

Кінематограф в українському красному письменстві початку ХХ століття

ОЛЕГ СИДОР

Анотація. Досліджуються відзеркалення раннього кіномистецтва в українській поезії та прозі цієї доби (зразки яких раніше не вивчалися). Введення до наукового обігу цих матеріалів збагатить історію кіномистецтва взагалі (також історію українського мистецтва), доповнить її новими подробицями та уточненнями.

Ключові слова: символізм, наратив, нарис, кітч.

Постановка проблеми. Дана стаття є продовженням кінознавчих розвідок автора, які упродовж кількох років друкувалися на сторінках наукових збірників ПСМ [33; 34; 36; 37; 38] та спеціалізованих часописів [35] (у останній із названих статей оглянуто кіно-літературну ситуацію 1920-х років).

Проблема рефлексії засобами одного мистецтва, старшого, над іншим, у кілька разів молодшим (період, який пройшов від перших демонстрацій до часу оприлюднення тексту, часом не перевищує двох десятиліть), розглядалася давно, і найяскравішим, та чи не єдиним зразком, узятим для дослідження проблеми, був вірш О. Мандельштама «Кінематограф», меншою мірою — квазі-однойменна поезія І. Северяніна, які впевнено входять до літературних хрестоматій Срібної доби. Ми побіжно торкнемося їх, віддаючи перевагу, по-перше, творам української літератури або українського культурного обігу (серед них І. Нечуй-Левицький та М. Жук), по-друге, артефактам, яким не надавалося належної уваги, щоб не сказати — просто обділених; на практиці обидві категорії майже конгруентні між собою.

Аналіз останніх досліджень. Непрості взаємовідносини літератури та кіномистецтва приваблювали увагу багатьох дослідників: від початку дослідження кінематографа як такого (де аналізувалися навіть перші спроби нерівної, приреченої на поразку співпраці діячів двох мистецтв [31, с. 78–79]) та десятиліття потому [20], закінчуючи останніми розвідками, де за матеріал обрано екранні твори кількох останніх десятиліть, на які література виказала, так би мовити, «зворотний вплив» [16, с. 35, 108, 145, 183]. Власне, поетика німого кіна та літератури Срібної доби розглядається передусім у класичному творі Н. Зоркої [14], у наш час — у роботах харків'янина В. Міславського.

Викладення основного матеріалу дослідження. Почати варто, мабуть, із 22-рядкового вірша О. С. Рославльова «В кінематографі», оприлюдненого у популярній збірці «Чтець-декламатор», яка вийшла у світ у київській друкарні П. Барського 1909 року, де сусідами поета є такі знамі особи, як Ш. Бодлер і Ф. Сологуб, П. Верлен і О. Блок, та навіть експериментальні, вибухові автори — С. Городецький чи Б. Лівшиць [29], напарник херсонських футуристів. Сам автор —

літератор майже одіозного стибу, епігон символізму, який після жовтневих подій спробував, як сказано у довідковій літературі, «переглянути свій творчий шлях» [39, с. 398], а раніше по праву заслужив вбивчу характеристику від одного зі справжніх світил поезії, класика зрілого символізму: «Стихи его — жалкая трескотня и чудовищная пошлость» [1, с. 232], іншого, чи не найстарішого із представників цього напрямку В. Брюсова — на власну адресу як «талант весьма посредственный» [4, с. 6]; сьогодні можна сміливо сказати: їх вирок був засуворим.

Утім, сказане до змісту даної поезії стосунку не має, бо автор, можливо, саме завдяки своїй пересічності, зміг передати узвичане — а для нас міцно втрачене — відчуття сучасника Срібної доби новопосталого явища не-зовсім-мистецтва, як гадалося тоді багатьма. Ставлення О. Рославльова до кіна амбівалентне: з одного боку, він із самого початку означає його негативними епітетами (далі — курсив наш): «Жизнь на квадрате полотна // Мелькает **мертвенно и слепо**, // Отражена, повторена, // И в завершенности **нелепа**», ближче до завершення — **«смешно и смутно»** [29, с. 567]. З іншого, образи зомбічності, каламуття, туманності — звичні для модерністської поетики початку ХХ століття, як такі, що дають поживу песимістичним роздумам Поета (пор. з віршами І. Анненського), доповнені більш «доброякісними», деміургійно-містичними мотивами на кшталт: «**ворожащий** луч над ними», «вечный **зов**» (зауважимо, що сучасна асоціація з горезвісною епопеєю А. Іванова, написаною у 1971–1977 роках, для тогочасного читача не існувала), «и вмиг прихлынувшая тьма», «и снова луч сплетает **чары**», «вдруг стала тень на полотне», «**сон во сне**» [29, с. 567]. Останній вислів апелює як до спадку М. В. Гоголя, так і до драми П. Кальдерона, якого палко поважали символісти (а з іспанської переклав сам К. Бальмонт). Кінематограф, за О. Рославльовим, не галузь творчої діяльності, як це ми розуміємо зараз, а кінотеатр, місце невибагливого відпочинку, хай і трохи загадкове та двозначне.

Урочистій містерії сприйняття кінострічки начебто суперечить сам її жанровий характер. Автор разом із численними глядачами («ряд внимательных голов») споглядає т. зв. «видові картини», себто документальні панорами світових столиць та прикметних туристичних пам'яток як мінімум трьох держав: «Париж, Нью-Йорк, скользят дома, // Мосты, бассейны и бульвары. // Египет в солнечном огне, // Александрия, воды Нила». Зазвичай після них показували власне художні фільми, але О. Рославльов про це — ані пари з вуст, хоча є натяк на продовження: «...антракт аншлагом возвещен», яке автора вже не цікавить. Перемагає відчуття відрази до побаченого — у душі вже згаданого І. Анненського: «И зашипевший граммофон // Запел избитые куплеты». Хоча сказане можна витлумачити і як антитезу містичному кінодійству, раптово перерваному («Со стен блеснули змейки света»). Далі — повернення у Вавилон, у царство вульгаризму, від якого кінотеатр дає дуже слабкий прихисток, не захищаючи навіть від побутового галасу знадвору: «...шум экипажей и шагов», — чи миттєвого втручання зсередини: «Вдруг стала тень на полотне // И пирамиду заслонила». «Кемелові імпресії», як бачимо, у вірші домінують, повторюючись переліком нехитрих сюжетів, далі — називанням зниклого привида, протиставляючись своєю позаісторичною монолітністю (яку, втім, так легко поставити під сумнів) біжучим явищам сучасного життя, які мають вкрай короткий термін побутування, як-то вгадуваний «жорстокий романс», який крутять на грамофоні у фойє. Мабуть, варто згадати деякі фільми єгипетської тематики, які пройшли екранами в період, який передував написанню вірша, — серед них на першому місці опиниться якась із версій «Антонія і Клеопатри», дія якого, як відомо, значною мірою відбувається у країні пірамід.

(Прикметно, що символічне розуміння нового мистецтва помічаємо у такого, здавалося б, малоавторитетного літературного критика, на той момент просто фейлетоніста, згодом професій-

ного революціонера В. Воровського, ім'я якого донедавна несла «на собі» одна з чільних вулиць нашої столиці, де було розташовано парадне приміщення Академії мистецтв — усе ж краще, аніж ім'я зарізяки М. Щорса, а інтелектуал-революціонер все-таки багато дописував для української преси. У фейлетоні, надрукованому на шпальтах газети «Одесское обозрение» за 13 лютого 1908 року, В. Воровський рішуче спростовує вторинність кінематографа порівняно із театром. Далі — в унісон декадентам, а не марксистам: «Ілюзіон не являє нам плотського образу... Він дає зображення людини на площині, так би мовити, його символічне, або ж ідеальне зображення... Навіть мова відсутня. Люди спілкуються поглядами і жестами, які здавна були найодухотворенішою формою спілкування. Таким чином, перед глядачем відбувається дія не між плотськими істотами, не між реальностями, а між символами» [5, с. 298]. Марксистське вигулькує уже згодом: автор фейлетону «Роздуми благонадійної людини про користь ілюзіонів» пояснює кількісне зростання кінозалів... придушенням політичної опозиції в Російській імперії, тож виникає спокуса переадресування усіх зацитованих вище екзерсисів до стилізаційного прийому «під символізм», а не до викладу власних думок автора).

Славнозвісний вірш его-футуриста І. Северяніна «Синематограф», який вийшов у світ наступного 1910 року, увійшовши до збірки «Громокипящий кубок», до його другого циклу «Мороженое из сирени», ми не аналізуватимемо так детально. Власне, у цьому плані нам він мало цікавий. Попри назву, він відноситься до «десятої музи» лише по дотичній, бо лише зловживає модною назвою, що, однак, відкриває перед нами ще одну тему: спекуляції іменними брендами. І справді, що спільного може бути між будь-яким твором молодого мистецтва, поготів ситуацією перегляду такого у малокомфортабельному, як ми тільки-но впевнилися, приміщенні, — і салонно-вишуканою сценкою прогулянки двох панночок в авто? Анічого, окрім туманної асоці-

ації з чимось модно-дразливим, пікантним, сучасним, як останній писк. Нам лишається лише відзначити **три** граматичних відмінності, які вирізняють першоджерело 1910-х років та його републікацію за радянської доби (пор.: [32, с. 98; 30, с. 374]). В першому хвацько фігурують неологізми та педальовані франкізми («шоффер»), а також поетичні туманності, прибрані згодом — у всьому іншому правила правопису пояснюють сучасну відсутність: дефіса між словами «быстро-темный», трикрапок після фрази «слыша в хрупоте коляски звуки «нравственных пропаж». До кіна це стосунку не має — окрім загального відчуття руху («как кругом бежали сосны... плыло небо, пели сосны...»), яким тодішнє кіно не зловживало, бо тревелінгу майже не знало.

Натомість визначний український письменник І. С. Нечуй-Левицький — знову рік потому — відгукнувся на факти вітчизняної кінореальності спробою поетичного, водночас аналітично-соціологічного нарису, хоч за віком (на момент оприлюднення твору йому виповнилося 73 роки, писав він його, певно, трохи раніше) міг би й зашлакувати свою «здатність судження», як це за правилами годилося письменникові народницького, вужче — домінантно-рустикального напрямку, якому негоже перейматися урбаністичною марнотою. Однак жанр побутового нарису, до якого належить «Вечір на Володимирській горі», підстави для того давав і до такого навіть зобов'язував. Невеликий за розміром, цей твір порушує кілька важливих проблем і водночас запитує і кілька прозаїчних поетик наративу, хоча, можливо, призначався той нарис для газети, де подібних кульбітів свідомо не замовляють (надрукований був уперше в Києві 1912 року, у передостанньому восьмому, 412-сторінковому томі «Нових повістей і оповідань», що усього складався з восьми творів [7, с. 189] — пор. з віршем О. Мандельштама, якого ми побіжно торкнемося далі, з'явився у часописі «Новый Сатирикон» № 22 за 1914 рік [23, с. 465]).

Можна зрозуміти старого письменника, в якого основні літературні здобутки були вже дале-

ко позаду — а дійсність вабила буквально і безпосередньо (живучи в домі Сегата на вулиці Ново-єлисаветській / Пушкінській, він щодня вчашав сюди, з 3-ї по 6-ту годину по обіді [19, с. 71], що, вочевидь, слугувало йому своєрідною медитацією перед сном, у який він стабільно поринав о 10-й вечора, ніколи не міняючи свого розпорядку денного, навіть заради власного ювілею [11, с. 156], до Володимирської гірки взагалі мав особливий сантимент, тримаючи вдома фотографію з її зображенням, 31x23 [15, с. 28], утім, маршрут прогулянки склався у нього згідно зміни проживання, раніше він віддавав перевагу маршруту «вниз по Фундуклеївській на Хрещатик» [7, с. 41]), кидаючись у вічі передусім за допомогою зовнішніх світлових ефектів: «В самому кутку, де зачинається гора, неначе зайнялася вивіска над дверми сінемаатографа, де слово “Театр” блищало червоними й жовтими електричними цятками...» [27, с. 479] — мовби картина «міста-спрута», традиційна для поезики символізму (начебто ворожої цьому автору, що відзначає більшість дослідників [24, с. 63], утім, в його бібліотеці були класики цього напрямку, перекладені українською, а саме: А. Шніцлер, Г. Гауптман, М. Метерлінк — останній двома книжками, п'єсами «Сліпці» та «Всередині» [15, с. 54]); зауважмо тимчасово-принизливу підрядність нового мистецтва. Але десятком сторінок раніше враження від модерного храму муз було спокійнішим, майже констатувально-топографічним: «коло його (натовпу — О. С.) зараз стримить здоровий будинок з сінематографом» [27, с. 469]. Окрім важливого позначення ще однієї «кіноточки» на карті Києва (яку І. Нечуй-Левицький співставляє із іншими, аналогічними їй: «Посередині Подола ніби горять червоножовті написи над сінематографами» [27, с. 482], тож стикався з таким не вперше), кидається ув очі спроба просторового модулю за допомогою співставлення безмежної юрби і розважально-архітектурної споруди, окреслення її розмірів та іронічно-розважливий тон опові-

ді людини, яка звикла до всього, нічому не дивується, лише у вуса всміхається. Мовляв, ще один балаган на свято змурували.

Але далі стилістика наративу різко міняється, набуваючи прикмет поетичної прози («це поезія в прозі, задушевне ліричне оповідання», словами сучасного дослідника [19, с. 69]), що дозволяє нам розглядати цей, здавалося би, нічим не видатний міський нарис поруч із творами «високої поезії». При першому ж контакті з «храмом» (це наше слово, письменник так не думає, але...) відбувається рішуче пре-ображення автора, який — у унісон навряд-чи-прочитаномним О. Рославльову — захоплено фіксує магичні ефекти світла і тіні, бо він «опинився в світлі білої плями, коло настіж одчинених дверей сінематографа, звідкіль широкою смугою лився білий, сливе буденний світ од сонця» [27, с. 480]. Само мистецтво екрана було в 1912 році переважно описовим, сентиментальним, наївним, але супровідні йому ефекти викликають асоціації зі світом «старших муз» — утім, ефектом, який навчилися передавати порівняно недавно, у переддень знахідок імпресіонізму — маємо на увазі хоча б полотно А. Менцеля «Інтер'єр з сестрою художника», згодом цей прийом підхоплять і українські митці на взір К. Звіринського, а кінематограф опанує вже у 1960-ті роки, не раніше.

Марно чекатиме глядач на конкретні подробиці відвідин кінозалу класиком українського письменства. Якщо й був, то про це мовчить — але точно був, бо вплинуте на якийсь час змінило його картину світу. Вже, як у французькому «новому романі» (якого І. Нечуй-Левицький не застав і застати не міг, бо довгожителем не став) автор-оповідник струшує із себе машкару всезнайства, далекоглядної самовпевненості, і все це дякуючи якійсь «кіношці» (курсив — знову наш): «А натомість, по другий бік, ніби *з-за темної рами сінематографа*, висунулись інші силуети постатів, посунули за вагон ідесь зникли й поховались» [27, с. 484]. Митець заворожений самою атмосферою двознач-

ності, яку дарує йому кінематограф — байдуже, що в «новому стилі» йому писати не доведеться, імпресійна манера пригодиться епізодично, не змінюючи генеральних поглядів. А проте: «І мені уявлялось, що я й справді в кінематографі й дивлюсь на картину німих, але воружливих тінів; там все діється тихо, ніби потаємці, без усякого шарудяння... А тіні все сунуться й ховаються і вмент зникають достоту так, як у *найкращому кінематографі*» [27, с. 485]. Йдеться про народні гуляння, що їх письменник не знає, як оцінювати, а розгубленість свою маскує «грою тіней» в душі ігрищ зрілого символізму. Цікаво, що і як у випадку з О. Рославльовим, світ тісний: збірник, де було вміщено вірш останнього, вийшов у світ у тому самому київському видавництві, де друкувалися фотолістівки з портретом українського класика [15, с. 24], — та всупереч традиційним уявленням про схлипування акордів, які продукує на піаніно ремісник-тапер, підкреслено стан тиші, який супроводжує кінодемонстрацію. Чи то враження від фільмів було таким масованим, що усе інше видавалося несуттєвим, чи то не вдавалося хазяям кінозакладів тотально «отаперити» геть усі сеанси, але фінальне сприйняття було саме таким. І у цьому пункті автори розходяться із митцем іншої, достоту — нової генерації, художником, поетом і письменником М. Жуком (який портретував старшого письменника на вакаціях у Києві біля 1903 року [3, с. 189], тоді й з'ясувалося, що перший взагалі не є симпатиком «нових форм», які він визначав як творення «по-чудному, по-новому», до чого М. Жук якраз і схилився, відаючи належне і класичним формам).

Його авторські таланти ми вишикували саме в послідовності шкали значущостей — і частоти їх проявів. Як прозаїк, М. І. Жук відомий найменше, але саме «Письменником» він назвав новелу, яку надрукував у часописі «Дзвін» 1914 року: часопис УСДРП видавався у Києві упродовж двох років, цього та попереднього, Д. Донцовим, А. Юркевичем та В. Винни-

ченком, свого часу викликавши багатократні кпини лідера російського більшовизму [18, с. 163]. На щастя, ця обставина вже не може нас якось знічувати чи обмежувати у вислові (швидше навпаки), але, мабуть, завдяки їй літературний доробок митця, який з новопосталою після 1917 року владою не конфліктував, відомий мало. Новелу можна лише частково визнати автобіографічною, у якомусь глибинно-внутрішньому сенсі, та ставлення авторського alter ego до кінематографа є нівроку показовим — саме для представника візуального, а не словесного мистецтва.

Річ у тім, що заголовний персонаж фільму *не бачить*, жваво уявляючи його зміст за звуками супроводу (очевидно, запросили аж цілий оркестр): «З салі долинали музичне тупанье рояля, вищала перша скрипка, щось своє і страшно товк контрабас, уперто впадаючи усім своїм тілом у інші звуки... "Письменник" уявляв по звукам, що на момент драми на екрані, де може виставлено, як льється кров або плаче заведена і покинута дівчина над колицкою... вчора народженої дитини. Він навіть бачить сю дитину, яку тримає (героїня фільму — О. С.)... щоб навсігди попрощатися з сиріткою... Вигляд у тої дитини не менчий, як півроку, але сперечатися з написом комічно...» [10, с. 322]. Тобто ще одна «лінія (зовнішньої) опосередкованості», як і у випадку з його старшим колегою, котрий далі поверхової ілюмінації наче й не ступає, утім, помічає щось дуже суттєве — а молодий митець вже й слухає. Адже, по суті, перед нами умовний синопсис мелодрам Д. У. Гріффіта, який працює в кіно з 1908 року, та помічаємо тут відгомін і шевченківських поем про сердешних покриток (які теж екранізували на зорі кінематографа).

Але це також побіжний аналіз нового/старого жанру лицедійства, його неминучих витрат та стилістичних зловживань. (На поетику кітч, з якою автор стикався безпосередньо, позаяк його батько малював крамничні вивіски в Каховці [26, с. 8], натякає також виразний

штрих у описі зального інтер'єру: «біля ложі... було намальовано клеєвими фарбами страшних амурів» [10, с. 326]). Як не дивно, але адекватне враження від зразків такого жанру можна отримати за — не обов'язковим, насправді — обрамленням, чи це декор рекреаційної зони, чи музичний акомпанемент фільму, який ще й підсилює його недоладності, логічні ляпсу-си. (Між іншим, на той момент вже сонорний фактор дбайливо очищувався від стихійних впливів: «Музика суворо підібрана за сюжетами картин», — застерігає рекламний анонс київського кінотеатру «Корсо» [41, с. 1], невдовзі інша газета, за аналогічних обставин сповіщаючи показ у цьому ж кінотеатрі кілька років потому, дбайливо уточнює: «Під час демонстрації грає струнний оркестр під орудою Є. Я. Свердлова» [17, с. 1]. Сам М. Жук добре знався на музиці — як класичній, так і народній, бо, з одного боку, товаришував з майстром скрипальної справи Кузьменком, котрий подарував йому одну зі скрипок [3, с. 188], а з іншого, «вірив серед пісні», в родині багато співали [8, с. 55], музичні асоціації на кшталт «струн» та «вечірніх симфоній» чимало важать у його поезії того часу [12, с. 57, 85]). Один з яких — вікова невідповідність малолітнього персонажа, заявлена в титрах, акторові-виконавцю. Останнє, до речі, розбиває заявлену спочатку сонорну монополію сприйняття, якою керується анонімний Письменник, враження якого доповнено таким же анонімним оповідником, котрий сидить у залі, дивиться кінострічку, уважно читає всі титри. Але саме той, хто стрічки тої у вічі не бачить — тож і вагається у виборі сюжетів: сльозаво-мелодраматичного чи криваво-трагічного, і вибудовує струнку лінію оповіді, яка, вочевидь, якось перегукується із його власними задумами, а швидше, з ними контрастує. Письменник в ті часи більше, аніж згодом, часто-густо не міг прохарчуватися ані з романічної, ані з журналістської продукції (не згадуючи вже продукцію поетичну, геть збиткову), тож звертався до дра-

матургії, яка, за умови аншлагів, могла вмиль його збагатити. Але чи не розмірковує герой над можливостями адаптації своїх творів для кінематографа, який вже тоді оплачував подібні послуги куди щедріше, аніж класичний театр? З прикладу В. Винниченка знаємо, що такі прецеденти були (вже трохи згодом), хоча перевага безумовно надавалася іноземним авторам.

Хай там як, але перед нами — унікальний прийом дешифрування напівзахованого, якщо хочете, відсутнього тексту за його вторинними, зі сторони привнесеними ознаками. «За звуками» вибудовується лінія «жахного» наративу, принаймні відновлюються основні його кульмінаційні вузли: помсти чи прощання, в останньому випадку передісторія теж є доволі прозорою внаслідок своєї узвичаєності. Спершу нам продемонстровано нестрункий калейдоскоп музичних проявів, кожен з яких, а всього тут їх троє, по-своєму виявляє власну недолугість, асоціюючись не з *sound of music*, а зі сторонніми, вкрай неприємними, дратливими шумами, що побіжно визначає низьку кваліфікацію оркестрових виконавців. Режим тупання, вереску, товкання, однак не перешкоджає перебігу зворушливої мелодрами. Ще й допомагає: поставлена в умови нормального виконання, вона б неминуче задихнулася від принизливого усвідомлення своєї ж меншвартості. Для тріумфу їй необхідна криклива емфаза і надмір (тут: музичного) несмаку, на тлі якого несмак візуальний видавався б «голосом природи». Протиставлення грубого життя уявному мистецтву, що зачіалося «там, всередині» — теж із символістичного багажу, що для творчості М. Жука є майже очевидним: «щось японське, щось бердслейвське, щось рафіновано пряне» віднаходить Ю. Михайлів у (написаному згодом) жуковому зображенні акторки Муліне [26, с. 23]. І взагалі його метод портретування нагадує кінематографічну медитацію, аж до значущої фреймізації: автор «ніби силою гіпнози переносить на папір тремтіння й дихання цілої істоти і назавжди примушує жити за склом,

у рямі...» [26, с. 14, курсив наш — О. С.].

Висміюванню кіносюжетів присвячено відомий 8-строфний, 32-рядковий вірш О. Е. Мандельштама «Кінематограф», написаний 1913 року [30, с. 322], але у «білому» рукописі характеристично позбавлений назви [21, с. 299]. Найдовершений у стилістичному плані із усіх перелічених тут творів, він водночас сенсово найелементарніший. Утрируваний переказ салонної мелодрами, однак, впевнено розставляє змістові акценти, перелічує усіх персонажів, слідкує за розвитком дії з початку й до кінця. Позиція стороннього старанно замаскована, прориваючись іронічними знаками оклику (їх тут три — пор.: жодного у І. Северяніна і О. Рославльова, двоє українських прозаїків поготів їх уникають), разовою вказівкою на глядацьке співчуття: «Сердце бьется // Тревожнее и веселее», а також, знову-таки, на музичний супровід: «Бешеные звуки // Затравленного фортепьяно». Контекст демонстрації фільму теж далекий від досконалого, але доказ присутності механізму відтворення кіновидовища, «стрекоchet лента», так само не заважає глядачам жадібно всотувати перепиті «лубочного роману» — незграбної історії, яка переповідається від зустрічі на «трех скамейках» до «пожизненной крепости», тобто буцегарні, яка судилася героїні за зраду. Сучасна дослідниця німого кіна віднаходить тут данські впливи, та загалом атрибує екранне джерело як «Шпигунку» братів Пате [14, № 3, с. 82, 83], а також досліджує кіноалюзії в подальшій творчості поета — аж до реакції на виставу театру Л. Курбаса «Шпана», у якій О. Мандельштам побачив перетворення «сирого чаплінізму в торжествуючу нову комедію» [14, № 4, с. 84]. Останній відгук демонструє водночас і змужніння естетичного смаку поета, і якісний ріст українського театру, зразки якого вже можна порівнювати із шедеврами світового кіна (на користь перших!), але і появу незаперечних шедеврів «десятої музи», яку вже можна не лише описувати у її курйозних, сміховинних проявах, а визначати їх у якості певного порогу, який не-

обхідно переступити.

(Або ж міцно забути. Судячи з усього, хоча дана тема й потребує глибшого вивчення, М. Жук до кіномистецтва напряму більше не звертався, а своє оповідання написав, певно, на основі київських вражень — бо саме це десятиліття він провів у Чернігові, де, за даними сучасних істориків, не було жодного кінотеатру, на відміну од Києва [25]. Численні алюзії і надалі з'являються у його, передусім, графічних творах, але це завжди алюзії другого, третього плану. Наприклад, він неводнораз портретує діячів українського кіна, для яких, утім, останнє вартувало менше, ніж театр: Л. Курбаса, Н. Ужвій, В. Кричевського; також експонує свої твори на всеукраїнських виставках 1928–1929 років, де неодмінно присутньою є філія «фото-кіно» [9, с. 15, 25]. Це пов'язано з присутністю такого факультету в тодішньому Художньому інституті; факультету, що потім був переведений до Москви, автоматично спричинивши переїзд деяких студентів до столиці Радянського Союзу, серед яких — майбутній дитячий письменник М. Носов, який до того навчався у Києві, а народився і жив у Ірпіні. Що ж до М. Жука, то в його доробку віднаходиться цікавий зразок, так би мовити, «кіна без плівки», а саме дитячої книги 1923 року «Дрімайці», яка наче складалася із самих ілюстрацій, без жодного тексту [8, с. 15], передвістя новочасного коміксу, в якого нині щільний текст, від автора чи персонажами репліками, є чи не обов'язковим. Припускаємо в митцеві цілком природне розчарування в екранному мистецтві, яке тоді ж не обійшло і О. Мандельштама, котрий вибухнув у «Розмові про Данте» вбивчою метафорою «современного кино с его метаморфозой ленточного глиста» [22, с. 164]. Але ймовірно, що це було вислідом простої обережності: у 1930-ті роки М. Жук відмовляється від портретного жанру, бо чимало з його моделей стали політичними в'язнями, цього ж часу і кінематограф суворо цензурується, деякі його зразки атестуються в якості «підступних методів вербувальних робіт іноземних

розвідок» [40, с. 23], тож чи не краще від гріха подалі, жодних фільмів на зразок «Мати Харі» чи «Шпигуна», що згадуються у процитованій вище статті С. Уранова. «Шпигун», до речі, назва ніби для поменування ще одного джерела знаменитого мандельштамового вірша; коло замикається... поза намірами і здогадками авторів. Це не єдиний епізод «кіно-україніки» в творчості російського поета: так, його рецензія на фільм 1928 року С. Комарова «Лялька з мільйонами» під назвою «Крамниця дешевих ляльок» українською мовою з'явилася у березневому, № 6, часопису «Кіно» за 1926 рік [28, с. 164]. Три роки потому він пише іронічно-доброзичливий відгук на фільм «ще одного прибульця з Росії, але киянина за народженням» [6, с. 45] М. Шпиковського, артикульований тут як «Шпигун», де, між іншим, впізнає і київські реалії: «Якщо взяти кадри окремо, то скажеш, що їх відзнято де-небудь на Шулявці» [28, с. 171], от і ще один зловісний збіг обставин. Скидається на те, що чверть століття тому, задавши модно-ефектову тему, поет запустив у дію якийсь моторошний механізм, який перекинувся на реальність. Це звичайно, не так, поет лише відчув моторошні відбрації у етері і сповістив про це читачам).

Упродовж якихось 17–18 літ, які пролинули з часу свого народження, фільм сформувався як цілісний артефакт, а література з подивом, жахом і захопленням вдивляється у його — протиприродне? — існування. (З надією оцінюють його французькі авангардисти на взір Г. Аполінер, але і в нього перші відгуки на кінематограф датуються не раніше 1910 року, себто майже в унісон українським авторам [2, с. 111]). Один із найбільших ліриків ХХ століття заворожено прозирає запаморочливі можливості «десятої музи» — йому не приступні, але тим більш жадані (прикметно, що із 23 відгуків, які з'явилися у пресі на перші два видання збірки О. Мандельштама «Камінь», вірш фігурує лише у шести —

наприклад, на нього не звернув жодної уваги брат Г. Нарбута, поет В. Нарбут, і ледь торкнулися М. Волошин та М. Гумілов, та й то у співставленні із іншими віршами; вірш майже не цитується, зате вряди-годи охрещується у жанрі «незатейливых гротесков», В. Пяст [21, с. 218], «чеканных эстампов» анонімний автор [21, с. 234], але є й зневажливі атестації цього вірша як «явно надуманного» [21, с. 239]). Кінематограф паморочить мізки карколомними ілюзіями — як магічного, так і прагматичного стибу.

Письменники попередньої генерації таких ілюзій не мали хоча б тому, що кількома роками раніше кінематограф і не мріяв про будь-які мистецькі пошуки — і в 1914 році ще досить сумнівні, зате охоче демонстрував вражаючу «суму ризиків», яка чигає на митця, коли він починає заграватися з маскуальтом; вони не підозрювали, що основна небезпека причаїлася попереду. Зате нині, коли кіно стало і повноцінним мистецтвом, і багатомільярдною індустрією (вкрай рідко водночас), йому вже не присвячують палких віршів та розчудених поетичних есеїв, які насправді лише маскували масове зняквиння інтелігенції, враженої насунанням на них незвичних феноменів нової доби. Внутрішніми проблемами цього виду мистецтва тепер вповні займається філософія, соціологія, зрештою — професійна критика, яка вряди-годи паразитує на цих дисциплінах.

Висновки. На матеріалі літератури початку ХХ століття — власне української (І. Нечуй-Левицький, М. Жук) чи тісно пов'язаної з українською ситуацією (О. Рославльов, В. Воровський, частково І. Северянін і, парадоксальним чином, О. Мандельштам) — спостерігаємо парадоксальний вплив поезики раннього кінематографа на поезію та прозу: генерування нових жанрів, інтонацій, незаплановані провокування «незручних питань», перші, доволі боязкі спроби аналізу нового мистецтва та методів його демонстрування.

Література

1. Блок А. Литературные итоги 1907 г. // Блок А. Собрание сочинений. Москва, Ленинград: Гос. издательство художественной литературы, 1962. Т. 5. С. 209–232.
2. Божович В. Поэзия зрительных образов // Вопросы литературы. Москва, 1978. № 5. С. 105–131.
3. Бурд Г. Обранець двох муз // Вітчизна. Київ, 1968. № 8. С. 188–193.
4. Вайнберг И. В поисках литературного факта // Литературная газета. Москва, 1970. № 40. С. 6.
5. Воровский В. Фельетоны. Москва: Художественная литература, 1960. 376 с.
6. Госейко А. Історія українського кінематографа. Київ: KINO-KOLO, 2005. 464 с.
7. Эфремов С. Иван Левицкий Нечуй. Київ: Слово, 1924. 192 с.
8. Жук М.: Альбом / упор. І. І. Козирод, О. С. Шевельов. Київ: Мистецтво, 1987. 128 с.
9. Жук М.: Каталог виставки / упоряд. А. В. Арюпіна, О. М. Барковська, С. З. Лущик. Одеса: б. вид., 1993. 52 с.
10. Жук М. Письменник // Дзвін. Київ, 1914. № 4. С. 319–329.
11. Жук М. Портрети: Иван Нечуй-Левицкий // Київ. Київ, 1988. № 11. С. 153–156.
12. Жук М. Співи землі. Чернігів: Друкарня Губ. Земства, 1912. 128 с.
13. Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства России 1900–1910 гг. Москва: Наука, 1976. 304 с.
14. Зоркая Н. «Страшное, правдивое и мстительное искусство...»: Осип Манделштам о кинематографе // Искусство кино. Москва, 1988. № 3. С. 79–86. № 4. С. 82–95.
15. Каталог виставки пам'яті І. Левицького-Нечуя. 1838–1918–1928. Київ: Держтрест «Київдрук», 1928. 68 с.
16. Кашиани Т. Фильмы, которые меняют мир / пер. з англ. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. 192 с.
17. Киевлянин. Киев, 1913. № 187 (7 июля).
18. Київ: Енциклопедичний довідник. Київ: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1981. 736 с.
19. Лавров Д. «Святый Київ нам великий...». Київ: Криниця, 2002. 152 с.
20. Линдгрен Э. Искусство кино: Введение в киноведение / пер. с англ. Москва: Издательство иностранной литературы, 1956. 192 с.
21. Манделштам О. Камень. Ленинград: Наука, 1990. 400 с.
22. Манделштам О. Разговор о Данте // Манделштам О. Избранное. Магадан: Книжное издательство, 1990. С. 164–207.
23. Манделштам О. Сочинения. Москва: Худ. литература, 1990. Т. 1. 638 с.
24. Мироненко М. І. Нечуй-Левицький. Харків: Український робітник, 1930. 72 с.
25. Миславский В. Кино в Украине. Факты. Фильмы. Имена. Харьков: Торгсин, 2005. 576 с.
26. Михайлів Ю. М. Жук. Харків: Рух, [1930]. 32 с.
27. Нечуй-Левицький І. Вечір на Володимирській горі // Нечуй-Левицький І. Твори в 2 т. Київ: Дніпро, 1977. Т. 2. С. 462–486.
28. Осип Манделштам и кинематограф / подг. текста, вступл. С. В. Василенко, Б. С. Мяглова, Ю. Л. Фрейдлина // Памир. Душанбе, 1986. № 10. С. 162–173.
29. Рославлев А. В кинематографе // Чтец-декламатор: Антология современной поэзии. Киев: Типография «Петр Барский», 1909. Т. IV. С. 567.
30. Русская поэзия начала ХХ в.: Дооктябрьский период. Москва: Худ. литература, 1977. 512 с.
31. Садуль Ж. История киноискусства: от его зарождения до наших дней / пер. с франц. Москва: Издательство иностранной литературы, 1957. 464 с.
32. Северянин И. Синемаграф // Северянин И. Собрание поэм. Москва: Издание В. В. Пошуканина, 1916. Т. 1. С. 98.
33. Сидор-Гибелинда О. Від шинку до трону: Жанрова мозаїка київського кінорепертуару 1910–1917 рр. у дзеркалі фільмової рубрикації // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Наук. зб. Київ: Фенікс, 2007. Вип. IV. С. 315–323.
34. Сидор-Гибелинда О. Віра Холодна — рецепція фільмової творчості у ХХ ст. // Художня культура.

- Актуальні проблеми: Наук. зб. Київ: Вид. дім А+С, 2005. С. 318–346.
35. Сидор-Гібелінда О. Зоря екрану скаче з вікна // КІНО-КОЛО. Київ, 2003. № 18. С. 89–96.
36. Сидор-Гібелінда О. Кінематограф і фрустрація // Сучасні проблеми худ. освіти в Україні: Наук. зб. Київ: Софія, 2009. Вип. V. С. 187–192.
37. Сидор-Гібелінда О. Троє кіномистців з України (Назімова, Гайдаров, Стен) // Сучасне мистецтво: Наук. зб. Київ: Акта, 2007. С. 246–263.
38. Сидор-Гібелінда О. 400 витівок диявола, або Кінемо на межі нервового зриву // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Наук. зб. Київ, 2008. Вип. V. С. 259–271.
39. Чуваков В. Н. Рославлев А. С // Краткая литературная энциклопедия. — Москва: Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 397, 398.
40. Шпигуни і диверсанти за роботою: Зб. статей. Київ: Соцеквидав України, 1937. 79 с.
41. Южная копейка. Киев, 1912. № 704 (10 декабря).

References

1. Blok A. Literaturnye itogi 1907 g. [Blok A. Literary results of 1907] // Blok A. Sobranie sochineniy. Moskva, Leningrad, Gos. izdatelstvo hud. literaturi, 1962. T. 5. S. 209–232.
2. Bozhovich V. Poezia zritelnih obrazov [Bozhovich V. Poetry of visual images] // Voprosyi literaturyi [Literary questions]. Moskva, 1978. # 5. S. 105–131.
3. Burd G. Obrannets dvoh muz [Burd G. The lover two of muses] // Vitchizna [Motherland]. Ky`yv, 1968. # 8. S. 188–193.
4. Vaynberg I. V poiskah literaturnogo fakta [Vaynberg I. Seeking of literary fact] // Literaturnaya gazeta [Literary newspaper]. Moskva, 1970. # 40. S. 6.
5. Vorovskiy V. Felietoiy. [Vorovsky V. A feuilletons] Moskva, 1960. 376 s.
6. Goseyko L. Istoriya ukrain`n`s`kogo kinematografa [Goseyko L. A history of Ukrainian movie]. Ky`yv: KINO-KOLO, 2005. 464 s.
7. Yefremov S. Ivan Levy`ts`ky`j Nechuj [Efremoff S. Ivan Levitsky Nechuy]. [Ky`yv]: Slovo, 1924. 192 s.
8. Zhuk M. Albom [Zhuk M. Album] / upor. I. I. Kozy`rod, O. S. Sheveliov. Ky`yv, My`stecztvo, 1987. 128 s.
9. Zhuk M.: Katalog vy`stavky [Zhuk M. Catalog of the exhibition] / upor. L. V. Ariup`na, O. M. Barkovs`ka, S. Z. Lushchik. Odesa: b. vy`d., 1993. 52 s.
10. Zhuk M. Py`s`menny`k [Zhuk M. A writer] // Dzvyn [Bell]. Ky`yv, 1914. # 4. S. 319–329.
11. Zhuk M. Portrety: Ivan Nechuy-Levy`ts`ky`j [Zhuk M. Pictures: Ivan Nechuy-Levitsky] // Ky`yv. Ky`yv, 1988. # 11. S. 153–156.
12. Zhuk M. Spivy zemly [Zhuk M. Singings of earth]. Cherny`gy`v: Drukarnya Gub. Zemstva, 1912. 128 s.
13. Zorkaya N. Na rubezhe stoletiy: U istokov massovogo iskusstva Rossii 1900–1910 gg. [Zorkaya N. On the turn of the century: Origins of mass art in Russia from 1900s till 1910s]. Moskva: Nauka, 1976. 304 s.
14. Zorkaya N. «Strashnoe, pravdivoe i mstitelnoe iskusstvo...»: Osip Mandelstam o kinematografe [«Terrible, truthful and revengeful art...»: Osip Mandelstam about movie art] // Iskusstvo kino [Art of movie]. Moskva, 1988. # 3. S. 79–86. # 4. S. 82–95.
15. Katalod vy`stavky pamyaty I. Levy`ts`kogo-Nechuya. 1838–1918–1928 [Catalog of exhibition in memory I. Levitsky-Nechuy]. Ky`yv: Derzhtrest «Ky`yvdruck», 1928. 68 s.
16. Kashiani T. Filmyi, kotoryie meniyut mir [Kashiani T. The films which can to change of world] / per. s angl. Harkov: Gumanitarniy tsentr, 2018. 192 s.
17. Kievlianin [Kyivite]. Kiev, 1913. # 187 (7 iyulia).
18. Ky`yv: Entsy`klopedy`chny`j dovidny`k [Ky`yv: Handbook]. Ky`yv: Golovna redak`czty`ya Ukrayinskoyi Radyanskoyi Entsy`klopedii, 1981. 736 s.

19. Lavrov D. «Svyaty`ij Ky`yv nash velyiky`j...» [Lavroff D. «Our great, saint Kyiv...»]. Ky`yv: Kry`ny`tsya, 2002. 152 s.
20. Lindgren E. Iskusstvo kino: Vvedenie v kinovedenie [Lindgren E. A art of the film: An introduction to film appreciation] / per. s angl. Moskva: Izdatelstvo inostrannoy literaturiy, 1956. 192 s.
21. Mandelshtam O. Kamen [Mandelshtam O. Stone]. Leningrad: Nauka, 1990. 400 s.
22. Mandelshtam O. Razgovor o Dante [Mandelshtam O. A talking about Dante] // Mandelshtam O. Izbrannoe. Magadan: Knizhnoe izdatelstvo, 1990. S. 164–207.
23. Mandelshtam O. Sochineniya [Mandelshtam O. Works]. Moskva: Hud. literatura, 1990. T. 1. 638 s.
24. My`ronenko M. I. Nechuj-Levy`tsky`j. [My`ronenko M. I. Nechuy-Levy`tsky`j]. Harkiv: Ukrain`s`ky`j robitny`k, 1930. 72 s.
25. My`slavs`ky`j V. Ky`no v Ukraine. Fakty. Filmy. Imena. [Mislavsky V. A movie in Ukraine. Facts. Films. Names]. Harkov: Torgsin, 2005. 576 s.
26. My`hayliv Y. M. Zhuk. Harkiv: Ruh, [1930]. 32 s.
27. Nechuj-Levy`tsky`j I. Vechir na Volody`my`rs`kij gory [Nechuy-Levitsky I. Evening in Volodimirs Hill]. // Nechuy-Levy`ts`kij I. Tvory v 2 t. Ky`yv: Dny`pro, 1977. T. 2. S. 462–486.
28. Osip Mandelshtam i kinematograf [Osip Mandelshtam and movie] / podg. teksta, vstupl. S. V. Vasilenko, B. S. Miaglova, Y. L. Freydlina // Pamir. Dushanbe, 1986. # 10. S. 162–173.
29. Roslavlev A. V kinematografe [Roslavlev A. In cinema] // Chtets-deklamator: Antologiya sovremennoy poezii. Kiev: Tipografia «Petr Barskiy», 1909. T. IV. S. 567.
30. Russkaya poezia nachala XX v.: Dooktyabrskiy period [A Russian poetry in beginning of XX c.: A pre-revolution time]. Moskva: Hud. literatura, 1977. 512 s.
31. Sadul G. Istoriya kinoiskusstva: ot ego zarozhdeniya do nashih dney [Sadoul G. The history of a movie art: from origin to modern age] / per. s frants. Moskva: Izdatelstvo inostrannoy literaturiy, 1957. 464 s.
32. Severyanin I. Sinematograf [Severyanin I. Sinema] // Severyanin I. Sobranie poez. Moskva: Izdanie V. V. Poshukanina, 1916. T. 1. S. 98.
33. Sy`dor-Gibely`nda O. Vid shy`nku do tronu: Zhanrova mozayika ky`yvs`kogo kinorepertuaru 1910–1917 rr. v dzerkaly filmovoyi rubry`kacztii [Sidor-Gibelinda O. From inn to throne: Mosaics of genres of Kyivian movie-repertoire 1910–1917 in a mirror of announcements of papers] // Suchasny problemy dosly`dzhenya, restavracztiv`yi ta zberezheniya kul`turnoyi spadshchy`ny: Nauk. zb. Kyiv: Feniks, 2007. Vyp. IV. S. 315–323.
34. Sy`dor-Gibely`nda O. Vira Holodna — recztecztia filmovoyi tvorchosty u XX st. [Sidor-Gibelinda O. Vera Kholodnaya — a reception of creative works in XX c.] // Hudozhya kul`tura. Aktual`ny problemy: Nauk. zb. Ky`yv: Vy`d. Dim A+C, 2005. S. 318–346.
35. Sy`dor-Gibely`nda O. Zorya ekranu skache z vikna [Sidor-Gibelinda O. Dawn of movie jump from window] // KINO-KOLO [Cinema-Circle]. Ky`yv, 2003. # 18. S. 89–96.
36. Sy`dor-Gibely`nda O. Kinematograf i frustracztisia [Sidor-Gibelinda O. A movie and frustration] // Suchasni problemy hud. osvity v Ukraini: Nauk. zb. Ky`yv: Sofia, 2009. Vy`p. V. S. 187–192.
37. Sy`dor-Gibely`nda O. Troye kinomy`cztiv z Ukrainy (Nazimova, Gaydarov, Sten) [Sidor-Gibelinda O. The three movie-masters from Ukraine (Nazimova, Gaydaroff, Sten)] // Suchasne my`stecztvo: Nauk. zb. Ky`yv: Akta, 2007. S. 246–263.
38. Sy`dor-Gibely`nda O. 440 vy`tivok dy`yavola, abo Kinemo na mezhy nervovogo zry`vu [Sidor-Gibelinda O. 440 diabolical extravagances or Movie on the verge of a nervous breakdown] // Suchasny problemy doslidzhennya, restavracztiv`yi ta zberezheniya kul`turnoyi spadshchyny: Nauk. zb. Ky`yv, 2008. Vy`p. V. S. 259–271.
39. Chuvakov V. N. Roslavlev A. S. // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya. Moskva: Sov. entsiklopediya, 1971. T. 6. S. 397, 398.
40. Spy`guny i dy`versanty za robotoyu: Zb. statej [Spies and saboteurs in working]. Ky`yv: Socztekvy`dav Ukrainy, 1937. 79 s.
41. Yuzhnaya kopeyka [South copek]. Kiev, 1912. # 704 (10 dekabrya).

Сидор О. В. Кинематограф в художественной литературе начала XX века

Анотация. Исследуются отражения раннего киноискусства в украинской поэзии и прозе этого времени (на примерах, ранее не анализировавшихся). Введение в научный обиход новых материалов обогатит историю кинематографа вообще (также историю украинского искусства), дополнит ее подробностями и уточнениями.

Ключевые слова: символизм, нарратив, очерк, китч.

Sidor O. V. A movie-art in the fiction-literature of the «fin de siecle»

Abstract. The article deal with the reflections of the young movie-art in the Ukrainian poetry and prose of that age (at rarely examples). Introduction new documents into scientific use will enrich a history of a movie-art generally (and also a history of Ukrainian art), will add new facts and provide more details and clarifications.

Keywords: Symbolism, narration, sketch, kitch.