

КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ АРСЕНАЛ "КАМІННОГО ХРЕСТА"

У статті на матеріалі новели "Камінний хрест" українського письменника-модерніста В. Стефаника висвітлено ефективність застосування різноманітного арсеналу кінематографічних прийомів (мізансцена, план, кадр, ракурс, монтаж, кіно ефект) для моделювання складного психосвіту українця, формування концепції твору, увиразнення рис модерністського прозописма. Художня самобутність "Камінного хреста" В. Стефаника осмислюється в інтермедіальному дискурсі.

Ключові слова: кінематографія, деталь, психологізм, індивідуалізація, модернізм, монументальний образ.

Larysa Gorbolis. The cinematographic arsenal of Vasyl Stefanyk's "The Stone Cross"

Basing on the novel "The Stone Cross" by Ukrainian modernist writer Vasyl Stefanyk, the paper studies the effectiveness of various cinematographic devices (mise-en-scènes, long and close shots, frames, foreshortening, montage, the effects of moving picture, etc.) in modeling the complex psychological profiles of Ukrainian characters, developing the concept of novel and emphasizing the basic features of modernist prose writing. The originality of Stefanyk's "The Stone Cross" is shown here against the backdrop of intermedial discourse.

Key words: cinematograph, detail, psychological analysis, individualization, modernism, monumental image.

Різноманітність за стилістичним виконанням, проблемно-тематичною наповненістю, високим "порогом" психологізму українська література кінця XIX – початку XX ст. апелює до зображально-виражальних засобів різних видів мистецтва – живопису, музики, скульптури, хореографії тощо. Широкий арсенал різноманітних прийомів кінематографа сприяв індивідуалізації стильової манери митців, увиразненню особливостей художнього освоєння українськими письменниками філософських ідей Ф. Ніцше про сильну особистість, розбудовував архетипну тканину творів, художню модель бергсонівської ідеї про інтуїтивно-асоціативний тип світовідчуття і "третє око" тощо. Літературний кінематографізм у творах українських письменників у різноманітних зображеннях корпусу вражень, актуалізував відтворення внутрішнього через зовнішнє, невидимого через видиме у складному світі переживань героїв, запропонував нові підходи до потрактування складних тем і проблем. Кінематографічні засоби відповідали запитам часу. Адже, як твердить В. Божович, "кінець XIX ст. – це час народження на світ нового мистецтва рухомих зображень" [2, 6].

"Камінний хрест" В. Стефаника належить до тих творів світового письменства, які засвідчують ефективність застосування кінематографічних прийомів. Написана 1899 р. новела за різноманітністю художніх ресурсів випереджала першу у світі кінострічку братів Люм'єрів 1895 р. "Прибуття потяга на вокзал Ла Сьота" (фільм, як відомо, знятий із позиції однієї точки, тобто знімальна камера не рухалася, фіксувалася на одному місці) та фільм О. Бородіна 1908 р. "Москва під снігом" (тут під час знімання камера рухлива; застосовується монтаж). Наведені факти з історії світового кінематографа хронологічно "обрамляють" новелу В. Стефаника "Камінний хрест" і дають підстави говорити про широту й різноманітність використаних українським письменником кінематографічних ресурсів.

Новела складається із семи частин, кожна з яких має свою архітектоніку, внутрішню подієвість і ритм. Щодо останнього, то, як наголошує О. Чичерін, "ритм прози залежить від ступеня наголошеності кожного слова, від сили наголошеності ключових слів, від інтонаційного співвідношення слів у реченні, речень в абзаці" [14, 214]. Ритм – один із тих чинників, що забезпечує цілісність твору, впливає на динаміку образів і зумовлює продуктивність подачі художнього матеріалу.

Чергування ненаголошених і наголошених складів перших речень кожної із семи частин новели дають підстави говорити про відлагоджений ритм твору, а отже, і про ритм персонажа. За допомогою заявленого ритму новели автор акцентує на 1) упорядкованості життя Івана Дідуха, 2) екзистенційній проблематиці твору. Герой уведений у ритм природи, з якого йому невільно вийти, бо земля потребує обробітку, вимагає праці, здоров'я, здібностей, розуму й енергії його тіла. Так у творі відкривається один з аспектів багатогранної проблеми свободи. Ідею про перебування головного героя "Камінного хреста" в ритмі природи розгортають і підсилюють образи жайворонка, плуга тощо. Перебуваючи в засягах природного ритму, Іван Дідух мимоволі перебирає його на себе. Так, усе, що чинить герой, має високий індекс продуманості, виваженості. "Ритм в основі образу... є одним із найбільш тонких і точних рушіїв смислової енергії, зливаючись дуже міцно з ідеєю" [14, 5].

У першому реченні новели: "*Відколи* (курсив мій. – Л. Г.) Івана Дідуха запам'ятали в селі ґаздою, *відтоді* він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем" [10, 66], – часові межі чітко не означені, проте самодостатньо представлений герой – ґазда. Гри з планами часу В. Стефаник не застосовує, позаяк головне завдання письменника – презентувати образ, вивести його на перший план, зацентувати на важливому – його ґаздівських показниках. Лише згодом у першій частині новели письменник зауважить, що самовіддано працювати на горбі Іван почав, "як прийшов з війська додому" [10, 68].

З першого рядка твору автор конструює образ головного героя по-своєму лаконічно, по-стефаниківськи вишукано, акцентуючи на ідеї твору. У першій частині першого речення ключовим є слово ґазда. Це первинний код, "спеціальний шифр" (за Ю. Лотманом) для подальшого осмислення образу героя – господаря, *заможного* селянина, якого поважає громада, сім'я. Це перший рівень репрезентації героя. З огляду на це друга частина речення ("...відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем") фіксує конфлікт, адже *заможний* селянин має такий *бідний* реманент і лишень одного коня. Зауважена невідповідність створює конфлікт, що зумовлює трагедію Івана Дідуха й усього його Роду. Звернімо увагу: у першому рядку твору зафіксовані 1) соціальна невідповідність, 2) внутрішній конфлікт і 3) трагедія Роду. Умовно перше речення відображає подана схема.

Це своєрідна візуальна увертюра. У цьому ансамблі істот і речей, що з ними Іван Дідух перебуває в активному контакті, розгортається презентація героя. Складниками матеріального і духовного світу селянина – кінь, візок, дишель – В. Стефаник означає вектор подачі образу – горизонталь. Проте герой має й вертикаль руху (відображено на схемі), що її режисер Л. Осика в однойменному фільмі влучно унаочнив у вступних кадрах, коли Іван Дідух рухається з конем угору.

Іван Дідух перебуває в логічних, з огляду на рід його занять, зв'язках із речами, що мають важливий соціальний сенс; вони презентують його: герой ще не наділений у творі мовною партією, але про нього промовляють речі його, землеробського, кола. Структура *ґазда-кінь* – це перший ступінь осмислення зв'язків Івана Дідуха з навколишнім світом. Наступні складники в мегаструктурі *ґазда-кінь-візок-дишель* порушують послідовність, адже до істот (ґазда й кінь) додано речі іншого ряду – неістоти, ніби зайві, проте з погляду В. Стефаника й конструйованої вже з першого речення ідеї твору вповні логічно прийнятні, бо кожна заявлена річ зі "своєю історією" (Ю. Лотман), яка впроваджується у філософію життя ґазди Івана Дідуха. Віз і дишель через посередництво коня й енергії Івана Дідуха ніби антропоморфізуються, стають важливими допоміжними складниками живого організму. Саме ці

предмети *матеріального* світу вигранюють *духовний* світ героя, скеровують на пошук сутності персонажа. Так деталі упряжі – за Ю. Лотманом, це знаки – координують логіку подачі й побудови образу. “Легкість читання їх (знаків. – Л. Г.) – закон лише всередині одного й того ж культурного ареалу, за межами якого в просторі й часі вони перестають бути зрозумілими” [8]. Ґазда, кінь, віз, дишель (див. схему) перебувають на одній горизонталі; у її межах діють хліборобські закони та правила. “Побудувати фразу з предметів, виставлених у вітрині магазину (кожний предмет, у цьому випадку, іконічний знак самого себе), визначити природу зв’язку її елементів і її кордону – завдання доволі складне” [8]. З огляду на сказане, В. Стефаніку – митцеві з промовистим талантом режисера і сценариста селянського життя – це вдалося. Атрибути-характеристики, образи-презентативи головного героя – кінь, візок, дишель – структурують кадр, створюють своєрідний смисловий ландшафт і засвідчують багаторівневість зв’язку героя із землею: Ґазда-кінь, Ґазда-кінь-візок, Ґазда-кінь-візок-дишель.

Кінь, візок, дишель усутнюють напрямок індивідуалізації образу Івана Дідуха. Додамо, що важливу характеротворчу роль у новелі виконує дишель (дишло) – груба жердина в упряжі плуга *між двома парами волів*. У текстовій тканині В. Стефаніка – це слово-резерв, що згідно зі властивою письменникові експресіоністичною манерою письма передає внутрішнє через зовнішнє, з першого речення допомагає зануритися в підтекстові глибини образу головного героя, дослідити історію його душі. Так на первинному етапі подачі образу ефективно спрацьовує прийом асоціативного монтажу: дишель передбачає другого коня → Іван Дідух мав лише одного коня → селянин нарівні з конем працює на своїй землі. Так складова частина кінної упряжі підсилює психологічну наповненість образу, усутнює зв’язок героя із землею, конем, хліборобською працею, підкреслює жертвність персонажа. Дишло не другорядний чи маловартісний текстовий компонент для зачину, а важливий за екзистенційною природою образ-конструктив, адже працювати на землі – сенс життя героя. Тут слушно постає думка Л. Виготського: “...слово вбирає в себе, всотує з усього контексту, у який воно вплетене, інтелектуальні та е(а)фективні змісти й починає виражати більше й менше, ніж криється в його значенні, коли ми його розглядаємо ізольовано поза контекстом: більше – бо коло його значень розширюється, збагачуючись цілою низкою зон, сповнених нового змісту, менше – бо абстрактне значення слова обмежується та звужується тим, що слово означає тільки в певному контексті” [3, 323].

Уже в першому реченні В. Стефанік розставляє акценти, обирає *ракурс* подачі образу й художнього освоєння ключових проблем новели. Ракурс – це важлива ексцентрична “нова точка зйомки, яка очуднює річ” [13, 78]. Для оператора головним є те, “як вирізає кінокамера річ або подію з побутового оточення і робить дану річ – мистецькою, сюжетом, чинником емоційного впливу” [цит. за: 13, 79]. Ракурс подачі образу в новелі “Камінний хрест” обрано – це Ґазда, смислове ядро всього твору. Для селянина працювати на землі – важлива подія дня (і життя!), що осенсовлює будні, надає вартості його перебуванню у світі.

Друге речення новели “Коня запрягав у підруку, сам себе в борозну; на коня мав ремінну шлею і нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузьяну шлею” [10, 66] – це самодостатній кадр, що продовжує *пояснювати* героя. Зауважмо: подаючи перше і друге речення, В. Стефанік застосовує монтаж – добір і з’єднання окремо знятих кадрів кінострічки. Міжкадровий монтаж залучений для координування й поетапної (а друге речення – це один із етапів) конкретизації авторської ідеї, а також прихованих смислів, оцінок, узагальнень.

Показові дії героя у другому реченні-мізансцені увиразнюють силові вектори динаміки образу головного героя зокрема і твору загалом. На цьому етапі потрактування образу Івана Дідуха залучено прийом, що його П. Білоус влучно називає “лінзування словесного матеріалу” [1, 11]. Деталь – мотузьяна шлея – подана великим планом і має вагоме смислове навантаження: герой змотузований із конем і землею, перебуває у щільних, системних і внутрішньо непростих зв'язках із реаліями. Мотузьяна шлея (а кінь “мав ремінну шлею”) уподібнює селянина до коня.

У першому абзаці новели всі однаково важливі фрагменти (деталі, мікродеталі, образи, мізансцена тощо) працюють на монументалізм образу головного героя. Смислово важливі маркери *кінь*, *візок*, *дишель* і *мотузьяна шлея*, завдяки послідовності їх подачі, – це своєрідні смислові радіуси для поглибленого розуміння історії переживань Івана Дідуха. Зауважмо, що із зазначених у першому реченні координат герой не виходить – друге і третє речення першого абзацу поглиблюють сприймання і розуміння героя. Характерні деталі матеріального світу Івана Дідуха позиціоновані у творі як складна психологічна конструкція. У першому абзаці В. Стефанік із *мінімальним* застосуванням слів *максимально* візуалізує героя. “Очевидно, – припускає Г. Ключек, – існує закономірність: чим яскравіша візуальність художніх текстів, тим більше в них “кінематографізму”, тим значущішою є їхня семіотичність” [6, 23].

Подальше опрацювання “Камінного хреста” в кінематографічному розрізі потребує відомостей про плани. Послугуючись класифікацією крупності планів Л. Кулешова, який описав їх у кінці 20-х років ХХ ст. (див.: [7]), простежимо, як оперує В. Стефанік планами, випереджаючи теоретика і практика кіно. Скажімо, промовиста *деталь*-характеристика героя – жила, що напухала на чолі Івана. *Перший середній план* фіксує частину фігури людини до пояса: “Нашильника не потребував, бо лівою рукою спирав, може, ліпше, як нашильником” [10, 66]. За допомогою деталей окреслюється частина фігури героя до пояса, як, власне, й у *другому середньому плані*, коли фігура людини зображена до колін: “Коня запрягав у підруку, а сам себе в борозну; на коня мав ремінну шлею і нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузьяну шлею” [10, 66]. *Загальний план* фіксує людину в рамці кадру на весь зріст: “Не раз ранком, іще перед сходом сонця, їхав Іван у поле пільною доріжкою” [10, 66]. *Дальній план* або панорамний увиразнюють такі рядки “Камінного хреста”: “То як тягнули <...> гній у поле, то <...> однаково їм обом під гору посторононки моцувалися...” [10, 66]. Наголосимо: краєвид не описаний, що характерно для модерністського письма і стилю В. Стефаніка, проте концептуально важливим є осьовий складник у характеристиці цього краєвиду – вертикаль (герой рухається під гору), що разом із описаними раніше деталями продовжує формувати цілісний образ Дідуха. Вертикаль руху героя підсилює філософські засади новели й дає змогу потрактовувати Івана Дідуха 1) як інтегральну субстанцію, що єднає небо й землю, 2) як важливий ідейний і композиційний центр твору. Вертикаль, як і описана вище горизонталь, виключає периферію та сприяє героєві зосередитися на головному, суттєвому в його житті, допомагає *бути у світі* зі своєю землею, творити *свою історію* із землею.

Новела “Камінний хрест” засвідчує ефективність крупних планів у мистецтві слова, їхню здатність взаємопроникати й усутнювати генеральні лінії твору. Скажімо, згаданий дальній план В. Стефанік із фаховістю хірурга розтинає уточненням: “...то однако і на коні, і на Івані жили виступали” [10, 66].

У другому абзаці новели герой перебуває в центрі кадру, а камера – у позиції збоку стосовно героя, потім – перед героєм і згодом – зверху над героєм. Така позиція камери зумовлює розкадрування тексту, що, своєю чергою, сприяє

увиразненню різних граней образу, підтверджує доцільність центрування героя: показати суттєве на тлі контекстуального. Переведення плану із загального на перший, другий чи середній у другому абзаці конкретизує головну роль героя в кадрі й у творі.

Початок третього абзацу новели: “Не раз ранком, іще перед сходом сонця, їхав Іван у поле пільною доріжкою” [10, 66], – засвідчує утривавленість, системність роботи Івана Дідуха, який себе оприсутнює працею (нагадаємо, В. Стефаник усе ще не наділяє героя мовною партією). Робота на горбі надає селянинові внутрішньої самодостатності.

Міміку, вираз очей як важливі засоби психологізації в мистецтві слова, що їх В. Фащенко слушно називає “видимою мовою почуттів” (див. про це: [11]), у першій частині твору В. Стефаник не описує. Лише у другій частині письменник зауважує, як герой “каменіє”: “...дивився на людей, як той камінь на воду” [10, 69], “потряс сивим волоссям, як гривую, кованою зі сталевих ниток” [10, 69], “заскреготав зубами, як жорнами” [10, 70]. А в четвертій частині новели портретні деталі – це важливий засіб градації почуттів і станів героя: “Іван задумався. На його тварі малювався якийсь стид” [10, 72] → “Стулив долоні в трубу і притискав до губів” [10, 73] → “Очі замиготіли великим жалем, а лице задрожало, як чорна рілля під сонцем дροжить” [10, 73] → “Одна сльоза котилася по лиці, як перла по скалі” [10, 73].

Місткий із кінематографічного погляду фрагмент: “Бігли в долину (Іван і кінь. – Л. Г.) і лишали за собою сліди коліс, копит, і широчезних п’ят Іванових” [10, 66], – глибокий сенс якого – ідея єдності у Всесвіті людини і природи – осягається саме за допомогою камери, що фіксує рух у кадрі спочатку з віддалі і збоку (“Бігли в долину...”), а потім зблизька і зверху (“...лишали за собою сліди коліс, копит і широчезних п’ят Іванових”). Цю панорамну картину-кадр із притаманною В. Стефаніку лапідарністю зміг би з усією філософською повнотою й асоціативною місткістю відтворити “багатослівний у житті і словесний скнара в кіно” (Р. Ангаладян) С. Параджанов (яскраве й переконливе цьому свідчення – глибоко символічні образи в його фільмі “Колір граната”). У цих рядках українського письменника – високий ступінь семантичної ущільненості, що вимагає багаторівневого герменевтичного тлумачення.

Наступне речення: “Подорожне зілля і бадилля гойдалося, вихолітувалося на всі боки за возом і скидало росу на ті сліди” [10, 66], – з виразним кіно ефектом (коли камера підведена до предмета, а потім поступово відходить від нього) конкретизує філософізм ідеї про єдність у Всесвіті людини і природи.

Зауважмо, що другий і особливо третій абзаци новели прикметні помітною кінетичністю. Як твердить Л. Генералюк, “принцип кінетики, руху, динаміки провідний у кіно” [4, 332]. Кінетичність у цих фрагментах твору досягається за рахунок не лише зміни кадрів і планів, а й темпоритму образу. Біг Івана Дідуха з конем із гори – незаперечний факт перебування героя в ритмі природи, у ритмі праці, у координатах споконвічної філософії буття українця. Зауважмо: навіть малородючість ґрунту не збиває Івана з ритму; вибиває героя з ритму лише еміграція. Картина бігу Івана з конем дещо несподівана, а може, декому й дивна; і все ж вона логічна, позаяк В. Стефаник пояснює: “Отакий був Іван, дивний з натурою, і з роботою” [10, 69]. Так до заявлених раніше візуальних характеристик героя додаються рухові, з посиленою акцентуацією на потужній роботі душі й тіла українця.

На фактуру монументального образу Івана Дідуха працюють різні зображально-виражальні засоби й кінематографічні прийоми. Один із них – уже згадуваний крупний план: “...ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі” [10, 66]. Щоб передати “сіті синіх жил”,

схожих на ланцюги із синьої сталі, автор не вдається до перемикання світла – напругу синіх жил передає непосильна праця героя. В. Стефаник, як і О. Роден у скульптурі (принагідно згадаймо його “Мислитель” (1880 – 1882) з акцентуванням на м’язах ніг, рук), наголошує на скульптурності окремих частин тіла людини, щоб увиразнити суттєве в подачі героя, підкреслити його інакшість. Пластичність образів В. Стефаніка і О. Родена досягається завдяки граничній виразності об’ємних форм. Наголосимо, що у другому абзаці В. Стефаник постійно “працює” із жилами, його герой інкрустований жилами:

I. “...однако і на коні, і на Івані жили виступали” [10, 66];

II. “...як коли би хто буком по чолі тріснув, така велика жила напухала йому на чолі” [10, 66];

III. “...ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом синьої сталі” [10, 66].

Для ощадливого на слова письменника такі акценти-повтори не характерні. Проте якщо вимогливий до свого стилю автор до таких засобів удається, то, очевидно, має на це незаперечні підстави: наголосити на непосильності праці селянина. Означені на різних частинах тіла (чолі, руці) Івана жили асоціюються із творами С. Далі 1936 р. “Венера Мілоська”, “Антропоморфна шапка”, “Місто шухляд”, “Жираф у вогні”, у яких митець акцентує на частинах людського тіла за допомогою відкритих і закритих шухляд, що символізують пам’ять, а також приховані думки. Асоціації, що виникли, мають зовнішнє джерело схожості, однак природа цих деталей у кожного з митців різна: у С. Далі параноїдально-критична, у В. Стефаніка – експресіоністична. Жили у Стефанікового героя – це пам’ять його тіла, що в такий спосіб “промовляє” про багаторічну тяжку працю. Жили тримають усю “архітектуру” складного образу Івана – вони, як арматурний каркас у бетонній конструкції, що, наголосимо, було новим в архітектурних спорудах початку ХХ ст. (наприклад, тих, котрі належать авторству С. Городецького).

В образах С. Далі шухляди розташовані на чолі, грудях, животі, ногах. У В. Стефаніка жили – фіксатори душі й тіла героя – на чолі, руках (як закриті) і на нозі – то вже відкрита рана; про неї Іван говорить: “Та цю ногу сапов скребчи, не ти її слинов промивай” [10, 66]. Ця остання “шухляда” у виконанні В. Стефаніка відкрита – вона наповнена землею і кровоточить; це перша репліка селянина у творі, що розкриває грані Іванової філософії себе-розуміння й себе-сприймання.

На початку 20-х рр. ХХ ст. теоретики формалізму зацентували одну з особливостей руху в кіно: “Кінематограф може мати справу тільки з рухом-знаком, рухом смисловим. Не просто дія, а дія-вчинок – ось сфера кінематографа” (цит. за: [13, 78]). Саме тому слушна думка Я. Цимбал, що німе кіно “обходилося без словесних психологічних характеристик: характери героїв достатньо розкривалися через їхні вчинки” [13, 78]. Через учинки, рухи презентує свого героя в першій частині й В. Стефанік. Фрагмент речення “То як тягнули снопи з поля або гній у поле...” [10, 66] за допомогою монтажу двох кадрів (перший фіксує рух із поля, другий – рух на поле) відображає фрагмент хліборобського циклу, факти життя селянина. Проте український письменник (і це характерно для манери письма В. Стефаніка) не зафіксував день *сходження Івана на гору з хрестом*. У новелі лише з уст Івана дізнаємося, що він “собі на своїм горбі хресток камінний поклав. Гірко-м го віз і гірко-м наверх вісаджував, але-м поклав. Такий тяжкий, що горб го не скине, мусить го на собі тримати так, як мене тримав” [10, 73]. Згадка про хрест у день прощання Івана із селом помітно підсилює трагізм ситуації. Додамо: усю гіркоту несення Іваном хреста на собі з максимальним психологічним нюансуванням відтворив український

режисер Л. Осика у фільмі “Камінний хрест” – хрест у кінострічці обмотаний (промовисто!) білим полотном, як дитина; це надає надзвичайно емоційній і разючій сцені особливої філософічності й щемливості, що підсилюється глибиною кадру, у якому герой перетворюється на цятку.

Діалоги й монологи – важливі засоби творення образу в кінематографі й доробку письменників-модерністів. У новелах В. Стефаніка, на переконання С. Хороба, вони “у багатьох випадках експресивно драматичні, і кожне мовлене слово, по суті, – рішення, *вчинок*” [12, 260]. Триєдність “слово-рішення-вчинок” чи не найяскравіше в кінематографічному розрізі ілюструє репліка Івана Дідуха на початку шостої частини новели: “Стара, гай, машір – інц, цвай, драй! Ходи, уберемося по-панцьки та й підемо панувати” [10, 75]. Показова мовна партія героя сформована зі спонуки “Ходи, уберемося по-панцьки...” і наслідку-перспективи “...підемо панувати”. Трагізм Іванової спонуки-рішення підсилює репліка Михайла, який “ймив Івана за барки, і шалено термосив ними, і верещав як стеклий.

– Мой, як-єс газда, то фурни тото катранє з себе, бо ті віполічкую як курву!” [10, 75].

Філософську суть і глибокий трагізм цього промовистого в загальній концепції новели епізоду з виразною кінематографічною домінантою й нюансуванням на високій амплітудності звуку, емоцій і жестів майстерно відтворив Л. Осика в уже згадуваному однойменному фільмі (сцена виходу з хати всіх членів родини Дідуха в чорних строях).

Використовує В. Стефанік й інші ресурси кінематографа. Наприклад, перехресний монтаж (закінчення першого абзацу й початок другого) – такий вид монтажу, коли “одні частини твору будуються за принципом мізансцени і представляють певну послідовність подій з життя героїв, а в основі інших <...> застосовується принцип панорамування” [5, 264]. У шостій частині новели В. Стефаніка “Камінний хрест” залучено стоп-кадр: “Іван витріщив очі, але так дивно...” [10, 75]. Це по-експресіоністськи виразно, “коротко, сильно і страшно”. Після самопредставлення героя на початку твору далі в першій частині автор зауважує: “Як прийшов із війська додому...” [10, 68], – така раптова зміна часу у творі дає підстави говорити про застосування ще одного кінематографічного прийому – монтажного ритму. Промовиста в новелі В. Стефаніка характерна для кінематографа трансформація звуку в зображення: “Плоти попри дороги тріщали...” [10, 76], “Заскреготав (Іван. – Л. Г.) зубами, як жорнами...” [10, 70] тощо. У творі застосовано і глибину кадру: “То як їм траплялося сходити з горба, то бігли” [10, 66]. Це біг, який слушно спостерігати з віддалі, щоби бачити траєкторію руху героя, рух усього тіла Івана щодо горба, коня, дороги, тобто співмірність селянина із цими величинами.

Наприкінці другого абзацу й на початку третього В. Стефанік успішно застосовує кінематографічний прийом перемикання світла: сіть синіх жил на лівій руці Івана виразно помітна на світлі, тобто вдень, а в наступному фрагменті речення “Не раз ранком, іще перед сходом сонця...” [10, 66] світло притлумлене. Додамо, що активно працює світло на загальну концепцію героя й у такому фрагменті новели: “Не раз заходяче сонце застало Івана наверху, то несло його тінь із горбом разом далеко на ниви. По тих нивах залягала *тінь Іванова, як велетня* (курсив мій. – Л. Г.), схиленого в поясі” [10, 68]. У цих рядках по-стефаніківськи вишукано освоєна ніцшеанська ідея надлюдини; автор *означає* контури свого героя – *велетня*, але (!) схиленого в поясі – і в наступних частинах новели означену контурами площину *розшифровує*, наповнює сутністю.

Варто приділити увагу також Стефаниковим метафорам, першооснова творення котрих – це “структурні засоби, що нагадують роботу кінокамери, яка проектує на екрані все, що стається в реальності” [9, 198]. Наголосимо на значеннєвості лише образу каменя, що з ним неодноразово порівнюється Іан Дідух: “Стояв перед гостями <...>, каменів, бо слова не годен був заговорити” [10, 69], “Отак Іван дивився на людей, як той камінь на воду” [10, 69]. Камінність Івана перебирає на себе хрест, що його герой виніс на горб, задекларувавши в такий спосіб кінець свого (і свого Роду!) перебування на рідній землі.

У цьому контексті слушно говорити і про символіку імені героя. Загальновідомо, що його прототипом став селянин Штефан Дідух із Русова. Проте слід наголосити, що прізвище героя новели В. Стефаніка несе важливе філософське й ідейне навантаження: воно символізує *останній сніп із ПОЛЯ РОДУ* Дідухів, сніп, що не дочекався Різдва – опинився поза обрядами, традиціями, без яких приречений на загибель; Дідух завершує буття свого Роду на землі пращурів камінним хрестом.

Запропонований аналіз новели В. Стефаніка “Камінний хрест” не претендує на вичерпність (позаяк накреслені лише вектори осмислення твору в кінематографічному аспекті), проте дає підстави стверджувати, що кінематографізм у синтезі з оптимальним добром деталей у цьому творі допоміг письменникові художньо розгорнути філософію розуміння українським селянином світу, свого буття і своєї ідентичності. Прозаїк успішно застосував різноманітні засоби і прийоми кінематографізму, що сприяло індивідуалізації його стильової манери, увиразненню національних рис українського модернізму, інтеграції його творчості у світове письменство.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус П. Михайло Пасічник: “Я люблю вільху як посвідку свого дитинства” // *Літ.* Україна. – 2012. – 20 грудня. – С. 11
2. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX – начало XX в. – М.: Наука, 1987. – 319 с.
3. Выготский Л. Мышление и речь. – Изд. 5, испр.– М.: Лабиринт, 1999. – 352 с.
4. Генералюк А. Прийом “кінематографізму” у літературній творчості Тараса Шевченка в контексті взаємодії мистецтв // *Наукові записки*. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2009. – Вип. 29. – С. 330-344.
5. Генералюк А. Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наук. думка, 2008. – 544 с.
6. Ключек Г. Драматургічно-театральне і “кінематографічне” в поемі “Катерина” // *Дивослово*. – 2012. – № 11. – С. 19-23.
7. Кулешов А. Собр. Соч.: В 3 т. – М.: Искусство, 1987. – Т. 1: Теория. Критика. Педагогика. – 448 с.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // www.goallib.ru
9. Овчаренко Н. Парадигма пам’яті: канадський дискурс (творчий портрет Тімоті Ірвінга Фредеріка Фіндлі): Монографія. – К.: Ін Юре, 2011. – 259 с.
10. Стефанік В. Вибране. – Ужгород: Карпати, 1979. – 391 с.
11. Фащенко В. Из студий про новелу: жанрово-стильові питання. – К.: Рад. письменник, 1971. – 215 с.
12. Хороб С. Драма в новелі: проза Василя Стефаніка крізь призму драматургічних категорій (конфлікт, драматизм, сценічність) // *Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя (Літературознавчі й театрознавчі статі, дослідження й публіцистика)*. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. – С. 229-267.
13. Цимбал Я. “54 кадри на сторінці”: кіно і проза 20-30-х років ХХ ст. // *Слово і Час*. – 2002. – № 8. – С. 74-79.
14. Чичерин А. Ритм образа. Стилистические проблемы. – М.: Сов. писатель, 1980. – 396 с.

Отримано 14 січня 2014 р.

м. Суми