

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО: «КІНОДЕКАДЕНТ У ВИШИВАНЦІ» (КУЛЬТУРНА ІСТОРІЯ ЕКРАНІЗАЦІЙ – 1917–2014 рр.)

Статтю присвячено системному аналізу корпусу екранізацій творів Володимира Винниченка від появи української декадентської драми до наших днів. У статті досліджено історичні зв'язки Володимира Винниченка з німим кінематографом, контексти перших екранізацій його п'єс і сценаріїв, а також особливості «сукупного кінотексту» В. Винниченка, який формується у 1990-ті роки та створює цілісну екранну парадигму рецепції творчості Винниченка кінематографом.

Ключові слова: кінотекст, декаданс, життєтворчість, еротанатологія, даннунціанізм, Gesamtkunstwerk, Hassliebe, порнографізм, інфантицид, коди, мотиви, етичний символізм, декадентський кінематограф.

Актуальність дослідження зумовлено цілковитою невивченістю корпусу екранізацій творів видатного українського письменника й політичного діяча Володимира Кириловича Винниченка (1880–1951), в тому числі й за його власними сценаріями, а отже – висвітленням практично невідомого шару культурної спадщини України. На цій першій фразі з офіціозом можна покінчити. Оскільки повна фільмографія екранізацій Володимира Винниченка, яка налічує дванадцять нині відомих постановок, не просто репрезентує в кінематографі «*декадентський стиль*» (якщо користатися з терміна Т. Готье, Н. Бердяєва та А. Блока), а фактично є основою нечисленного корпусу фільмів декадентського напрямку в українському кіно, особливо за часів «перебудови-постперебудови», слід вважати у ній радше винятком стрічки не декадентського характеру (це чверть усіх відзнятих фільмів, три з дванадцяти). Не кажучи вже про той факт, що з Винниченком пов'язана, без перебільшення, **найперша в історії українська декадентська кінодрама** – «Брехня» (1918) за однойменною культовою п'єсою 1910 року, знята режисером В'ячеславом Висковським між Одесою та Москвою вочевидь під час першого урядування В. Винниченка як голови Ради народних міністрів та Генерального секретаріату у Центральній Раді у 1917–1918 рр. З семи відомих нам осіб, причетних до створення цього фільму, як мінімум троє походять із території нинішньої України: Винниченко, драматург, з Єлисаветградщини; Висковський, режисер, з Одеси; Микола Маліков, виконавець головної ролі, з Києва; при цьому в екранізації

вилучено фрагменти українського орнаменту, вплетені драматургом до п'єси: замість батька Андрія Карповича, колишнього українського кріпака Карпа Федоровича, на екрані з'являється батько (?) фатальної жінки Наталі Павлівни – рафінований авіаконструктор (!). Колективний спів «Заповіту» Тараса Шевченка також був вочевидь опущений з титрів, та й сам Винниченко в авторському перекладі російською мовою «Ложь» 1916 року видання знайшов *адекватну* заміну: «Поют что-нибудь грустное» [2, с. 39]. Таке віньєтування модерністської драматургії «зйомною» народницькою орнаментикою не випадкове: герой п'єси «Memento» (неекранізованої), художник-декадент-синовбивця Кривенко постає за авторською ремаркою «*у вишиваній сорочці й оксамитовім чорнім піджаці*» [4] – і це стає правдивою формулою декадентства Володимира Винниченка. Дослідники багаторазово звертають увагу на те, що саме Винниченко був «найвиразнішим виявцем декадентської доктрини в українській літературі» [11, с. 205]. При цьому літературознавець Л. М. Ткач наголошує, що «Нечуй-Левицький не вбачав у декадентстві В. Винниченка якихось українських засад, а лише впливи західноєвропейського чи російського декадентства, що сприймалось ним, здебільшого, негативно» [16, с. 65]. *Гезамткунстверк Винниченко* – український письменник-декадент, російський драматург (1916–1918), німецький кіносценарист-експресіоніст (1921–1923), французький живописець-постсимволіст (1930–1940-ві) – в українській культурі вочевидь не має аналогів, дозволяючи зіставлення, проте, зі світовою

культурою символізму: *Гезамткунстверк Мікалоюс Чюрльоніс* або ж *Гезамткунстверк Леонід Андрєєв*. Проте найрелевантнішим буде аналог Габріеле д'Аннунціо. *Даннунціонізм* Винниченка найкраще пояснює його роль у політиці: «На відміну від “петраркізму”, що позначає суто літературну традицію, термін “dannunzianesimo” (“даннунціанізм”) означає окремий стиль життя і творчості, поліморфічний психомистецький феномен, де не можна провести чіткої грані між літературним персонажем та реальним» [12, с. 6–7]. У подібному значенні термін dannunzianesimo запровадив до історії літератури італійський літературознавець Енріко Гальмоцці; в одному з нечисленних українських звернень до постаті Габріеле д'Аннунціо літературознавець О. Є.-Я. Пахльовська найближчим життєтворчим аналогом останнього за усталеним європейським шаблоном називає Вайлда, як видно з вищенаведеної цитати, а паралель із Винниченком проводить винятково на рівні «вузькопрофесійному» – театральному: «Театр д'Аннунціо [...] своєю декадентською поетикою з елементами натуралізму становив виклик тогочасному “буржуазному” італійському театру (чимало цікавих паралелей з його театром можна віднайти в драматургії Володимира Винниченка)» [12, с. 11]. І це при тому, що в історії світового декадансу ми маємо лише два прецеденти граничного «даннунціонізму» – письменника-декадента на чолі новоствореної держави: Габріеле д'Аннунціо в Італії та Володимира Винниченка в Україні. У цих двох випадках ми спостерігаємо блискучу перформативність та стрімку блискавичність державного правління: два піврічні урядування Володимира Винниченка у Центральній Раді (1917–1918) та в Директорії (1918–1919) за терміном можна дорівняти до правління команданте д'Аннунціо самозахопленою республікою Ф'юме на території нинішньої Хорватії, що протривало трохи більше ніж рік у 1919–1920.

При цьому збіглися за часом і їхні найприкметніші екранізації в світовому кіно: упродовж 1921 року було знято символістський кінопроект «Корабель» режисером Габріелліно д'Аннунціо (сином письменника) та шедевр німецького експресіонізму «Die Schwarze Pantherin» режисера Йоганнеса Гутера за п'єсою Винниченка «Чорна Пантера й Білий Ведмідь», де у головній ролі знялася Єлена Полевицька – актриса, що зіграла Риту (Чорну Пантеру) на сцені театру Леся Курбаса в 1917 році. Цей фільм став єдиним здійсненим сценарним проектом письменника. До революції Володимира Винниченка все логічно

підводило до того, щоб стати ще й кінодраматургом після завоювання ним російської сцени (провінційної та обох столиць) упродовж 1915–1917 рр. Проте стати сценаристом він просто не встиг, оскільки після подій Лютневої революції Винниченко скеровує свої зусилля в інший бік та різко уриває контакти з російськими театрами. Психологічну специфіку інтеграції Володимира Винниченка у російський кіно- й драматургічний простір у період 1915–1917 рр. найкраще можна схарактеризувати записом із його щоденника від 23 січня 1917 р.: «...І знайдуться такі, що плюнуть мені в лице на вулиці і робитимуть мені скандали в публічних місцях, і слатимуть лайливі листи, і зроблять все моє життя на тій Україні, про яку я мрію 15 років, з якої вигнав мене уряд, таким, що я волітиму чужину, заслання, тюрму, щонебудь (орфографію автора збережено. – О. К.), тільки не свій рідний край. І то за те, що даю свої праці в перекладі на російську мову, що виставляю в перекладах п'єси на російській сцені. [...] Бо за це ж мене звуть і зрадником, і руським письменником, і рабом, і ще якимось. “Ший чоботи, а не давай нічого своїм гнобителям”. Така формула, яка пропонувалася мені вже давно. Може, справді, мій національний обов'язок був шити чоботи, не писати нічого ні на якій мові, голодувати і служити писарчуком в якій-небудь канцелярії? [...] Але, може, я не повинен був перекладати на руську мову нічого? І не дозволяти нікому робити ці переклади? Для чого? Яка ж у тому рація? І яка користь з того національній українській справі? [...] Я хотів би, щоб увесь світ мене читав, на всіх мовах друкувати свої праці, лишаячись українцем, як лишаяюсь ним тепер, друкуючи по-російському. Чи є це вина? Не знаю. Здається, ні» [3, с. 250–251]. Понад десять п'єс Володимира Винниченка в його авторських російських перекладах вийшло друком упродовж 1916–1918 рр. у Москві й Санкт-Петербурзі.

Завдяки сценічному успіху ім'я Володимира Винниченка часто згадували в російській дореволюційній кінопресі. Так, у журналі «Пегас» 1916 року наведено характеристику специфічної фемінності драматургії модерну з посиланням на Винниченка: «Про що ж мусить оповідати “пишущий обыватель”? Безумовно, насамперед про дім, про родину, й про те, що покладено в основу родини – про стосунки чоловіка й жінки. Жінка сьогоднішнього дня робить життя чоловіка нестерпним. Шлюб став не миром, а боротьбою статей. Нинішня жінка – демонічна міщанка. Вона шукає демонічного героя. З міщанською

злістю вона мстить зрадою за зраду. І немає в неї туги за інтимною культурою. Чоловік носить на своїх плечах боротьбу за цю духовну, інтимну культуру, і в цій боротьбі нинішня жінка йому не помічниця, а тягар. Вона добивається прав, але не хоче брати на себе обов'язків, які накладаються спільною роботою. Не жінка потребує емансипації від чоловіка, а чоловік – емансипації від цієї брутально-чуттєвої й недуховної жінки. Цю жінку нинішнього дня й зображають Арцибашев – у “Ревношах” та “Законі дикуна”, Андреев – у “Катерині Іванівні”, Винниченко – у “Чорній пантері” й Миртов – у “Маленькій жінці”» [21, с. 79] – цитата публікується вперше.

Проте історія сукупного кінотексту Володимира Винниченка починається після революційних подій 1917 року, коли автор фактично припинив свою співпрацю з театрами та розпочав активне політичне життя, так і не відбувши як сценарист. Російських німих стрічок за В. К. Винниченком зафіксовано лише дві: «Сходи диявола» режисера Георгія Азагарова за п'єсою «Чорна Пантера та Білий Ведмідь» (фільм вийшов 19 лютого 1918 року, не зберігся) та «Брехня» режисера В'ячеслава Висковського (фільм було відзнято 1918 року, але на екрани вочевидь не випущено; фільм зберігся в режисерській монтажній версії).

Як свідчать збережені анотації до першого фільму І. Азагарова «Сходи Диявола», це доволі вільний парафраз «Чорної Пантери...», автором сценарію до якого став Александр Аркатов, що знімав фільми на єврейську тематику й символістські романи Ф. Сологуба: це «салонна драма з залаштункового життя цирку на сюжет п'єси В. Винниченка...», вочевидь «Чорна Пантера» на ім'я Андрієнна у виконанні актриси Вери Чарової поставала у цьому фільмі як актриса цирку. При цьому як чоловік героїні фігурує «художник Брандес» (аналог митця Корнія Канєвича у п'єсі, дію якої вочевидь перенесено у зарубіжні реалії) – актор П. Бакшеев. Тож, вочевидь, центральну лінію з «полотном смерті», якому офірують немовля, у фільмі було збережено. Натомість заголовний образ «Сходи диявола» лишається непроясненим. У фільмі також були задіяні актори: Ольга Кондорова (мати «Пантери»), Вера Орлова («Сніжинка»), Ніколай Панов (критик Маттен – вочевидь аналог спокусника Мулена у п'єсі), В. Мак в епізодичній ролі штангіста. Фільм було відзнято на студії І. Єрмольєва.

Свідчень про естетику фільму «Сходи диявола» / «Чорна Пантера» недостатньо для того, щоб зробити висновок про його належність до декадентського кінематографу (*moderne*). Натомість фільм В'ячеслава Висковського «Брехня», робота над яким велася майже паралельно до роботи Азагарова, є унікальним взірцем українського декадентського кінематографу «першого періоду», що не має аналогів у тому просторі культурної дифузії, що став контекстом формування українського кіно навіть після розпаду Російської імперії та отримання незалежності. Ця стрічка виробництва студії «Біофільм» через пожежу останньої навесні 1918 року не була випущена на екрани, тому збереглася без титрів і жодних текстових матеріалів (її віднайшла автор статті в архіві Держфільмофонду Російської Федерації в 2013 році та реконструювала за текстом п'єси Володимира Винниченка та її авторським російським перекладом, перший показ реконструкції відбувся 9 липня 2016 року в Лондоні, під час конференції «Forgotten Geographies in the Fin de Siècle, 1880–1920»). Тут ми маємо лише поставити закономірне запитання, чи не пов'язаний такий раптовий сплеск інтересу постановників до творчості В. Винниченка (який з успіхом давав свої п'єси на російській сцені, столичній та провінційній ще з 1915) із тим фактом, що автор п'єс на той момент встиг побувати головою уряду України, яка щойно отримала політичну незалежність. При цьому, як зазначають дослідники хронологічно наступної сторінки кінобіографії Володимира Винниченка, французькі кінематографісти при постановці його сценаріїв у Європі вимагали рекламувати «Чорну Пантеру» як п'єсу президента України [10, с. 28].

«Брехня» В'ячеслава Висковського потребує окремої статті та окремого детального дослідження з огляду на те, що увесь текстовий масив довкола неї (сценарій і режисерські нотатки, афіші й відгуки, спогади членів знімальної групи тощо) не зберігся. Зазначимо лише побіжно неабиякий хист режисера, який в естетику декадентської драми привносить, поряд із великими планами бауєрівського типу, нові прийоми динамічного монтажу, передбачаючи новведення радянського авангарду, та майстерно оперує внутрішньокадровим монтажем.

Проте вже у другій половині 1918 року, під час другого урядування Володимира Винниченка, питання про екранізацію його творів порушується у контекстах програмної українізації

модерної культури, зокрема, кінематографу, завдяки щойно заснованій студії «Українфільм», і режисер Сигізмунд Веселовський ставить у перелік творів Винниченка до постановки щойно екранізовану В'ячеславом Висковським «Брехню» та «Чорну Пантеру», проте вочевидь швидкоплинність режиму Винниченка завадила розпочатися обом постановкам. Взаємини Володимира Винниченка з «Українфільмом» вже під час його еміграції були пов'язані з низкою проєктів, зокрема, екранізацією роману «Сонячної машини», за авторським сценарієм самого Винниченка. Американський дослідник Микола Сорочка, окрім «Сонячної машини», згадує у своїй науковій розвідці ще й сценарій Винниченка «Син Ізраїлю» [21, р. 30]. Український історик Надія Миронець присвятила ряд досліджень відносинам Володимира Винниченка зі студією «Українфільм»: «1922 року В. Винниченко на якийсь час відходить від активного політичного життя, заглиблюється в книги, активізує письменницьку роботу, клопочеться виданням своїх творів. Разом з Марком Віленським та колишнім консулом незалежної Грузії в Німеччині Вассо Думбадзе він створює комерційне фільмове товариство “Українфільм”, на яке покладає великі надії, сподіваючись за допомогою українських фільмів завоювати Європу, зробити відомими українське мистецтво, українську націю» [10, с. 28]. При цьому німецька студія УФА, за словами Винниченка, пропонувала свою долю в «Українфільмі»: ця пропозиція мала місце на початку 1922 року – вже після виходу фільму «Чорна Пантера» Йоганнеса Гутера, прем'єра якого відбулася 14 жовтня 1921 року. Зрештою, на «Українфільмі» у 1929 році все ж таки виходить перший фільм за Володимиром Винниченком, який уже не мав жодного стосунку до сценарію – сценаристом виступив Микола Бажан. Фільм «Пригоди Полтинника» режисера Акселя Лундіна, знятий за оповіданнями «Федько-халамидник» і «Бабусин подарунок», зберігається у фільмофонді Центру Олександра Довженка, це фільм «про доброго й благородного хлопчика Федька, який навіть за зло платить добром» (з офіційної анотації на сайті Центру); і це було єдиним зверненням до творчості Винниченка за весь радянський період до 1989 року.

Аж тоді в українському кіно розпочався «ренесанс винниченківського декадансу»: основну частину екранізацій драматургії Володимира Винниченка здійснив режисер Олег Бійма на студії

«Укртелефільм»: «Чорна Пантера й Білий Ведмідь» (1990), «Гріх» (1991), «Заручини» (1996) – останній з фільмів увійшов до циклу «Острів любові» – телевізійного експерименту в жанрі еротичного телесеріалу на матеріалі українського модернізму. Важливою для «декадентської фільмографії» В. Винниченка є екранізація роману «Нотатки кирпатого Мефістофеля» режисера Юрія Ляшенка (1993 рік). Екранізація п'єси «Закон» режисера Юрія Суярка стала найпершою хронологічно у цьому переліку (1989 рік) та розпочала телевізійне розкриття винниченківських проблем на екрані. Замикає цей перелік короткометражний фільм «Сорочка зі стьождою» режисера Володимира Домбровського (1996).

Телевізійний формат реалізованих постановок за В. Винниченком у 1989–1995 рр. спочатку призвів до мінімалізації суто кінематографічних засобів зображальності й зняття ряду специфічних кодів кінореальності. **Драматургічність** як специфічна риса винниченківського кінотексту другого періоду в дослідженні цього матеріалу змушує відшукувати специфічні декадентські коди передусім на сюжетному рівні. **«Етичний символізм»** як унікальна якість Винниченкової драматургії виводить констеляцію заголовків-концептів-символів: «Гріх», «Закон», «Брехня», «Момент», які переосмислюються й вирішуються автором у декадентському ключі. З огляду на це *декадентство як характеристика винниченківського типу екранної дійсності* пролягає переважно на наративному рівні з використанням специфічних кодів, тем і мотивів.

Специфічні декадентські мотиви, якими на сюжетному рівні характеризується *над-текст* Володимира Винниченка: 1) мотив любові як ненависті, або ж *любоनावисті*/Hassiliebe (термін Юрія Андруховича) – п'єси «Брехня» (1910), «Гріх» (1920) – жоден інший автор у світовій літературі не розвиває його настільки ж послідовно; 2) мотив *офірування немовляти*: у п'єсі «Чорна Пантера й Білий Ведмідь» (1911) немовля приноситься в жертву декадентської творчості як *танатотеургії*, у п'єсі «Memento» – в жертву декадентській *життєтворчості*, підпорядкованій принципу *несумісності* (з родинним життям, зі слабкістю); 3) мотив *психологічного експерименту*, який у щоденниковому модулі залучає спостереження за стосунками статей (щоденники самого В. К. Винниченка 1911–1916 рр.) та заміщення любові експериментуванням у міжстатевих стосунках головного протагоніста

(роман «Нотатки кирпатого Мефістофеля») – цей мотив запозичено у Станіслава Пшибишевського й Кнута Гамсуна, але багатократно підсилено.

Так званий *порнографізм* В. К. Винниченка, що відзначався більшістю його ранніх читачів (про цю специфіку рецепції див. детальніше статті Р. Л. Тхорук «Драми В. Винниченка “Дизгармонія” і “Щаблі життя”: відгуки перших читачів» [18] і Т. С. Яровенко «Експериментально-провокативні інтенції В. Винниченка другого періоду творчості: наукова парадигма осмислення» [19]) вирізняє його на псевдокласичному тлі українських модерністів як декадента *par excellence* взірця Ст. Пшибишевського (відгук Винниченка про Пшибишевського: «Пшибишевський є виразом того, що робить сучасне життя. Він є змістом того, чим повинен бути сучасний чоловік» [3, с. 43]) та слугує ментальним цементом усіх перелічених декадентських мотивів його над-тексту. Репліки, щедро насичені *фізіологізмами* (на що звертає увагу і Р. Л. Тхорук у своїй статті) дають змогу «перформатувати смисл у нові виміри тілесності» [17, с. 325].

На матеріалі цього корпусу екранізацій вкажемо пунктиром на розкриття основних перерахованих кодів у корпусі фільмів винниченківського кінотексту цього періоду. **Код спокуси** утворюється вищезазначеними мотивами **любовності** й **порнографізму** в декадентському кінотексті В. Винниченка. При цьому **код спокусника** як одна з форм його екранного вираження охоплює і низку інших соціокультурних вимірів, крім сексуального, про що свідчать відповідного типу герої Винниченка та їхні екранні втілення: жандарм Сталинський – Богдан Ступка (фільм «Гріх», 1991) та юрист Михайлюк – Сергій Романюк (фільм «Нотатки кирпатого Мефістофеля», 1993). Яків Михайлюк, окрім паралельного експериментування з почуттями кількох жінок, яке набуває майже к'єркегорівської методичності (див. «Щоденник спокусника»), здійснює експеримент психологічного руйнування чоловіка однієї зі своїх колишніх коханок, росіянина з Уралу, який стає головним протагоністом центрального героя (створюючи альянс на декадентського «антифауста»): актор Леонід Бакштаєв відіграє діонісійські стани Сосницького таким чином, що карти, вино й розпуста, а також сам «Мефістофель», що їх спричинив, стають явищами одного порядку, таким чином дорівнюючи їх до знеособленого деструктивного хвороботворчого начала. У фільмі «Гріх» подібний

істеричний стан деструктивної співзалежності «програє» сторож у в'язниці, якого Сталинський змусив стати «людиною в шафі» й вести таємні протоколи допитів. З оригінального тексту цього персонажа в екранізації вилучено репліку про пасивне спостереження ним звалтування невідомої революціонерки Сталинським під час допиту (що довело її до самогубства).

Незважаючи на це, елемент спокуси еротичної у фільмі Бійми вочевидь домінує над спокусою політичною у тому, як розігрують лінію стосунків ключових протагоністів, Сталинського й Марії, актори Богдан Ступка і Наталія Єгорова: у п'єсі акцент зроблено передусім на тому, що Сталинський методично робить із принципової Марії донощицю, руйнуючи її за аналогом випадків спокуси маскуліної, «мефістофельської»; у фільмі вона є лише зряддям у руках поліції, не відаючи цього при викритті типографії. Інфернальний жандарм у виконанні Богдана Ступки – радше Асмодей, ніж Мефістофель; при цьому в ньому виразно прочитуються підтексти імперської присутності («Вся Росія – велике жандармське управління...»). Мотив **любовності**, найчіткіше сформульований Винниченком саме у п'єсі «Гріх», переконливо озвучений Ступкою у фільмі: «...пропоную найвищу насолоду: любити чоловіка, якого ненавидиш [...] От ви подумайте: вам хочеться схопити мене за горло, задушить, загризти, а ви, в той же час, обнімаєте мене, цілуєте. Га? Запевняю вас, це оригінально, пікантно. Більше того: це гостро, це... не маю слова, щоб висловити як слід. У цьому є щось сатанинське, як казала одна революціонерка, яка мене так само любила» [1]. Наскрізна присутність та полііпостасність Сталинського у фільмі (у випадкових зустрічах, снах Марії, до актуальної зустрічі – сцени її арешту) композиційно втілена у танатичному рондо: перша зустріч Марії та Сталинського після убивства Столипіна в київській опері, коли вона ховає револьвер убивці; остання зустріч Марії й Сталинського перед потягом до Криму, коли з цього ж револьвера вона убиває його. Отруєння Марії, яким закінчується п'єса Винниченка, навпаки, зближує сюжетну лінію «Марія – Сталинський» у п'єсі «Гріх» з лінією «Наталя Павлівна – Іван Стратонович» у п'єсі «Брехня», написаній на 10 років раніше (у 1910-му), коли самогубство жінки являє собою не просто спосіб «розрубати Гордієв вузол», а любовну відмову на сатанинське бажання чоловіка, в якому шантаж втрачає будь-яку етичну (Іван Стратонович) чи політичну (Сталинський) мету,

нівелюючи категорії соціальні на користь лібідінальних. Так еротанатологія Винниченка отримує додаткову альтернативну модель.

Фемінна модель **спокуси**, у Винниченка вочевидь вторинна щодо маскулінної, пов'язана із **кодом Саломеї**, притаманним інтернаціональному декадансові: у фільмі «Чорна Пантера й Білий Ведмідь» (1990) Олега Бійми композиційно центральне значення має танець Рити (головної героїні, актриса Ірина Дорошенко), вирішений як танець Саломеї, у якому відбувається оголення не її самої, а другорядних персонажів довкола неї; «уявна оргія» (вирішена у традиційній стилістиці перебудовного кіно) триває рівно стільки, скільки й танець (тут розкривається й код порнографізму). Щодо ототожнення із Саломеєю Наталі Павлівни з п'єси «Брехня» неодноразово зазначали літературознавці – за аналогією з героїнею п'єси Леоніда Андрєєва «Катерина Іванівна», яка позує у вигляді Саломеї в одній зі сцен (Н. Колошук) [7, с. 244], чи то за аналогією з Лу Саломе, яка поєднує в собі фатальність і людяність та має протагоніста-надлюдину – Фрідріх Ніцше / Іван Стратонович (О. Смольницька) [15, с. 90]. Це ототожнення було цікаво інвертоване в ранній німій екранізації В'ячеслава Висковського, коли у фінальному кадрі самогубства Наталі її чоловік Андрій Карпович тримає в руках її голову, що буквалізує його репліку з п'єси Винниченка (де він також «дає голову [на відсіч]» власної дружини) та ставить його на місце Ірода з п'єси Оскара Вайлда.

Зрештою, третій модус спокуси у Винниченка – **спокуса безособова** як стихія пан-еротизму, що знімає диференціацію тіл-об'єктів, яка трансформує мирного «Панаса» (професора психології) у виконанні Степана Олексенка в стихійного «Пана» із суто гамсунівською нерозбірливістю, коли навмисне збудження від безплідної дружини має вилитися у запліднення спеціально найнятої незайманки (фільм «Закон» Юрія Суярка, 1989), або ж яка штовхає на вулицю бідного інтелігента, змушеного потім від гротескової повії, прийнятої за Незнайомку (Тамара Яценко), драпати голяка через усе місто (фільм «Заручини» Олега Бійми, 1995). **Код порнографізму** в «Заручинах», з огляду на включеність фільму до телепроекту «Острів любові», закладено режисерською інтенцією еротичної кінотворчості на матеріалі української класики, проте він виявляється суто зовнішнім, привнесеним у сюжет зазначеною вище гротесковою подробицею в сюжеті новели «Рабіні правди», або ж у сюжеті

новели «Заручини» – привнесенням до сюжету вигаданої героїні, наймолодшої сестри в родині київських міщан-шахраїв, яка під час заручин старшої сестри імпровізує еротичний перформанс із незнайомим гостем у душі «галантного століття» (з великою натяжкою сюди можна залучити сюжети живопису Костянтина Сомова як додатковий декадентський мистецький контекст), причому остаточне злягання відбувається на очах не лише «галантних дам» у перуках, а й батьків героїні. При цьому режисером цнотливо обійшов як тему німфоманії головної героїні – старшої сестри, так і значно визивніші сюжети Винниченка, які залишилися осторонь екрана.

Винниченківський **код інфантициду** поєднує більшість творів його сукупного кінотексту, при тому що основна його п'єса на цю тему – «Memento» з відчутними ознаками автобіографізму, так і не була екранізована. У цій п'єсі уже згаданий «декадент у вишиванці», художник Кривенко, якого спонукає фобія дегенерації (загальнодекадентський **код виродження**), заморожує власне немовля, поки мати відсутня. Літературознавці традиційно ґрунтують здогадки про автобіографічність цього епізоду на відомому пасажі з листа до Винниченка Людмили Гольдмерштейн (Максимович) від 22 вересня 1911 року: «Володя, я теряю розум! Навіщо ж тоді ти убив Володіка і тоді, як ти ще не певен навіть був, що у тебе в крові сифіліс? Невже [...] що тільки для того, щоб не бути зв'язаним? [...] Я ж була певна, що твої слова: – “я дав тобі страдання для того, щоб в будучим не було ще більших” – я зрозуміла, що ти боявся, що дитина врешті-решт поплатиться за тебе – за твою хворість. Торік ти мені писав, що у тебе реакція Вассермана показала присутність в крові спірохетів...» [9, с. 218]. Найбезпосередніше сюжет інфантициду виражений у п'єсі «Чорна Пантера й Білий Ведмідь», особливу популярність якої серед екранізаторів ми мусимо відзначити (Г. Азагаров, Росія – 1917, С. Веселовський, Україна – 1918, не здійснено, Й. Гуттер, Німеччина – 1922, О. Бійма, Україна – 1990). В екранізації Олега Бійми (єдиній доступній з чотирьох) домінуючий у кадрі сріблястий тон полотна, на якому батько-художник зображає дитину у стані агонії на руках скорботної матері, й пелюшок, у які нав'язливо завивають дитину, обличчя якої *полотно*, співвідноситься з третім кінематографічним символом – срібним екраном (полотном – простиратлом – ...) Євгенія Бауера, у фільмі якого «Умирающий лебедь» (1916) відтворюється

засаднича для декадентського кінематографу **танатотеургічна** модель: художник так само шукає риси смерті й рух агонії для свого найкращого полотна (й задля цього вбиває модель-танцівницю). У фільмі Юрія Ляшенка «Записки кирпатого Мефістофеля» (1993) *убивство дитини холодом* відтворюється у шаленому мигтінні світлотіні; рухома камера створює ефект зависання над прірвою – буквально, декадентський ефект *безодні*, так наче батько готовий впустити дитину, зумисне висовуючи її з вікна на холод; терапевтичний фінал (хлопчик не захворів, підріс та інтегрував сім'ю «Мефістофеля» і його відторгнутої коханки) протиставляє фантазм благополуччя декадентській реальності. У фільмі Олега Бійми «Гріх» пунктирний код інфантициду окреслено реплікою про те, що Марія «викидала на смітник дітей від свого чоловіка» (тобто, робила аборти) – і репліка, і персонаж, що її промовляє – божевільна свекруха на ймення Тіна привнесені до сюжету сценаристами (Олег Бійма і Тамара Бойко). Навіть у найбільш етично виваженому фільмі «Закон» (1989), де дитина є головною інтенцією тексту, її життя постійно опиняється під загрозою і в утробі матері, і після народження – адже лише таким чином (створюючи можливість інфантициду) юна стенографістка Люда може ствердити своє *законне* право на власну дитину, якого від початку намагається позбавити її подружжя Інни й Панаса, що прагне обманом використати її як сурогатну матір. Код інфантициду у Винниченка цілком очевидно пов'язаний з тим, що «несвідомий син є носієм імпульсу до батьковбивства», проте, погоджуючись із цим твердженням літературознавця Н. Зборовської, поставимо під сумнів те, що «психологічний аналіз Винниченком національного еросу виявляв, що в українському світі батьківський інстинкт має перевагу над сексуальним інстинктом [...] його філософські рефлексії допомагають збагнути специфіку українського еросу, в якому сексуальний інстинкт відступає перед першозначущістю батьківської і материнської любові, що вказує на перевагу ніжної течії лібідозного потягу над хтивою» [6, с. 287]. Код інфантициду як специфічний код творчості Винниченка, безпосередньо зумовлений діалектикою його еротанатології з ідеєю вбивчого, люциферичного еросу, що несе в собі «сильний чоловік» (у визначенні Ст. Пшибишевського), і тут ідея «Закону» є радше винятком «унормування» того, що Зборовська називає «національним еросом».

Говорити про сформований кінотекст Володимира Винниченка на цьому етапі випадає тому, що цілісність, утворювана усіма вищезазначеними постановками, вочевидь домінує над режисерськими методами в них, створюючи узагальнений тип українського національного декадентського кінематографу *par excellence*. Дещо вибивається з цього декадентського ряду фільм Василя Домбровського «Сорочка зі стьожкою» – екранізація оповідання «Щирий і уміркований», який заслуговує проте на окрему згадку. Вишиванка, або ж «сорочка зі стьожкою», що її демонстративно вдягає «щирий» (Богдан Бенюк) та ховає у валізі «уміркований» (Петро Бенюк), в екранізації стає остаточною крапкою сюжету: після звільнення обох з в'язниці, куди вони потрапляють за бійку як наслідок політичних дискусій «щирого» (і фраза у виконанні Б. Бенюка: «Геть, кацапи, з наших українських тюрем!») цілком заслуговує на статус актуального національного мему, з яких і складається весь фільм, ми бачимо здаля, не чуючи слів, як валіза «уміркованого» розкривається і неї випадає прихований фетиш національної ідентичності. Щодо цього фільму погодимось з кінокритиком Олександром Рутковським, який зазначив: «Замальовка з природи, якою було оповідання В. Винниченка, в екранізації В. Домбровського отримала якості свого роду притчі, що ілюструє одвічну механіку головного мозку націоналізму» [14, с. 85]. Вже тоді, на початку 1990-х режисер, який блискуче оформив у «притчу» націонал-соціологічні спостереження В. Винниченка, дістав звинувачень в українофобських настроях (звинувачення поширювалися, очевидно, і на літературне першоджерело) [5, с. 7].

Третій період, маркований як «кінематограф нульових», знову витіснив на маргіналії тексти письменників-декадентів, лишивши їх переважно для студентських фільмів. В 2014 році виходять дві короткометражні роботи українських режисерів за однойменними оповіданнями Винниченка – «Момент» Олександри Тесленко й «Салдатики» Андрія Кучмія. Обидва ці фільми природньо запозичують передусім революційний патос літературного першоджерела «на хвилі моменту». При цьому вони вирізняються значно лаконічнішими екранними рішеннями, аніж надміру декоративний «винниченківський декаданс» 1990-х. Особливо це стосується фільму «Салдатики», який можна цілком звести до сукупного фінального жесту масового розстрілу, який *не здійснюється* у протистоянні двох

колективних соціальних тіл – повсталіх селян і солдатів після «перехресного убивства» (ватажка селян – офіцером, а офіцера – молодим селянином). Відверта маніфестарність фільму, який завершується кадрами Майдану під саундтрек «Пливе кача по Тисині» у виконанні «Пікардійської терції», змушує звернутися до карпалістичної теорії Юрія Цив'яна, згідно з якою історичний жест може й повинен бути цитованим у різних соціокультурних контекстах, і саме цей історичний колективний жест (відмови від вбивчого виконання наказу згори) і запозичує кінематограф у Винниченка. Іншого порядку ключовий жест обігрується в «Моменті» О. Тесленко – тут він начебто має цілком декадентську природу (на відміну від «Салдатиків», від початку стилізованих у дусі фольклорного слов'янізму) еротичного *élan vital*, несумісного з триванням і побутовим зниженням – якщо не синхронної смерті під час кохання («Єсть такі метелики...») – говорить героїня Винниченка Муся), то смерті самого любовного пориву у його найвищий точці (ризикований успіх пари юних революціонерів після нелегального перетину державного кордону, який буквалізує трансгресію як метафору). Обраний режисеркою перехресний християнсько-язичницький код: вона вирішує перебрати втікачів на священика й прочанку, а з іншого боку, поволі трансформує спільну втечу у вакхічну гонитву крізь ліс – ці надто штамповані коди «декадентського кінематографу» 1990-х посилюють трансгресію, трансформуючись у «підсвідомі» за Умберто Еко. Проте специфічних еротанатичних декадентських кодів режисерка тут не застосовує, обме-

жившись червоною колористикою заграви, яка має апелювати водночас і до революційності більшовицького взірця, і до універсальної чуттєвості, тоді як в оповіданні Винниченка гострота сексуального афекту безпосередньо зумовлена близькістю танатичного афекту – отже, доводиться констатувати у «Моменті» замість морального кінокоду лакуну.

У підсумку можна сказати, що на першому етапі існування «декадентського кінематографу» (1910-ті) Володимир Винниченко трагічно з ним розминувся як сценарист унаслідок свого політичного «даннунціонізму» – він саме грав іншу роль (проте лишилася «Брехня» В. Висковського як блискуче свідчення (не-)втрачених можливостей); на другому етапі (1980–1990-ті) Винниченко втілює у собі естетику національного декадансу в кінематографі, який саме спізнав смак декадансу, імморалізму, порнографізму у найкращих значеннях цих слів; на третьому (2000-ні) одиничні звернення до творчості Винниченка в кінематографі відбулися на революційній хвилі Майдану. Для сучасності Винниченко став лише синонімом революції, так само як після перебудови й отримання Незалежності став синонімом декадансу.

У своїх розвідках щодо кінематографічної спадщини В. К. Винниченка автор звертався до: Музею кіно при Одеській кіностудії, Держфільмофонду Росії (Москва), фондів дореволюційних видань та дореволюційної періодики Російської наукової бібліотеки (Санкт-Петербург), наукової бібліотеки Кембриджського університету (Кембридж, Велика Британія).

Список літератури

1. Винниченко В. К. Гріх [Електронний ресурс] / В. К. Винниченко. – Режим доступу: <http://ukrlife.org/main/evshan/hr.htm> – Назва з екрана.
2. Винниченко В. К. Ложь: Пьеса в 3-х действиях : авт. перевод с украинского / В. К. Винниченко. – М. : Театр. б-ка С. Ф. Рассохина, 1916. – 50 с.
3. Винниченко В. К. Щоденник / В. Винниченко ; ред. Г. Костюк. – Т. 1. 1911–1920. – Едмонтон ; Нью-Йорк : Смолоскип, 1980. – 500 с.
4. Винниченко В. К. Memento [Електронний ресурс] / В. К. Винниченко. – Режим доступу: <http://chtyvo.org.ua/authors/Vynnychenko/Memento/> – Назва з екрана.
5. Брюховецька Л. І. Найсвятіша власність на землі / Л. І. Брюховецька // Культура і життя. – 15 березня 1995. – С. 7.
6. Зборовська Н. В. Код української літератури / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
7. Колошук Н. Г. Новітні мистецькі тенденції у драматургії Володимира Винниченка та Леоніда Андрєєва / Н. Г. Колошук // Учені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського. – 2011. – Т. 24 (63), № 1, Ч. 2. – С. 240–248.
8. Кормильцев И. Три жизни Габриеле Д'Аннунцио / И. Кормильцев // Иностранная литература. – 1999. – № 11. – С. 138–153.
9. Миронець Н. І. Володимир Винниченко: Тасмниці кохання. Хронологія інтимів / Н. Миронець. – К. : Ярослав Вал, 2013. – 256 с.
10. Миронець Н. І. «Українфільм»: нездійснена мрія Володимира Винниченка / Н. Миронець // Кіно-Театр. – 1996. – № 2. – С. 28–29.
11. Нечуй-Левицький І. С. Українська декадентщина / І. С. Нечуй-Левицький // Зібрання творів : у 10 т. – К., 1968. – Т. 10. – С. 74–117.
12. Пахльовська О. Д'Аннунціо: антикварний ерос у відсвітах Великої війни / О. Пахльовська // Д'Аннунціо Г. Насолода. – К. : Фоліо, 2014. – 380 с.
13. Панченко В. Володимир Винниченко. Парадокси долі й творчості / В. Панченко. – К. : Твім інтер, 2004. – 287 с.
14. Рутковский А. Кохайтеся, черноброви, та не з москалями... / А. Рутковский // Искусство кино. – 1997. – № 4. – С. 83–86.

15. Смольницька О. Еротичні й танатологічні мотиви в драмі В. Винниченка «Брехня» / О. Смольницька // Як тайна, як безодня... П'єса Володимира Винниченка «Брехня»: Текст і контексти. – Сімферополь : Світ, 2008. – С. 86–91.
16. Ткач Л. М. Щоденникові роздуми В. Винниченка про специфіку українського декадансу / Л. М. Ткач // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. праць. – Дніпропетровськ, 2007. – Вип. 7. – С. 64–70.
17. Тхорук Р. Л. Дізгармонія та Щаблі життя: відгуки перших читачів / Р. Л. Тхорук // Наукові записки: КДПУ ім. В. Винниченка. – 2005. – Вип. 62. – С. 70–80.
18. Тхорук Р. Л. Долання й творче переосмислення національних мистецьких стереотипів у драмі «Брехня» Володимира Винниченка / Р. Л. Тхорук // Учені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського. – 2011. – Т. 24, № 1, Ч. 2. – С. 322–332.
19. Яровенко Т. С. Експериментально-провокативні інтенції В. Винниченка другого періоду творчості: наукова парадигма осмислення / Т. С. Яровенко // Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського. – 2013. – Вип. 104. – С. 313–318.
20. Яровенко Т. С. Кінопроекти В. Винниченка та фільмографія О. Жовни в інтерпретації дослідників краю / Т. С. Яровенко // Наукові записки КДПУ ім. В. К. Винниченка. Серія : Філологічні науки. – 2012. – Вип. 110. – С. 147–157.
21. Soroka M. Faces of Displacement: The Writings of Volodymyr Vynnychenko / Mykola Soroka. – Montreal & Kinston, London, Ithaca : McGill-Queen's University Press. – 248 p.
22. Incognito. [Без назви] // Пегас : Журнал искусств. – М. : Акц. об-во «А.Ханжонков и К°». – 1916. – № 5. – С. 79.

O. Kyrylova

VOLODYMYR VYNNYCHENKO: CINEMATIC DECADENT WEARING EMBROIDERED SHIRT (CULTURAL HISTORY OF SCREENINGS FROM 1917 TO 2014)

The article explores the cultural history of Volodymyr Vynnychenko's screenings from 1918 to 2014, in contexts of decadence and "decadent film". The argument is that Vynnychenko's pattern had been taken as a basis for Ukrainian local version of the world cinema of decadence. There are certain major periods in this cultural history of screenings marked out. The first one, the period of silents, was characterized by the necessity of shaping specifically independent Ukrainian decadent cinema together with the achieved political independence of the Ukrainian state. In 1918 this aim resulted in two films based on popular Vynnychenko's plays, both unreleased: "The Lie" (Biofilm Studio, by V. Vyskovskiy, found and reconstructed) and "Black Panther and Polar Bear" (Ukrainfilm Studio, by S. Veselovskiy, unfinished and lost); they were opposed to silents emerging in cultural contexts of "multinational diffusion" in the decadent film of the Russian Empire ("The Devil's Staircase/Black Panther", by G. Azagarov, 1917), that of German expressionism ("Black Panther"/Die Schwarze Pantherin", by J. Gutter, 1922) and, finally, the Soviet cultural context exploiting Vynnychenko's children's fiction ("Polynnyk's Adventures", by A. Lundin, 1929), which was rather an exception in 'Vynnychenko's film paradigm'.

The next, Post-Soviet period of Vynnychenko's screenings started after the gap in the 1990s, shaping the key conceptual points of the mentioned 'film paradigm'. It was based upon specific Vynnychenko's "ethical symbolism" and "erotic decadence" based upon such re-evaluated concepts as "law", "sin", "truth", "lie" as the key dialectical symbols. This paradigm also includes a system of special motives: 1) infanticide as thanatourgy / creation by means of death (obviously borrowed from "dannunzianesimo" – 'decadent' lifestyle described by Gabriele d'Annunzio; 2) love as hate / love-hate / Hassiliebe (from German) aiming at the destruction of the object; 3) psychological experiment in inter-subjective relations (mainly sexual). This system of motifs is supplemented by a number of specific codes, the code of sacrifice, the code of seduction, the code of pornographism among them. They are represented in the whole complex of screenings after V. Vynnychenko's works (these are eight Ukrainian productions screened from 1989 to 2014, the brightest of them by Oleh Biyma: "Black Panther and Polar Bear" – 1990, "The Sin" – 1991, "The Engagement" – 1996).

Keywords: cinematic text, decadence, life-creation, Dannunzianesimo, Gesamtkunstwerk, Hassiliebe, pornographism, infant homicide, codes, motives, ethical symbolism, decadent film.

Матеріал надійшов 29.06.2017