

УДК 821.161.2 Неч.-Лев. 7Кайд.сім.: 7.094

ЯРОСЛАВА МУРАВЕЦЬКА

м. Київ

nesvidoma_alisa@ukr.net

КІНЕМАТОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «КАЙДАШЕВОЇ СІМ'Ї»: ВІЗУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ

Автор статті досліджує романтичні та реалістичні візуальні стратегії у повісті Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», аналізує використання відповідних стратегій у однойменному фільмі Володимира Городька та Олександра Сизоненка. Окреслено проблематику «перекладу» творів з одного мистецтва на інше у візуальному аспекті. Порівняно зорові засоби у літературному та кінематографічному мистецтвах. Побіжно розглянуто проблематику кінематографічності прози Нечуя-Левицького, зазначено її критерії. Автор торкається теми інтертекстуальності фільму-диалогії.

Ключові слова: Іван Нечуй-Левицький, візуальні стратегії, інтермедіальність, міжмистецький переклад, повість «Кайдашева сім'я».

Взаємозв'язок та взаємодія різних форм мистецтв цікавив вчених ще з початку розвитку літературознавства. З винайденням кінематографа наприкінці XIX століття до об'єктів аналізу долучається кіномистецтво. Вивчення взаємодії мистецтва слова та мистецтва кадру актуалізується у сучасному дискурсі. На спільних рисах кіно та літератури наголошували як кіномитці, так і літературознавці. Зокрема, кінорежисери С. Ейзенштейн і М. Ромм використовували художні твори О. Пушкіна, Л. Толстого, Е. Золя, В. Гюго та інших для аналізу таких елементів кінопоетики, як монтажний принцип, чергування кадрів, ракурси, ритм тощо. Наприклад, у оповіданні О. Пушкіна «Пікова дама» режисер М. Ромм помічає такі риси, властиві кіно, як масовість, видовищність, дієвість, виразність, масштабність [15, 44–48]. С. Ейзенштейн знаходить у прозі Ч. Діккена оптичність, кадровість, широкоформатність [17, 161–167]. Дослідник Й. Маневич наголошує на кінематографічності опису щита у «Ілліаді» Гомера, [9, 9] Л. Муссінак описує картину потопа Леонардо да Вінчі як «монтаж» [18]. Н. Горницька наголошує, що сучасні ознаки кінематографічності – лаконічність, пластичність, виразність німої дії, конкретність бачення – раніше належали до колишніх ознак літератури [5, 39].

Отже, як зазначає В. Божович: «Елементи кінематографічного бачення існували задовго до самого кінематографа» [4, 6]. Сучасна дослідниця О. Пуніна, автор монографії «Кінофікація українського літературного

дискурсу», спираючись на дослідження літературо- та кінознавців, поділяє кінематографічність на два основних типи: приховану та безпосередню, перша з яких ввібрала у себе ознаки літератури, які були актуалізовані через відповідність характеру нової візуальної культури, друга зводиться до імітації, симуляції кіноформ або запозичення принципу їх існування [13, 47]. Отже, перший вид свідчить про бачення самого автора, наявність динамічності, сюжетності, детальності, а другий характеризує спосіб творення конкретним прийомом, запозиченим із сфери кіно [13, 58].

У творах Нечуя-Левицького знаходимо такі риси, як видивищність, масовість, елементи кадрювання. Наприклад, зоровий опис з «Кайдашевої сім'ї» немов відтворює рух камери: «Карпо йшов помаленьку, скося поглядаючи на Довбишів двір. Перед ним блиснув вугол білої стіни, підперезаний внизу червоною призьбою; зачорніли чорною плямою одчинені двері з одвірками, помальованими ясно-синьою фарбою з червоною вузькою смужкою навкруги» [11, 309]. Фрагмент з «Бурлачки» нагадує безперервне нашарування візуальних образів, мов на кадрах кінострічки: «Дивиться вона, аж серед садка стоїть вона сама, в неї вся голова у вишневому цвіту, а на плечах висять гарні, широкі та довгі стрічки до самого долу. Стрічки спадають на червоні чоботи, на зелену траву. Вона бачить себе, неначе в здоровому чудовому дзеркалі серед зеленого садка та квіток. Дивиться вона на себе, аж вона стає маківкою з

зеленим листом, з червоними чудовими квітками. Десь узаявся Ястшембський і почав обривати ту маківку; він обривав листя, обривав пуп'янки, а після почав зривати квітки» [10, 204]. Твори письменника неодноразово ставали фільмами: було екранізовано «Миколу Джерю» (1927, режисер Марк Терещенко, сценарій Миколи Бажана), «Василину» (1928, сценарій Михайла Ялового), «Київських прохачів» (1992, режисер Ростислав Синько). Іван Нечуй-Левицький написав лібретто до опери «Маруся Богуславка» Миколи Лисенка, яка стала сценарієм для мультиплікаційного фільму (1996, режисер Ніна Василенко). У 1993 та 1996-х роках виходять дві частини фільму-диалогії «Кайдашева сім'я» за сценарієм Олександра Сизоненка та Володимира Городька.

Зазвичай від фільму, створеного на основі літературного тексту, очікують перекладу тексту засобами кіноіндустрії. О. Рисак, автор монографії «Мелодії та барви слова», зазначав, що «...мова мистецтв загалом може розглядатись як єдина стихія художнього мислення» [14, 9]. Схожі міркування висловлював Ю. Лотман у дослідженні «Структура художнього тексту»: «Мистецтво, як будь-яка система, що слугує меті комунікації, може бути визначене як мова» [8, 14]. Вчений доводить, що основа структури всіх форм мистецтв є аналогічною системі мови. Отже, інтерпретацію вербальних творів у інших мистецтвах можна розглядати у контексті перекладу з однієї художньої мови на іншу. Звісно, видається цілком логічним, що одна і та ж історія, покладена в основу фільму та книги, буде здаватися різною саме через відмінність цих засобів. Художній твір у основі екранізації, зазнає подвійного кодування: з одного боку, вербальну історію «перекладають» мовою кінематографа, з іншого – інтегрують, в залежності від рецепції сценариста, режисера, акторів. До диалогії «Кайдашева сім'я», попри збереження основної фабули та персонажів, залучено широке коло текстів («Бурлачка», «Дві московки», «Не той став», «Микола Джеря», «Хмари», «На Кожум'яках», «Баба Палажка та баба Параска»). Зокрема, у фільмі діють пан Ястшембський (із «Двох бурлачок»), Онисько (втілення Гострохвостого з п'єси «На Кожум'яках»); під виглядом Лавріна сценаристи ввели у фільм Миколу Джерю

(відтворено гру на скрипці, бажання правди та схильність до протесту, окремі репліки, навіть деякі сюжетні колізії (бурлацтво, любовний трикутник); смерть Івана Кавуна у сахарні (сюжет з «Миколи Джері»); лист до батька з проханням продати все майно, щоб син вигідно одружився (фрагмент з «Двох московок»). Отже, діалогію слід розглядати як кіно-інтерпретацію ранньої творчості письменника (більшість творів написано у 1868–1880 роках). Зазнає змін і ідея фільму: лейтмотивом стає заклик до об'єднання українців шляхом самоусвідомлення.

Мета статті: аналіз та порівняння візуальних стратегій, втілених у кіно-диалогії, із тактиками Івана Нечуя-Левицького. Відповідно до мети ставляться завдання: означення різновидів двох типів бачення; порівняння втілення реалістичних та романтичних візуальних стратегій у повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» порівняно з однойменною кіно-диалогією О. Сизоненка та В. Городька; окреслення питання можливості «перекладу» з мови літератури на кіномову через відповідність вищезгаданих стратегій у прозовому та кінематографічному мистецтвах. Побічно у статті розглянута тема кінематографічності творів Нечуя-Левицького, яка ще потребує свого дослідника.

С. Лавлінський у статті «До проблеми візуального у літературі», спираючись на праці М. Бахтіна та Ц. Тодорова, виокремлює два типи бачення: реалістичний і романтичний. Перший характеризується взаємозв'язком реальності і зору, як можливості пізнання, другий – втечею від справжнього світу у простір фантастичного [7]. За М. Бахтіним, реалістичне бачення означає, по-перше, «вміння бачити час, читати час у просторовій цілісності світу», по-друге, сприймати час не як даність, а як подію [2, 216]. Одним із критеріїв майстерності художнього твору реалізму є наочність, яка виражається у докладному описі місць, пейзажів, елементів побуту, зовнішності героїв. Прикладом такої стратегії може слугувати творчість Івана Нечуя-Левицького. Він немов відтворював дійсність, змальовуючі у творах реальні зорові об'єкти. Наприклад, у «Кайдашевій сім'ї» письменник описує село Семигори, у «Двох бурлачках» – бачені ним сахарні. Як відзначає відомий теоретик кіно С. Фрейліх: «Театр –

дія. Література – опис дії. Кіно – уява дії» [16, 233]. Візуальність кіномистецтва, на відміну від літератури, не віртуальна: глядач бачить зорові образи, створені завдяки роботі операторів, режисерів тощо, а не уявляє їх, користуючись власними уявою та досвідом, як читач. Тож те, що місцем дії фільму-дилогії обрано Стеблів та Рось, місце подій у повісті, видається втіленою стратегією Нечуя-Левицького засобами кіномистецтва, розкриттям панорамно-реалістичного бачення у відтворенні часопростору повісті.

М. Бахтін протиставляє Гете, як письменника, зосередженого наплині часу, Достоевському, як творцю, чия увага спрямована на простір. Гете всі протиріччя намагається прийняти як різні етапи одного розвитку, немов вибудовуючи події в ряд часоплину. Достоевський прагне бачити все «як співіснуюче, сприймати і показувати все поруч і одночасно, наче в просторі, а не в часі» [1, 47]. У Достоевського немає «далекого образу» героя та події, оповідач знаходиться максимально близько, з цієї «максимально наближеної точки зору він і створює їх зображення» [1, 387]. У зв'язку з цим доречно згадати серіал «Ідіот» режисера Володимира Бортко. У ньому наче відтворена техніка самого письменника: погляд камери зблизька, немов оператор включений у подієвий простір. На відміну від Достоевського, Нечуй-Левицький немов нагадує відстороненого, далекого спостерігача, його «погляд» пов'язаний із часовими трансформаціями, віддалений від героїв та подій. Ю. Кузнецов зазначає: «Реалістичний всезнаючий оповідач ніби відсторонений від того, що він зображує: людини, природи, матеріальної культури, соціуму» [6, 49-50]. Ця стратегія відтворена у дилогії: у фільмі немає широкоформатних кадрів, відсутні акценти на деталях. Глядач бачить, як Мелашка спускається з гори, немов із висоти пташиного польоту; перед Лавріном згори відкривається вид на Богуслав. Схожий «погляд камери» зверху знаходимо у самого письменника: «Глянеш з високої гори на той ліс, і здається, ніби на горі впала оксамитова зелена тканина, гарно побгалась складками, позападала в вузькі долини тисячами оборок та жмутів» [11, 300].

Візуальні описи персонажів у прозі Нечуя-Левицького мають подвійне навантаження: розкривають характер та соціальний стан. У

часи Нечуя-Левицького людину можна було дійсно «пізнати по одежі»: кожен вдягався відповідно ролі у соціумі. Це відтворено у фільмі: наприклад, після заміжжя Мелашка та Мотря одягають очіпки (візуальне маркування заміжніх жінок); одяг селян і комісії з Києва відрізняється. Одяг Ониська виглядає надто по-міському для селян і навпаки, він не вписується у жодну із цих соціальних груп: селяни сміються з його «штанів з матерії матеріальної» та «жилетки з моральної матерії», а пани не приймають за свого.

Романтична візуальна стратегія, на відміну від реалістичної, пов'язана з культурою «мінус-зору» (В. Топоров). Як підкреслював Н. Берковський, у романтиків «зору ззовні представляються одні людські ліміти, але потрібен хоча б натяк, що не за ними останнє слово, що за межами, ними обведеними, можливі ще й зовсім інші» [3, 459]. Замість панормано-історичного бачення, властивого реалізму, інтровертний, фантазматичний зір зупиняється на спогляданні «гранично близького» та, водночас, чужого для нього. Нечуй-Левицький застосовує цю стратегію у «Кайдашеві сім'ї», описуючи марення Кайдаша. Завдання сценаристів фільму у відображенні романтичної візуальної стратегії і спрощується, і ускладнюється. З одного боку, унаочнюються самі об'єкти візуальних марень, з іншого – необхідне візуальне рішення задля акценту, по-перше, на самому стані нерелістичності, по-друге, необхідно показати, чие саме бачення транслюється. Наприклад, камера зупиняється на фігурі сплячого Лавріна після трансляції його снів; донька Мелашки запитує у неї, чому вона задумалась, після того, як показані спогади кохання з Лавріном. Кадри візії Омелька контрастують з іншими кадрами фільмів: туман, повня, темні кольори болота, розфарбовані обличчя чортів контрастують з весняним, сонячним, квітучим селом.

Сценаристи вбачають причину стану Кайдаша у бійці з сином – кадр візії йде зразу за ним. Час для Омелька сповільнюється: падаючи від удару, він згадує, як святив хрест для свого первістка, і закінчує падіння лише після закінчення спогаду. Через розширення часових меж кадр «випадає» з ряду інших. Починається безумство Кайдаша. Йому ввижаються чорти, що намагаються зловити його у сітку. Новий епізод поглиблює марення Кайдаша: Омелько здалеку косить будяки, у

яких йому ввижаються чортенята. У тексті повісті йому вдається викосити чортів, у фільмі візії набувають символічного значення: чорти лишаються неушкодженими, вони сміються над Кайдашем, перестибуючи крізь косу, граючись, мов діти через скакалку. Глядач розуміє, що Омелько вже не має влади навіть над своїми візіями. Прикметно, що камера схоплює Кайдаша окремо від Кайдашихи, мов акцентуючи на його самотності.

Повернувшись додому з шинку, Кайдаш потрапляє руками в діжу, яку сам помилково інтерпретує як ставок. Насправді Омелько метелєє руками у повітрі, йому лиш здається, що він тоне. Епізод, який у повісті можна було назвати преамбулою до візій, у фільмі відбувається майже наприкінці, акцентуючи на стані Кайдаша, його сприйнятті дійсності. Омелько власними візіями створює інший, неміметичний простір, немов намагаючись таким чином подолати протиріччя справжнього світу, втекти у інший світ, який, по суті, спрямований в нікуди, страшний та ворожий людині. Загибель Омелька показана як самогубство. Востаннє він йде до болота, широко розкривши очі, проте не дивлячись нікуди. Сценаристи вводять до сюжету пияцтво Лавріна: йому привиджуються ті ж самі чорти, коли він йде з того ж шинку. Лаврін немов продовжує біг Кайдаша від дійсності у замкнене кого неприродного світу візій.

У другій частині візії Кайдаша продовжує Лаврін, проте вже через сни. Обидва сновидіння схоже сконструйовані: по-перше, відрізняються візуально (розмитість, рамка з вогню), по-друге, змонтовані по-іншому (швидка зміна кадрів протягом однієї хвилини, накладання різних реплік та картин), по-третє, мають елемент фантастичного. Перший сон починається словами Кайдаша, адресованими колись Мотрі: «Невже ти не можеш поважати матір?». Лаврін тим часом вилазить із печі, що пашисть полум'ям. Репліки батька і сина лунають одночасно («скільки ночей не досипав, поки зібрав той клаптик» – «сьогодні ваша частка, а як вмрете»), вони немов не чують одне одного. Слова «колотнечі – то пусте», що належали Омельку, немов каже хтось третій, бо Кайдаш у цей час дивиться на чортів у будяках. Коса зачіпає не чортів, а ноги Лавріна, який ледве встигає їх прибрати, фonom лунає стук у двері. Створюється вражен-

ня хаосу із думок, спогадів, візій, аудіального та зорового ряду.

Другий сон пов'язаний із сахарнями: справляє враження механічності, повторюваності, однотонності, самовідчуття робітника гвинтиком системи. Кожен спогад Лавріна (сміх Лейзора, втеча з дому, обличчя пана) обрамлений кадром роботи машин. Лавріна щось втягує у вир, з якого він марно намагається вирватись. Сон немов ілюструє епізод із «Миколи Джері»: «В сахарні другий німець, машиніст, поставив їх коло машин на роботу <...> Бідні хлібороби озирались на всі боки на ті страшні, здорові, лапаті машини, не знали, як повернутися, як ступить, їм здалось, що їх завели в якесь страшне пекло» [12, 71].

Проза Івана Нечуя-Левицького, окрім насиченості зоровими, живописними, наочними образами, які властиві для реалізму, має елементи кінематографічного бачення (якщо розуміти під цим так звану первісну кінематографічність, за О. Пуніною, яка має у своїй основі такі риси, притаманні літературі, як видовищність, детальність, сюжетність тощо), отже, є гарним «матеріалом» для екранізації.

У фільмі втілено реалістичні візуальні стратегії: по-перше, відтворено конкретний час та простір повісті, по-друге, «погляд камери» нагадує відсторонений «погляд» оповідача у реалізмі. Романтичні візуальні стратегії втілені через марення Кайдаша та сни Лавріна. Марення Кайдаша у фільмі пояснено візуально: першопричиною подано сварку з сином. Зорові образи набувають символічного значення: спершу Кайдаш ще може врятуватися від чортів (своїх візій), уникаючи сітки, у яку його ловлять, потім – марно намагається їх здолати (чорти залишаються неушкодженими). Образ фантазмагоричної, інтровертної свідомості підкреслюється – Омелько з'являється у просторі кадру окремо від своєї сім'ї; чорти спершу нападають на нього лише за межами дому. Перша і єдина візія Лавріна повністю повторює образний ряд візії Омелька. Сни Лавріна через швидку зміну кадрів, накладання образів та реплік, значне емоційне навантаження та подієву насиченість сприймаються саме як продовження марень Кайдаша: вони відрізняються за монтажем та стилем від інших кадрів фільму.

Слід зазначити, що, незважаючи на зміну ідеї та розширення проблематики фільму

порівняно з повістю, реалістичні та романтичні стратегії у діалогії та творі літератури збігаються. У фільмі втілено і реалістичні, і романтичні візуальні стратегії І. Нечуй-Левицького, проте цей твір важко вважати лише «перекладом» повісті «Кайдашева сім'я», по-перше, через інтертекстуальну структуру самого сценарію, по-друге, через зміни, яких зазнали герої, по-третє, через розширення змісту повісті завдяки візуальним кінематографічним засобам.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1972 — 470 с.
2. Бахтин М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М, 1986. — С. 216—249.
3. Берковский Н. Романтизм в Германии / Н. Берковский. — СПб., 2001. — 512 с.
4. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX - начало XX века / В. Божович. — М. : Наука, 1987. — 320 с.
5. Горницкая Н. О границах взаимодействия кино и литературы / Н. Горницкая // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия. — Ленинград : Искусство, 1985. — С. 3—59
6. Кузнецов Ю. Природа образности в импрессионизме та реалізмі / Ю. Кузнецов // Импрессионизм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. — К. : Зодіак-Еко, 1995. — С. 18—59
7. Лавлинский С. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости [Электронный ресурс] / С. Лавлинский. — Режим доступа: <http://es-dejavu.ru/v/Visuality.html>.
8. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. — М. : Искусство, 1975. — 384 с.
9. Маневич И. Кино и литература / И. Маневич — М. : Искусство, 1996. — 240 с.
10. Нечуй-Левицький І. Бурлачка / І. Нечуй-Левицький // Зібрання творів : у 10 т. — К. : Наук. думка, 1966. — Т. 3. — С. 143—300.
11. Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я / І. Нечуй-Левицький // Зібрання творів : у 10 т. — К. : Наук. думка, 1966. — Т. 3. — С. 300—437.
12. Нечуй-Левицький І. Микола Джеря / І. Нечуй-Левицький // Зібрання творів : у 10 т. — К. : Наук. думка, 1966. — Т. 3. — С. 34—143.
13. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-ті роки XX століття) : монографія / О. Пуніна. — Донецьк : ДонНУ, 2012. — 330 с.
14. Рисак О. Мелодії і барви слова: проблеми синтезу мистецтв в укр. літ. кінця XIX - почат. XX ст. / О. Рисак. — Луцьк, 1996. — 97 с.
15. Ромм М. Литература и кино / М. Ромм // Вопросы кинодраматургии. — Вып. 1. — М. : Искусство, 1954. — С. 43—69.
16. Фрейлих С. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского / С. Фрейлих. — М. : Академический Проект, 2002. — 512 с.
17. Эйзенштейн С. Избранные статьи / С. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1956. — 455 с.
18. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики / Б. Эйхенбаум // Поэтика кино. — М. : Книгопечат, 1927. — С. 11—51.

YAROSLAVA MURAVETSKA
Kyiv

CINEMATOGRAPHIC INTERPRETATION OF THE STORY «KAIDASH'S FAMILY» (KAIDASHEVA SIMIA): VISUAL STRATEGIES

The author of article studies the theme of a romantic and realistic visual strategy in prose of Ivan Nechui-Levytskyi, analyzes the use of appropriate strategies in the film of the same name by Vladimir Gorod'ko and Alexander Syzonenko. In the story are outlined the problems of "translation" of works from one art to another in visual aspect. In the article author compared visual means in literary and cinematographic arts. The problems of cinematographic prose of Nechuy-Levitsky are partially considered, and its criteria are indicated. The author touches on the topic of the intertextuality of the film-dyology.

Key words: Ivan Nechui-Levytskyi, visual strategies, intermedialism, inter-art translation, the story «Kaidash's family».

МУРАВЕЦКАЯ ЯРОСЛАВА
г. Киев

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «КАЙДАШЕВОЙ СЕМЬИ»: ВИЗУАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ

Автор статьи исследует романтические и реалистические визуальные стратегии в повести Ивана Нечуй-Левицкого «Кайдашева семья», анализирует использование соответствующих стратегий в одноименном фильме Владимира Городько и Александра Сызonenko. Определена проблематика «перевода» произведений с одного искусства на другое в визуальном аспекте. Сравнены зрительные средства в литературном и кинематографическом искусствах. Автор касается проблематики кинематографичности прозы Нечуй-Левицкого, указывает ее критерии. Автор затрагивает тему интертекстуальности фильма-диалогии.

Ключевые слова: Иван Нечуй-Левицкий, визуальные стратегии, интермедийность, перевод между искусствами, повесть «Кайдашева семья».

Стаття надійшла до редколегії 10.10.2017