

Колкутіна В. В.

Національний університет «Одеська юридична академія»

ЕСЕЇСТИКА ВАСИЛЯ МАХНА КРІЗЬ ПРИЗМУ КІНОПОЕТИКИ

У статті досліджуються зображально-виражальні засоби в есеях сучасного українського поета, письменника та публіциста Василя Махна «Express “Venezia”» та «Сербський сюрреалізм».

Відзначається, що композиційна будова есеїстичного простору «Express “Venezia”» тяжіє до прихованої кінематографічності, яка є наслідком свідомої запозиченості митцем різного роду арсеналів із мистецтва кіно. Кінофікується архітектоніка есею, а його часо-просторова організація трансформується у «кіноконструкцію» як нову форму реальності, за якою споглядає головний герой. Емоційність, відкритість есею «Express “Venezia”», авторська індивідуальність та стилістична розкутість фіксує нетипові для сюжетики елементи, як, наприклад, неочікуваність у характері або діях героїв. Це сприяє смислового навантаженню твору, прямолінійності та переконливості вираження авторської позиції, спонукає до «рухомості» і зміни кадрів.

З’ясовано, що монтажний архітектонічний принцип дозволяє В.Махну «нанизувати» неповторні спогади в есеї «Сербський сюрреалізм». Архетипи, які використовує автор, розкривають онтологічні сенси світоглядної публіцистики та формують націософський публіцистичний дискурс. Есеїстичний стиль мислення і письма дозволяє «наблизити» кадр. Зміна операторських кадрів відбувається від крупного до загального: від зображення національних архетипів (прості будівлі, православні собори, запозичена кухня) до локальних (виведені навіть в назви підрозділів: рибний ресторан, молоде ягня, придорожня корчма, капелюх). Урешті решт через лінеарність часу та простору зміщується ракурс зображення зі спогадів оповідача до теми національного вітаїзму сербського народу. У такий спосіб, на наш погляд, створюється («знімається») фрагмент документальної кінострічки про визначні події сербського народу.

Узагальнено, що елементами кінопоетики виступають просторова композиція, контрастність зображення дій героя, музичні та світлові ефекти, монтаж. Це ті виражальні засоби, які розкривають есеїстичний стиль мислення автора та увиразнюють онтологічні сенси його публіцистики. Разом з тим, це ті сегменти, «за допомогою розуміння яких може бути трактована поетика літературного твору» [1, с. 184].

Ключові слова: есеїстичний стиль мислення і письма, Василь Махно, виражальні засоби, кінопоетика, монтаж, архетипи, кадр, мізансцена, націософія.

Постановка проблеми. Кінематографічні виражальні засоби в художньому творі увиразнюють його поетику, поглиблюють авторську концепцію, розширюють пластично-зорові, слухові, нюхові та інші образи, виражені в слові, та сприяють посиленню інтерактивних стосунків кіно та літератури. Динамічність, подієвість, видовищність, акцентуація на одній значущій деталі, візуалізація слова (а подекуди – поетика мовчання) сприяють осмисленню дійсності митцем і споріднені в обох мистецтвах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про це йдеться у наукових працях А. Мазурак, О. Пуніної, Г. Клочка, А. Покулевської, Н. Вернадської. У своїй кандидатській дисертації «Засоби кіномови в українській художній прозі 20-х років ХХ століття» О. Пуніна слушно наголошує: «Тан-

дем «кіно – література» з цього боку становить чи не найбільш розвинену практику щодо включення «чужорідних» компонентів» [10, с. 4]. Дослідниця визначає, що є природний та штучний типи кінематографічності та узагальнює: «...проблема інтегративної взаємодії кінематографічного виду мистецтва зі словесним постала з появою художніх творів, у композиції яких реалізовувалися елементи мови кіно як імпліцитного, так і експліцитного характеру. Її вирішення пов’язане з визначенням провідних функцій кінематографа як синтетичного виду мистецтва, що сформувалося на технічному ґрунті та ввібрало в себе ознаки дієвості й конкретності» [10, с. 182].

Постановка завдання. Як правило, предметом дослідження сучасних науковців виступають тотожні в кіно та художньому творі засоби

вираження авторського всесвіту, але зазвичай обирається текст прозовий, зрідка ліричний. Обов'язково вказується часовий діапазон дослідження, підкреслюється важливість вивчення інтермедіального дискурсу. Ми не зустрічали ґрунтовних наукових праць, у яких би детально вивчалися елементи кінопоетики в есеїстичному тексті. Дослідники лише принагідно порушують це питання. Наприклад, Наталія Горбач та Софія Міщенко аналізували есеї І. Славінської «Побачимось у Бахчисарай» крізь призму поетики кінонарративу. Ми спробуємо виявити кінематографічні елементи – виражально-зображальні засоби в есеїстиці Василя Махна. Це визначатиме мету нашого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Композиційна будова есеїстичного простору «Express “Venezia”» тяжіє до прихованої кінематографічності, яка є наслідком свідомої запозиченості митцем різного роду арсеналів із мистецтва кіно. Кінофікується архітектоніка есею, яку умовно можна поділити на декілька «кінокадрів»:

1. Часо-просторовий опис мальовничої рівнини Угорщині.
2. Зустріч у потязі з хлопцем-австрійцем.
3. Спілкування з угорськими та австрійськими прикордонниками.
4. Прибуття до Любляни.

У першому «кінокадрі» есеїстичний дискурс постає як відкрита часо-просторова система, де автор фіксує не тільки власні почуття або ж емоції, а *споглядає*, неначе оператор за камерою, над «невисокими пагорбами, що увиразнюють рівнинний пейзаж. Потяг мчить, проминаючи села, містечка, жовті кукурудзяні поля; миготять написи угорською і на залізничних станціях звучить специфічна мелодика угорської мови, якою оголошуються станції і час відправки цього потягу» [7]. Таке спостереження має чуттєво-меланхолійний характер і герой рефлексивно поринає у низку спогадів, де облущені будинки Будапешту, нездійснена зустріч, неввічливі таксисти, «невизначеного віку і фаху» валютчики виступають виражально-зображальними засобами – «кодами», що передають не лише несприятливу атмосферу країни очима автора, а й породжують ефект присутності реципієнта, який також споглядає за першим «кадром» у кінострічці.

Другий «кадр» візуалізує епізод зустрічі героя з австрійцем у потязі. Невимушений діалог змушує автора переосмислити свій маршрут і переконатися в тому, що він з дружиною не має австрійської візи. Інший кінематографічний план

посилюється несподіваним для героя моментом: дружина, дізнавшись про те, що їх фактично можуть висадити, не перейнялась і не злякалась. Її поведінка була неочікувана. Такий ефект раптовості, випадковості, нелогічності у зображенні героїв та сюжеті імпліцитно присутній в усіх «кадрах».

Сучасні літературознавці Г. Клочек, А. Покулевська, Н. Агафонова слушно вважають, що кадр виступає засобом кінематографічної виразності, є фундаментальною основою в кінопоетиці. У монографії «Поетика візуальності Тараса Шевченка» Г. Клочек наголошує, що «кадр – це певний простір, обрамлений прямокутною рамкою, має своє змістове наповнення, елементи його змісту найретельніше відібрані, композиційно та колористично вирішені» [4, с. 9]. Емоційність, відкритість есею, авторська індивідуальність та стилістична розкутість «не розмиває» ці кадри, навпаки, фіксує нетипові для сюжеттики елементи, як, наприклад, неочікуваність у характері або діях героїв. Це сприяє смислому навантаженню твору, прямолінійності та переконливості вираження авторської позиції, спонукає до «рухомості» і зміни кадрів.

Таким чином, *просторова композиція, контрастність зображення дій героя, музичні* («невиразні вигуки»), ритмічний стукіт вагонних колес, що ототожнюється із розмовою австрійця, «специфічна мелодика угорської мови» [7]) та *світлові ефекти* («...вікно, на шклі якого уже відбиваються засвічені ліхтарі залізничних переїздів» [7]) виступають елементами кіно поетики і з'єднуються за допомогою *монтажу*. На наш погляд, в есеїстиці Василя Махна монтаж можна розглядати не просто як зіткнення кадрів-епізодів, а як здійснення мисленневої діяльності свідомості реципієнта, коли він, споглядаючи реальний перебіг подій, заглиблюється у ретроспекцію.

Дослідниця О. Пуніна слушно стверджує, що «кінематограф, увібравши в себе ознаки дієвості, виконує, по-перше, роль каталізатора при зіткненні з іншими видами мистецтв – актуальність отримують їхні приховані характеристики (у випадку з літературою йдеться про так звану приховану кінематографічність із ключовими маркерами динамічності, сюжетності, детальності)» [10, с. 250]. *Детальність* вважаємо ключовим сегментом в есеї, «Express “Venezia”», адже випадково віднайдені нью-йоркські водійські права врятували подружжя від висадки на австрійсько-словенському кордоні. Комунікативний часопростір есею розширюється: «Ми мчали уже

Австрією, ніде не зафіксовані, майже неіснуючі у її просторі, і тільки думка про те, що на австрійсько-словенському кордоні хтось зовсім нам невідомий чекає нас, бо повірив своєму колезі, котрий у свою чергу повірив нам, що ми-таки насправду прямуємо до Любляни, підсилювала цю фантазгоричність, в яку ми мимоволі потрапили» [7].

Часо-просторова організація есею трансформується у «кіно конструкцію» як нову форму реальності, за якою *споглядає* головний герой: «Вікна цієї кав'ярні розташовані так, що можу бачити як прибувають ранішні потяги, очевидно, з різних кінців Словенії з людьми, які поспішають до праці чи просто вирішити у столиці якісь справи... Напливи людей щораз збільшуються. особливо десь поміж сьомою та восьмою годинами. Збільшується також кількість відвідувачів у кав'ярні, які повсідалися то по одинці, то невеличкими групками» [7]. Його думка фіксує натовп людей, який щораз зростає, проте меланхолійна рефлексія, притаманна есею, яскраво виражене індивідуально-авторське начало, злегка невизначеність не фокусується лише на авторові (його мислення розкуте), а діє позачасово, розповсюджується на весь людський потік, що спостерігає він, і який бачить його. Він, неначе оператор, «відео наглядає», змінюючи ракурс зображення від загального кадру до конкретного образу, що в «масовці». І тоді у «кінострічці» глядач убачає словенців, котрі «...назагал багато палять: кожен, хто замовляє каву неодмінно замовить також пачку сигарет, смашно затягуючись димом, кидатиме якісь фрази офіціантці, мабуть, обмінюються новинами, або ж враженнями від вчорашнього серіалу, або просто вони знайомі уже тисячу років і вони мають про що, цього вересневого ранку, при каві та сигареті, поговорити» [7]; офіціантів, які раз у раз кидають оком «у наш бік» «радіше з цікавості чи ми ще, не заплативши, не змилися» [7]. На наш погляд, це типова кінематографічна *мізансцена*, в якій фіксуємо рухливість «операторської камери», з одного боку, та плин мислення головного героя, з іншого. Саме тому есеї стає цілісним та відкритим художнім твором, розкутим для сприйняття.

Психологічні засади монтажного мислення можемо спостерігати у есеї «Сербський сюрреалізм». На думку А. Мазурак, монтажність – «це психофізіологічна властивість сприйняття людиною світу, це засіб здійснення розумових операцій нашою свідомістю» [6, с. 10]. Кіноепізоди насичені фрагментами інформації, що дозволяє авторові відтворити онтологічну, культурно-мистецьку, історико-політичну атмосферу Сербії

у часо-просторовому вимірі. Композиційна завершеність та фіксованість зумовлена авторським задумом поділити есеї на частини-кадри, котрі сприймаються як зоровий образ-візія. За авторським задумом існує перша частина, умовно її можна найменувати як «огляд Белграду»; 1.1, 1.2, 1.3 – названі оповідачем: «Рибний ресторан над Дунаєм», «Молоде ягня у придорожній корчмі», «Монастирі»; не пронумерована, але названа автором, частина «Шість годин у Парижі». Характерно, що і другий розділ не має назви, проте підрозділи її мають: «2.1 Капелюх Нікіти Станеску» та 2.2. «Сербський сюрреалізм».

Вважаємо, що перед першою частиною автор подає монтажну фразу як частину завершеного тексту, зв'язної одиниці мовлення, завершеною за смыслом і водночас презупозицією, зафіксованою в одному абзаці: «Літак рейсу Нью-Йорк-Париж набирає висоту, під нами – залите вогнями місто і клапот півострова, на якому розмістився аеропорт JFK, швидко перетворюються на вузьку смужку всіяну мерехтливим світлом. Good by America!» [8]. Цей своєрідний лід в есеї перетворюється на зоровий образ минулого, з котрий прощається герой в очікуванні зустрічей у Сербії.

Монтажний архітектонічний принцип дозволяє В. Махну «нанизувати» неповторні спогади про Белград, з «розбомбленими будинками Генерального штабу югославської армії та поліції» [8], з «понищеними ракетами сіруватими будівлями», з одного боку, та змінами, котрі зазнала країна, з іншого: «Позаду залишились: розподіл Югославії, війна, блокада західних держав, загальне пригальмовування національної господарки, доба Мілошевича і т.і. Попереду – майже як в Україні – постійні політичні перегони» [8]. Поряд з Сербією зразка 1997 року з'являється модифікований образ сучасної країни. Архетипи, які використовує автор, розкривають онтологічні сенси світоглядної публіцистики та формують націософський публіцистичний дискурс, котрий «в онтологічно-екзистенціальному плані глибоко закорінений в буття нації, заснований на націоналізмові як формі культури, має виразний національний характер, спрямований на утвердження національної ідентичності на основі національної ідеї, в умовах колонізаторського тиску знаходить своє інтерпретаційне вираження у тлумаченні художніх текстів як духовно-світоглядного накопичення системи цінностей того чи іншого письменника» [5, с. 167].

Василь Махно виходить за межі повсякденності та демонструє власне бачення на націо-

нальне підгрунття сербської історії на засадах софійності: «православні монастирі та церкви, неначе незрима енергосистема єдиного сербського організму», історична міфологія, «історична свідомість, котра виявилася живучою і незнищеною» та «характерна для тих націй, які відвойовували право залишитись собою на своїй землі» [8].

Есеїстичний стиль мислення і письма дозволяє «наблизити» кадр і тоді під прискіпливим оком оповідача вирізбляються невідремонтовані сіруваті будівлі як символ нещодавньої війни, як маркер, що дозволить сербам відродити нову «історичну пам'ять»; великий недобудований собор святого Сави, котрий «символізує відродження національного духу і є наріжним каменем сербського етносу» [8], суто етнографічні замальовки на шталт сербської кухні або розлогих мелодій, котрі зазнали османсько-турецького впливу. Разом вони окреслюють та визначають національний культурний духовний код, пов'язаний з ідеологією, риторикою, політикою. Зміна операторських кадрів відбувається від крупного до загального: від зображення національних архетипів (прості будівлі, православні собори, запозичена кухня) до локальних (виведені навіть в назви підрозділів: рибний ресторан, молоде ягня, придорожня корчма, капелюх). Урешті решт через лінійність часу та простору зміщується ракурс зображення зі спогадів оповідача до теми національного вітаїзму сербського народу.

Звуко-зорова композиція та різні плани спостерігаємо у другій частині есею. Вона починається зображенням-сумішшю різних кадрів, котрі у сукупності переростають у цілісне культурне видовище: «Взагалі місяць жовтень для Белграда знаковий місяць і тим знаком є культура: відкриття числених виставок, Белградський міжнародний театральний фестиваль (Бітеф), Міжнародна зустріч письменників, Міжнародна книжкова ярмарка» [8]. Це загальний план, потім йде середній – опис

театрального фестивалю 2002 року, де завдяки винахідливості режисера було осучаснено «Гамлета». За таким самим принципом «змонтована» виставка сербського маляра Владіміра Величковича у белградській галереї. А далі – крупний план картин: «сюжет його полотен просякнутий трагізмом людини, крахом її гармонійного світу, дегуманізацією» [8]. Різкі зміни ритму, монтажні чіткі фрази, звукопис *водночас* допомагають авторів – без переходів – зобразити 39 Міжнародну зустріч письменників, що (крупним планом) «проходила, в основному, у двох місцях Національному музеї Сербії на площі Республіки та у приміщеннях Спілки письменників Сербії на Французькій 7» [8].

Як бачимо, у другій частині есею Василь Махно відразу подає три описані нами вище картини, котрі однаково змонтовані. Тим самим, на наш погляд, застосовано монтажний прийом, за яким ці три кадри водночас, один за одним, просторово, фіксуються оператором, у результаті чого постає образ сербської столиці, коли «Белград насичений такими культурними подіями віддавна», коли «традиція міжнародних і європейських форумів, починаючи з 60-тих років, витворила загальну атмосферу відчуття європейської та світової присутності культури Сербії, не залежно чи знаковість Іво Андрича, чи знаковість Мілорада Павича домінує у тому просторі» [8].

Висновки. На матеріалі двох есеїстичних творів Василя Махна «Express “Venezia”» та «Сербський сюрреалізм» ми пересвідчуємося, що елементами кінопоетики виступають просторова композиція, контрастність зображення дій героя, музичні та світлові ефекти, монтаж. Це ті виражальні засоби, які розкривають есеїстичний стиль мислення автора та увиразнюють онтологічні сенси його публіцистики. Разом з тим, це ті сегменти, «за допомогою розуміння яких може бути трактована поетика літературного твору» [1, с. 184].

Список літератури:

1. Бульбачинська О.І. Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980–1990-х років : дис. ... доктора філософії : 035 Філологія. Київ, 2021. 205 с.
2. Горбач Н., Міщенко С. Елементи кінопоетики в есеї І. Славінської «Побачимось у Бахчисораї». Режим доступу: <https://dspace.znu.edu.ua/jspui/bitstream/12345/18014/1/Horbach%20N.%2C%20Mishchenko%20S.%20Elementy%20kinopoetyky.pdf>
3. Горбач Н., Міщенко С. Саспенс як елемент кінопоетики в новелі В. Габора «Телеграма». *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич. 2022. Вип. 47. Том 1. С. 154–158.
4. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка. Київ, 2013. 250 с.
5. Колкутіна В. Літературна есеїстика Дмитра Донцова: національно-герменевтичні аспекти: дис.... доктора філол. наук. Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2018. 496 с.

6. Мазурак А. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно. *Слово і Час*. 2012. № 6. С. 9–18.
7. Махно В. Express “Venezia”. Режим доступу: http://www.vasylmakhno.us/es_venezia.htm
8. Махно В. Сербський сюрреалізм. Режим доступу: http://www.vasylmakhno.us/es_serbski.htm
9. Покулевська А. Функціональність основних категорій кінопоетики в літературному творі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. Вип. 14, 2016. С. 26–34.
10. Пуніна О. Засоби кіномови в українській художній прозі 20-30 років ХХ століття: дис.. кандидата філол. наук. Донецький національний університет, Донецьк, 2010. 223 с.

Kolkutina V. V. THE ESSAYISTRY OF VASYL MAKHN THROUGH THE PRISM OF CINEMA POETICS

The article explores the figurative and expressive means in the essays of the modern Ukrainian poet, writer and publicist Vasyl Makhn “Express “Venezia”” and “Serbian Surrealism”.

It is noted that the compositional structure of the essayistic space “Express “Venezia”” tends to a hidden cinematic nature, which is a consequence of the artist’s conscious borrowing of various arsenals from the art of cinema. The architectonics of the essay is cinematicized, and its temporal and spatial organization is transformed into a “cinematic construction” as a new form of reality, which the main character contemplates. The emotionality, openness of the essay “Express “Venezia””, the author’s individuality and stylistic looseness capture elements atypical for plotting, such as, for example, unexpectedness in the character or actions of the heroes. This contributes to the semantic load of the work, the directness and persuasiveness of the expression of the author's position, encourages "mobility" and a change of frames.

It has been found that the montage architectonic principle allows to Makhno to "string" unique memories in the essay "Serbian Surrealism". The archetypes used by the author reveal the ontological meanings of worldview journalism and form a nationalistic journalistic discourse. The essayistic style of thinking and writing allows you to "close up" the frame. The change of camera frames occurs from close-up to general: from the image of national archetypes (simple buildings, Orthodox cathedrals, borrowed cuisine) to local ones (even included in the names of the units: fish restaurant, young lamb, roadside inn, hat). Ultimately, due to the linearity of time and space, the perspective of the image shifts from the narrator’s memories to the theme of the national vitaism of the Serbian people. In this way, in our opinion, a fragment of a documentary film about significant events of the Serbian people is created (“filmed”).

It is generalized that the elements of film poetics are spatial composition, contrast in the depiction of the hero’s actions, musical and lighting effects, montage. These are the expressive means that reveal the author’s essayistic style of thinking and express the ontological meanings of his journalism. At the same time, these are the segments, “with the help of which the poetics of a literary work can be interpreted.”

Key words: *essayistic style of thinking and writing, Vasyl Makhno, expressive means, film poetics, montage, archetypes, frame, mise-en-scène, national philosophy.*