

ПРИХОВАНИЙ КІНЕМАТОГРАФІЗМ: КІНОМИСТЕЦТВО 1920-х В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ ПРОЗИ В. ДОМОНТОВИЧА

Статтю присвячено аналізу ремінісценцій та алюзій у прозі В. Домонтовича на відомі фільми німого кіномистецтва 1920-х, огляду рис та елементів кіномови у творчій манері письменника, а також з'ясуванню характеру кінематографізму, притаманного його прозі.

Ключові слова: Домонтович, інтертекстуальність, вроджений кінематографізм, прихований кінематографізм, кінопоетика, кіномова, кіноприйоми, монтажне мислення, паралельний монтаж, монтажна, сценарна та технічна конструкція в літературному творі.

Багатогранна й різноспектрова інтертекстуальність прози одного з найзагадковіших письменників української літератури В. Домонтовича відіграє важливу роль у його художній манері, стаючи діалогічним елементом інтелектуальної гри, в яку автор непомітно втягує реципієнта. Один із перших дослідників творчості Домонтовича та його друг Ю. Шевельов зазначав, що найщасливішим буде той дослідник, який розплутає складний клубок інтертексту у творчому доробку В. Петрова [8, с. 837]. Найбільше відкриттів у цій сфері зробила В. Агеєва, розкривши зв'язок текстів Домонтовича з архітектурою, живописом, історією, філософією Г. Сковороди, Ф. Ніцше, Н. Макіавеллі. Однак для В. Домонтовича, окрім власне згадок про класичне й авангардне мистецтво та філософію, важив також діалог із популярною культурою свого часу, а саме з кінематографом. У цій статті ми проаналізуємо роль згадок про кіно в інтертекстуальному дискурсі прози В. Домонтовича та спробуємо довести, що естетика нового технічного мистецтва впливала на його художню манеру, сприяючи запозиченню в нарацію елементів кіномови.

Поетика німого кінематографа та адаптація її технічних, монтажних, сценарних і технічних конструкцій у прозі цікавила багатьох літературів-сучасників В. Домонтовича, зокрема авангардистів М. Йогансена, Л. Скрипника, Г. Шкурупія, Д. Бузька; проблема кінопоетики посідала чільне місце у студіях таких дослідників формалістської школи, як В. Шкловський, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, чия філософія творчості була близькою В. Петрову. Про значне зацікавлення В. Петрова кіномистецтвом свого часу свідчать також ясні згадки про

переглянуті фільми в його листах до Софії Зерової. Але ще більше аргументів на користь обізнаності в кіноновинках 1920-х наводять самі тексти: *«Розмова точиться так, ніби ми сидимо в кав'ярні чи в фое кіна, де густо набито різноманітної публіки і де не можна говорити ні про що інше, як тільки про тістечка та за раниш бачені фільми, за Мері Пікфорд, Альфреда Менжу, Ігоря Іллінського, “Папіросницю із Моссельпрому”, дивуватися стрибкам Фербенкса й находити привабливими очі Барбари ля-Мар»* [2, с. 113].

Перелічені вище актори були зірками пригодницьких і комедійних кінофільмів 1920-х років: Адольф Менжу, Дуглас Фербенкс та Барбара Ля Мар – з американського кіно Чарлі Чапліна, Ігор Іллінський – відомий радянський кінокомедіант. Американка Мері Пікфорд здобула собі всесвітнє визнання завдяки ролям дівчат-підлітків у мелодраматичних та трагікомічних німих фільмах, а у 1926 р. вони разом із чоловіком Дугласом Фербенксом відвідали СРСР. Радянська публіка була настільки захоплена цією парою, що у 1927 р. радянський режисер С. Комаров зняв про ці відвідини художній фільм із назвою «Поцілунок Мері Пікфорд». Цікаво було виявити, що саме з цим фільмом перегукується один епізод у романі «Дівчина з ведмедиком». У стрічці «Поцілунок Мері Пікфорд» розповідається історія кумедного незграбного хлопця Гоги Палкіна (його грає згаданий Домонтовичем у цитованому вище уривкові комік Ігор Іллінський), якому не щастить із завоюванням серця коханої, однак після привселюдного поцілунку видатної Мері до нього приходять шалена популярність як серед жінок (хочуть піти з ним на побачення), так

і чоловіків (метушливо бігають із фотоапаратом, щоб його сфотографувати). Фільм розпочинається кадрами, де Гога, який працює білетером у кінотеатрі, після перевірки квитків стоїть біля входу і замріяно розглядає фотокартку дівчини, в яку закоханий, чекаючи, що вона прийде на останній сеанс. Незабаром він бачить жінку, схожу на неї, яка заходить у кінотеатр; він, екзальтований, біжить за нею, забігає у фойє і бачить, як вона, стоячи спиною до нього, розглядає фотографії Пікфорд і Фербенкса. Цей епізод кадр у кадр або ж слово в слово збігається з 2-ю главою IV розділу «Дівчини з ведмедиком», у якому описано блукання Іполита по місту у сподіванні побачити Зину: він заходить у кінотеатр, бачить дівчину, яка розглядає фотографії: *«Вона стояла, розглядаючи фотознімки, спиною до мене, струнка, в прозорій легкій кофточці, з шапкою каштанового волосся над підголоною шиєю, злегка похитуючись, як це була в неї звичка. Це легке ритмічне похитування, сіро-сталеві довгі, улюблені Зинині панчішки й туфлі з вузькими носками на низьких закаблуках остаточно упевнили мене в тому, що це Зина»* [2, с. 46]. Актриса Анель Судакевич у фільмі «Поцілунок Мері Пікфорд» у ролі Дусі Галкіної, розглядаючи фотокартки в початковому епізоді, вбрана в подібний одяг: так само з коротким волоссям і підголоною шиєю, у взутті на низьких підборах, так само похитується. Далі Іполит Варецький у «Дівчині з ведмедиком» чекає, доки дівчина, яка нагадала йому Зину, обернеться, щоб підтвердити чи спростувати його припущення: *«Це тяглося секунду й було несподівано. Я ладен був скрикнути, я з силою стиснув ручки крісла й напівпідвівся, щоб кинутись назустріч Зині, коли дівчина, що так дивно нагадала мені Зину, кінчивши розглядати фотографії, повернулась, і я побачив кругле, добродушне, червоне від спеки обличчя, хусточку, згорнену в комочок, і портмоне в руці»* [2, с. 46]. Саме кругле й добродушне обличчя Анелі Судакевич з'являється в кадрі, коли вона обертається від фотографій. Обидва епізоди, із фільму та з роману, закінчуються тим, що розчаровані Гога та Іполит у розпачі покидають кінотеатр.

Можна припустити, що подібність описаного в «Дівчині з ведмедиком» епізоду в кінотеатрі з епізодом із фільму «Мері Пікфорд» зумовлена прагненням Домонтовича посилити в сприйнятті реципієнтів-сучасників горизонт очікувань щасливого кінця, яким завершується фільм, щоб потім цей горизонт несподіваніше зруйнувати. Однак у разі чіткіший сюжетний

перегук із романом «Дівчина з ведмедиком» маємо в іншому популярному фільмі 1920-х, а саме: «Папіросниці з Моссельпрому».

«– Певне, Ви хочете порадити мені записатись на біржу праці, спробувати одержати картку безробітної й шукати посади друкарниці в якомусь тресті? На все життя тобі буде одмірено: в прокуреній, наповненій галасом конторі квадратний метр, стілець, підставка для машинки Ундервуд і коло Ундервуда хусточка, сніданок, сумочка і з дня в день, змінюючись, незмінна кипа паперів, що їх треба переписувати. А то одягнути Моссельпромівського картуза й продавати папіроси. Одне слово: “Нигде кроме, как в Моссельпроме”» [2, с. 89].

Останнє речення з ремінісценцією на фільм «Папіросниці з Моссельпрому» є яскравим прикладом інтенціональної інтертекстуальності, яка творить ще одну грань для інтерпретації відмінностей між сюжетом фільму та роману. Сюжет цієї побутової кінокомедії збудований на паралельному монтажі чотирьох сюжетних ліній: кінооператора Латугіна, який працює в кіноательє і знімає фільм (грає Микола Церетеллі), перекладача й радянського держслужбовця Матюшина (грає Ігор Іллінський), який працює в задимленому бюро і потерпає від нав'язливої симпатії його не вельми привабливої колеги Рибцової (грає Анна Дмоховська), американського бізнесмена Олівера Мак-Брайта, який приїхав на екскурсію в СРСР, та головної героїні Зіни Весеніної (грає Юлія Солнцева – це була друга головна роль після «Аеліти», що прославила її на весь СРСР), яка продає на вулиці цигарки і в яку закохана вся чоловіча компанія, описана вище. Найзапекліше бореться за її серце комічний Матюшин, який, як і Іполит, опиняється перед вибором між двома жінками – витонченою, розумною й талановитою Зіною та наївною, недалекою, приземленою, однак неймовірно доброю Рибцовою, яка в нього закохана. Щоб завоювати прихильність Зіни й помилуватися нею, Матюшин щодня в той самий час ходить купувати в неї цигарки, пише їй любовні листи, які не наважується відправити, а одного разу таки вирішив подарувати їй коробку з цукерками з любовною запискою всередині. Однак Матюшину не щастить, бо в Зину взаємно закохується кінооператор Латугін, через якого вона звільняється з Моссельпрому і стає акторкою у фільмі, який знімає сам Латугін. Та згодом на Латугіна сердиться режисер за те, що той забагато спілкується із Зіною і не працює належним чином над

кінокартиною, після чого, у результаті сварки, разом із директором кіноательє, виганяє їх обох із роботи. Зіна сумує, що вона залишилася без роботи, і пише записку Оліверу Мак-Брайту (який теж у неї закоханий і раніше їй не без еротичного підтексту натякав, що «з такою зовнішністю вона може заробляти великі гроші») про те, що вона згодна на все. Ця записка потрапляє до Матюшина, який найнявся на роботу до американця перекладачем, і він наїдпитку, сумуючи, що його кохана так швидко згодилася стати «утриманкою» американця, біжить показати її Латугіну. Зрештою, Зіна йде працювати до Мак-Брайта, однак після непорозуміння з ним у ресторані кидає його і йде знов працювати папіросницею. Згодом по неї прибігає Латугін, вони миряться, одружуються, а Матюшин тим часом полюбив свою Рибцову. Фінальна сцена – Латугін та Зіна сидять у фойє залюдненої кінозали і дивляться новий фільм Латугіна, де головну роль грає Зіна.

Одразу впадає у вічі, що в наведеному вище уривкові Домонтович висміює наївність успіху папіросниці, вкладаючи у уста Зини Тихменевої іронічну репліку в бік цього фільму. Разом з тим головні героїні роману і фільму мають однакові імена: Зіна Тихменева з «Дівчини з ведмедиком» та Зіна Весеніна з «Папіросниці з Моссельпрому». Також фільм має чимало інших епізодних перегуків із романом: наприклад, американський бізнесмен Олівер Мак-Брайт, з яким заради грошей певний час співпрацює Зіна Весеніна і якому перед їхнім розлученням дає ляпаса в ресторані, дуже візуально схожий на німецького пухкощого бюргера, якого бачить у берлінському ресторані поруч із Зиною Іполит: *«Я обережно, щоб якось не зустрітись з її очима, повертаю голову в сторону кабінки, де сидить вона, і бачу, що до її столика підійшов важкий, грузький, червоний наїдпитку чоловік, з олов'яними очима й пухкими щокми, властивими німцеві, що п'є багато пива; типовий німецький бюргер, власник якої-небудь модної крамнички патентованих ліків і предметів, видатний банковий службовець чи, може, й сам банкір, поивеаи гіше, що забагатів на постачанні під час війни і зумів під час інфляції, нічого не загубивши, округлити свій капітал, або ж це біржовий маклер, що перевів сьогодні декілька вигідних операцій, чи директор фабрики, що приїхав з провінції до Берліна розважитись, а то й урядовець з якого-небудь міністерства. Взагалі, один з тих багатьох безликих, що їх Георг Гросс малює в сурдутах з комірцями й краватками, але без голів»* [2, с. 173].

Сюжетний перегук є також із запискою, яку Зіна Весеніна пише американському бізнесмену, а потрапляє вона до Матюшина, однак у «Дівчині з ведмедиком» усе це обертається в серйознішому й драматичнішому ключі. У «Папіросниці» також є епізод, де Матюшин підозрює, що Мак-Брайт убив Зіну і сховав у скрині для одягу, він скликає міліціантів, свідків, однак у скрині знаходять красивого жіночого манекена, а Зіна виявляється живою. У «Дівчині з ведмедиком» відбувається сюжетна інверсія: Іполит думає, що Зіна жива, а потім з'ясовує, що вона скоїла самогубство на його ж очах. Відштовхуючись від цього, можна стверджувати, що «Дівчина з ведмедиком» пародіює не лише вікторіанський роман, але й сюжет відомої сучасникам Домонтовича радянської побутової кінокомедії.

Тобто, торкаючись питання кіноремінісценції, можемо підсумувати, що в романі «Дівчина з ведмедиком» наявний інтенціональний інтертекст із кінофільмами популярної культури 1920-х років, який слугував кільком естетичним цілям: по-перше, посилював візуальні асоціації персонажів роману та акторів зі згаданих вище фільмів (найвиразніша й, найвірогідніше, навмисна – паралель між зовнішністю Зини Тихменевої та відомої радянської актриси Юлії Солнцевої); по-друге, збіги та переробки схожих із кінокартинами мотивів мали створювати й ламати горизонт очікувань, а також пародіювати поверховість розв'язання проблем у популярному кіномистецтві з притаманним йому щасливим кінцем.

Аналіз архітектонічного рівня прози В. Домонтовича свідчить про чітке існування монтажних конструкцій щонайменше в трьох творах: «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці», «Доктор Серафікус», «Без назви». Можна з високою імовірністю казати про те, що монтаж паралельної дії з конвергентним зведенням двох центральних персонажів у кульмінації як основний композиційний прийом «Доктора Серафікуса» є запозиченим із німих чорно-білих фільмів, про що також свідчить драматична завершеність кожного епізоду, наявність кількох яскравих персонажів, чий характер розкривається за принципом ейзенштейнівської опозиції до інших персонажів і силою власних внутрішніх протилежностей. На це вказує і цитата головної героїні, де згадано взаємозв'язок епізодів-снів із переглядом кінофільмів, вплив другого на перше. Монтажне мислення В. Домонтовича проявляється також у конструюванні художнього простору через уведення

епізодичних персонажів, що оприявнюються лише через рух, пластику й міміку, і цим описом (страждання, перекошені обличчя, ірраціональна поведінка) схожі на образи-рухи (за концепцією кіноаналізу Ж. Дельоза), виконані в естетиці німецького кіноекспресіонізму. Сюжетні флешбеки, введені в тканину твору ретроспективним та метафоричним монтажем, слугують засобом очуднення композиції новели «Без назви», фіналу «Дівчини з ведмедиком», надаючи їй візуальної виразності, динаміки гостроти сприйняття реципієнтом. Виразним є монтаж лейтмотивів, які теоретики кіно називали центральним прийомом кінопоетики і які в прозі В. Домонтовича здебільшого мають на меті підвести реципієнта візуальним повторенням однієї й тієї ж деталі в різних місцях композиції до певного інтелектуального висновку або ж увиразнити чуттєве сприйняття.

Можна стверджувати, що романи «Дівчина з ведмедиком» і «Доктор Серафікус» мають багато рис літературного сценарію, про що свідчить виражена сигнальна функція мови в поєднанні з яскравим авторським баченням кожного персонажа, наявність дотепної, лапідарної й афористичної прямої мови, виконаної цілком у дусі написів-кадрів, система неординарних персонажів і взаємодії між ними, що вибудована чітко відповідно до теорії Ю. Лотмана про кіносюжет, який здебільшого будується за казковою матрицею, коли сюжетно статичним героям протистоїть один динамічний герой, що здатен переходити межі дозволеного і заборони, а в контексті «Доктора Серафікуса» про це свідчить висока іронічність тексту, що надає йому ознак комедійного кіножанру 1920-х. Кіносценарність у «Дівчині з ведмедиком» посилюється також завдяки одиничній фокалізації оповіді, оскільки розповідь від першої особи дає виразне уявлення про ракурс зйомки (погляд головного персонажа-фокалізатора) та, якщо мова йде про сучасний кінематограф, відкриває можливості до введення в екранізацію закадрового голосу оповідача як структурного елементу сюжету та важливого компонента поетики фільму. Однак говорити саме про функціонування сценарної конструкції як чіткого наслідування режисерського сценарію з розкадруванням та її описом, на нашу думку, немає підстав, що не заперечує, однак, того факту, що обидва романи мають високий потенціал до перетворення в кіносценарій і екранізацію через яскраві описані вище риси неординарної літературної сценарності. Ще яскравіші риси літературної сценарності

має новелістика В. Домонтовича (зокрема «Емальована миска», «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці», «Без назви», «Помста», «Трипільська трагедія») і його окремі романізовані біографії (зокрема «Спрага музики»), що зумовлено часто наявним елементом театральності та виразним кінематографічним мисленням, коли кожне слово позначає кадр, а монтажна фраза – групу кадрів.

В авторському стилі В. Домонтовича частково наявна технічна кіноконструкція, яка включає адаптацію кіноприймів у візуальному зображенні художньої дійсності та її простору. Майже кожен твір має цікаві, такі, що надаються до пластичного аналізу, монтажні фрази, виконані за кінематографічною технікою гри планів (укрупнення, зменшення, наплив), панорамування, фотографічні інтерпретації із заувагою про тень, освітлення.

Ремінісценції та алюзії на кінокартини 1920-х років, зокрема на «Поцілунок Мері Пікфорд» та «Папіросницю з Моссельпрому», надають творам В. Домонтовича ще одну грань інтертекстуальності, виявляючи зв'язок автора не лише з елітарною культурою його доби, але й популярною, відображаючи його дещо іронічне ставлення до неї. Водночас вони також підтверджують навмисне введення елементів кіномови та кінопоетики автором у текст з метою зробити його більш доступним і зрозумілим для всіх реципієнтів, а не лише здатних до інтелектуального прочитання його текстів, оскільки, як зауважував Ю. Шевельов, для В. Петрова дуже важливим було, аби твір умів розважити читача. А як це зробити інакше, як не натякнувши на їхню схожість із відомими кіноакторами свого часу та не надавши їхнім рухам динамічної виразності, а їхнім розмовам афористичного забарвлення, властивого написам-кадрам, до яких звикла широка аудиторія, читаючи їх гуртом у залюднених фойє кінотеатрів.

Підсумовуючи сказане вище, можемо зробити висновок, що твори В. Домонтовича належать до неймовірно цікавого зразка прози з прихованою кінематографічністю, яка в окремих моментах переходить у вдавану кінематографічність, очуднюючи, іронізуючи та увиразнюючи за допомогою неї свою інтелектуальну гру з читачем, яка стимулює і активізує фантазію та дає чітке візуальне уявлення про кожного персонажа. Проза В. Домонтовича має широкий кінематографічний арсенал засобів для екранізації, яка б відзначалася пластичною виразністю й інтелектуальністю.

Список літератури

1. Агєєва В. Поетика парадокса : Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агєєва. – Київ : Факт, 2006. – 432 с.
2. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна лукроза / В. Домонтович. – Київ : Критика, 2000. – 412 с.
3. Делез Ж. Кино-1. Образ-движение / Жиль Делез // Кино / Жиль Делез. – Москва : Ад маргинем, 2004. – С. 21–147.
4. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Лотман. – Таллин : ЭЭсти Раамат, 1973. – 92 с.
5. Пуніна О. В. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття) : монографія / О. В. Пуніна. – Донецьк : ДонНУ, 2012. – 372 с.
6. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 574 с.
7. Шевельов Ю. Віктор Петров, як я його бачив / Юрій Шевельов // Вибрані праці : у 2 кн. Кн. II : Літературознавство / Юрій Шевельов. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 822–832.
8. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози / Юрій Шевельов // Вибрані праці : у 2 кн. Кн. II : Літературознавство / Юрій Шевельов. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 833–878.

Y. Chornohuz

THE HIDDEN CINEMATOGRAPHY: CINEMA OF THE 1920S IN THE INTERTEXTUAL DISCOURSE OF V. DOMONTOVYCH'S PROSE

V. Domontovych's prose is considered one of the most mysterious and complicated in its intertextuality in the literature of Ukrainian modernism. The article presents a comparative analysis of the reminiscences and references to the silent films of the 1920s in V. Domontovych's prose, as well as the features of the poetics of cinema in the composition of his novels.

The plot analogies between his debut novel 'The Girl with Teddy Bear' and two famous soviet films 'Mary Pickford's Kiss' (1927) and 'The Cigarette Girl from Mosselprom' (1924) reveal that the popular culture of the 1920s was an important sphere of the intertextual dialogue with the recipient. The results of the analysis reveal that V. Domontovych used the intentional intertextuality with the cinema of that time to enforce the visual associations between his characters and famous cinemactors. The most eloquent example is the resemblance of Zina Tyhmienieva from 'The Girl with Teddy Bear' and Zina Vesienina from 'The Cigarette Girl from Mosselprom' whose performed by famous soviet cinemactress Yulia Solntseva.

According to O. Punina, the methodology the author of this article researches the nature of cinematography which is peculiar to Domontovych's creative manner: whether it is hidden or pretended literary cinematography. The article characterizes both montage thinking and scenario constructs in the famous writer's prose. Besides, it emphasizes the availability of literary adaptations of such filmmaking techniques as the parallel scenes montage, film transitions, leitmotifs, panning, playing with film shots. Thereby, the article outlines the cinematographic potential of V. Domontovych's novels.

Keywords: Domontovych, intertextuality, congenital cinematographism, hidden cinematographism, poetics of cinema, cinema language, filmmaking techniques, montage thinking, parallel scenes montage, montageous, scenarios and technical constructs in the literary text.

Матеріал надійшов 25.05.2017