

УДК 821.161.2-32.09

**КІНЕМАТОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗУ В
«КАМІННОМУ ХРЕСТІ» ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА****Л. М. Горболіс***Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;
кафедра української літератури; 40002, м. Суми, вул. Роменська, 87*

У статті досліджуються особливості художнього освоєння кінематографічної поетики у новелі В. Стефаніка «Камінний хрест» – роль дії, першого плану, декорацій, деталей, монтажу, komponування кадру у візуальній презентації головного героя та формуванні концепції твору.

Ключові слова: модернізм, монтаж, самотність героя, візуалізація, прийом.

Самотність творчість раннього українського модерніста В. Стефаніка привертає увагу дослідників від часу з'яви його творів. Предметом вивчення були різні аспекти прози – стильові, хронотопічні, пов'язані з секретами творчої лабораторії письменника тощо. Вивчення кінематографічної парадигми творів письменника – один із перспективних напрямків дослідження, що актуалізує значенність творів В. Стефаніка, увиразнює думку про непересічність таланту та багатогранність національно маркованих образів цього письменника.

Стаття присвячена інтерактивності кінематографічної поетики у новелі В. Стефаніка «Камінний хрест» – студії (так зазначено в підзаголовку твору) про ментальну злитість українця з землею, зокрема ролі дії, крупного плану, декорацій, деталі, монтажу, світла тощо в побудові візуального образу головного героя твору. Кінематографічні прийоми ефективно ідентифікують головного героя, продукують смисли, є важливим засобом розкриття прихованих підтекстів твору тощо.

Як відомо, твір починається (вже в першій частині першого речення) констатацією факту про те, що головний герой твору, Іван Дідух – газда: “Відколи Івана Дідуха запам’ятали в селі газдою...” [5, с. 55]. Однак у цей, на перший погляд, незаперечний факт, уносить сумнів друга частина цього ж речення-констатації: “...він мав усе лиш одного коня і малий візок з дубовим дишлем” [5, с. 55]. Так уже перше речення новели приховує інтригу, загадку (як у кіно), що її письменник упевнено тримає аж до згадки про камінний хрест.

Ми вже мали нагоду зауважити, що за допомогою деталей (візок, дишель), які увиразнюють соціальну іманентність героя (що характерно для кіно), фіксується драматизм ситуації [див.:1]. Але додамо: так через деталі автор декларує думку про особливість свого героя, його диваку-

ватість у побуті й праці. Скажімо, у рішенні обробляти “горба щонайвищого і щонайгіршого над усе сільське поле” [5, с. 56]; у доволі своєрідному лікуванні ноги, в яку забився будяк: “то кулаком його вгонив далі в ногу” [5, с. 56]; у тому, що ніколи не їв коло стола; ходив до церкви лише раз у рік, на Великдень; що курей “зіцірував”, щоб не порпали гній. Проте, очевидно, на ці дивакуватості Іван Дідух мав логічні пояснення: горба обробляв, бо це була “його пайка” від батька; будяка не виймав із ноги, бо “я не маю чьису з тобов панькатися” [5, с. 56]. Ці мікрофакти з життя Івана Дідуха свідчать про наповненість побуту героя продуманою дією, а життя – переконливою мотивацією, що забезпечувала його єство внутрішньою гармонією.

Уже йшлося про слухність розкадрування початку «Камінного хреста» В. Стефаника [див.: 1]. Перше речення має всі показники кадру з першим планом, адже презентує модель “герой+кінь+малий візок”, кожна складова якої усутнює характеристику героя. Так за допомогою візка, коня, з якими тривалий час працює герой, В. Стефаник декларує уже з перших рядків головну думку твору про зв’язок українця з землею й започатковує концепцію про несамотність Івана Дідуха, його утривавлене в часі й просторі перебування з землею, конем, родиною (бо працює для добробуту родини), громадою (односельці поважають Івана Дідуха, в їхньому розумінні він – газда). Любов до землі селянин не виголошує в монологах; її, власне, не афішує й В. Стефаник, бо про сокровенне тихо мовчать, його утаємничують від інших, носять у собі. Щоправда, не раз, як днина скінчиться, зізнавався Іван Дідух, “я паду на ниву та й ревню молюси до Бога: Господи, не покинь ні ніколи чорним кавалком хліба, а я буду все працювати, хиба бих не міг ні руков, ні ногів кинути...” [5, с. 60]. Це прохання до землі, яка чує, розуміє, сприймає і вміє дякувати.

Наступне речення новели «Камінний хрест» представляє Івана Дідуха в русі – чи не найефективнішому способі подачі героя в кінематографі: “Коня запрягав у підруку, сам себе в борозну” [5, с. 55]. В. Стефаник, як талановитий режисер, володіє ритмом монтажу, правильно komponує сцени, обираючи саме ті, що фіксують широкий діапазон почуттів і переживань, самодостатність Івана Дідуха – особистості, хлібороба, який любить землю, бажає на ній працювати та працює – за правилами, без поспіху, апелюючи до досвіду предків.

Далі, як ми вже наголошували [див.: 1], В. Стефаник продовжує конкретизувати героя, ідею органічного зв’язку Івана Дідуха з землею: “На коня мав ремінну шлею і нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузьяну шлею” [5, с. 55]. Першопланова композиція цього кадру має глибоку ідею-код, що продукує смислову парадигму всього твору і пояснює, на перший погляд, непояснювані емоції та поведінку героя. Ефективність і продуктивність деталі (теж важливої складової в кінематографі) – мала мотузьяна шлея – вибудовує перший план кадру, його

стиль, як, власне, і є маркером стилю життя героя. Це той випадок, коли, за Л. Кулешовим, “річ не лише завойовує перше місце в кадрі, але часом витісняє навіть натурника” [3, с. 79]. Отже, слушно констатувати смислову рівноцінність речі й героя у реченні-кадрі В. Стефаніка. Письменник глибоко розуміє силу, важливість, інформативність речей, якими оточує героя. “Відокремлювати натурника від речей не можна, позаяк вони найтіснішим чином пов’язані, і найкраща виразність ліній фігури натурника, не вкомпонована в обстановку, що його оточує, руйнує враження від кадру” [3, с. 80].

В. Стефанік продовжує монтувати історію про свого героя, конкретизуючи й доповнюючи попередні дії Івана часом, простором, а також напрямом руху персонажа: “То як тягнули снопи з поля або гній у поле...” [5, с. 55]. Письменник максимально скорочує метраж кадрів – вони мають ефект спалаху, що вповні виправдано, коли треба сказати найголовніше. У кінематографі це називають американським типом зйомок, коли навіть на загальному плані немає подробиць, а лише те, що необхідне для побудови образу та концепції картини. У такий спосіб американці розв’язували складні сцени, “знімаючи лише той момент руху, без якого не виходить у даний момент необхідна дія” [3, с. 68]. *Камера* В. Стефаніка розташовується в такому положенні до героя, що тема руху героя сприймається в простій і зрозумілій формі. Пейзажних дрібниць і подробиць тут немає, бо 1) вони відвертають увагу; 2) літературний модернізм їх виключає, нехтує ними. В. Стефанік – майстер лаконічного письма. Для нього найголовніше – чіткий рух, який уже був почасті заявлений у попередньому абзаці; а тепер автор акцентує на тривалості цього руху та його включеності в природний колообіг. Прозаїк наголосив на щоденній та виснажливій праці Івана Дідуха, що влучно передав векторами *вверх-вниз*, які фіксують не стільки виконання робіт, як їх результативність.

Як відомо, велику роль в організації кінематографічного матеріалу відіграє монтаж, принцип зміни кадрів, а не їх наповнення. “Засіб впливу на глядача, – зауважує Л. Кулешов, – полягає в системі чергування шматків, що складають кінокартину” [3, с. 167]. Як стверджують теоретики і практики кінематографа, “склеювання кадрів – не просто послідовний показ подій, а народження нового змісту. Зміст виявляє себе не лише в окремих кадрах, а й у їхньому зіставленні” [2, с. 148]. При монтуванні знятих кадрів важлива залежність (співвіднесеність) першого знятого кадру при склеюванні з другим. Тобто кожен монтажний стик, кожна склейка має народжувати зміст, емоційне напруження.

Склеювання кадрів у «Камінному хресті» В. Стефаніка найнесподіваніше, тому й породжує думку, несе смисл, філософізує образ головного героя, передає його природу через звичну виконувану роботу, а не лише в екстремальній ситуації, наприклад, під час прощального танцю з хатою, односельцями й землею. У двох частинах речення (“...то як тяг-

нули снопи з поля, або гній у поле...”) витиснуто все зайве, ущільнено час, конкретизовано результати (вгору-вниз, гній-снопи). У розмірено-відлагодженому ритмі праці виформовується самоповага героя – він усвідомлює свій виконаний обов’язок перед землею: зібрано урожай (снопи) і подякувано за урожай (вивезено гній). Між цими двома фрагментами речення-кадрами – важка праця українця; а отже, й склеювання цих кадрів, що фіксують різний час і різні види праці, художньо відтворює філософську вертикаль життя героя, доля якого міцно пов’язана з землею, з культурою її обробітку й спілкування. Фрагмент речення засвідчує уміння В. Стефаніка експериментувати з часом, акцентувати на суттєвому. До найменших деталей продумане Стефанікове заангажування героя в часі й просторі, у звичному для персонажа середовищі увиразнює тему неперехитності українця на землі.

Як зауважує Л. Кулешов, “головним у більшості картин є робота людини, позаяк найважливіше цю роботу розподілити й освітлити на екрані так, щоб перед глядачем увесь час проходили строго організовані кадри – окремі моменти картини” [3, с. 104]. Такими чітко організованими кадрами у В. Стефаніка є епізоди, що відтворюють працю Івана Дідуха на полі: запрягає коня; тягне снопи з поля, гній у поле; “їхав...у поле пільною доріжкою” [5, с. 55]; біг в долину разом із конем. Усе це заявлено у перших трьох абзацах. Кожна дія героя відповідальна, тому поглиблює психологізм твору, унаочнює логіку органічного зв’язку Івана Дідуха з землею, розкриває драматизм його життя й поєднання душевного й духовного в буденних реаліях. Саме у роботі, тобто *в русі*, якнайповніше розкриваються корпус емоцій, ревне ставлення героя до праці, предметів, що оточують його тощо.

На декораціях, як уже було мовлено, В. Стефанік не акцентує, хоча й категорично не нехтує ними, якщо вони увиразнюють його героя, як, скажімо, у наведеному нижче лаконічному фрагменті: “Бігли в долину (Іван і кінь. – *Л. Г.*) і лишали за собою сліди коліс, копит і широчезних п’ят Іванових. Придорожнє зілля і бадилля гойдалося, вихолітувалося на всі боки за возом і скидало росу на ті сліди” [5, с. 55]. Заявлені у цій мізансцені декорації є важливою композиційною складовою, яка ефективно “працює” на розбудову глибокого філософського підтексту твору, ідеї про майбутнє українця з землею. У цій сцені з кінематографічною продуктивністю скомбіновані загальний та крупний плани употужнюються динамікою зображеного: 1) бігли Іван та кінь; 2) зілля і бадилля вихолітувалося і скидало росу. Як стверджує Б. Крижанівський, “гарно спілкуються зображення рухомі, динамічні” [2, с. 119]. Згадана мікросцена В. Стефаніка ніби знімалася з наїздом камери, з акцентуванням на цікаві, з глибоким підтекстом ракурси і, що важливо, була технічно правильно змонтована: слушно передане спілкування одного предмета з іншим (кінь, Іван, бадилля, колеса).

В. Стефаник описує важку й виснажливу працю героя на горбі в антропологічному ракурсі та з експресіоністичним акцентом: "...а Івана як коли би хто буком на чолі тріснув, така велика жила напухала йому на чолі" [5, с. 55]. Кінематографічна організація матеріалу відображає психологічність сюжету – *великої історії українця з землею*. Портрет героя В. Стефаник подає фрагментарно, без деталізації, акцентуючи на головному, найпоказовішому, конкретному – на енергетичному зв'язку Івана Дідуха з землею. Очевидно, така велика жила напухала на Івановому чолі й тоді, коли він тягнув на горб камінного хреста. Випукла жила на чолі – важлива за силою виразності деталь крупного плану, психологічно значущий елемент, адже, як стверджує Л. Кулешов, "головне не погані черевики робочого і не кепська куртка, а його енергія і його робота" [3, с. 101].

На етапі презентації героя «Камінного хреста» в другому абзаці *обличчя* (як попередньо дія – запрягання коня тощо) також *виражає працю*, передає емоцію. Це не обличчя-типаж, що про нього зауважував режисер С. Ейзенштейн, коли йдеться про набір соціальних і "характерних" ознак [див. про це детальніше: 4, с. 291]. Обличчя Івана Дідуха має індивідуальну текстуру, що конкретизується жилою, яка в реальному житті напухала від виснажливої праці, а в кіно, очевидно, передається за допомогою гриму та світла. В. Стефаник-фізіолог, дозволимо собі зауважити, презентує доволі фотогенічного героя, виразного, зі сприятливими для відтворення на кіноекрані даними. Жила не спотворює Іванового обличчя, вона рельєфізує його, надає важливу інформацію про героя, адже, за С. Ейзенштейном, в обличчі відкладаються знаки пережитого часу [див. про це: 4, с. 292]. Відрізки пережитого Стефаниковим героєм – багатолітня важка праця. Жила на чолі Івана Дідуха "бере активну участь" у творенні ідеї твору, концепції героя, формуванні філософської парадигми новели тощо, адже обличчя героя у цьому творі, скористаємося думкою А. Подороги, постає як модус з'яви смислу [див.: 4, с. 272]. Обличчя, як стверджують теоретики і практики кіно, не повинно блокувати тіло чи суперечити руху тіла: "Кожен рух м'язів обличчя і всього тіла має бути розрахований у часі й просторі" [3, с. 103]. В. Стефаникові вдається зреалізувати цю вимогу: письменник продовжує далі ретельно працювати над пластично-фотогенічними рухами свого героя, що передають тілесне напруження – до чола з напухлою жилою логічно додається опис руки: "...а ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі!" [5, с. 55]. Цей гранично лаконічний опис має всі ознаки класичного кадру, де максимально працює світло, де В. Стефаник проявляє себе як талановитий режисер та оператор. "Світло визначає форму всього, що освітлюється", – підкреслює Л. Кулешов [3, с. 104]. "Уміло зроблене світло, – додає, – має виняткове значення для кадру" [3, с. 79].

Так до діалогу з обличчям долучається рука, а потім поранена будяком нога. Описи частин тіла Івана Дідуха письменник подає без поспіху, за допомогою деталей, реплік, увиразнюючи психологічну сутність людини, яка все життя пропрацювала на землі. В. Стефаник ніби дотримується порад кінематографістів-практиків, які стверджують, що “руки й ноги найбільше приваблюють увагу... режисерів, найбільше захоплюють, зацікавлюють їх, позаяк ці частини тіла, як найбільш виразні, характерно підкреслюють і сценарний тип, і його психологічну сутність [...] руки виражають буквально все: походження, характер, здоров’я, професію, ставлення людини до явищ; ноги – майже так само” [3, с. 109-110]. Іван Дідух – селянин, який не одне десятиліття *перебув на землі та з землею*, виробив культуру володіння тілом, яка характеризується відсутністю зайвих, різких та поспішних рухів, в узгодженні пластики рук, ніг із виразом обличчя, тобто засвідчують виваженість та поміркованість героя.

Звернімо також увагу на ретельно виписаний В. Стефаником ряд промовистих і, як нам видається, зв’язаних між собою деталей: ремінна шлея коня + мотузьяна шлея Івана + жили на Івані й коні + сіть синіх жил на руці Івана + ланцюг слідів Івана, коня й воза. Ці шлеї-жили, на нашу думку, мають у творі глибоке смислове навантаження і вкотре підкреслюють зрощеність, зв’язаність героя-українця з землею.

Отже, презентація головного героя у першій частині новели В. Стефаника «Камінний хрест» відбулася. В кінематографічному аспекті візуалізація образу Івана Дідуха виконана технічно правильно. У наступних розділах із не меншою відповідальністю і вправністю – сценариста, режисера, освітлювача – В. Стефаник продовжує говорити про Івана Дідуха, але вже іншого, того, що залишився без землі та майна і влаштував проводи у своїй-не-своїй хаті. Із землею герой був переважно мовчазний і тихий, бо свою енергію укладав у працю. У 2-7 частинах новели Іван Дідух постає як людина, яка втратила під ногами ґрунт. Візуально характеристика образу триває, проте вже під іншим ракурсом, бо чоловік назавжди втратив землю: Іван Дідух перед односельцями “каменів, бо слова не годен був заговорити” [5, с. 57], “*тупо глядів* навперед себе і хитав головою” [5, с. 57], “*потряс* сивим волоссям” [5, с. 57], “Відійшов до газдів і *крутив* головою” [5, с. 57], “*очі замиготіли* великим жалем, а *лице задрожало*” [5, с. 60]. Такі лапідарні описи героя підкреслюють факт внутрішнього дисбалансування, спричиненого утратою землі, розривом із ріднокраєм, односельцями: як бачимо, з наведених вище фрагментів, пластика тіла героя зникає. Аж тепер, залишаючи землю, якій віддав свої сили й молодість, Іван Дідух зізнається: “Я зробок – ціле тіло мозоль, кості дрихливі, шо заки їх рано зведеш до купи, то десіть раз йойкнеш!” [5, с. 58]. В. Стефаник і далі дотримується “міри” в описі рук героя. Іван Дідух навіть у цій екстремальній для нього ситуації володіє культурою рухів – тримає руки економно й раціональ-

но: “Стулив долоні в трубу і притискав до губів” [5, с. 59], “Поклав голову в долоні і довго щось собі нагадував” [5, с. 62]. Це рухи, що свідчать про гамування болю, можливо, про внутрішні монологи, які герой виголошує для себе-заспокоєння, це своєрідний супровід до екзистенційної терапії.

Важливим доповненням візуальної характеристики образу Івана Дідуха в «Камінному хресті» є багата звукова палітра твору, яка помітно змінюється – від тихого поскрипування воза і врівноваженої ходи Івана в першій частині новели до пиятики, співів, плачів, коли “великої бесіди було багато” [5, с. 61], коли “в шум, гамір і зойки, і в жалісливу веселість скрипки врзувався спів Івана і старого Михайла” [5, с. 61] у 2-6 частинах новели. У творі наявні й експресіоністично забарвлені звуки (“заскреготав зубами, як жорнами” [5, с. 59], “стискалися (Іван і Михайло. – Л. Г.) за руки так кріпко, аж сугасти хрупотіли” [5, с. 61], що на екрані, очевидно, вимагають візуального (акцент на міміці, жестах тощо), аніж звукового вираження. Широкий і багатогранний діапазон звуків у новелі потребує окремої студії.

У новелі «Камінний хрест» В. Стефанік користується різноманітними кінематографічними прийомами, що візуально увиразнюють характерні риси головного героя, його погляди на життя і призначення у світі. Залучення елементів кінематографізму сприяє утвердженню само бутності українського модернізму, концептуалізації національної своєрідності літературного героя.

Література

1. Горболіс Л. Кінематографічний арсенал «Камінного хреста» / Лариса Горболіс // Слово і Час. – 2014. – № 6. – С. 32-39.
2. Крижанівський Б. Книга про кіно. Нариси / Борис Крижанівський. – К.: Веселка, 1987. – 159 с.
3. Кулешов Л. Собрание починений: в 3 т. – Т.1. Теория. Критика. Педагогика / Лев Кулешов. – М.: Искусство, 1987. – 448 с.
4. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / Валерий Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 340 с.
5. Стефанік В. Роса / Василь Стефанік. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 25.05.2016 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Хоробом С.І.*

**CINEMATIC ASPECTS OF THE IMAGE VISUALIZATION
IN «KAMINNYI KHREST» (THE STONE CROSS)
BY VASYL STEFANYK**

L. M. Horbolis

*Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko;
Department of Ukrainian Literature; 40002, Sumy, Romenska Str., 87*

The article studies the characteristics of artistic developing of cinematic poetics in the novella «Kaminnyi Khrest» (The Stone Cross) by Vasyl Stefanyk – the role of action, foreground, sceneries, details, montage, framing in the visual presentation of the protagonist and the formation of the film concept, of the work.

Key words: *modernism, montage, hero identity, visualization, method.*