

Порівняльне літературознавство

Галина Сиваченко

УДК 82.0 + 821.161.2

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПАРАДИГМА РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА “СОНЯЧНА МАШИНА”

У статті розглянуто специфіку такого художнього явища, як інтермедіальність (взаємодія мистецтв) у творчості В. Винниченка-експресіоніста (малярство, кіно, театр). На основі системного аналізу елементів інтермедіальності визначено основні поетикальні домінанти роману “Сонячна машина”, абсорбування елементів інших, несловесних способів мистецького осмислення життя як прикметну рису художнього мислення українського письменника.

Ключові слова: експресіонізм, екфразис, інтермедіальність, кіно, кліпова свідомість, малярство, театральність.

Halyna Syvachenko. Intermedial Paradigm of Volodymyr Vynnychenko's Novel «The Sun Machine»

The article considers specificity of such artistic phenomenon as intermediality (interaction of arts) in creative work of V. Vynnychenko-expressionist (painting, cinema, theater). Based on analysis of systemic elements of intermediality the author defines main poetic dominants of «The Sun Machine» and using non-verbal methods of artistic comprehension of life as a characteristic feature of artistic thought of the Ukrainian writer.

Key words: cinema, clip-consciousness, painting, ecphrasis, expressionism, intermediality, theatricality.

Культурна дифузія, або інтермедіальність, визначається в сучасній гуманітаристиці як процес (і водночас результат) поширення (взаємного проникнення) явищ різних культур, що взаємодіють. На думку В. Силантьєвої, “інтермедіальність як форма мистецтва, що заявила про себе в останню третину ХХ століття, підтверджує непереможне знання компаративістів: базовим компонентом художнього синтезу й нині залишається література. Якщо так, то вже наявні інтермедіальні форми дають змогу теоретизувати в доволі розлогому просторі досі невирішених проблем” [27, 28].

Теорія інтермедіальності передбачає прикладання концептуально-методологічної бази теорії інтертекстуальності до студій над проблемами синтезу та взаємодії мистецтв. Згідно з теорією інтермедіальності, образи, які перетинаються в тексті, можуть бути зафіксовані не лише вербально, а й будь-яким іншим елементом художньої форми – звуком, кольором, об’ємом тощо.

Інтермедіальність виражається у формальній взаємодії не лише різних видів мистецтва, а й будь-яких інших дискурсів. Вона не тільки властивість тексту, означена онтологією семіотичних практик, а й також індивідуальне устремління автора художнього твору, естетична авторська стратегія, мета якої виявити структуру й художньо формалізувати взаємодії медіа.

Слова письменника, колір, тінь, лінія художника, звуки музиканта, організація об’ємів скульптором – усе це в сукупності являє собою ті медіа, які в кожному виді мистецтва організуються за своїм зводом правил – кодом, що формує специфічну мову кожного мистецтва. Усі разом, ці мови, на думку І. Ільїна, утворюють “велику мову” культури будь-якого історичного періоду [17, 8].

Отже, медіа визначаються як канали художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтва.

У системі інтертекстуальних відношень зв'язки вибудовуються всередині одного семіотичного ряду. Інакше кажучи, цитація, про яку говорив Р. Барт (запозичення образного матеріалу з різних галузей людського знання й культури), відбувається всередині семіотичного коду. Оскільки інтермедіальність передбачає організацію тексту завдяки взаємодії різних видів мистецтва, то в цьому випадку в роботу включаються різні семантичні ряди. У системі інтермедіальних зв'язків здебільшого спочатку здійснюється переклад одного художнього коду на інший, а далі відбувається взаємодія, але не на семіотичному, а на смисловому рівні. Приміром, включення елементів інших видів мистецтва в нехарактерний для них вербальний ряд значно модифікує сам принцип взаємодії мистецтв. По суті, взаємодіють не так мови мистецтв (мистецтвом залишалось лише одне – мистецтво слова), як смисли цих зв'язків. Наприклад, опис картини переносить у літературний текст образний зміст кольору, колориту, форми, композиції. Водночас “транспонування” “візуальних” елементів у вербальний ряд породжує особливий художній ефект: утрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті малярських полотен, і виникає ланцюг асоціацій смислових. Тому картина “вербальна” ніколи не тотожна картині “живописній”. Більше того, вербальний образ картини часто протилежний живописному, бо статику малярського твору підмінюють динаміка літературного образу й сюжетна мінливість. Тому в інтермедіальності маємо справу не із цитатою, а з кореляцією текстів, коли в художньому творі наявні такі образні структури, які містять інформацію про інший вид мистецтва.

Абсорбування елементів несловесних способів мистецького осягнення життя – прикметна риса стилю В. Винниченка. Маємо на увазі театр, кінематограф, малярство. Синтез мистецтв у творчості митця не зводиться до запозичень зовнішніх, видимих подібностей чи порівнянь, а полягає у привнесенні, вживленні принципів та прийомів інших родів мистецтв у літературу, розширенні можливостей мови для адекватного її функціонування в мистецькому дискурсі.

Як здійснюється перехід від однієї системи кодифікації до другої, як це відбувається у структурі твору, якими словесно-інтонаційними засобами може ретранслюватися несловесна інформація, як позначається на сприйнятті художнього твору накладання різних семіотичних рівнів – це коло питань спробуємо з'ясувати, обравши об'єктом розгляду емігрантські романи В. Винниченка.

На початку варто згадати оповідання “Олаф Стефензон”, де українець-скульптор, що намагається утвердитися в Парижі, випадково знайомиться з художником-шведом, колишнім робітником, у якого травмовано праву руку. Їхні дискусії про мистецтво значною мірою виражають думки самого Винниченка, для якого головним у літературі, у мистецтві була людина. “Людина – це рух переживання, це думка, радість, печаль, мрія, страждання, надія. Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може найкраще обкреслити людину...” [5, 628].

Вкладені в уста Олафа Стефензона слова про зображення людини, її внутрішнього стану, думок, надій, переживань, мрій-сновидінь виражали ідейно-естетичну позицію Винниченка. Захоплення письменника малярством, коли він “мазав з нудьги” портрет Льва Юркевича, про що із самоіронією занотовує в Щоденнику 22 липня 1916 р., відкрило перед ним перспективу творчого самовираження і в живопису. Винниченко-художник – це, на думку О. Федорука, “вагома сторінка, викреслена з історії українського мистецтва”

[29, 18]. Водночас навряд чи випадає погодитися зі С. Гординським стосовно того, що “як письменник і політик – це одна людина, а як художник – зовсім інша і що своїх поглядів письменницьких чи політичних він у малярстві популяризувати не намагався” [10, 60]. Розглядаючи творчість Винниченка в дискурсі інтермедіальності, можна навести чимало прикладів поєднання літературних і мистецьких елементів, реалізації письменницьких поглядів у малярстві і, навпаки, трансформації літературоцентризму в артцентризм. А те, що Винниченко вийшов, як зазначали критики, за межі аматорства, пояснюється його динамічним мистецьким зростанням на ґрунті французьких малярських ідей – спершу в середовищі “Еколь де Парі”, а потім у художній атмосфері Провансу, де зазвичай завершували свій життєвий шлях такі видатні майстри, як Бонар, Матіс, Пікассо.

Молодий письменник був дуже спостережливий. Він прагне зафіксувати переливи світла в різні пори дня, зміни в настроях природи й детально занотовує свої враження, прикметні особливою колористичністю. 16 липня 1916 р. він зауважує: “Кольори жовтогарячі, червоні, зелені, білі. Вся (хустка. – Г. С.) яскраво насичена фарбами. Дачниці нагадують “малявінських баб” [7, 212]. Безсумнівно, це вже погляд живописця, який сприймає світ у барвах та грі відтінків.

А запис у Щоденнику від 2 квітня 1918 р. аж просить на полотно: “Чого мені часто з солодкою тугою, яка може бути тільки за рідним любим краєм, уявляється така картина: широка, безкрая рівнина пустелі, вкритої червонуватим, наче іржавим, піском. Хвилясті бугрики подекуди розбивають застиглу, заціпенілу одноманітність краєвиду. Небо блідо-зелене без єдиної хмаринки, а один край його, де заходить сонце, пурпурно-червоний. Пурпур по краях тоне, переходить у жовте, жовте в зелене” [7, 282].

Більшість із естетичних (саме живописних) принципів були успішно зреалізовані письменником у “Сонячній машині”. Напружений сюжет, емоційна наснаженість дії насамперед увиразнюють боротьбу ідей і думок персонажів, їхні суперечки й зіткнення. У “Сонячній машині”, що її ми розглядаємо в експресіоністичній парадигмі, помітна заданість провідної ідеї, ідеологічного завдання, яке стоїть перед автором. Хоча сюжет “Сонячної машини” й не відверто схематичний, як в експресіоністичній драмі, проте герої не постають повнокровними характерами. Це радше “рупори ідей”, умовні виразники авторських думок або ж допоміжні деталі механізму алегоричної фабули, штучної, придуманої колізії.

Якщо розглядати цей твір під кутом зору експресіоністичної поетики, то впадає у вічі справді планетарний масштаб охоплення подій та грандіозність проблематики – нової для українського роману зокрема й актуальної для всієї тогочасної світової прози загалом. Ідеться про суперечність між духовною культурою, мораллю і технічними можливостями людства.

“Сонячну машину”, очевидно, можна умовно назвати постекспресіоністичним реву або памфлетом, який художньо перетворює сучасність на апокаліптичну дійсність засобами репортажу, пародії, гіперболи, монтажу, хроніки. До того ж усі ці елементи введені до художньої тканини роману з допомогою різних засобів: чи то шляхом переказу, чи завдяки експресивним репортажам із графічним їх оформленням або ж без нього. Функції голосу зовнішнього світу виконують у цьому творі газети.

Подибуємо у Винниченка й виділені графічно квазігазетні повідомлення; наведено тут і листи та інші квазідокументи, які, з огляду на авторське тяжіння до кіносценарного стилю, сприймаються як необхідний елемент динамізації нарративної структури. Адже одна із суттєвих ознак літератури й мистецтва

1920-х років полягала у відтворенні прискороеного пульсу сучасності, до того ж із максимальною конкретністю, як панорами своєрідних документальних кадрів (“Манхеттен”, “42 паралель” Дос Пассоса; “Кінооко” Дзиги Вертова).

Місто в “Сонячній машині” постає досить неоднозначним, як руйнівна сила. Образ конкретної людини в романі абстрагується, підноситься до рівня “людини взагалі”, а образ “сонячної машини” – до загрозливої перспективи з боку технічного й соціального прогресу; конкретне місто іноді набуває надісторичних рис. Ефект загрози з боку міста створюють постійно повторювані мотиви гуркоту, колотнечі, корчів, гримас. Образи руйнації, неспокою, шамотіння визначають долі героїв за принципом асоціації. Згідно з експресіоністичним каноном, Берлін у “Сонячній машині” не тільки допомагає уявити узагальнену картину сучасного міста, а й нагадує про біблійний Вавилон.

Про послідовно експресіоністичну настанову автора свідчить і те, що в романі – тут варто погодитись із М. Зеровим – “панують рух і міміка <...> майже ні одного ресурсу психологічної манери” [14, 129]. Що ж до темпу розповіді, то він доволі динамічний, проте в сенсі композиційної побудови перша частина роману виглядає все ж надто розтягнутою, хоча й це атрибут експресіонізму, зокрема триптихової композиції твору. Ритм породжують також чергування пейзажних рефренів, якими здебільшого починається кожний наступний розділ.

Винниченко, солідаризуючись в естетичному плані з німецькими експресіоністами, не приймав капіталістичного світу, антигуманної дійсності (хоча як автор роману-антиутопії постійно проєкціював його на реалії казарменого соціалізму), тож і не міг утілити свої враження в гармонійні художні форми. Отже, у “Сонячній машині” спостерігаємо притаманну експресіонізму прямоту зображення, нарочиту рустикальність, що виливається в зримій вкороченості фігур, маскоподібності облич та ін. “Поважно й серйозно, нахиливши бичачу, цегляного кольору шию, він (Мертенс. – Г. С.) коротким, поштивим жестом куцої, товстої руки поводить на дерев’яний фотель” [6, 8]. Те саме стосується й різкої контрастності кольорів: “Тіна. Синя суконька, зелененький жакет і фіолетовий загонистий капелюшок” [6, 153].

Інтерес експресіоністів до людини відбився не лише в “перенаселенні” творів героями, а й у своєрідному олюдненні явищ природи: “Задоволено відкашлюючись у сиву бороду, з гуркотом тупотить на захід грім. Тьмяними слізьми перешіптуються в ошелешеній, притихлій тьмі нагойдані, натіпані дерева, часом потрушуючи наміяними губами. Стомлено, з полегшенням дихає трава, земля, заплакані квіти” [6, 210]. Цьому ж ефектові слугує й повторюваність кольору.

Творчий метод Винниченка-експресіоніста слід сприймати як цілком послідовний і монолітний, якщо вести мову про його літературний та малярський доробок. Аналізуючи поетику і стиль “Сонячної машини”, завважуємо, зокрема, притаманну експресіоністичному живопису рустикальність, дисонансність у поєднанні кольорів, випуклість, рельєфність. Український прозаїк, подібно до таких митців, як Г. Гросс, О. Дікс, М. Бекманн, немов “виштовхує” ту чи ту частину твору або рису зовнішності когось із героїв на читачів (яких умовно можна вважати глядачами, настільки майстерним і точним постає в романі візуальне зображення).

Суттєва ознака стилю “Сонячної машини” – експресія, що виникає внаслідок зіставлення “гарячої” сучасної дійсності з уявленнями про неї розповідача, укрупнення огидних явищ і картин. Тут створюється своєрідна колізія мистецтва, спроможна “видихнути” стогін відчаю, болю і творчості, мистецтва, яке поціновує життя із соціально-етичних позицій. Саме це дає змогу порівнювати її із живописом Г. Гросса, який у своїх пронизливих сатиричних

малюнках нещадно розкрив спершу жорстоке та безглузде обличчя війни, а згодом “блаженство” повоєнних років. Це стосується і графіки О. Дікса, який зумів із численними подробицями відтворити мерзенне обличчя німецької буржуазії (“Інваліди війни, що грають у карти”; “Повії на вулицях”; “Каліки війни”, “Продавець сірників”, графічна серія “Війна”). Роман Винниченка суголосний також із дражливими й гарячковими малюнками Е. Л. Кірхнера, де відтворено лицемірний світ німецьких кабаре, будинків розпусти, життя вулиці (серія “Вулиця”). Не будемо стверджувати, що український автор був знайомий саме із цими мистецькими творами, але й не заперечуватимемо цього, знаючи його інтерес до живопису та власні малярські уподобання. У щоденнику є такі записи: “В палаці модерного мистецтва. Знайдення джерел впливу на Глуценка: молодий німець Діх з його двома автопортретами. Та ж сама неподібність” [7, 437]. Напрочуд чутливий митець, сам маляр, Винниченко тонко й проникливо вловив загальну тенденцію до своєрідного викривлення дійсності, контрастності, деформації, відтворення руху завдяки механічно-ритмічному повторюванню деталей, залученню природи до характеристики подій, симультанності дії, що виявляється у формі триптиха. З певною часткою умовності можна розглядати композицію “Сонячної машини” як експресіоністичний симультанний триптих, центральна частина якого (за аналогією до триптиха О. Дікса “Велике місто”) у гротесково-сатиричній формі відтворює життя Німеччини та Берліна – занепад старої аристократії та народження нової, злочини екстремістських груп тощо. Ліва частина триптиха передає історію продукування “сонячного хліба”, а права – війну за світове панування.

За характером зображення, гостротою та несподіваністю конфліктів, за шоківим впливом деталей, рівнем узагальненості, за гостротою оцінок стиль роману Винниченка можна певною мірою порівняти з картинами ще одного художника-експресіоніста – Г. Гросса, котрий 1923 р. створив серію з 57 політичних рисунків із підзаголовком “Розплата буде!”, і з в’їдливо-ущипливими підписами. На одному з них крупним планом показано товстелезного, пихатого буржуя, подібного до Мертенса. Отже, дійсність виступає в романі здебільшого в гіперболізованому символічній формі. Що ж до передбачень Винниченка в царині політики, то очевидно, що він, як і чимало з експресіоністів, передрікав появу тоталітаризму ще на початку 20-х років.

Однією з найбільш ранніх галузей взаємодії візуальних і вербальних мистецтв є екфразис (словесний опис рукотворного твору мистецтва). Переважно як семіотичне явище розглядає екфразис Ю. Лотман. Функції цього засобу в літературному тексті – інформативна, дієгетична, екранувальна, естетична тощо – здійснюються в зоні напружень між двома текстами. На думку Лотмана, “переключення однієї системи семіотичної свідомості тексту в іншу на якомусь внутрішньому структурному рубежі складає в цьому випадку основу генерування смислу. Така побудова, передусім, загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований тощо смисл. Одночасно підкреслюється роль меж тексту як зовнішніх, що відділяють його від не-тексту, так і внутрішніх, що розділяють ділянки різної кодованості” [20, 66]. При цьому Ю. Лотман вважає проблематичною можливість адекватного перекладу з візуальної “мови” на вербальну.

У “Сонячній машині” віднаходимо кілька типів екфразисів. Хоча, якщо бути об’єктивним, то психологічний стан письменника-емігранта, його підвищена емоційність і вибуховість характеру не надто сприяли створенню розлогих, детальних описів артефактів.

Реальне місто в романі стає міражем, і це входить у художній задум письменника, який створює незалежний естетичний об'єкт. При описі палацо крупний план фіксує деталі, які породжують ілюзію “неприкрашеної”, “непідробної” дійсності: “Стиль омнеїзму”! Розуміється, омнеїзму, всеїзму, всього, що тільки можна зібрати, купити; щирий витвір нажертої честолюбності й претензійної нездарності. О віки, ви проминули недурно, тут зібрано все, що творив ваш геній: і шпильста, напружена в небо, в потойбічність, у тайну готика; і округлий, заспокоєний у святій урочистості візантизм; і бруталний, але змодернізований американізм; величезне депо стилів і епох, накопичена страшна кучугура дорогоцінних речей, понакрадуваних, понаграбовуваних і зганьблених негідними руками. Понурі, стіжкуваті башти – і розлогі, сміхотливі тераси.. Аскетичні шпилі – і череваті бані. Над дорійським порталом парадного входу з строгими, чистими колонами – у виступах, прищах і гримасах неомнійська башта на дівочих, незайманих, святих ногах – тіло череватого, погризеного нечистими коробами розпусного біржового махера” [6, 6]. Р. Барт називав це явище реалістичної деталізації преференційною ілюзією. “Істина цієї ілюзії в тому, що “реальність”, будучи вигнаною з реалістичного висловлювання як денотативне означуване, входить у нього вже як означуване конотативне; варто лише визнати, що певного ґатунку деталі безпосередньо відсилають до реальності, як вони тут же починають неявним чином означувати її” [33, 399]. Утім, переконуючи читача в правдоподібності зображуваного, письменник уникає чіткого архітектурного об'єкта. Являючи собою складний художній феномен, архітектурний образ постає метафоричним аналогом композиції.

За допомогою екфразисів відбувається “дискредитація” художнього вимислу як принципу наслідування реальності, реалістичної правдоподібності. Картина створює ще один ступінь опосередкування, відчуження художньої реальності у сферу наслідування наслідуванням. “Велика кругла зала з банею, з церковними довгими кольоровими вікнами, з фресками (знову поганенька копія з мертенсівської препоганої зали)... Вгорі горить жовтий, перепущений через жовто-червоне скло вікна, великий сніп сонячних променів... Посеред зали, закинувши в жагучій радості й тузі руки за голову, вся витягнена криком нестримного прагнення, стоїть прекрасна копія “Краси” Аделя, суперниці Венери Мілоської” [6, 95-96].

Співвідношення уявного і реального можна інтерпретувати, удаючись до терміна М. Епштейна “метабола”. Метабола – це образ, який не ділиться надвоє, на пряме і переносне, на описаний предмет і залучену подібність, це образ подвійної і zarazом єдиної реальності. Це примхлива, барокова, босхіанська реальність, яка сама по собі ще й ірреальна. Приклад такої метаболої – опис “брильянтової” зали в палаці Мертенса: “Брильянтова” овальна зала сліпуче стріляє різнофарбними колючими вогнями. Найпарадніша зала мертенсівського палацу, найдорожчий витвір сконцентрованої могутності, оцінений соціалістами на п'ять років життя двадцяти мільйонів робітників. Ці життя двадцяти мільйонів горять, переливаються, бризкають, стріляють вогнями, – тисячі різнокольорових свічок, засвічених у храмі на велике свято” [6, 168-169].

У літературі ХХ ст. екфразис із риторичного жанру перетворюється на метатекстуальну вставку, яка експлікує творчі інтенції письменника. Слід говорити про кілька типів інтермедіальної (літературно-візуальної) інкорпорації. Перша модель, яку формують повторювані іконічні знаки живопису, породжує дискретний цитатний простір. Друга модель базується на інтегрованому просторі артефактів, який унаочнює харизматичного творця – вигаданого або реального, але гранично міфологізованого. Варто розмежувати типи

інтермедіальної проекції концептуальних моделей візуальних мистецтв. Якщо дискретні тексти тяжіють до організації за принципом колажу, бриколажу, центону, монтажу, то монолітність текстів другого типу створює передумови для формування уніфікованого простору тексту-картини.

Крім проаналізованого вище архітектурного екфразису, цікавим видається портретний екфразис із роману “Слово за тобою, Сталіне!”. У різних кабінетах герой подибує численні парсуни радянського диктатора. “Десятки, а то й, може, й сотні тисяч людських існувань... можуть бути перевернені помахом пальця он тієї істоти, що так немовби просто й привітно дивиться з портрета на стіні (який був у кожній кабінці)” [9, 76]. Завдяки цим візуальним маркерам, які згадані (хоч і не ретельно прописані) у творі разів із десять, виникає своєрідний напружений ритм дії.

Аналізуючи історію написання “Сонячної машини”, особливості її поетики, варто приділити увагу й такому моменту, як співвідношення твору з німецьким експресіоністичним кінематографом. Кінематографічна діяльність Винниченка розгорталася на тлі розквіту і всесвітнього тріумфу німецького експресіоністичного кіно (“Голем”, 1915, “Гомункулус”, 1916; Кабінет доктора Калігарі”, 1920). Цілком імовірно, що український письменник, який дуже любив цей вид мистецтва (переїхавши згодом до Франції, він навіть мав намір придбати власний кінотеатр), і до того ж мріяв про діяльність екранного сценариста, був обізнаний із німецькими фільмами. Указівки “Шоденника” підтверджують такі припущення: “В кіно. “Симфонія жаху”; “А. Болейн” (1921) (ідеться про фільм видатного німецького режисера Е. Любіча. – Г. С.); “На “Rund um die Ehe” (Довкола шлюбу. – Г. С.). Постановка Lubitsch’a. Художньо. Треба занотувати. З Lubitsch’ем можна колись мати справу” [8, 126, 26, 458-459].

Як і в зазначених фільмах, один із наріжних каменів Винниченкової етичної та естетичної концепції – проблема моральної відповідальності, “чесності з собою”. Відчайдушна спроба зберегти чистими руки й совість героя призводять до того, що автор “Сонячної машини” вміщує Рудольфа Штора до лікарні для душевнохворих, що є цілком типовою для літератури ХХ ст. ситуацією.

Мотив романтичного недосяжного кохання переплітається в романі Винниченка, як і в експресіоністичному кінематографі, з мотивом нереалізованих людських можливостей і недосяжної вищої свободи. Ускладнена багатоплановість, поєднання реалістичної та романтичної образності з експресіоністичною символікою створюють той особливий тон, який вирізняє “Сонячну машину” з-поміж усього попереднього доробку автора. Письменник припускається такої гіперболізації, яка до того загалом була невластива його психологічній манері: “Обличчя Рудольфа чисте, виголене, здоровецьке, без найменших ознак самозаглибленості” [6, 68]. Герої Винниченка – це аж ніяк не герої літератури ХІХ ст. Слушну думку висловив М. Зеров із приводу того, що “підкреслена міміка, виведені поза межі звичайної жестикуляції рухи заступають так звану “психологічну аналізу”, докладне авторове з’ясування душевного стану героїв” [14, 122]. Усе це зроблено з огляду на зорове сприймання дійсності просто блискуче: “Еліза з першого-таки погляду в листа батька тратить усю свою звичайну напружену величність, заглибленість у себе: вона по-баб’ячому, гикавкою скрикує, схоплюється, хапає знову листа, знову гикає, перекиривши рота набік, і з перекирвленим ротом, перекирвленими, непринцесними очима пробігає повз Йоганна, не помітивши його притуленої до стіни, змертвоїлої, крихітної постаті” [6, 15].

Фантазмагоричні картини “Сонячної машини”, подібно до того як це відбувається у згаданих кінофільмах, немовби виростають із реалій життя. Водночас письменник стирає межу між “реальним” і фантастичними подіями,

що дуже майстерно робили німецькі кінорежисери. Певну частину фабули роману слід сприймати як галюцинації хворого Рудольфа Штора, що дає змогу маскувати прогалини в науково-технічних припущеннях.

Образи роману, як і експресіоністичних творів загалом, мають тенденцію переростати в символи. Нарощуючи та згущуючи асоціації, Винниченко звертається до т. зв. непрямих символів (коронка Зіґфріда, украдена у принцеси Елізи, – корона Землі). У певному сенсі частина героїв “Сонячної машини” набуває рис казково-символічних персонажів. Сам сюжет роману почасти нагадує казково-символічну композицію, а подеколи роман-фентезі: боротьба героїв проти злих сил, циклічність дії, три кола спокус (нікому не відоме тихе життя – багатство, слава – перспектива безмежної влади над світом).

Як і творці експресіоністичних полотен та кінофільмів, Винниченко наділяє своїх героїв здебільшого однією-двома рисами, які набувають символічного змісту. Автор, на думку М. Зерова, “ніде не з’ясовує, як постало те або інше почуття, якої форми воно і під яким впливом набрало. Він подає тільки ряд умовних рухів і ласкаво дозволяє розшифрувати їх глядачеві” [14, 129].

Одним з основних принципів організації матеріалу в “Сонячній машині” постає монтаж. Тому чимало подій та явищ, розділених у часі та просторі, настільки зближуються, що виникає ефект одночасності (симультанності) й одномірності того, що відбувається.

Якщо погодитись із думкою, що “Сонячна машина” – це проміжне явище між класичним експресіонізмом і постекспресіонізмом (“магічним реалізмом”, “новою діловитістю”), то помічаємо зміни у змістовому насиченні зображувальних засобів, зокрема монтажі. Приміром, у “Сонячній машині” за допомогою монтажу відтворено специфіку сприймання героями навколишньої дійсності. Роман постає вже не нагромадженням картин, як це траплялось у ранніх експресіоністів, а організованою єдністю. Ідеться не про монтаж нейтральних фактів, прихильником якого був Дос Пассос, а про драматично напружений фантастичний сюжет, що має тенденцію до розвитку, про драму, учасником якої стає все людство. Для героїв Винниченка Берлін та його мешканці – це хаос, сум’яття облич, вуличних сцен. На підставі зорових вражень, їхнього миготіння, незв’язаного хаотичного нагромадження, виникають найпростіші асоціації. Зорові враження, об’єднані завдяки монтажу та асоціації, які виникають у зв’язку з ними, – це і є так званий потік свідомості, новий прийом для літератури 20-х років (і, зокрема, для Винниченка), спосіб організації внутрішнього світу героїв. Почуття героїв розкриваються завдяки монтажу не лише зовнішніх вражень і пов’язаних із ними асоціацій (потіку свідомості), а й лейтмотивів. Їхнє постійне повторювання має викликати настрій і привести до усвідомлення внутрішнього стану героя. Монтаж, отже, не лише надає динаміки картинах міського життя, а й сприяє внутрішньому розвитку загальної ідеї, загального сенсу пасажів, що, хоч і стоять поруч, проте щільно між собою не пов’язані. Окрім того, не можна не помітити у творі ще одного, так би мовити, внутрішнього смислового монтажу, що вможливорює асоціацію Берліна з Києвом.

У 20-х роках кіно уявлялося багатьом митцям виразом духу, специфіки міського життя: “Кіно і велике місто – однаковою мірою продукти розвиненого капіталізму і технічної революції” [34, 41]. Під час перебування в Німеччині в 1921 – 1923 рр., Винниченко налагодив найтісніші особисті контакти з групою грузинських емігрантів. З ініціативи колишнього консула незалежної Грузії В. Думбадзе було створено товариство “Укрінфільм”, яке мало на меті випускати українські та грузинські фільми. Тоді ж Винниченко почав писати кіносценарій “Сонячна машина”, а з М. Грушевським було домовлено

про створення сценарію історичного фільму “Запорозці”. Проте ці плани залишилися нереалізованими.

Вплив кінематографа на літературу впродовж ХХ ст. дедалі посилювався. Дослідники (Н. Дмитрієва, Л. Іллічова, Н. Лобова, І. Мартянова, З. Старкова, А. Базен, С. Герасимов, І. Маневич, М. Ромм, Ю. Караулов, Ю. Цив'ян та ін.). виокремлювали найсуттєвіші аспекти цього впливу: композиція, способи розгортання оповіді, крупний план, асоціативні прийоми, регресія. У другій половині ХХ ст. доміантною стає думка про взаємопроникнення кіно і літератури. Нині ці види мистецтва сприймаються з позиції синтезу мистецтва. Синтез кіно і літератури зумовлений загальними тенденціями культурного й суспільного розвитку, пов'язаними зі зміною інформації, що приводить до трансформації свідомості сучасного покоління.

Нинішній стан масової культури визначається зміною образних доміант: візуальний образ “виштовхує” образ логіко-словесний, що призводить до формування т. зв. кліпової свідомості. Вона сприймає дійсність не як щось цілісне, а шляхом розрізнених аудіовізуальних образів.

Слово “clip” у перекладі з англійської означає “стрижка”, “швидкість” (руху); “вирізка” (з газети); “уривок” (із фільму); “нарізка”. Ще одне значення слова “кліп” – сильний удар, стусан, затріщина. Кліповій свідомості бракує цілісного уявлення про світ, про життя. Людина сприймає події як ланцюг випадкових фактів, позбавлених логічного і причиново-наслідкового зв'язку. Кліповість властива сучасним текстам навіть реалістичного спрямування, у якому принцип детермінізму базовий.

Російський дослідник А. Новиков-Ланської зазначав: “Кліпова свідомість – це початок повороту від лінійного прозаїчного світовідчуття до нелінійного. Від розгорнутої послідовності сюжету до напруженого символізму коротких, але бездонних поетичних метафор. Від історичної свідомості до міфологічної” [25].

Нещодавно британський футуролог Джеймс Мартін (той самий, котрий передрік у 1980-і рр. наступ “ери Інтернету”) заявив, що на людство найближчим часом чекає “всебічне закаламучення розуму”. Дослідник поділяє людей на два типи. Перші – це “люди книги”, які отримують багато інформації від читання, тому їхня основна риса – дуже гарний обсяг уваги. “Люди екрана” кардинально відрізняються від них. Їм властива швидка реакція. Саме по собі це непогано, але заважає координації з іншими. У ході розмови “люди екрана” постійно прагнуть змінити тему й рухатися далі.

Якщо тлумачити кліповість естетично, то її можна співвіднести з іконоцентричністю (гр. ікон – ікона, образ). Кліповість сьогодні розуміють як картинку, тобто мислення, передусім готове сприймати й розуміти поняття і судження, явлені в текстах. Таку настанову С. Аверінцев убачав у давньоруській культурі, на відміну від західноєвропейської [1], якій більше притаманний логоцентризм. Але якщо іконоцентричне світобачення в давнину було ґрунтоване на зоровому зануренні у твір мистецтва (споглядання ікони), то кліпове все ж таки принципово відрізняється своєю поверховістю. Це процес відродження величезної кількості різноманітних властивостей об'єктів, без урахування зв'язків між ними, прикметний фрагментарністю інформаційного потоку, алогізмом, тотальною різноманітністю отримуваних відомостей, високою швидкістю переключення між частинами, уривками інформації, відсутністю цілісної картини сприйняття навколишнього світу.

Р. Барт розрізняє *текст-задоволення* і *текст-насолоду*. “Текст-задоволення – це текст, що приносить задоволення, що заповнює нас без останку, викликає ейфорію, він іде від культури, не пориває з нею і пов'язаний із практикою *комфортабельного* читання. Текст-насолода – це текст, що викликає почуття

загубленості, дискомфорту (яке часом доходить до тоскності), він розкитує історичні, культурні, психологічні устої читача, його звичні смаки, цінності, спогади, викликає кризу в його стосунках із мовою” [2, 471].

Особливість “Сонячної машини” – відсутність чітких часових меж. Важко збагнути, скільки часу відбувається одна дія й наскільки багато часу минуло від однієї події до іншої. Така невизначеність хронотопу – характерна прикмета авторської свідомості в романі. Самі фрагменти у творі не пов’язані жодним чином – початок нової глави може просто перенести читача в інше місце. Наприклад, частина друга роману починається сценою в кабінеті Мертенса, спілкуванням між Мертенсом і графом Адольфом, у якому йдеться про катастрофічність наслідків появи сонячної машини для всієї культури, людяності. Сцена ця займає неповні дві сторінки. І відразу ж відбувається своєрідна монтажна перебивка до наступної сцени, у якій доктор Тіле, Макс Штор і Фріц обговорюють деталі терористичної операції. І через дві сторінки в наступному підрозділі йдеться про сцену в палаці графа Еленберга, а далі описано зустріч князівни Елізи та Рудольфа Штора, під час якої принцеса просить Рудольфа відмовитися від свого винаходу, бо він уже приніс людству великі страждання. Кожний маленький розділок обсягом у кілька сторінок, фактично, формує сценарій “довгого” кліпу під назвою “Сонячна машина”. “Кліп” у Винниченка насичений великою кількістю фраз, і головне його завдання – створити не логічне, а емоційне ставлення до того, що відбувається.

Переживання, посилюючись під час перегляду візуальних образів, активізують фантазію, уяву. Візуальна культура, звертаючись до внутрішнього світу людини, переміщує її в царину уявного буття. Тут глядач дістає можливість уявляти і програвати ідеальні ситуації, звертаючись до ідеального світу. Як зазначає Е. Морен, “кінематограф володіє чарівністю зображення <...>, бо оновлює й підносить банальне й повсякденне бачення речей” (Цит за: [13, 195]). Глядач, фіксуючи нестандартні, з погляду буденності, ефекти й ситуації, сприймає їх як звичне, не дивуючись.

Саме тому, що кінематограф як візуальне мистецтво вплинув не тільки на художню літературу, він став, за словами Ю. Цив’яна, терміном літературознавства й певною мірою лінгвістики [31]. Щоб уточнити поняття кінематографічного тексту, дослідники аналізують не лише свідомість сучасної аудиторії, а й авторське світосприйняття, його ідеологію. Наприклад, Л. Шварц розуміє під ідіостилем “сукупність глибинних текстопороджувальних домінант і констант певного автора, структуротворчий стрижень творчості” [32, 129]. Таким продуктивним чинником роману українського письменника можна вважати саме кліповість, експресіоністичність зображення.

І. Мартьянова в основі літературної кінематографічності вбачає функціонально-смысловий принцип, яким автор послуговується, прагнучи динамізувати зображення того, що можна спостерігати, і керувати сприйняттям читача. У цьому випадку кінематографічність тексту – риса світобачення, яке становить компонент ідіостилю. Стиль Винниченка в “Сонячній машині” прикметний специфічним використанням граматичних, стилістичних, лексичних засобів, оригінальністю побудови сюжету, мотиваційною організацією та поведінням із хронотопом. Як зазначає І. Мартьянова, кіно “розширило межі інтертекстуальності науки і літератури, саме ж використання прийомів, які імітують кінематографічну зображальність, стало у ХХ ст. більш значущим для композиційно-синтаксичної організації тексту і його графічного оформлення” [22, 132].

Кіно, як відомо, має певні специфічні ознаки: високий ступінь наближення до дійсності; аудіовізуальний характер; монтажність; динамічність кута зору;

особлива просторово-часова організація. Фільм покликаний відтворювати явища, які викликають у глядача певного стибу емоції, відчуття. Утім кіно тільки показує ці явища, не пояснюючи їх. Мистецтво кінематографа, як зазначає Ю. Лотман, “викликає у глядача емоційну віру в справжність того, що показується на екрані” [19, 7]. Треба зазначити, що кліповий текст “Сонячної машини” робить читача, як і глядача в кіно, співучасником того, що відбувається на екрані чи в тексті. Кіно – це відображення динаміки світу. У цьому мистецтві рух відбувається завдяки зміні кадрів чи зміні масштабу зображення. У романі Винниченка “міжкадровий” і “внутрікадровий” типи монтажу складають основу композиції твору, побудовану на кліповому принципі.

Особливого значення в кінематографі набуває кут зору. У класичній літературі, на відміну від кіно, зовнішній світ виражається через призму свідомості і світовідчуття героя. На думку Б. Шкловського, це робить кут зору суб’єктивним (на противагу об’єктивному в кіно), допускає існування кількох точок зору чи їхню заміну. Крім того, художній текст відрізняється можливістю автора прокоментувати обраний ракурс. Однак Т. Можаяєва стверджує, що сучасний художній текст, сприйнявши цей кінематографічний засіб, приводить до самоусунення автора-оповідача, щоби об’єктивізувати рівноправних оповідачів-персонажів, кожен із яких – носій незалежної точки зору.

Кіномистецтво не просто виражає бачення світу митцем, а нав’язує його глядачеві, котрий сприймає зміст фільму очима його автора. Тому згадана дослідниця вважає ефект присутності найважливішим феноменом кінорецепції. Ефект присутності досягається зміною масштабу зображення [23]. Завдяки цьому в публіки виникає ілюзія власного руху відносно об’єктів, зображених на екрані. Винниченко суворо дотримується принципу авторської точки зору в “Сонячній машині”. Він фактично присутній у кожній сцені; з одного боку, його кут зору домінує над поглядами героїв, а з другого – частина героїв виражає письменницьку позицію.

Фахівці зауважують такі особливості часової організації в кіномистецтві, які зумовлені використанням принципу монтажу: циклічність розповіді, її фрагментарність, уривчастість і відсутність зовнішніх логічних зв’язків. Специфічною рисою фільму дослідники вважають те, що його “мова” не має форм минулого часу й весь зображувальний час трансформується в теперішнє. Цікаво, що Винниченко, не знаючи цих особливостей кінобудови, дотримується в “Сонячній машині” саме згаданих принципів. Його розповідь теж ведеться лише в теперішньому часі, а весь хронотоп орієнтований на теперішнє. Ідеться про будь-яку подію твору, незалежно від того, до минулого чи майбутнього воно належить. Це пояснюється характерним для кінематографа ефектом присутності. Завдяки точці зору глядач потрапляє у простір фільму; створення ілюзії сиюхвилинності кіно – спосіб увести читача в кінематографічний час.

Щоб виявити специфіку кінематографічної прози, необхідно співвіднести деякі особливості кіно і літератури, які взаємодіють у процесі синтезу цих видів мистецтва. Передусім ідеться про характер образності. У літературі розповідь виражає зміст явищ і реакцію на них, кіно ж відтворює самі явища, використовуючи аудіовізуальні образи. Центральний компонент літератури – слово як носій смислів. Словесні образи літератури спираються на асоціативне мислення читача, змушуючи працювати його логіку. Образи ж кіно націлені на конкретно-предметне мислення, яке лише констатує об’єкт. Зображальність у художньому тексті опосередкована, тобто ілюзія видимості досягається завдяки емоційним асоціаціям і метафорам. У Винниченковій “Сонячній машині” вдало поєднані словесні образи з візуальними, наприклад,

в описі екстер'єру берлінської біржі: "Ось воно, серце Німеччини. Величезна темно-сіра буддійська пагода, шершава, важка, як велетенська черепаха, що міцно вперлася на лапи й роззявила пащу-двері. Круг неї, як стривожені комахи, шамотяться авто, приїжджають, від'їжджають, трусяться, пихкають, нетерпеливляться. Люди пачками вистрибують із них і прожогом несуться в роззявлену пащу черепахи" [6, 189]. Бачимо в цьому уривку й метафори, й асоціації, притаманні кінообразності, а крім того, словесні образи, довгі переліки, орієнтовані на асоціативне мислення читача.

Не можна також забувати про монтажність. Прийом монтажу спершу прийшов у кіномистецтво, як відомо, з літератури, кіно ж тільки збагатило й ускладнило цей принцип. Дослідники виокремлюють такі розширені монтажні прийоми в літературі: фрагментарна і "рвана" оповідь; розбивка на плани; паралельний монтаж; контрастні зіткнення; зміна величини предмета. Використання монтажу в кінематографічній прозі спрямоване на максимальну концентрацію уваги читача, що робить його співавтором твору й посилює значення хронотопу. Фрагментарна і "рвана" розповідь, основана на експресіоністичній образності, реалізована у Винниченка, як уже зазначалося, у кліповому мисленні. Розбивку на плани, зміну величини предмета й контрастні зіткнення можна проілюструвати сценою в покоях графа, у його міркуваннях про смерть монархії та занепад аристократії: "Згадати колишні часи! Монархія! Монархія – то не людина, то вислів сили, могутності, єдності покоління. Трони, паради, виходи королів, імператорів, побожність, релігійність, відчуження їхньої особи, блиск, містична владність – це все не особисті якості, це – дух покоління, це – вищий закон". І далі після цих роздумів автор змінює величину предмета й подає портрет капіталу – владики сучасності: "На кричущо-золотому троні по нігті у брильєнтах, до підборіддя в шовках і оксамитах засідає всевладний, усекупуючий, усеграбуючий, усе задоволений капітал. Черевата потвора з вузькою крихітною голівкою самозакоханого кретина, з масивними одвислими від самовпевненості губами й вузлуватими руками професійного ката" [6, 27].

Помітну роль відіграє також зміна хронотопу твору. Література – це мистецтво часове, тоді як простір у ній визначений нерегулярними показниками й не має категорій для вираження. У кіно ж простір і час виражені завдяки зображенню і звуку. Як наголошує Н. Ірза, "при об'єднанні мистецтв має місце домінування одного виду мистецтва, просторово-часова організація якого найширша та багатшарова" [16, 34]. У нашому випадку це кінематографічна проза, у якій актуалізуються властивості та принципи кіно.

Отже, кінематографічність художнього тексту можна визначити як сукупність спільних рис кіномистецтва і літератури, які відображають характер сучасного культурного розвитку. Більш докладна дефініція літературної кінематографічності належить І. Март'яновій: "це характеристика тексту з монтажною технікою композиції, у якому завдяки різним, але передусім композиційно-синтаксичним засобам зображується динамічна ситуація спостереження" [22, 75].

З кіно пов'язана і проблема візуалізації художнього тексту. Між літературним твором і кіномистецтвом існує певна діалогічна спорідненість. Важливим видається той факт, що "візуальність" культури продовжує семіотичну традицію, згідно з якою текст розуміють як екстралінгвістичне явище" [28, 219]. Віртуальна візуалізація прози має зв'язок із феноменологічною естетикою структуралізму, а також постструктуралізму й деконструкції.

Кінематографічна проза – це результат синтезу кіномистецтва і літератури, що визначає її просторову організацію. У кінотексті сюжет відступає на другий план, поступаючись місцем монтажу. Досліджуючи реалізацію монтажного

принципу в сучасній літературі, деякі вчені (І. Мартянова, Н. Лобкова, Вяч. Вс. Іванов) говорять про монтаж як модель культури й визначають його як принцип “побудови будь-яких повідомлень культури, який полягає в спів-розташуванні у гранично близькому просторі-часі бодай двох зображень самих предметів або ж цілісних сцен, відмінних одна від одної за денотатами чи структурою” [15, 29].

У культурі ХХ ст. домінує асоціативний принцип монтажної побудови. Її основу складають слухові та зорові асоціації. Монтажна побудова змушує глядача виявляти співтворчість. При цьому активізуються сенсорні механізми, сприймана інформація набуває переривчастого, фрагментарного характеру. Це дає змогу Вяч. Вс. Іванову завважити рису монтажної композиції – безсюжетність, яка полягає в наявності ймовірного, а не логічного зв'язку між подіями і предметами. Унаслідок використання монтажної побудови сюжет набуває переривчастого характеру. Усе це яскраво помітно у Винниченковій “Сонячній машині”.

У кінематографі монтаж виокремлює в події найбільш важливі моменти, зйомку не всієї події, а саме цих моментів, до того ж зйомку в таких ракурсах, які дають змогу найкраще побачити художню сутність різних моментів. Дослідники говорять про такі особливості монтажу, як асоціативний принцип протиставлення різнорідних елементів, збільшення сенсорної активності суб'єкта-сприймача, правопівкульний характер монтажної образності, домінування метонімічних настанов при сприйнятті деталей, переривчастий характер руху сюжету.

Поціновуючи роль і місце німецького експресіонізму (у живописному та кіноваріантах) у творчості В. Винниченка, можна твердити, що його філософсько-естетичні засади органічно ввійшли в художню палітру митця. Вироблені експресіонізмом художні прийоми виявилися напрочуд адекватними світопочуванню самого українського автора, змушеного назавжди виїхати за кордон, де він став по суті письменником-експатріантом, у багатьох моментах відійшовши од вітчизняної традиції, а водночас збагативши її новими естетичними відкриттями, адекватними тогочасній європейській культурі. Експресіоністична естетика й поетика стали в пригоді Винниченкові саме в моменті надзвичайної душевної напруги, вимушеного розриву з вітчизною, з колишніми однодумцями, у добу гострої політичної боротьби з більшовизмом і тоталітаризмом.

Аналізуючи інтермедіальну парадигму творчості цього автора, не можна обійти ще один важливий аспект. Ідеться про драматургізацію та театралізацію прози, що було дуже органічно для митця, який, зокрема, був відомим у Європі українським драматургом.

Оскільки синкретизм – одна з найважливіших властивостей світової літератури у ХХ ст., то драматургізація прози постає одним із її виявів. Процес драматургізації помітний у зміні якості діалогів, монологів, полілогів. Згідно зі “Словником театру” П. Паві, “діалог розглядається як основна і найпоказовіша форма драми” [26, 67]. У випадку використання цього засобу досягається найбільш сильний “ефект реальності”. Часто діалогічні репліки виконують подвійну функцію – репліки як такої і ремарки.

Про драматургізацію прози В. Винниченка варто говорити передусім у зв'язку з вагомістю модерністських принципів у творчості письменника. Для модернізму, як відомо, об'єктом зображення стає життя свідомості, а також підсвідомі сфери людської психіки. Хаотичність світу, його абсурдність і суперечливість, властиві модернізму, змушують людину звертатися до свого власного “я” як єдиного порятунку від дисгармонії. Звідси – героєм твору Винниченка стає не так людина – соціальна одиниця, як її внутрішній світ. У цьому зв'язку

деякі дослідники говорять не про реалізм у класичному вигляді, а про певний новий “модерністський реалізм” (Г. Нефагіна, Н. Лейдерман, М. Липовецький, С. Чупринін, Г. Мережинська). Ведучи мову про “модерністський реалізм”, слід мати на увазі синтез різних родових ознак, зокрема вияв драматургізації прозаїчного тексту.

Винниченко ставить перед собою завдання зобразити особу в тій реальності, яка існує в її свідомості. Способом фіксації цієї самої реальності часто слугує монолог, діалог, полілог. У діалогах, яких доволі багато в “Сонячній машині”, розкривається глобальна проблематика твору, що свідчить про пріоритетну значущість діалогу, полілогу чи монологу порівняно з розповіддю, а отже, про драматургізацію прози.

– “Що ж воно таке? О, господи, невже рукопис твоєї книжки?...”

– Ні, не рукопис. А хочеш знати, що це?

– Як же не хотіти, коли ця мацапура всю нашу увагу відбирає. Мушу нарешті знати!

– Це індульгенція. Індульгенція всьому людству, всім людям разом і кожному зокрема, і тобі, і мені.

– Хм! Загадково. Але що тобі індульгенція потрібна, то в цьому ніякого сумніву немає.

– Так, тут є й мені, всім моїм пакостям, нещиростям, слабості, брудові, нікчемності. Але не тільки мені, а, повторюю, всім людям, всім їхнім пакостям, злочинствам, жорсткостям. Цілковите всепрощення! Забуття всіх гріхів. А також і святощів. Тут у цій коробці лежить смерть усіх богів і дияволів... У цій коробці, Сузанно, лежить бомба.

– Індульгенція й бомба. Цікавий багаж.

– Страшної, нечуваної сили бомба. Такої сили, що висадить у повітря всю історію людства. Переверне всі наші “непохитні” закони краси, моралі, економіки, науки, політики. Поперемішає всі народи на землі, дужче за вавилонську башту...” [6, 326].

Полілог не менш важливий у романі Винниченка. “Словник театру” тлумачить полілог як розмову між кількома особами. Полілог має по суті психологічний характер. Часом у творі може не відбуватися жодної дії, хоча розмова також “є дією через мовлення” [26, 459]. Водночас розкривається підтекст, ідея твору. Полілог – це розмова між трьома чи більше особами. Той, хто сприймає та обробляє інформацію, водночас “готує” свою відповідь. У цьому процесі він оцінює не лише ситуацію спілкування, а й себе, усвідомлює своє істинне становище серед решти учасників полілогу й у суспільстві загалом.

– “Стягати всі, які є, сили до палацу! Взяти центр! Робити над палацом демонстрації, притягати до себе увагу, постягати з палацу в повітря й поза палац усю варту. Зайняти в повітрі всі підступи до палацу.

– Але наші вогні? Які наші вогні?

– Жовто-зелені. Вогні Сонячної машини!

– Панове! Нема часу на деталі? По дорозі обговоримо.

– Панове? Не робити в місті зайвої тривоги. Не викликати настороженості противника.

– Але треба попередити інші салони!

– Швидше, швидше!” [6, 602].

Література 20-х років являє собою унікальне явище, прикметне значною кількістю художніх відкриттів і досягнень, одним із яких можна вважати феномен театралізації прози. Настанови мистецтва 20-х рр. на алогізм, зведений до статусу норми, за якою живе історичний час, привело до появи численних варіантів гротескної розповіді, яка постала в рамках ігрової концепції дійсності.

Святкове світовідчуття й “карнавалізація” як “форма художнього бачення, свого роду евристичний принцип, що дає змогу відкрити нове і досі небачене” (М. Бахтін) [3, 15], широко проникли у прозу 20-х років і, зокрема, у творчість Винниченка.

Герої “Сонячної машини” знаходять вихід у грі. Письменникові близька модель *homo ludens*. Як уважав Й. Гейзінга, гра стосовно людської природи (у розумінні ігрової) в еволюційному плані тотожна культурі. Ігрова стратегія реалізується й на рівні наративному у формі авторської маски, яку складають численні автобіографічні паралелі й аналогії.

В екстремальних умовах, що загрожують виродженням, грі підкоряються всі. Одні – несподівано для себе відкривши цей дар (деякі члени Інараку), інші – реалізуючи давню мрію (графиня Труда), треті, як принцеса Еліза, котра для цього навіть “переграла” безліч амплу, – знімаючи грим. Існує чимало й інших нюансів. Але так чи так, перед нами бурхливе карнавальне дійство, уселенське за характером, яке до того ж не знає поділу на виконавців та глядачів і заперечує буквально будь-які “ієрархічні стосунки”. Карнавал за своєю суттю, зазначає М. Бахтін, – справжнє свято, “свято становлення, змін і оновлень. Він був ворожий будь-якому увічненню, завершенню і кінцю. Він дивився в незавершене майбутнє” [3, 15].

Два моменти тут особливо важливі: відмова від ієрархічних стосунків під час карнавалу та його спрямованість на незавершене майбутнє. Перший момент реалізувався в “Сонячній машині” у спільному пошукові навіть антагоністично налаштованими одне до одного людьми “коронки Зігфріда” та виходу зі створеної апокаліптичної ситуації. Другий момент – це ще один крок до пізнання фіналу роману. Здається, що всіх об’єднала ідея вільної праці та рівноправності, усі засуджують класову боротьбу, бідність, злочинність, грабунки, крадіжки, убивства, владу – свідчення суцільної нерівності. Карнавал триває, і тому навіть “перемога сонячної машинки на всій планеті” [6, 607], щоправда, лише декларована, – це ще не фінал. Фінал у Винниченка вийшов подвійний. Перший раз його ознаменовано технологічним вибухом, що зруйнував благополучне бездумне існування людей, зведених нав’язаним “щастям” до становища комах. Другий, розімкнутий у невідоме, пов’язаний із невизначеним майбуттям після закінчення карнавалу. Випробування сонячної машини завершилося тріумфом, що призвело до катастрофічного “щастя”. Винниченко застановляється над питанням: чи треба ще раз випробувати долю? Навіть “приправлену” вільною працею, що її мета завдяки існуванню самодостатньої “машинки” стає безглуздою. Обриси потворного, хоча й видозміненого утопічного майбутнього, його планування все тією ж машинкою, ідея радісно організованої праці в масштабах цілого світу (у дію поступово залучаються Німеччина, уся Європа, міфічні Східні держави, Америка), намічена в ейфоричних деклараціях, гаслах – невидимі. Навряд чи письменник не мав ідейно-естетичної “програми”. Подвійний фінал роману, перепланування утопічних і антиутопічних площин, роль машини, що розпадається на антиномії, нарешті, явище плінності (від руйнації до відновлення ідеї утопічної реальності), – усе це читається в романі як одверта відповідь на суперечності та катаклізми ХХ ст.

На “синтез матеріалу” як на необхідний складник праці над літературним твором указав Андрій Бєлий, сформулювавши власне бачення ролі автора: “Тут автор – режисер-постановник, макетист, костюмер, бутафор, виконавець” [4, 288]. Отже, взаємодія прози і театру створює принципово новий тип художньої творчості. І це значною мірою стосується Винниченка-прозаїка і драматурга.

Театральність прози передбачає діалог двох видів мистецтва – літератури і театру – і зміну законів побудови й семантики тексту художньої літератури під впливом театру (“театрального коду”). Під театральною в літературі дослідники розуміють специфічний сценічний спосіб розгортання сюжету й зображення характерів персонажів, який уключає просторовість і візуальність, з одного боку, та особливий ракурс сприйняття дійсності, з другого. У сучасній науці театральною – це категорія поетики прози, яка визначає особливий тип внутрішньої організації тексту на рівні структури, сюжетопобудови, образної системи й конфлікту, створює модель театральної (сценічної) вистави чи драматургічного тексту.

Театралізація, крім того, являє собою процес перенесення прийомів і принципів драматургії в недраматургічний текст, інтеграції сценічних і несценічних форм усередині прозаїчного простору. Результатом цього процесу й виявляється ефект театральної прозаїчного тексту. Принципово значущим моментом є те, що театралізація прози – це часто-густо акт несвідомої творчості письменника, що породжує особливе сприйняття тексту читачами.

Театральність прози виявляється в акцентованій декоративності розповіді, видовищності, прагненні до ретельної проробки інтер’єру, який виконує функції сценічних декорацій, присутності театрального інтертексту, ремарковості в описі зовнішнього вигляду персонажа. Виклад наголошує на технічних деталях одягу, міміці, жестах; дія превалує над статикою; сюжет стрімко розвивається.

Презентація тексту як певної вистави посилюється за рахунок уведення у тканину розповіді численних сцен переодягання, маскараду, костюмованих проходів. Маскарадність художнього світу в “Сонячній машині” не створює враження свята, вона важка і гнітюча, бо просякнута духом революційної катастрофи. Серед форм театралізації варто назвати гротесковість і масковість образів, маріонетковість їхньої поведінки. Певна ляльковість персонажів виявляє себе не лише в портретних характеристиках, а й у тілесній поведінці (автоматизм жестів, театральною рухів).

У 1920-х рр. характер театральної трансформується, що пояснюють зміною комплексу соціально-політичних і культурних умов. Набуває актуальності зображення насильства як невід’ємного складника тогочасного буття. На характер театралізації насильства накладає відбиток прагнення подолати страх перед трагічними подіями сучасності, бажання зрозуміти їх. Р. Барт визначає театральною як “театр мінус текст”, у ній він убачає “насиченість знаків і вражень” [33, 41, 23]. Подібне розуміння театральної демонструє і Ю. Лотман, який, спираючись на дослідження П. Богатирьова, основною ознакою театрального дійства називає високий ступінь семіотичності: “Весь світ, стаючи театральним світом, перебудовується за законом театрального простору, потрапляючи до якого, речі стають знаками речей” [18, 269].

Перше й найбільш очевидне значення театральної – видовищність – зумовлене природою театру, а саме: взаєминами “сцена – глядач”. Її можна трактувати як акцентовану умовність, нарочитість театральної прийомів, навіть штучність у тих випадках, коли поняття театральної наповнюється негативними конотаціями. Утім у всіх випадках важлива настанова на візуальне, просторове сприйняття будь-якого явища.

Англійський дослідник Л. Клеберг [35, 43], спираючись на теорію театру Я. Мукаржовського [24], розглядає театральну функцію як єдність двох складників: знакової функції та функції глядача [35, 43]. Подібні думки висловлює й Г. Гачев: “Драма є ганьба (рос. позорище. – Г. С.) людської активності й тим самим саму синтетичну здатність людства з’ясовує <...>” [11, 274].

Театральність персонажа може виявлятися двома способами: або як концентрація емоційно-психічних сил людини, або як “умовність”, “штучність” людської поведінки. В. Халізов розглядає театральність як двосторонній процес “театральності саморозкриття” і “театральності самозміни”. В останньому випадку “людина перетворює себе й демонструє ближнім зовсім не те, що являє собою насправді. Такими є ігрова ексцентрика, блазнівство, клоунада, стихія обману” [30, 67]. Ці форми театральності персонажа не виключають одна одну, навпаки, вони можуть виявитися в одного автора й навіть в одному образі.

У сучасному театрознавстві з’явилося поняття перформативності, яке відрізняється від театральності. Театралізація будується на ігровому оголенні розриву між означуваним і означником, тоді як перформатизм цілковито знімає цей розрив. Перформатизм сягає ритуалу (зокрема, і карнавалу), магії й фольклорних жанрів.

Значення перформативності найточніше описав Ж. Дерріда у статті про “театр жорстокості” Антонена Арто. На думку філософа, жорстокість пов’язана із принциповою не репрезентативністю реального. “Театр жорстокості – це не *репрезентація*. Це саме життя в тому, що воно має в собі нерепрезентабельного. Життя – не репрезентабельне джерело репрезентації. “Отже, я сказав “жорстокість” як сказав би “життя” (Останнє речення належить А. Арто. – Г. С.). І далі: “Це сама театральна практика жорстокості, у своїх діях та у своїй структурі, населяє нетелеологічний простір, або, радше, *вигворює* такий простір” [12, 472, 474].

Роман “Сонячна машина” може слугувати прикладом створення універсальної матриці, яка дає змогу поєднати різні види мистецтва в цілісному естетичному комплексі, своєрідному “шоу”, у котрому конгломеративно співіснують література-живопис-кіно-театр. Продемонстрована цим дійством можливість перекладу з однієї мови мистецтва на іншу в рамках однієї культури може продовжити подальші розробки на рівні як мономедійності (література, малярство), так і мультимедійності (театр, кіно тощо).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // *Аверинцев С.* Риторика и стоки европейской языковой традиции. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. – С. 347 – 363.
2. *Барт Р.* Удовольствие от текста // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика, Поэтика. – М.: 1994.
3. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
4. *Белый Андрей.* Театр и современная драма // *Белый Андрей.* Собр. сочинений. Арабески. Книга статей. – М.: Республика, 2012.
5. *Винниченко В.* Краса і сила. Повісті та оповідання. – К.: Дніпро, 1989.
6. *Винниченко В.* Сонячна машина. – К.: Дніпро, 1989.
7. *Винниченко В.* Щоденник. 1911 – 1920. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – Т.1.
8. *Винниченко В.* Щоденник. 1921 – 1925. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1983. – Т.2.
9. *Винниченко В.* Слово за тобою, Сталіне! – Нью-Йорк, 1971.
10. *Володимир Винниченко.* Статті й матеріали. – Нью-Йорк: УВАН, 1953.
11. *Гачев Г.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Наука, 1968. – 303 с.
12. *Деррида Ж.* Театр жорстокості та закриття репрезентації // *Деррида Ж.* Письмо та відмінність. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – С. 469-506.
13. *Емельянов А.В.* Визуальная культура и пространство удовольствия // *Вестник Удмуртского ун-та.* – Сер. Социология и филология. – Ижевск, 2003.
14. *Зеров М.* “Сонячна машина” як літературний твір // *Життя і революція.* – 1928. – №6.
15. *Иванов В. В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой пол. XX в. // *Иванов В.В.* Литература, искусство, театр, кино. – М., 1998.
16. *Изра Н.Д.* Художественное пространство – время и современный синтез искусств. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1993.
17. *Ильин И.А.* Некоторые концепты постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М., 1998.
18. *Лотман Ю.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // *Избр. статьи в 3-х томах.* Т.1. – Таллин: Александра, 1992.
19. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.

20. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2001. – 704 с.
21. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 216 с.
22. Мартыянова И. Киновек русского текста. Парадокс русской кинематографичности. – М., 2001.
23. Можалева Т.Г. Языковые средства кинематографичности в художественных текстах: на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2004.
24. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и истории искусства. – М.: Искусство, 1994.
25. Новиков-Ланской А. Клип и циклопы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russionews.m/freetime/25912>.
26. Паві П. Словник театру. – Львів, 2006. – 640 с.
27. Силантьева В. Литература и живопись в контексте компаративістики: Одесса: Амтропринт, 2015.
28. Скороход Н. Проблемы театральности прочтения прозы. Дис. ... канд. искусствовед. – М., 2008.
29. Федорук О. Володимир Винниченко як художник // *Володимир Винниченко – художник*. – Київ: Мистецтво, 2007.
30. Хализев В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). – М.: МГУ, 1986. – 259 с.
31. Цивьян Ю. Кинематограф как термин лиературоведения. – Таллин, 1982. – 206 с.
32. Шварц Л. К вопросу о языковой объективизации индивидуально-авторского стиля // *Семантика и стилистика грамматических категорий русского языка*. – Днепропетровск, 1989.
33. Barthes R. *Essais critiques*. – Paris, 1964.
34. *Kino-Debatte*. Textorum zum Verhältnis von Literatur und Film. 1909 – 1929. – Tübingen, 1978.
35. Kleberg L. *Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*. – London: Macmillan, 1993.

Отримано 20 вересня 2016 р.

м. Київ

