виклад ведеться напливаючими кадрами-споминами. Чи є кадрами з дитинства внутрішній монолог автора? Це питання науковець залишає відкритим [5, с. 25].

Відсутня однозначність поглядів серед літературознавців щодо жанрового визначення творів В. Стефаніка. Так, І. Качуровський переконаний: “Галицький культ Стефаніка, що межує з антрополяторією, спричинився до неодмінного (в усіх українських джерелах) зарахування його до новелістів, хоч в його добу, коли кожне слово ще мало певне устрійнене значення, ані самому письменникові, що називав свої мініа-

тюри “образками”, ані жодному з критиків не спало на думку назвати безсюжетно-психологічні етюди – новелями.

Насправді новелістична спадщина Стефаника обмежується одним-єдиним твором – новелею «Басараби» [3, с. 153].

С. Микуш тільки щодо ранніх творів автора використовує термін “образки”, розглядаючи загалом образковість як рису його новелістики: “«Образковість» як своєрідна фіксація моментів життя в його безпосередньому плині і фрагмент з його “кіноплівки” у вигляді словесного кадру для стефаниківського художнього мислення дуже характерна суттєва жанротворча й архітектонічна риса його новелістики” [5, с. 18].

Для аналізу обрано образок «Осінь» через його малодослідженість, тим більше з позицій кінематографічності. О. Гнідан відзначає, що в ньому “авторська “режисура” до примітиву проста, досконала й чітка, як у маленькій драмі. Для кожного персонажа вибране місце, заняття, емоційний стан” [1, с. 104].

Усвідомлюючи вагу художнього слова й образне мислення письменників, зокрема В. Стефаника, дуже спрощено очікувати, сприйнявши назву образка «Осінь», пейзажних мальовничих описів. Найпевніше мова йтиме про період життя персонажів наприкінці життя, у час згадання. Загалом традиційно осінь малюється двома кольорами – жовтим і чорним. “Як правило, лексеми на позначення жовтого кольору вживаються або з нейтральним, або з негативним значенням. <...> Жовтий – це колір хвороби і передвісник смерті” [1, с. 98]. Очікування чорного кольору тільки посилює це враження.

Образок графічно поділений на дві частини, кожна з яких має свої темп, настрій, кольористку. Друга частина дуже стисла і оповідає про омріяне майбутнє, удаваний спокій, а останній загальний кадр натякає на типовість змалюваної життєвої ситуації, адже життя знедолених селян В. Стефаник подає по-новому, сфокусувавши увагу на вияві душевних хвилювань членів родини.

Перший ракурс обраний письменником – збіднілий голова сім’ї Митро. Для увиразнення його бідності автор наближує камеру до його заняття: “Митро латав жіночі чоботи. Не латав, а зчіплював докупи. Гріх би було давати таке дрантя до шевця, та й за грецір скупю” [7, с. 55]. Бідність у родині на межі, адже ці подерті чоботи – єдине взуття: “А жінка боса-босіська, води внести до хати не було в чім” [7, с. 55]. Діркаві чоботи символізують ту бідність, якої мріє позбутися Митро.

Автору важливо підкреслити, як Митро ставиться до такої бідності, вивести на перший план його психічний стан. “Бісився” – слово-код для читачів, щоб усвідомити, що такий стан є межовим: “Сидів коло лави проти вікна, обклався старим шкураттям, воскував нитки на дратву і бісився, як пес” [7, с. 55]. Чоловік приговорював до чобіт, погрожував їм: “Бігме, кину в піч, шпурну у вогонь та й збудуси! Шкіра здривіла, нитки не прімкнеш, бо прірвеси – викинь на гній та й плюнь – та й вже!”

[7, с. 55]. Не випадково письменником ужиті два окличних речення – вони зосереджують увагу на емоційному стані персонажа, його надмірних хвилюваннях. Цей ефект досягається за допомогою дієслів *кину, штурну, викинь, плюнь*.

Сердився Митро й тому, що робота йшла повільно, адже він “все-таки з великою старанністю їх латав. Що провів ниткою крізь шкіру, то все неспокійно оглядав, чи не прірвалася” [7, с. 55]. Автор затримує камеру біля роботи Митра, щоб читачі мали змогу дізнатися, як довго триває біднота в родині чоловіка – щонайменше чотири роки.

Окремим абзацом В. Стефаник ще раз констатує дії Митра, хоча насправді це не що інше, як градаційна характеристика його стану: “І літав, і бісився, і сто разів хотів кидати у піч або на гній” [7, с. 55]. У цей час письменник показав Митра крупним планом і перемістив камеру на Митриху.

Дружина Митра також показана письменником спочатку крупним планом: “Митриха сиділа на припічку і латала дранки” [7, с. 55]. Камера поступово тісніше наближується до Митрихи, щоб читачі мали змогу почути її монолог, який дуже стисло, але повноцінно характеризує їхнє життя: “Порозподалися на січку. Колопеньок не посієш, бо треба їсти, полотенця не купиш, бо грейціря нема, – прийде до такого, що мемо голі ходити. Залатай в однім місці, то просічеси в другім. Якби ще не прав, то, може би, не так дерлиси. Вже я їх і не перу як варт, але павутина все павутинов! Бог знає, як їх латати, з котрого боку братися до них?” [7, с. 55].

У русі камери спостерігається настанова на деталь. У кадрі В. Стефаник прагне виокремити мікроелементи – обличчя Митрихи (“мізерне її лице пильно вдивлювалося в подерті сорочки і було безрадісне”), “пороздиране полотно”, яке колись було святковим, про що свідчать “затерті червоні вишивки” [7, с. 55].

Митриха свою долю сприймає смиренно, – констатація цього досягається письменником через порівняння: “А вона, як бідна милосердна сестра, з сумом і резигнацією хоч чим-то хотіла допомогти нещасливим раненим” [7, с. 55]. Як стосовно Митра, так і стосовно Митрихи, письменник наближає камеру до процесу роботи: “Водила сивою ниткою довкола латок, і думала над сірим життям своїм” [7, с. 56]. Наразі письменник уважний до кольору. Сивий як відтінок сірого і власне сірий колір увиразнюють безрадісне існування цієї сім’ї.

Наступним об’єктом, на якому концентрує увагу камера, – Митрова мама. Щоб увиразнити її хворобливість, В. Стефаник образно характеризує її зріст – “завбільшки десятилітньої дитини”, який супроводжує безупинним звуком кашлю. Для візуалізації читачем кашлю письменник стверджує: “І розпукáлася від кашлю” [7, с. 56], – кашель був надривним, розпираючим. Для підтвердження надривності кашлю В. Стефаник наближає камеру до баби: “Баба синіла і заходилася від кашлю” [7,

с. 56]. Наразі синій колір символізує біль жінки, її предсмертний стан. Тому-то й не випадково, що діти кажуть: “Аді, аді, баба вже умирають” [7, с. 56].

Такі розмови ще більше загострюють обурення Митра, до якого знову повертається камера. Крім цього Митро вже не може стримати почуття голоду і просить дружину нагодувати його обідом. Рух персонажів дуже обмежений. Митро – “сів коло стола”, Митриха – “встала з причіпка і подала йому бараболю” [7, с. 56]. Події наступного стоп-кадру (“Митро лупив бараболю, мачав у сіль і гриз хліб” [7, с. 56]) відбувається в повній тиші. Хоча оприявлений рух у цьому кадрі відсутній, очевидно, що рух думки відбувається у свідомості Митра. Письменник готує реципієнтів до вибуху його емоцій.

Біль за своє нужденне існування чоловік виміщує на родині. Від нього все частіше лунають погрози: до дружини – “Але я тебе так нагодую, що здохнеш, так я тебе нагодую”, до матері – “Ваше, мамо, говорене скінчилось. Сидіть собі на печі та кашляйте” [7, с. 56], до сина – “Мой, ти, шибенику, чого ти чіпаєшси гредок, хочеш горшки побити? Та коби-с вже зачепився навіки...

І почав бити хлопця” [7, с. 57]. Усвідомлює Митро, що смерть матері не полегшить його долі, адже грошей поховати її він не має. Підсвідомо він прагне смерті всій своїй родині, про що відверто заявляє (“Я вас усіх поріжу” [7, с. 57]), але читач розуміє, що продиктоване це не жорстокістю, а безвихіддю, утомою жити сірим, нужденним життям, страждати. У цьому загальному кадрі письменник поєднує звуки кашлю, вереску дитини, ляскоту від биття.

Очікувано, що Митро шукає шляху виходу з цієї життєвої ситуації. І бачить його в еміграції. Дружина навздогін каже чоловікові: “Йди, йди, слухай за Канаду” [7, с. 57].

Атрибутами-характеристика бідного життя є світ речей (шкураття, дрантя, дранки, січка, пороздиране полотно) і згадка дуже обмеженого кола продуктів харчування (бараболя, сіль, вода, сухий хліб, навіть бевка є мрією).

Наступний епізод – у другій частині образку – загальне зображення хати, де все сповнене руху. Митриха топить піч, баба продовжує стогнати, діти бігають по хаті. Очікувано, що в Канаду ніхто не емігрував. Можливо, тому що дружина не готова йти “з дітьми на край світа” [7, с. 57], а можливо, тому що жодна втеча ще ніколи проблем не вирішувала. І залишається єдине – чекати літа: “Порозходили би си по роботі та й би не гризлиси на купі. Сонечко би порозводило геть по полю” [7, с. 57]. Спокій у хаті тимчасовий, поки “мужик рипне хатніми дверима” [7, с. 57].

Наприкінці твору письменник подає образ голубів, які символізують мир і гармонію. Але ця надія доволі швидко руйнується, бо з появою мужика вони злітають в небо.

Отже, В. Стефаником майстерно використаний прийом асоціативного та перехресного монтажу. Слова-атрибути функціонують у контексті і тому набувають нових призначень: виражають не тільки матеріальний стан родини, а й душевний стан персонажів. Фокус зображення в першій частині розташований усередині хати і тільки у фіналі переміщується на вулицю, щоб натякнути на майбутнє та відразу ж повернути до реальності. У першій частині кадри так щільно з'єднані один з одним, що автор позбавив себе можливості висловити між ними свою позицію. Для стильової манери В. Стефаника властиве, щоб деталі слугували для створення монументальності образу. Цей образок не виняток. У творі письменник використовує тільки загальний і крупний план. Відсутність панорами, де зазвичай подаються краєвиди, також характерна для стилю В. Стефаника. Кінетичність в образку переважно досягається за рахунок зміни кадрів, а не власне руху персонажів. Така обмежена рухливість увиразнює стагнацію життя Митра і його дружини.

Здійснений аналіз образу В. Стефаника вкотре виправдав доцільність “жанру” аналізу окремого твору і проілюстрував широкі можливості кінематографічних засобів для досягнення високого рівня художності та візуалізації твору літератури.

Література

1. Гнідан О. Д. Василь Стефаник. Життя і творчість: посібник для вчителя / Олена Дмитрівна Гнідан. – К.: Радянська школа, 1991. – 222 с.
2. Горболіс Л. Кінематографічний арсенал “Камінного хреста” / Лариса Горболіс // Слово і Час. – 2014. – № 6. – С. 32-39.
3. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. – К.: ВД “Кієво-Могилянська академія”, 2008. – 376 с.
4. Ключек Г. “Жанр” аналізу окремого твору в шевченкознавстві: обґрунтування актуальності / Григорій Ключек // Слово і Час. – 2014. – № 1. – С. 3-15.
5. Микуш С. Й. Вивчення поезики Василя Стефаника: навчальний посібник / Степан Йосипович Микуш. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011. – 176 с.
6. Наукові записки. Художня література і кінематограф: проблеми інтеграції. Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. – Вип. 110. – 160 с.
7. Стефаник В. Твори / Василь Стефаник. – К.: Молодь, 1972. – 240 с.
8. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 35: Літературно-критичні праці (1903-1905). – С. 91-111.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 24.05.2016 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Хоробом С.І.*

**VASYL STEFANYK'S CINEMATIC THINKING
(ON THE MATERIAL OF THE SKETCH «AUTUMN»)**

T. L. Virchenko

*Kyryvi Rih National University; Department of Engineering Pedagogics
and Language training; 50027, Kyryvi Rih, V. Matysevych Str., 11*

The article is an attempt to characterize the cinematic thinking of V. Stefanyk on the material of the analysis of the sketch «Autumn». It finds out the author's tendency to use long shots and close-ups, a snapshot to emphasize the next movement of the character. It illustrates that kineticism is achieved by changing film frames. As a result of the study it is once again proved the relevance and necessity of "genre" analysis of an individual work.

Key words: *scetch, cinema, assembling, plan, kineticism.*