СХХ

31 грудня виповнюється 120 років від дня народження Михайля Семенка (1892 – 1937) – українського поета, основоположника й теоретика українського футуризму, редактора багатьох літературно-мистецьких видань. Він модернізував українську лірику урбаністичною тематикою, сміливими експериментами з формою вірша, запровадив свіжі образи і творив нові слова, покликані відбити нову індустріалізовану добу. Його вплив позначився на розвитку української поезії другої половини XX – початку XXI ст.

Ірина Заярна

УДК 821.091: 821.161.1+821.161.2

МИСТЕЦТВО КІНО В ПОЕТИЧНИХ ЕКСПЕРИМЕНТАХ АВАНГАРДУ: ІНТЕРСЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ (М. СЕМЕНКО, О. КРУЧЕНИХ)

У статті досліджено специфіку відображення мистецтва кіно в “поезофільмах” М. Семенка “Весна”, “Степ” і у книжці О. Кручених “Говорящее кино”. Виявлено процеси перекодування і взаємодії різних художніх мов, особливості втілення прийомів кіно і створення кінообразів у поетичному творі, простежено елементи метатексту, що репрезентують розвиток тогочасного кіно. Творчі експерименти поетів-футуристів перебувають у силовому полі загальноестетичних устремлінь доби до синтезу мистецтв і виявляються близькими до пошуків їхніх сучасників-кінематографістів.

Ключові слова: поезія, авангард, кіномистецтво, синтез художніх мов, техніка монтажу, динамічній рухливий образ.

Iryna Zayarna. The art of cinema as a part of avant-garde poetic experiments: Intersemiotic aspect (M. Semenko, A. Kruchenykh)

The article studies the specifics of cinematographic art reflection in “poesofilms” “Spring” and “Steppe” by M. Semenko and in the book “Talking Cinema” by A. Kruchenykh. The author traces back the processes of conversion and interaction between different languages of art, the usage of cinematographic devices and images in poetic texts, and singles out some metatextual elements which represent the development of the then cinema. It is stated that the creative experiments of futurist poets demonstrate their proximity to the strivings of the filmmakers of that time and thus should be treated as a part of the epochal claim for arts synthesis.

Key words: poetry, avant-garde, cinematography, synthesis of artistic languages, editing technique, dynamic image.

Синтетична природа авангардного мистецтва, його прагнення до універсального поєднання в межах єдиного твору різних художніх мов неодноразово ставали предметом рефлексії як самих учасників авангардного руху, так і наступних дослідників їхнього творчого доробку [2; 4; 20]. Відомо, що найбільш продуктивно в літературному авангарді постало поєднання малярства і слова, що знайшло відображення як у візуальній поезії, у летристичних колажах, так і в перенесенні прийомів живопису до структури поетичного тексту. Це поєднання було предметом розгляду в теоретичних статтях і деклараціях, зокрема в концепції “поезомалярства” М. Семенка, у теорії використання техніки живопису – “зсуву” площин, “фактури”, грубої “скалкуватої” поверхні – у літературі, яку обґрунтовували О.Кручених, Б. Лівщиць, Д. Бурлюк та інші “гілейці”.

В аспекті інтерсеміотики досить цікавим виявляється досвід звернення до мистецтва кіно, яке становить собою синтетичний вид творчості, двох письменників-авангардистів М. Семенка й О. Кручених і спроба відображення кіномови в їхніх поезіях. Відомо, що обидва автори захищали найбільш радикальні позиції експериментаторства в мистецтві. М. Семенко – фактично засновник українського футуризму, багато в чому першопроходець, О. Кручених – бунтар, ексцентрик, "бука російської літератури", "футуристичний єзуїт слова", як його неодноразово називали однодумці по поетичному цеху. Не випадково, що саме Семенко і Кручених – письменники, які впевнено визначали шляхи художніх новацій у літературі, шукали засобів оновлення слова, "деавтоматизації" прийому, намагалися теоретично викласти концепції футуризму, спробували перенести засоби кінематографа у простір поетичного тексту.

М. Семенко 1919 р. випустив поетичну книжку "Дві поезофільми", до якої ввійшли твори "Весна" і "Степ". На той час кіно переживало часи бурхливого розвитку, але залишалося ще німим. О. Кручених дещо пізніше, у 1928 р., видав збірку "Говорящее кино", відгукнувшись на появу звукових фільмів. Пригадаймо, що перша успішна звукова картина "Співак джазу" з'явилася на екранах 1927 р.

Прагнення М. Семенка створити нову художню форму – "поезофільм" – не випадкове, адже він постійно цікавився театральним і кіномистецтвом, а пізніше брав безпосередню участь у його виробництві – працював головним редактором на Одеській кіностудії (з 1924 по 1927 р.), виступив редактором фільму "Тарас Шевченко" (1926), був заступником голови Всеукраїнської асоціації революційного кіно (1929) [1, 41]. Загалом синтетичний характер його творчості завдячує й любові до малярства, музики (відомо, що він захоплювався грою на скрипці). Донька письменника дослідниця Ірина Семенко (псевдонім Leo Kriger) наголошує на творчих стосунках батька з театральними та кінорежисерами: "Він разом із Л. Курбасом виступає в колі друзів і митців зі своєрідним виконавчим номером: Курбас декламує "Гайдамаків" Шевченка, Семенко супроводжує декламацію грою на скрипці <…>. З "лівим" режисером Л. Курбасом у Семенка на початку 1920-х років налагоджуються дружні стосунки <…>. Від початку 1920-х років і до початку наступного десятиліття серед найближчих друзів та однодумців Семенка був кінорежисер-авангардист О. Довженко" [6, 594]. І. Семенко однією з перших помітила наявність кінопринципів у поетичних текстах письменника. Уже в ранніх поезіях "слово стає знаком, звідси – перелік знаків, скоропис, семіотизація, футуристичне прискорення <…> Кожне слівце є сигналом, знаком… Система коротких кадрів, узятих у різних кодах, – це початок використання у поезії поетики кіно" [6, 577]. У вірші "Ландшафт" (1916) дослідниця спостерігає "структурування пейзажу шляхом кадрування" й побудову кадру як "окреслення світу". Пізніше "кінематографічність" творів "Весна" і "Степ" виражається у "принципі одночасної фрагментарності і цілісності"; І. Семенко вказує також на особливості поєднання цього прийому зі "справжнім ліризмом поетичної "обробки" кожного фрагмента" [6, 609]. Техніку "монтажу гранично загальних і гранично крупних планів" у згаданих творах М. Семенка помічає дослідник його творчості Є. Адельгейм [1, 35].

"Поезофільми" "Весна" і "Степ" становлять собою два великі епічні полотна, котрі відображають бурхливі події революційного часу, життя, яке зрушило з місця. У поемі "Весна" локальний простір міста (Києва) розширюється до образів степу, моря і врешті – до вселенського простору, у "поезофільмі" "Степ" безмежний простір степу переходить у більш локальні образи хутора, життя

в селі й “рухливому Києві”. Оповідь у цих поемах являє своєрідний аналог кінохроніки, адже зображення ніби створено митцем із кінокамерою, котрий фіксує окремі моменти життя й історії, як документаліст, зберігає топоніміку Києва (Володимирська гірка, Хрещатик – “поезофільм” “Весна”). Швидко змінюються ракурси зображення, чергуються близький і далекий плани. Письменник вихоплює то натовпи людей, то святкові “кольорові” майдани “з плакатами і хустками”, тротуари “з прудкими автомобілями”. Цікаво, що повз пильне око художника, який органічно сприймав синтез різних мистецтв, не могла проминути і своєрідна “жанрова замальовка” – оздоблення міста до свята. У цьому процесі задіяні були засоби архітектури, музики, малярства:

Ставили стовпи на майданах,
простягали через улиці арки,
ліпили, обвішували бездоганно,
садовили оркестри в парку, –
розмальовували автомобілі [16, 176].

Згадаймо, що до подібного безпосереднього впровадження мистецтва в життя закликав у своєму “Декреті” російський футурист Василь Каменський – “Декрет о заборной литературе – О росписи улиц – О балконах с музыкой – О карнавалах искусств” (1917).

У “поезофільмі” “Весна” читач має змогу спостерігати за рухливими картинами: ніби око кінооператора, письменник фіксує “аероплани над містом в небі”, потім переноситься зовсім в інші географічні простори: “виплив титан з моря, / виткнув велетенську спину, – / заколихалась хвиля”, “знизав плечима Урал” [15, 207]. У зображенні вселенського розмаху революційної бурі, яка має охопити весь світ, М. Семенко суголосний В. Маяковському, С. Єсеніну, представникам пролетарської авангардної поезії, котрі оспівували “пожежу революції”, надавали їй планетарного значення.

Важлива риса стилю “поезофільмів” “Весна” і “Степ” – *динаміка, насиченість образами руху*, котрі відповідають структурі кінообразів. Саме так змальовано картину руху бронепотяга у “Весні”:

легкокотними вагончиками, –
посувались залізні валки
з людьми в шкіряних куртках,
блискучою зброєю,
огнем з-під брів.

Платформи смертоносними дулами
по веселій колії –
вже минули семафор
загинають за ліс [15, 209].

М. Семенко переносить у площину лірики засоби кіномистецтва, які будуть теоретично обґрунтовані в пізніших студіях, приміром російських формалістів, котрі дістануть відображення у фільмах О. Довженка, Дзиґи Вертова та інших кіномитців. У поетичному експериментуванні з формою він перегукується з пошуками діячів кіно, навіть дещо випереджає їх. Режисер-авангардист Дзиґа Вертов 1929 р. під час роботи на Київській кінофабриці Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) створює документальну стрічку “Людина з кіноапаратом”, у котрій буквально нагромаджує картини, деталі, вихоплені із життя міста. Він наче стверджує всемогутність “кіноока”, здатного охопити все на світі, зафіксувати будь-яку мить і подію життя в динаміці. Кіномитець навмисне створює хаос деталей і картин, але завдяки цьому об’ємно зображає свій час, відтворює багатовимірність буття урбаністичного середовища. Якщо для одних режисерів (приміром, для Л. Кулешова) основою монтажу “був кадр,

деяке зображення", для інших – "атракціон" (афект) – для С. Ейзенштейна, то для Дзиґи Вертова – це "рух", "монтаж рухів", "динамічна геометрія" [9, 106].

З кінематографічними прийомами в поетичних текстах Семенка можна співвіднести *чітке виокремлення ракурсів і їх зміну.* Стереоскопічності зображенню додає *панорама*, образи природного руху, зміни часу: "Випливає повновидий місяць – / Затемніє ліс – / Засріблить залізниця – / бронепотяг силуетно окреслить – хай живе криця!" [15, 209]. Кожне коротке речення тут – образ і дія, які нарощують ланцюжок стрімких кадрів. У картині виразно *окреслено ближній і дальній плани*, подані також у динаміці, передано рух поїзда й погляд із його вікна (зміна ракурсів): "Будуть ззаду пожарні фони / і куряви степових шляхів, / зникатиме мережка зони / під оркестр фабричних гудків. / Буде ззаду зірваний міст" [15, 210].

Безперечно, близькими до кінематографічних прийомів можна вважати *образи світлового забарвлення*. Зокрема, бачимо постійний мінливий рух, гру сонячного проміння: "Сонце нечутними набоями стискує – ранить – / пестить ніжними болями / кольорові майдани – / іскрить на зеленому листі" [15, 207]; "Блиснуло сонце в куряву осліплих хат, зустрінулось з загравами міських пожеж" [15, 201]. Виразний зоровий образ сонячного/ місячного світла може виконувати функцію *обрамлення*, як у кадрі фільму: "загинають за ліс – / обережно, обережно (більшовики-комуністи) / *через сонцеве вікно*"; "Засріблить залізниця – / бронепотяг силуетно окреслить" [15, 209-210].

Звернувшись до хронологічно більш пізньої теоретичної праці Ю. Лотмана, у якій чітко виокремлено рівні кіномови [10, 21-22], помічаємо, що "немарковані" і "марковані" (за визначенням ученого) елементи дістають аналогічне вербальне втілення в "поезофільмах" М. Семенка. Як ми спостерігали, його текстам близькі такі позиції (дослівно процитуємо визначення елементів поетики кіно за текстом праці Ю. Лотмана): "Виразні ракурси (різні види зміщення зорової осі по вертикалі й горизонталі)", "Дуже крупний план. Крупний план. Далекий план", "Панорамна зйомка (Вертикальна й горизонтальна)", "Пришвидшений темп. Уповільнений темп. Зупинка", "Епізоди монтуються у змістове ціле", "Звук синхронізований стосовно зображення й не деформований".

Такі ж динамічні образи, рухливі картини, що змінюють одна одну, сповнюють і "поезофільм" "Степ". По суті, це епічне полотно, у якому розгорнуто картини громадянської війни, боротьби за владу в Україні різних політичних сил, розгортання революції в селі. Хроніка подій постає в картинах, сценах, супроводжується зоровими образами, *сповненими динаміки, руху*. Саме такі образи споріднюють "поезофільми" Семенка з кіно, на противагу мистецтву малярства чи фотографії.

Людське життя ніби розгортається на тлі окремішнього життя природи, степу. Подібні паралелі дістають яскраве втілення в кіностилістиці О. Довженка. У зображенні природної стихії Семенко надає перевагу образам руху – вітру, бурі, шляхів, залізниць, потягів, що перетинають степ. Якщо поет змальовує обрій, то він у жодному разі не застиглий: "Опітьмив обрій дим, / Місяць лінії осрібле" [15, 211], "З далекого обрію смужкою / Розростався незнаний дим, / І зітхає вітер, і тужить, / Дориваючись разом з ним" [15, 212]. Хмара подана через рух: "Зігнулася хмара строго" [15, 211]. Якщо ж погляд митця зупинився на дубі, то його зображення також розгортається в динаміці: "Здіймавсь із печери скоком / Неприкаяний дуб – / Розмахував вітри шелестом" [15, 211]. Знову ж таки звернімо увагу на *світлове кадрове обрамлення* – улюблений образ сонцевого вікна, чіткий ракурс, співвіднесення ліній у кадрі: "Простягався віддалений берестом / Через сонцеве вікно" [15, 211].

Історичні події викладено стисло, за принципом *коротких документальних кадрів*: зростання соціальної непримиримості (“спалахнули панські економії, / Загомоніло на дворах і улицях”), згадка про історичні документи – універсали Центральної Ради (“І заплутали, і заморочили універсалами, / І жовтими, і блакитними” [15, 214]), сутички червоноармійців із місцевими загонами степовиків, збори в селі (“На збори – “Товариші селяне!” / Признається один, що він зроду наш, / І б’є по чумарці в груди. / І читають баби “Очченаш”, / І слухають, і гомонять люди” [15, 217]), наступ німецьких військ (“німці, гайдамаки, і багато війська” [15, 220], “Перевозили важкі гармати” [15, 221]), проходження загонів Петлюри (“скрізь по ярах і селах пройшов гайдамацький бурун” [15, 216]), відступ червоних (“Їздили, вибирали гетьмана, / Повернулися паничі у ґудзиках” [15, 223]). Письменник-футурист змальовує й омріяне майбутнє життя (“Заблищать на степу дахи залізні, / Заскавучить, заграє машина” [15, 225]). Водночас досить яскраво, через швидку зміну рухливих картин-кінокадрів поет розгортає сцену, що свідчить про жорстоку реальність громадянської війни – нагадує про продрозверстки, постійне пограбування селян:

Ще в’їхали два вершники,
Загавкали собаки, зупинились біля комори,
Не вірили, що забрали овес – брешете ви! –
І нахвалялись, і показували, що буде горе,
Розмахували наганами й рушницями,
Прив’язали коней, повходили у хату –
Вони довезуть ще мішок пшениці,
А тепер їм треба поспішати [15, 219].

Від стислого динамічного подання сцени, картини Семенко переходить до виразної зорової деталі: “Куріло на обрії білими пасмами / Проходив здаля по степу потяг” [15, 219]. Бачимо, як спрацьовує особливий прийом, притаманний ідіостилю Семенка, котрий влучно охарактеризувала А. Біла як “переключення регістрів”. Дослідниця мала на увазі перехід “з епічного, об’єктивного полотна урбаністики на особистісний суб’єктивний рівень” [3, 116]. У поезофільмах цей перехід відбувається неодноразово – від історичного, епічного до особистого ліричного сприйняття, від гострої документальної замальовки до яскравої деталі: “Затремтіло краплями на пелюстках”, “Замигтіли в повітрі голубі крила, / Тонуть сріблянi плями”, “По далеких балках заблищали бані”; “За ровом простягавсь зеленим / На обрії вівцями повітряними, / З’єднували небо незримі вени – / Блакитні і білі плями палітри”; “І відновлялись багрові барви, – / Виднішає, виднішає на степу, / Розпливаються тіні в тумані” [15, 224]. У літературознавстві немало сказано про вплив живопису на поезію Семенка, про імпресіоністичність його образів [1, 38; 21, 290]. Наведені рядки з “поезофільму” “Степ” підтверджують сприймання світу крізь призму імпресіонізму, і в цьому випадку прагнення зафіксувати миттєвість збігається із завданням кінематографіста, поєднується з колористичним баченням письменника й особливим ліричним світовідчуттям.

Недарма у статті-маніфесті “Поезомалярство”, яку написано пізніше, уже після створення “поезофільмів”, поряд із поняттям “зорової (просторової) поезії”, “слухової поезії”, фактури з’являються й інші уявлення про поетичний образ: “елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори, верховини, океани, вияви титанічного змагання велетенського людського колективу з природою” [17, 290]. Отже, поет *мислить у категоріях кінематографії,* співвідносить

мистецтво слова з "рухливими картинами", панорамними сценами. Урешті, він пропонує на практиці здійснювати синтез різних мистецьких мов: "пропускати поезомалярські твори через фільми кіно".

Принципи кінематографічності властиві і третьому, подібному до "поезофільмів" "Весна", "Степ", тексту – "Океанія (уривок із загубленого поезофільму)", притаманні взагалі творам цього періоду. Зокрема, яскраво постають вони в ревфутпоемі "Тов. Сонце" (1919), яка за ідейним наповненням і формою наближена до розглянутих "поезофільмів". Поетові вдалося передати драматизм історичного моменту, напружене життя міста, відгомін гуркоту боїв, настрої людей, їхню розгубленість перед наступом нової революційної доби. Водночас романтичне зображення "бурі всесвітнього пожару" – революції в Семенка постає в міфологічних образах весняного й вогняного оновлення світу, коли "схвилювалося синє море до дна", "пішли грюки по всій землі", "запалають міста і села".

Принагідно зазначимо: російські футуристи – показова в цьому сенсі опера О. Кручених "Перемога над сонцем" – усіляко розвінчували солярну образність на противагу своїм попередникам-символістам, для котрих вона відігравала значну роль у картині світу (К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Бєлий); футурист М. Семенко, навпаки, активно застосовував образ Сонця як природної та міфологічної стихії, що здатна оновлювати світ. Із сонцем і весною він пов'язує романтичне майбутнє революції: "Сонце! Свій дріт розкручуй! / Вийми розтопленим золотом! / Сонце! Здіймемо весняну бучу" [15, 199]. Ліричне світовідчуття автора в поемі "Тов. Сонце" поєднується з динамікою зображення зміни космічних картин, катастроф у природі, відлуння боїв. При цьому "всесвітній ракурс" бачення поєднується із замальовками буденного життя міста, створюючи багатоплановість кінообразу:

Переходили засніженим бруком
у відтінках каламутних хмар.
Небо гнівалось, земля відповідала грюком
і гупав черговий удар.
Червоними язиками розкидалася мрія,
кожний крок відмінювався фільмами мініатюр.
Всі поспішають до залізного змія,
всі благословляють вокзальний мур [15, 185].

У багатьох поезіях М. Семенка 20-х років постає життя міста в різних його вимірах. Поет точний у фіксації часу й місця події, указує день, місяць, рік, топографію створення поетичного тексту, наприклад, "Кафе" (1.VI.918. Київ); "Уличні фоліанти" (23.V.918. Київ); "Тротуар" (24.VI.918. Київ); "Місто" (23. VII.918. Київ); "На пероні" (5.XI. 1918. Київ); "Рига" (10 – III.921. Рига); "Місто" (11-III.921. Рига). Отже, поет схоплює мить і намагається передати її в усій образній повноті, знову ж таки в динаміці переміщення, співвіднесення ліній, об'єктів у картині: "гостра лінія тьмяною готикою витикається шпилів / в невиразне дно заболоченого неба" [17, 103]; "Сполучився в рухові візник / з дзвінким трамваєм", "Сонце освітлювало червоні дахи / бліднули і роз'ясовувались несподівані птахи / правильним рухом котилися візники/ і виблискували розтягально трамвайні низки" [17, 86-87]; "Крізь мокрий туман блимають ліхтарі / на пероні повно тінів і розпливаючих силуетів" [15, 168].

Життя міста в зображенні М. Семенка супроводжується *звуковими образами*: "В місті передзвін / Загули дзвони, загули шуми, / зойкнула мерехтячи вулиця безнадійністю сирен" [17, 88]. Так само події, зображені в "поезофільмах"

“Весна”, “Степ”, супроводжуються звуковим тлом. Звукові образи уривчасті, подані штрихами, фрагментами, через які постає музика міста – *“міське контральто”,* фоніка природного середовища й села.

Інші твори М. Семенка, написані приблизно в той самий період, різні за жанрами – “Промова” (1922), “Так починається “Повема про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко”, “Ще уривок із “Повеми про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко”, “Уривок із “Повеми про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко” (1927 – 1928) – сповнені елементів драматургічної побудови. Навіть його програмно-маніфестарний твір “Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох” (1927), присвячений майбутнім шляхам розвитку літератури, містить елементи кіносценарію. Принаймні таку подібність до цього жанру мають лаконічний початок твору, стислі замальовки-сцени з укрупненими деталями, чітко виписані діалоги трьох персонажів: “Перехресна станція. Рівні й блискучі рейки колій ведуть подорожніх у всі кінці. Тут відбулась зустріч трьох, що їхні колії нарешті знову зійшлися на цій станції.

Там, де колія веде вперед, на грані стиків блищить зеленим огником семафор у майбутнє” [17, 308].

О. Кручених звернувся до відображення кіномистецтва в поетичних творах дещо пізніше, коли розвиток його позначився новими досягненнями, зокрема створенням звукових фільмів. Книжка О. Кручених “Говорящее кино” (1928) стала перш за все відгуком на цю подію. Якщо М. Семенко у своїх “поезофільмах” створював аналоги кінострічок за власними сценаріями поета-лірика й експериментатора, то російський автор в основу своєї збірки поклав реальні фільми, його тексти радше можна назвати “кінопоезіями”. У передмові й авторських примітках зазначено, що певною мірою книжка становить собою “щоденник небезпристрасного кіноглядача” [7, 426], а окремі поезії – “віршовані рецензії” на ті фільми, які автор переглянув у 1926 – 1927 рр.[1]. Однак, поза сумнівом, зміст і поетика книжки не вичерпуються лише фіксацією вражень глядача-поета й переліком репертуару тогочасних кінотеатрів. О. Кручених перебуває в силовому полі тих ідей, досліджень, дискусій, які точилися в період бурхливих шукань нових мистецьких форм, нових образів у малярстві, архітектурі, стильових прийомів у літературі. Кіномистецтво відкривало для подібних пошуків чи не найяскравіші горизонти. До його осмислення 1927 р. звернулися російські формалісти, видавши збірку статей “Поетика кіно”, у якій провідні на той час теоретики літератури й мистецтва В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов намагалися визначити складники кіномистецтва, його художні принципи – специфіку монтажу, ритм чергування планів зйомки, особливості кадру, ракурсу тощо. Найбільш вагомим аспектом цього осмислення була спроба визначити “кіностилістику” і, врешті, співвіднести кіномову з мовою художньої літератури. Ю. Тинянов у статті “Про засади кіно” порівнює кінокадр із поетичним рядком: “Кіно робить стрибки від кадру до кадру, як вірш від рядка до рядка” [18, 73].

О. Кручених окреслив перед собою практичне завдання звести кіно з літературою, яке він задекларував у передмові до книжки: “Природно, що інші мистецтва <…> (наприклад, література) мусять намагатися зблизитися з кінематографом <…>. У сьогоденній книжці я зробив спробу зблизити Великого Мовчазного з Великою Говорухою – поезією. Треба гадати, що їм легко потоваришувати: кадр вкладається у вірш і строфа стає епізодом фільму” [7, 425].

[1] До речі, у ранній творчості письменника вже існувала практика збирання коротких влучних оцінок-рецензій на спектаклі – у поезії “Херсонская театральная энциклопедия” (1910).

Поетична збірка О.Кручених – це своєрідна колекція сюжетів, епізодів, кадрів, лібрето. Промовисті підзаголовки поезій (лібрето, кадри, заготовка сценарію) безпосередньо пов'язують їх із кіномистецькими формами, хоча автор застерігає читача від буквального їх потрактування: "Це, звичайно, не ті лібрето, які продивляються на засіданнях художньої ради кіно-фабрики, і не ті кадри, що відзнято в кіно-ательє" [7, 426].

Книжка "Говорящее кино" певною мірою підбивала підсумок творчим пошукам митця. Вона вже не мала такого радикального характеру, як, приміром, "Фонетика театру" (1923) зі властивими їй алогізмом і абсурдизмом, що була цілком побудована з елементів "заумної" мови. За плечима Кручених був досвід практика й теоретика-футуриста, який не тільки осмислював шляхи оновлення слова, "розширення" його смислу, розробляв філософію "заумної" мови, а й прагнув сполучити в єдиній мистецькій формі малярство, поезію, музику, зоровий і слуховий образи. Практика такого поєднання – опера "Перемога над сонцем" (1913), музику до якої написав М. Матюшин, декорації та костюми створив К. Малевич, також летристичні колажі, книги-літографії, виготовлені у співавторстві з художниками Н. Гончаровою, М. Ларіоновим, О. Розановою, В. Татліним, М. Кульбіним. У ранній маніфестографії О. Кручених безпосередньо проводив паралелі між технікою малярства і літературною мовою ("Слово как таковое", 1913 – у співавторстві з В. Хлєбниковим, "Новые пути слова", 1913): "1.Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание, В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова). 2. Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая. <…>" [14, 46]. Найважливіше завдання, на якому наголошував бунтар-футурист, полягало в порушенні всілякої нормативності: "Неправильная перспектива дает новое 4-е измерение (сущность кубизма) <…> неправильное построение предложений (со стороны мысли и гранесловия) дает движение и новое восприятие мира" [14, 51]. Не важко помітити в цих висловлюваннях наявність *кінематографічного мислення* через блоки рухливих просторових образів, сприйняття світу в системі координат кіномистецтва.

У пізніших працях "Сдвигология русского стиха" (1922), "Фактура слова" (1922) він пропонує більш синтетичне розуміння образу, пристосовує до літератури поняття "фактури", яка може виявлятися на різних рівнях тексту й бути "звуковою, складовою, ритмічною, змістовою, синтаксичною, накреслення, розмальовки, читання" [7, 22]. Порівняймо з інтермедіальним підходом до образності Б. Ейхенбаума, котрий співвідносив поетику кіно, зокрема "кінодинаміку перспективи і просторових планів", із синтаксичною системою і сформулював ідею "побудови кіно-синтаксису" [див.: 19, 334-335].

Погляди О. Кручених на естетику кіно перегукуються з ідеями представників російського формалізму, для котрих завжди принадною була проблема сюжетності як такої. Безперечно, "Говорящее кино" О. Кручених – знаковий текст своєї доби – періоду піднесення й розквіту кіномистецтва, створення різноманітних кіношкіл, кіностудій і кінофабрик і водночас – пори максимального наближення і "справжньої ескалації літератури в кіно" [19, 342]. Відбувався процес реального взаємозбагачення різних художніх мов, обміну прийомами: "Кіно демонструє літературі роботу сюжету в чистому вигляді, а література, своєю чергою, надає можливість дискурсивної рефлексії візуального досвіду" [див.: 8].

Декілька текстів О. Кручених *відображають екранізації літературних творів* – наприклад, "Катерина Ізмайлова" – картина режисера Ч. Сабинського,

знята 1927 р. за повістю М. Лєскова “Леді Макбет Мценського повіту”; “Митя (Кино-комедия Н. Эрдмана)” – фільм режисера М. Охлопкова 1927 р. У невеличкому за обсягом творі “Катерина Ізмайлова” письменникові вдалося стисло відтворити всі перипетії відомого сюжету, що постає в коротких (часто односкладних, “рублених”) реченнях – наче кінокадрах, які швидко змінюються, створюючи *ритм чергування подій*, викладених лаконічно. Наслідуючи принципи кіномистецтва, О. Кручених *використовує й техніку монтажу*, яка, за визначенням Б. Ейхенбаума, має не тільки “сюжетобудівну”, а й стилістичну функцію: “Монтаж – це перш за все система кадроведення або сполучення кадрів, це свого роду синтаксис фільму” [22, 33]. У поетичному тексті Кручених *монтаж кадрів і паралельний перебіг* подій віддано через переривання основної розповіді й залучення поданої в дужках інформації про те, що відбувається з іншими персонажами під час розгортання стрижневих подій. Важливу роль у словесному відображенні кінофільму відіграють *візуальні образи*, подана крупним планом *виразна деталь*: “Леди Макбет / нос картошкой / кофты бесятся от жира, / рвутся визгом / белых поросят!” [7, 181]. У притаманній О. Кручених стилістичній манері образи не позбавлені іронічного забарвлення та відтінку епатажу. Завершується “кінопоезія” Кручених експресивним зоровим образом: “Катерина / леди Макбет / нос картошкой / кофта бесится от злобы – / в лютой Волге утопи-и-ла / свою нежданную соперницу / Сонетку Вьюн / Бульк, бульк, бульк / три круга по воде – / и больше ничего не видно…” [7, 184].

Інші спроби поетичної презентації сюжетного кіно постають у циклі “Катька бумажный ранет (либретто)” за фільмом режисерів М. Йогансена та Ф. Ермлера, у поезіях “Любовь втроем (либретто)” за фільмом режисера А. Роома і сценарієм В. Шкловського; “Человек ниоткуда (отрывок сценария по роману Р. Бриджса)”. Окрім уміння влучно і *стисло передати драматичні, напружені сюжетні колізії*, О. Кручених вдало переводить у простір слова прийоми кінематографії. Приміром, у циклі “Катька бумажный ранет (либретто)” розгорнуто яскраві, *сповнені експресії сцени*. На початку твору – колоритна замальовка базару з його характерними деталями, ракурсами й репліками:

Мы по мосту стоим
Меж лотков и меж корзин
– Ранет бумажный, гранат и мандарин! –
Вкруг шурыгает шпана.
– Отпустите четверть фунта… [7, 176].

За нею слідує кримінальна сцена вбивства тваринника-промисловця, далі – бійка інтелігента Вадима і грабіжника Сьомки-Жгута за дитину Катерини. Так О. Кручених *створює відеоряд*, для якого важливий перш за все *динамічний зоровий образ*. Крупним планом подано деталі, предмети побуту, інтер’єру. Цікаво, що безпосередньо в сюжетну оповідь письменник уводить елементи *метаопису, презентує тенденції тогочасного кіномистецтва*: “А киноки-ловкачи / сотворяют среди нас тридцать мелодраминых картин”. Ідеться про один із методів хронікального монтажу фільмів, що застосовувався об’єднанням “кіноків”, які гуртувалися навколо режисера Дзиґи Вертова й надавали пріоритетного значення документальному кіно. Найважливішими принципами для них була фактографічність і момент несподіваної зйомки. Дзиґа Вертов дотримувався думки, що кіноапарат може цілком замінити сценариста й вибудувати власну реальність, змонтовану із зафільмованих уривків самого життя.

Відчутна *прихована полеміка* О. Кручених із такою позицією, адже він, на противагу їй, схиляється до ігрового, сюжетного кіно. У книжці "Говорящее кино" дістав відображення лише один документальний фільм – "Падіння династії Романових" режисера Е. Шуб, а також історична драма режисера О. Івановського "Декабристи" (1927), подана у вигляді окремих "кадрів".

У "кінопоезіях" О. Кручених неодноразово зустрічаємо відсилки до роботи режисерів, сценаристів у вигляді коротких іронічних зауважень, приміром: "Но хуже всех / спалося в тот тяжелый вечер / режиссеру – Мих – Вернеру"; "И удивленно / пред ними топчутся три сценариста / и сотня режиссеров" [7, 201].

У створенні кінообразу для письменника важливий *звук*, який супроводжує дію. Наприклад, у сцені вбивства промисловця ("Катька бумажный ранет (либретто)"): "Вальком / или бутылкой / в замахе / *Бац! Дзинь!* / Осколки – головокруженье – на пол, (а в дверь: стук – стук!) [7, 178]. У передмові до книжки автор співвідносить суто літературні чинники – "звукопис, швидку зміну ритму" з кінопринципами. Увага до суто технічного боку кінематографа знаходить відображення в поезії "Говорящее кино ("Три Эргон")", яка відкриває книжку. Тут репрезентовано технічний винахід середини 20-х рр. – систему звукозапису на плівку, запропоновану німецькими винахідниками. Кручених фіксує назву винаходу – "Три Эргон", що, наче рефрен, декілька разів повторюється у вірші. Крім того, він уважно стежить за самим перебігом звуку, аналізує його різні вияви й регістри: "Звук течет по капле / глуховатый, тяжелый, / но все же захватывают / *Три Эргон, Три Эргон!* / Дрозды, канарейки, / свиньи, гуси, / визг и свист. / На сегодня переполнены / наши уши, – / так родились / мои неполнозвучия. / А между тем / томная виолончель / с экрана пробиралась в зал / и пела о том, / что умер / *Великий Немой*" [7, 175]. Звукове тло оформлює й інші "кінопоезії", наприклад, у "Катерині Ізмайловій" "визг, вой" балаганів, ярмарки, "звон цепей каторжан" супроводжує дію.

Завершує книжку "Баллада о фашисте (заготовка сценария)", в образності якої домінує саме звуковий ряд. У статті композитора В. Кашницького "Музыка "Баллады о фашисте", котру було вміщено в це видання, значилося: "Стихи А. Крученых, из всей современной русской поэзии, дают наиболее совершенный материал утверждению новой вокальной формы. Композиторская работа над указанной балладой открывает безграничные возможности музыкальной интерпретации стиха <...> Не говоря уже о ритмическом многообразии строф, я укажу на прием модуляции гласных (ле-у-у-на); слова, начертанием своим прямо указывающие на использование в сольной партии певческого приема, <...> полные четырехголосные аккорды слов (шарж-жар-угар-бред); деление одного слова на две части – произносимую и распевную (с-с-с-адитесь); каденциальные рефрены (трам-та-ра-рам-дзе) и т.д." [цит. за: 7, 429].

Недарма приблизно в цей період творчості О. Кручених чималу увагу приділяє фонетичному образу. Він упроваджує нову форму – "фонетичний роман" і переповідає сюжети масової літератури, відомі з давніх часів, за допомогою фонетичних образів, вибудовує звукоряд, засобами якого йому вдається передати навіть психічний стан героїв ("Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица (Уголовный роман)", "Дунька-Рубиха. Уголовный роман").

У книжці "Говорящее кино" автор звертається й до зарубіжного кінематографа, намагається проілюструвати *техніку монтажу*. Про це свідчить його поетична версія "кадрів із фільму" "Три епохи" (1923) американського режисера Бастера Кітона. Кінострічка подає узагальнений сатиричний портрет людини в її змаганні

за любов, яке залишається незмінним у різні епохи – доісторичну кам'яну добу, у стародавньому Римі й на початку XX ст.: "Допотопный джентльмен / с пятнистой зверьей шкурой / на плечах, / украсив уши / рыбьим зубом, / а волосы – зазубринами трав – / спешит жениться" [7, 184]. О. Кручених обирає для своєї поетичної кіноверсії найбільш епатажні й незвичні, на його думку, кадри й демонструє елементи кіномонтажу: "Вот герой летит в провал / лежит в темнице. / Живо-искусственному льву / проделать маникюр – / не шутка / Он когти полирует чучелу, / а тот скосив глаза, / проверив блеск, / рыкнул: / Мерси" [7, 185]. Переконуємося, що експериментаторський характер творчості автора знайшов яскраве відбиття й у синтезі кіномови й поетичного слова. Б. Пастернак слушно і влучно зазначав: "Там, де інший просто найменує жабу, Кручених, назавжди приголомшений похитуванням та здриганням сирої природи, почне гальванізувати іменник, поки не доб'ється ілюзії, що в слова відростають лапи" [12, 372]. Спадає на думку, що ця метафорична характеристика іншого поета розкриває також й особливість кінематографічного бачення світу, яке було притаманне О. Кручених.

Зазначимо, що книжка "Говорящее кино" ще й досить насичена інформаційно. Тут безліч імен радянських і зарубіжних акторів, режисерів, кіносценаристів. Серед них – американський актор і кінорежисер Гарольд Ллойд, актор і кіносценарист Бастер Кітон, режисери А. Роом, Е. Йогансен, Ф. Ермлер, Ч. Сабинський, М. Охлопков, Е. Шуб, М. Вернер, Е. Дюпон, актори М. Пікфорд, В. Холодна. Письменник ніби *складає свою фільмотеку*, до якої вводить досить різні за жанрами картини – побутові драми періоду непу, комедії, фільм жахів, пригодницький фільм-казку, екранізації класики, мелодраму з елементами кримінального сюжету. Остання, приміром, постає в невеличкому поетичному уривку "Варьетэ", який складається з короткого діалогу персонажів, епатажних образів циркової вистави і сцени вбивства. У поезії представлена стрічка німецького режисера Е. Дюпона "Вар'єте" (1925), сюжет якої розповідає про повітряного акробата, володаря вар'єте, котрий відсидів десять років у тюрмі за вбивство полюбовника коханої жінки – танцівниці, заради якої він покинув сім'ю. Фільм мав успіх завдяки незвичній поетиці, адже знято його було у стилістиці пізнього експресіонізму. О. Кручених застосовує у своїй поетичній кіноверсії радше сюрреалістичні образи, які мають шокувати своєю неприваблівістю: "В цирковом куполе газ засверкал. / Одиннадцать пудов на трапецию влезло. / Лопнуло трико и жир потек / на восхищенную перворядную лысинку" [7, 206], "любовник убитую руку скрючил". Він, наче умисно, творить гротесковий, карикатурний світ у рядку-кадрі: "быком лупоглазым с экрана убийца / – слезы, как жир по ветчине сползают!". Недаремно в тексті Кручених знаходить місце й літературна відсилка до творчості сучасника, поета-імажиніста В. Шершеневича, знаного майстра епатажу й антиестетичних порівнянь, метафор на зразок: "гонококк соловьиный не вылечен в мутной и лунной моче", "копошились шепелявые трамваи / Огненными глистами в уличных кишках" [13, 34, 73]. У подібних образах імажиністи прагнули поєднати, за словами А. Марієнгофа, "чисте з нечистим", щоб глибше "встромити в долоні читацького сприйняття скалку образу" [11, 34]. Без сумніву, О. Кручених іронізує, виставляє в пародійному світлі подібні "досягнення" та "образні напластування" свого сучасника, поета-авангардиста. У поезії "Варьетэ" суперник акробата охарактеризований на манер натуралістичних витівок імажиністів: "соперник, глиста Шершеневича, дарит украдкой браслетки жене".

Цікаво, що О. Кручених у своєму "кіноменю" оминає фільми, що стали маркерами радянської епохи, приміром "Броненосець "Потьомкін" (1925), "Жовтень" (1927) С. Ейзенштейна, а звертається більшою мірою до розважальних жанрів тогочасної кіноіндустрії.

Вірш "Новинка за новинкой" становить собою своєрідну *поетичну кінорекламу-ролик* або афішу, де перелічено популярні фільми, що демонструвалися в тогочасних кінотеатрах: "Ведмеже весілля" (фільм режисера К. Еггерта, 1926), "Багдадський злодій" (фільм Р. Уолша, 1924), "Повія" (фільм режисерів О. Фреліха та Н. Галкіна, 1927), "Перемога жінки" (фільм режисера Ю. Желябужського 1927 за повістю М. Лєскова "Давні роки в селі Плодомасові"), "Розіта" (фільм режисера Е. Любича, 1923), "Поцілунок Мері Пікфорд" (фільм режисера Комарова, 1927). Більшість цих назв невідомі сучасному читачеві, отже, перелік фільмів складає *історико-культурне свідчення епохи*, своєрідний документ. Звернімо увагу на те, що, рекламуючи ігрове кіно, О. Кручених удається до *аналізу глядацьких симпатій* і пріоритетів. Він чудово розуміє, що у виборі середньостатистичного глядача ("міщанина") перевага не за документальним кіно й не за фактографією: "люмпен-обыватели / в экран вцепились / с двух сторон:

– / "Что там – молотобоец, / ткач, рудокоп? – фи! /
Не фо- то- ге- нично!
Не форсисто!
Нам бы вот этого:
Блатного, / с любовным сердцем, /
С револьвером, / с душком одеколончика, /
Попреступнее, попроституточнее!"
Эй, мещанин, веселитесь.
Эй, улица, / ухнем!" [7, 207].

Іронічна характеристика смаків масового глядача, схильності "міщанської" аудиторії до ексцентрики розважального кіно супроводжується модним висловом "не фотогенічно!". Утім автор застосовує цей термін не лише з метою зобразити хизування публіки фасонистим слівцем. Він водночас *апелює до теорії кінематографії*, де досить уживаним було поняття "фотогенії". У 20-ті роки мали популярність роботи французьких кінокритиків Луї Деллюка й Жана Епштейна. Дві книжки Деллюка "Фотогенія кіно" й "У хащах кінематографа" були перекладені в Росії 1924 р. й певною мірою вплинули на пошуки російських формалістів у галузі кінотеорії. Чітке визначення поняття фотогенії в ті роки так і не склалося. За Деллюком, фотогенія – це властивість кіно поєднувати риси й особливості об'єкта, зображеного на екрані, з виражальними можливостями кінематографа, що "проектує на ці об'єкти елементи "внутрішнього бачення", що шукає істину й красу у світі <…>. Одухотворення світу простих речей, яке здійснюється у кінематографі, і становить сутність фотогенії" [23, 47].

Отже, книжка О. Кручених постає цікавим історико-культурним документом, у котрому збережені назви популярних кінострічок, імена акторів, кіносценаристів, режисерів. Водночас вона містить елементи метатексту, у якому можна почути відгомін тогочасних концепцій, дискусій, естетичних поглядів на кіномистецтво. Авторові, безперечно, вдалося відобразити кіно мовою поезії, передати його техніку, прийоми монтажу, звуковий супровід, ритм чергування кадрів.

Таким чином, у творчості двох різних письменників – представників українського й російського авангарду М. Семенка та О. Кручених, яких об'єднує перш за все авангардний дух експериментаторства, на практиці знайшли втілення ідеї синтезу різних художніх мов – літератури й кіно. М. Семенко створив свої "поезофільми" в період побутування німого кіно, розгорнув їх за власним ліричним і водночас епічним сценарієм, геніально застосував у словесному вираженні окреслені пізніше в теорії кіномистецтва принципи – зміну планів і ракурсів зображення, перспективу, монтаж, гру світла, динаміку рухливої картинки тощо. О. Кручених зібрав свої "кінопоезії" у збірку, присвятив їх реальним фільмам і відобразив технічні й естетичні досягнення кінематографії свого часу, увівши елементи метатексту й виходи на теоретичні проблеми й узагальнення. Як бачимо, пошуки М. Семенка й О. Кручених, їхнє намагання поєднати мистецтво слова з мовою кіно багато в чому збігаються й відображають синхронність устремлінь авангардного руху до створення синтетичних форм й універсальної метамови мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Адельгейм Є.* Михайль Семенко // *Семенко Михайль.* Поезії. – К., 1985. – С. 15-42.
2. *Азизян И.* Диалог искусств Серебряного века. – М., 2001.
3. *Біла А.* Український літературний авангард: Пошуки. Стильові напрямки. – К., 2006.
4. *Бобринская Е.* Слово и изображение у Е.Гуро и А.Крученых // *Поэзия* и живопись: Сб. трудов памяти Н.И.Харджиева. – М., 2000. – С. 309-321.
5. *Красицкий С.* О Крученых // *Крученых А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. – СПб., 2001. – С. 5-40.
6. *Kriger Leo.* Михайло Семенко (1892 – 1937) – основоположник українського футуризму // *Семенко М.* Вибр. тв. – К., 2010. – С. 560-621.
7. *Крученых А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. – СПб., 2001.
8. *Левченко Я.* Контуры ненаписанной теории: кинематографический сюжет русских формалистов // Новое литературное обозрение. – 2008. – №92 // [Електронний ресурс: Режим доступу:] www.magazines.rus.ru/nlo/2008/92/le4.html#top/
9. *Лексикон* нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. – М., 2003.
10. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллинн, 1973.
11. *Мариенгоф* А. Буян-остров. Имажинизм // *Поэты*-имажинисты. – СПб. – М., 1997. – С. 32-42.
12. *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. – М., 1991. – Т. 4.
13. *Поэты*-имажинисты. – СПб. – М., 1997.
14. *Русский* футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М., 2000.
15. *Семенко Михайль.* Поезії. – К., 1985.
16. *Семенко Михайль.* Повна збірка творів. – Харків, 1931. – Т.3.
17. *Семенко Михайль.* Вибр. тв. – К., 2010.
18. *Тынянов Ю.* Об основах кино // *Поэтика* кино. – М. – Ленинград, 1927. – С. 53-85.
19. *Ханзен-Леве О.* Русский формализм. – М., 2001.
20. *Харджиев Н.* Маяковский и живопись // *Харджиев Н.*, *Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. – М., 1970. – С. 9-49.
21. *Черниш Г.* Михайль Семенко // *Історія* української літератури XX століття. – Книга перша. – К.,1993. – С. 287-297.
22. *Эйхенбаум Б.* Проблемы кино-стилистики // *Поэтика* кино. – М.–Ленинград, 1927. – С. 13-52.
23. *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М., 1993.

Отримано 4 жовтня 2012 р. *м. Київ*