

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РОМАНУ М. ХВИЛЬОВОГО «ВАЛЬДШНЕПИ» ЗАСОБАМИ КІНО

Вікторія Тарасенко

Аспірантка, кафедра історії української літератури та фольклористики,
Донецький національний університет (УКРАЇНА)
м. Вінниця, вул. 600-річчя, 21, e-mail: tarasenkivika@rambler.ru
UDC: 821. 161. 2

ABSTRACT

Features a novel interpretation of M. Hvyliovyi's novel «Valdshnepy» by movie means

The article deals with the problem of researching of intermedial transformation the N. Hvyliovyi's novel «Valdshnepy» as a result of his film adaptation of A. Muratov. Shows the effect of the conversion of the plot of a literary work into a work of cinema at its reception. Analyzed the typology of literary film adaptation and its relationship to the intermedial research. A comparison of the work of art and its shining at levels of spatial structure, development actions, images of characters, language organization, narrative perspective and political motives. Done thorough investigation of interpretive possibilities film version of a literary work, analyzed the relationship to the phenomenon of cinema in literary criticism.

Key words: movie version, cinematic interpretation, cinema, transformation.

У статті пропонується дослідження інтермедіальної трансформації роману М.Хвильового «Вальдшнепи» в результаті його екранізації О. Муратовим, показано вплив перекодування сюжету з літературного твору в твір кінематографа на його рецепцію. Проаналізовано типологію літературної екранізації та її зв'язок з інтермедіальними дослідженнями. Проведено порівняння художнього твору та його кіноверсії на рівнях часопросторової структури, розвитку дії, зображення персонажів, мовної організації, оповідної перспективи та політичних мотивів. Здійснено ґрунтовне дослідження інтерпретативних можливостей кіноверсії літературного твору, проаналізовано ставлення до феномена кіно в літературознавстві.

Ключові слова: кіноверсія, кінематографічна інтерпретація, кінотекст, трансформація.

Мистецтво кінематографа називають синтетичним або інтермедіальним, оскільки воно поєднує гру акторів, живопис (рухливі картинки-кадри, що змінюються на екрані, створюючи ілюзію руху), музику, літературу. Кінофільм здатен максимально наблизити глядача до реальності, транслюючи події в актуальному просторі й часі, «література і кіно – різні за природою форми творення і буття образного світу через те, що елементна база у них різна» [5, 112].

Український кінематограф традиційно розглядався як невід'ємний компонент радянської культури. Теза відсутності в українському кіно націоналістичних відбитків (крім фільмів О. Довженка) постійно нав'язувалася ідеологами радянського кінознавства, «тим самим обґрунтовуючи адміністративно-репресивний тиск на прояви національної самобутності» [6, 72]. Динаміка українського кінематографа виглядає недостовірною через вилучення цілого ряду персоналій та творів, а, головне, через викривлення самого принципу історизму.

Проблема перенесення художніх творів на екран завжди викликала зацікавлення у літературознавців. Велику роль у дослідженні кінематографічної інтерпретації літературних творів відіграли роботи Ю.Тинянова, В. Шкловського, Б. Ейхенбаума та інших. Р. Інґарден співвідносив кіно та літературу, коли говорив про двовимірність літературного твору, яка, зокрема, є характерною для фільму «Вальдшнепи». Про взаємозв'язок між цими видами мистецтв часто наголошував Ю.Лотман, який зазначав, що «кіноповідь – це, на-

самперед, оповідь. І хоча це може видатись парадоксальним, саме тому, що оповідання в цьому випадку будується не зі слів, а з послідовності іконічних знаків, у ньому найбільш яскраво виявляються деякі глибинні закономірності будь-якого наративного тексту» [1, 42]. Польська дослідниця С. Вислоух погоджується з думкою про те, що літературний твір можна перекласти на образ, сцену чи екран.

Одним із найбільш дискусійних моментів у сфері зв'язків літератури з театром і кіно є визначення слова, мовної організації – природою драми (В.Халізов). На підставі того, що природа драми визначається своєрідністю відтворення дії, а слово, словесна дія – лише одна з її форм, аргументується принципове заперечення цього постулату. Уявні зліпки, знімки з дійсності, закріплені в значеннях слів (І. Виноградов), мають бути декодовані у звуко-зображальну систему певних людських стосунків, обраних конкретним об'єктом зображення. Логіка цих стосунків і визначає конструктивно-драматургічну форму їх вияву, природу висловлювання автора.

«Широта бачення і вправність втілення – тісно пов'язані й взаємовизначають одне одного» [1, 35]. Перенесення твору письменника на екран, втілення його в так звану художню реальність зумовлює «архітектоніку творення, втілює шлях від ембріонального передчуття задуму до закріпленої почорнілими галогенідами срібла, електромагнітними коливаннями чи цифровим кодуванням звуко-зорової картини авторського бачення» [1, 36]. Саме тому проблема режисерської майстерності набуває важливого значення при створенні кінофільму.

Російські формалісти протиставляли кіно та літературу. В.Шкловський вбачав проблему в перенесенні на екран одночасно кількох сюжетних ліній літературного твору, поетика кіно в його інтерпретації – це поетика «чистого» сюжету. А у 20-ті роки ХХ століття він уже вказав на перспективність анімації та бурхливий розвиток масових різновидів кінематографічного жанру з націленістю на видовищність. Його погляди ідентичні до думок багатьох дослідників кіно – З. Кракауера, Г. Дж. Лоусона, А. Вартанова та ін.

Коли літературний твір переноситься на екран, автору важливо зберегти контексти літературного виміру, адже феномен кінотексту своєю структурою нав'язує певні обмеження у прочитанні літературного твору, зокрема часові. С. Ейзенштейн вважає, що важливим є рецептивний аспект прочитання кінотвору, тобто глядач не лише бачить перед собою зображення, а й переживає динамічний процес виникнення і становлення образу так, як переживав його автор.

Ю. Тинянов наголошує на тому, що «для полегшення сприйняття глядачами головного героя як позитивного, що часто виявляється у кіно, важливу роль відіграє його довкілля та оточення» [1, 243].

Для представників Празького лінгвістичного кола, зокрема для Я.Мукаржовського та Р. Якобсона, зв'язки літератури і кіно визначалися на структурному рівні. Р. Барт, підтримуючи попередників, виділив у кіно, окрім інформативного та символічного сенсових рівнів, ще один – структурний, характерний власне фільму.

Такі теоретичні здобутки в кіномистецтві, як кінофізична реальність фільму (за З. Кракауером), архетипна реальність кіно (за Н. Хреновим), проблема відбору для екранізації тих текстових елементів, обминання яких спотворює контекстуальну насиченість першотексту, дають можливість вдосконалити подальші літературознавчі розвідки, зокрема вирішити проблему перенесення елементів художнього твору на екран.

Відомою постаттю українського кінематографа є О. Муратов. У свій час його стрічки не набули великої популярності, але в кінематографічних колах його знають як режисера високого ґатунку і як людину, пряму в своїх висловах, незважаючи на те, якими б різними вони не здавалися.

Великим кроком у режисерській кар'єрі було створення стрічок за творами М. Хвильового. Про причини звернення до творів письменника О.Муратов зазначає в одному зі своїх інтерв'ю: «Коли я ще хлопчиком після війни повернувся додому з мамою, то виявилось, що тільки наша квартира в усьому домі була не розграбована, тому що в ній жив офіцер СС. І в нашій коморі залишилися навіть довоєнні журнали «ВАПЛІТЕ», де я вперше прочитав твори Хвильового. Там я знайшов «Сентиментальну історію», за якою потім

зняв фільм «Геть сором» і оповідання «Санаторійна зона», яка теж згодом вилилася у фільм «Танго смерті» [7, 6].

Популярність режисеру приніс фільм «Вальдшнепи», знятий у 1995 році за однойменним романом. Із розповідей О. Муратова відомо, що в дитинстві він із батьком відвідував В. Сосюру у психіатричній лікарні. Під час зустрічі поет розповів сюжет «Вальдшнепів», пізніше О. Муратов його відтворив майже повністю з пам'яті, тому що на той час існувало лише близько п'яти примірників журналу, в якому було надруковано тільки половину цього твору. Цей кінотекст вирізняється поєднанням першої частини роману та знищеної другої частини. Отож, фільм, на відміну від художнього твору, має продовження, що надало йому широкої популярності.

Існують відомості, що про невідому частину «Вальдшнепів» режисер також дізнався від свого батька І. Муратова. Саме їх О. Муратов переніс у кінофільм – історичну драму – «Вальдшнепи», за який режисеру був присвоєний диплом фонду Тараса Шевченка за «Визначний внесок у національне та державне відродження України».

За мотивами однойменного роману М. Хвильового, події відбуваються у 1930 році. Видатний діяч ВКП(б), опозиціонер Дмитрій Карамазов, із дружиною і товаришем приїждять на відпочинок у невеличке провінційне містечко на березі Дніпра. Дві «красуні», співробітниця ГПУ (Аглая та Клавдія), також приїхали сюди, але не відпочивати, вони мають здійснити заздалегідь розроблений план знищення Карамазова. Пізніше, після любовних перипетій, зрад та політичних дискусій, відбувається розмова між Вовчиком і Євгеном Валентиновичем, під час якої чоловік Клавдії дає завдання – вбити Карамазова. Він довго думає, як це зробити, й вирішує, що найкраще – під час полювання. Але вже на місці Вовчик не витримує психологічного тиску та зізнається в усьому. Між ними починається бійка, внаслідок якої Вовчик убиває свого товариша.

Режисер подає закінчення фільму у формі субтитрів, що на той час було досить принагідним: «Районна міліція констатувала нещасний випадок на полюванні. Повернувшись до Харкова, Володимир Адольфович застрелився у лісопарку. Звідки у професора-лінгвіста взявся пістолет, слідством не встановлено. Дмитра Карамазова урочисто поховали як героя революції і громадянської війни. Його ім'ям були названі пасажирський пароплав вулиці у Харкові та Полтаві» [3].

Художній твір, покладений в основу фільму, набуває певних трансформацій. Режисер може змінювати репліки героїв, зовнішній вигляд, певні ситуації, оточення та інше. Такі зміни помічаємо і у фільмі О. Муратова «Вальдшнепи». Насамперед, привертають увагу змінені імена героїв у кінотворі: Дмитрія у фільмі називають «Дмитром», Аглаю – «Аглаєю», товариша Вовчика – «Володимиром Адольфовичем». Помітна різниця і у мові героїв: у літературному творі жінки (Аглая та тітка Клава) розмовляють виключно українською та іноді французькою мовами, а в кіноверсії – російською. За допомогою такого мовленнєвого прийому автор хотів підкреслити основну думку кінотвору.

Суттєвою відмінністю є поява на початку фільму дівчинки Марійки, хазяйчиної онуки, про долю якої дізнаємося зі слів Ганни: «Якісь мерзотники розкуркулили її батьків, вона втекла, і бабуся її ледве живою знайшла в очереті. Батьків вигнали, а Марійку залишили завдяки авторитету Дмитра. Це якесь безглузде свавілля...» [3].

На відміну від художнього тексту, де життя селян (в образі Одарки) відходило на останній план, у фільмі воно посідає майже периферійну позицію: детально зображений побут і умови життя Одарки з Марійкою, які живуть у злиднях, через що вимушені здавати власне житло курортникам. У фільмі показано й інших селян, з якими зіштовхуються головні герої (наприклад, сцена, коли Дмитрій разом із товаришем Вовчиком і Марійкою, йдучи на річку, зустрічають селянку, яка пасе кіз). Про життя селян в умовах комуністичної влади дізнаємося зі слів Карамазова: «У порівнянні з селянами ми дійсно пани. Що світить цим селянам? – Нічого! Це раніше вони хоч мали можливість вибитись у куркулі і розбагатіти...» [3].

У фільмі ми помічаємо нагромадження окремих деталей, запозичених ззовні тексту, що відчутно впливає на сприймання сюжету, персонажів, самої оповіді. Зустрічаються сцени або зовсім відсутні в романі, або замінені іншими просторовими рамками: гра у фу-

тбол, зустріч із селянкою, відверті еротичні сцени, вечірні розмови Вовчика, Ганни та Карамазова.

Теоретики Канудо, Сандрар, Чеботаревський, Ганс визнавали специфікою кінематографа ілюзію руху. У «Вальдшнепах» кадри є практично фронтальними композиціями, а точки зйомки повторюють спостереження глядача з екрану. Камера не змінює свого розташування, проєціюючи персонажів майже на одне й те ж місце на фоні.

Своєрідність режисерського погляду на кінокартину обумовлює вибір засобів. Колірна змістовність і музичне оформлення у фільмі «Вальдшнепи» виступає виражальною характеристикою образів. Помітно, що напружені моменти фільму і переживання героїв ніби підкреслюються музикальними творами Йогана Себастьяна Баха, Томазо Альбіоні, Бетховена.

У порівнянні з художнім текстом герої кінофільму набувають дещо іншого значення у творенні цілісної картини. Цікавою є постать Євгена Валентиновича, який у романі М. Хвильового виступає другорядним, майже непомітним персонажем. У фільмі ж він посідає периферійне місце, адже є творцем кульмінаційного моменту і до розв'язки кінотвору: саме він є тим членом спецслужби, який штовхає Вовчика на вбивство Карамазова задля подальшої кар'єри.

Неоднозначним у кіноверсії роману є трактування образу Карамазова. У фільмі він, на відміну від художнього твору, має більш пасивну позицію. Звісно, він розчарований невдалим закінченням революції, партією, до якої належить: «Партійці не дуже відрізняються від безпартійної сволоти» [3]. Він багато говорить, але ніяких рішучих дій не робить. Це стосується не лише його політичних переконань, а і стосунків із жінками. Про безпорадність, життєві вагання, невпевненість Карамазова постійно говорить і Ганна: «Ти хворий, Дімі», і Аглая: «Ти страшенно самовпевнена людина, але в той же час не довіряєш своїм силам. Ти відважний, маєш силу волі, але в той же час страшений боягуз, вважаєш себе культурною людиною. Якби не революція, я б навіть не розмовляла з тобою...» [3].

Протилежністю Карамазова є товариш Вовчик (у фільмі Володимир Адольфович). Професор, на відміну від Дмитрія, швидко приймає рішення, максимально відсторонюється від політичних справ, його, окрім власного благополуччя, не турбують соціальні проблеми країни, в якій він живе.

На початку кінофільму Вовчик постає як ввічлива справедлива людина, яка дає всім поради, проявляє свій розум, цитуючи у розмові філософів. У художньому творі професор таким і залишається в уяві читача до кінця, а у фільмі із освіченої чесною людини виростає підступна, боязлива постать. Його справжнє «обличчя» розкривається під час розмови з Євгеном Валентиновичем: «Мені було 16 років, мене хотіли вигнати з гімназії, і я став агентом охоронки, донощиком» [3]. Через це його кар'єрі загрожує небезпека, і для того, щоб цього уникнути, він спочатку намагається втекти, а потім все ж таки виконує умову Євгена Валентиновича – вбиває під час полювання Карамазова.

Не менше зацікавлення у глядачів викликають жінки кінофільму. Аглая – емансипована, вільна особа, яка не боїться заперечувати думки чоловіків, на відміну від традиційної української жінки, має власні погляди та переконання щодо різноманітних суспільно-політичних проблем, критично ставиться до невпевнених у собі людей: «Не заздрю комуністам: не можна пити, цілувати чужих жінок. Я п'ю за відважних, вольових, жорстоких людей, за безумство» [3].

Її не можна назвати холодною і байдужою особою. Навпаки, режисер поєднує у своїй героїні жіночість, вольовитість, визначеність, упевненість, саме вона вперше наважується розкритикувати погляди Карамазова, відкрити очі Ганні на байдужість і зради її чоловіка. Саме запланована поява у фільмі цієї дівчини є доленосною для багатьох героїв. Одразу помітно, що Аглая діє за заздалегідь визначеним сценарієм: спочатку вона стає ініціатором знайомства з Карамазовим, потім намагається його звабити, але при цьому довго не віддається йому: «Ти – красивий звір, я б навіть могла віддатись тобі, але постіль – це не привід для знайомства» [3], а коли Карамазов помирає, вона спокійно відправляє на пароплаві додому, із єдиною думкою: завдання виконано.

Недарма М. Хвильовий назвав Аглаю своїм alter ego, бо, як він вважав, у його час бракувало таких рішучих людей, зокрема, жінок. На відміну від літературного твору, в кінофільмі Аглая має інтимні стосунки з Карамазовим, але її почуття подібне жалості до цього чоловіка.

Клавдія – не лише тітка Аглаї, а й її співучасниця, яка разом із племінницею діяла за планом. Вона легко піддається спокусам, які пізніше навіть переростають у закоханість до Вовчика. Її не цікавлять політичні проблеми, які обговорюють Карамазов та Аглая, вона захоплена всім, що відбувається настільки, що навіть інколи забуває про своє призначення. Цю жінку можна вважати єдиною ланкою у подальшому розгортанні сюжету.

Символічним є закінчення кінофільму, де по суті розкривається особливість назви твору – «Вальдшнепи». Дія відбувається в лісі, Карамазов та Вовчик йдуть полювати на вальдшнепів. Володимир Адольфович має стривожений вигляд, тому Дмитро питає: «Вовчику, хіба з таким настроєм ходять на полювання? Ти своїм видом всіх вальдшнепів розлякаєш. ...» [3]. І саме в цей момент з'ясовується все ще досі таємне: «Я повинен вполювати не цю дичину, мені наказано вбити тебе... тобі видніше, ти з їхньої зграї» [3]. І врешті-решт лунає думка, яка стає доленосною для Дмитрія: «А зараз ти маєш мене вбити, друже. Запам'ятай, я не людина, я вальдшнеп» [3]. Саме цей випадок узагальнює назву твору, адже герої асоціюються з вальдшнепами, беззахисними перед дулами рушниць мисливців (Карамазов – перед Вовчиком, перед владою, Вовчик – перед Євгеном Валентиновичем тощо), вальдшнепи – це не просто птахи, на яких полюють герої. Чи не кожен із представників того покоління «вальдшнепів» непомилково відчував наближення катастрофи, а зарівно і метод, до якого вдадуться «мисливці»: знищити оптом, спровокувавши, аби «дикі качки» здійнялися в небо, покинули комиші на відстань, зручну для пострілу.

Отож, кінематографічна інтерпретація роману «Вальдшнепи» є вдалою спробою об'єднати втрачену частину твору із відомою, синтезувати думки та повніше висвітлити проблеми – розчарування в революційних діях і засудження комунізму. Нові смислові нюанси, яких набуває сюжет роману в екранізації О. Муратова, акцентують увагу не стільки на політичному, скільки на моральному і психологічному аспектах твору.

Дослідження має не лише теоретичне, але й практичне значення, оскільки вперше здійснено цілісне дослідження проблеми кіноінтерпретації роману, зіставлення оригіналу та кіноверсії літературного твору (де пропонується альтернативне продовження напівзниченого роману).

ЛІТЕРАТУРА

1. Брюховецька Л. Олександр Муратов: людина зблизка / Брюховецька Лариса // Кіно і театр. – 2012. – Число 1. – С. 6-7.
2. Гинзбург С. Очерки теории кино / Семен Гинзбург. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.
3. Горпенко В. Архитектоника фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища / Горпенко Володимир. – К., 2000. – 21 с.
4. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Лотман. – Таллин: ЭЭСТИ РААМАТ, 1973. – 139 с.
5. Маневич І. Кіно і література / Іосиф Маневич // Мистецтво, 1966. – 240с.
6. Муратов О. Вальдшнепи / Олександр Муратов // Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, 1995.
7. Шупик О. Мистецтво мультиплікації / Олег Шупик. – К.: Наукова думка, 1983. – 134 с.