

## ART HISTORY

Літературна і кінематографічна версії повісті М. Хвильового  
«Сентиментальна історія»: спільне й відмінне

В. В. Чуйко

Донецький національний університет імені Василя Стуса (м. Вінниця, Україна)  
Corresponding author. E-mail: tarasenkovika645@gmail.com

Paper received 05.08.18; Accepted for publication 10.08.18.

<https://doi.org/10.31174/SEND-HS2018-178VI29-01>

**Анотація.** У статті проаналізована проблема взаємодії літератури й кіно (на матеріалі повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія» й фільму О. Муратова «Геть сором!»). Виявлені спільні й відмінні риси першотвору та його екранізації. Просліджені прийоми та засоби перекодування літературного твору в кінопростір, зокрема зіставлено й проаналізовано хронотоп, звуко-зорові образи, сюжет і фабула, мова першотвору і його кінематографічної інтерпретації.

**Ключові слова:** перекодування, взаємодія літератури й кіно, кінозасоби, екранізація, кіноадаптація.

Проблема взаємодії літератури та кіно цікавить багатьох вітчизняних і зарубіжних літературознавців і мистецтвознавців. Цьому питанню дослідники (зокрема Є. Габрилович, В. Дьомін, С. Лазарук, І. Маневич, Людмила Савенкова, Л. Фрадкін, М. Ямпольський, С. Ейзенштейн, Ю.Тиньянов, Ю. Лотман та інші) присвятили чимало праць. Проте на сьогодні воно залишається недостатньо досліджене і потребує глибшого осмислення. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю детальніше розглянути ці аспекти на прикладі екранізованої повісті М. Хвильового «Сентиментальна історія».

Кіно створюється шляхом поєднання театру, музики, фотографії, літератури і відзначається своїми специфічними ознаками й засобами творення. Його взаємодія з літературою є перекодуванням певного повідомлення шляхом розробки еквівалентів, доступних кожному з них. Але це не означає, що ці системи тотожні, адже вони передають одну й ту ж картину, образ чи ситуацію по-різному. Більш того, виявити засоби й методи, які запозичують ці два види мистецтва один в одного, неможливо, бо кожен твір (кінематографічний чи літературний) підпорядковується особливостям історичної епохи, в яку створюється, технічним можливостям та певним культурним пріоритетам.

Щоб виявити спільні й відмінні ознаки літератури і кіно, треба зіставити засоби творення художніх і кінематографічних творів. Насамперед варто звернути увагу на *звуко-зорові образи* в різних видах мистецтва. Так, у літературному творі вони виникають завдяки слову, яке використовується на позначення певних кольорів, звуків (вигуків), руху, просторового відчуття та ін. У фільмі ж вони більш динамічні, адже створюються за допомогою звукових ефектів, діалогів і монологів героїв, музичного супроводу. У стрічці «Геть сором!» спостерігається такий прийом, як ревербація, тобто процес поступового зменшення інтенсивності звука, що змушує уважніше прислухатися до сказаного, бо актор свідомо висловлюється тихіше, щоб його не почули інші. Іноді голоси Б'янки та Марлен, зокрема під час їхньої розмови в автобусі, перекриваються гудінням мотору. Прийом маскування досягається різними шумовими ефектами: рухом по-

тяга, гомоном вулиці тощо.

У стрічці шумові ефекти служать допоміжним елементом у поєднанні кадрів, допомагають передати колорит епохи, увиразнити локальні відмінності, зокрема тихого села та гамірного міста. Спостерігаються такі комбінації: монтаж зображення поєднується то з шумами, то з музикою, то з мовленням, то з мовленням, шумами і музикою водночас, як у сценах зустрічі Б'янки та Марлен, святкування Першого травня. Музика в цьому фільмі сприяє відтворенню вражень, почуттів героїв. Так, коли Б'янка звертається до Бога, спочатку звучить тиха мелодія, потім вона починає лунати гучніше, аж поки не «перекриває» всі інші звуки, навіть плач дівчини. Такий музичний ефект передає драматизм ситуації, внутрішню драму героїні.

Суттєво відрізняється в літературі і кіно позначення *часу й простору*, адже кожен вид мистецтва має свій специфічний тип хронотопу, який визначається «матерією» (за М. Бахтіним) твору. Так, письменник має можливість описати події до найдрібніших деталей, адже він не обмежений ні в часі, ні у просторі, а режисер створює фільм, орієнтуючись на певні часопросторові рамки, тому деякі моменти повинен або зовсім випустити, або подати стисло. Екранізуючи той чи інший літературний твір, режисер намагається адаптувати першотекст, бо частина фрагментів, які є у книзі, для відеоряду несуттєві. Водночас може виникати під час створення стрічки багато нових деталей та нюансів. Так, порівнюючи фільм і повість, можна чітко виокремити просторові відмінності, які насамперед стосуються зображення міста і села. Наприклад, село в літературному творі описане детальніше, яскравіше, ніж зображене у фільмі. Із того, як оповідачка розповідає про нього, реципієнт дізнається про ставлення дівчини до своєї малої батьківщини: «упала на свіже пахуче сіно» [6, 190], «На нас почала наступати синя полоска далекого лісу, з боку вже розправляло свої малинові крила золоте, як і завжди, невідоме сонце» [6, 197], «підставляла вітрові свої молоді груди, і вітер їх лоскотав» [6, 199]. З цих ширих зізнань та описів помітно, що Б'янка любила село. Завдяки сільській ідилії акцентується віра героїні в ідеали, щасливе життя, заради якого вона жертвує цими зви-

чними пейзажами і дорогими атрибутами, що супроводжували її цілих сімнадцять років.

У стрічці, на відміну від повісті, подано більш скупу картину села. Камерою схоплено лише саму оселю і степ, яким Б'янка йшла з валізами. Село ж виявилось за кадром. У картині прощання дівчини з матір'ю, оселею, селом не так помітне її ставлення до малої батьківщини, адже вона нервує, гарячково заявляє, що якщо тут залишиться, то накладе на себе руки. Отож, учинок Б'янки в екранізації можна пояснити не стільки братовими настановами, скільки власним бажанням «вирватися» з провінції.

У творах відрізняється моделювання простору. У повісті передається така модель: село – місто – згадки про село (сон) – місто; у фільмі ж просторова картина виглядає дещо інакше: місто (його фрагменти з'являються вже на початку кінокартини) – село – місто. Тут Б'янка не згадує село, адже режисер заздалегідь знав, чим закінчиться її історія. Якщо в повісті героїня може б і повернулася назад, до матері, то в кіноверсії вона покінчила життя самогубством. Кінорежисер у такий спосіб акцентує її падіння.

У «Сентиментальній історії» більш детально зображено прощання Б'янки з матір'ю (тут вона згадує своє дитинство, бабусю, настанови брата). Також у вступній частині детально описане село, будинок Б'янки, комсомольський клуб. У фільмі ці деталі редуковані, подається лише сцена прощання дівчини з матір'ю, яка призвела до суперечки, адже мати запевняла дочку, що вона робить помилку, від'їжджаючи до міста. Натомість у стрічці більш детально подається сцена самого від'їзду героїні, її прощання з селом – дорогою воно зустріла дядька, який проходив біля возу і здивовано подивився на героїню, пастуха з отарою овець, який грав сумну мелодію, начальника залізничці; у літературному творі не зустрічаються ні пастух, ні піп, ні начальник залізничці, лише вона, природа і порожній потяг. Митець «усамітнив» дівчину для того, щоб створити інтригу, тому й відразу не згадує настанови її брата, які, по суті, стали вирішальними в цій поїздки.

Суттєво відрізняється й зображення міста. У повісті дівчина приїжджає й гуляє містом одна, смакує його принади, їсть полуницю, морозиво, їй зустрічаються на шляху проститутки, які «страшенно лялися, так що мені кілька разів почервоніли уші» [6, 190]. І тільки під вечір зустрічає на алеї «Синього кабачка» Лізбет. У стрічці ж приділено більшу увагу зображенню міста разом із маркерами того часу, в який відбувається дія. Так, після того, як подруга зустрічає Б'янку на пероні, дівчата йдуть містом і бачать із вікна оголених проституток із гаслами: «Геть сором!» [6]. Глядач відразу розуміє суть назви фільму, що ж саме мав на увазі режисер під словом «сором». Мешканці міста насміхаються над цим випадком, проте зрозуміло, що для них це не нове явище, а сама Лізбет коментує його так: «Це нудисти, проповідують натуральне життя, кажуть, що цивілізація загубить людину» [6]. Таким чином О. Муратов акцентує аморальне життя міста, що протистоїть селу, яке зберігає народні традиції, і натякає на те, що героїня, влившись у це середовище, уподібниться до інших.

Режисер, урахувавши час зйомки фільму, не при-

ховує назву міста, проте й не акцентує – глядач може побачити її на залізничному вокзалі, коли Б'янка провела свою подругу на потяг. Цікаво, що назва написана не українською, а англійською: Charkov. Назви вулиць у фільмі лишаються анонімними, в повісті їх називає оповідачка (йдеться про вулиці Повстання, Делаглуза). У фільмі «Геть сором!» наочно відтворено колорит тієї епохи, в яку жив М. Хвильовий. У кадрах глядач бачить вулиці міста, кіоски з морозивом, інформаційні плакати на стінах будівель, оголошення. Привертає увагу, зокрема, афіша пригодноцького фільму режисера Фавста Лопатинського «Синій пакет», що був знятий у 1926 році і став, по суті, першою самостійною спробою режисера відбити романтику боротьби і кохання, адже у стрічці показано, як привезений коханою синій пакет рятує юнакові життя. Режисер, отже, акцентує на атрибутах доби, тим більше, що окремі кадри фільму «Синій пакет» були зняті в Харкові та Люботині Харківської області. О. Муратова як режисера зацікавила доля репресованого Фавста Лопатинського, тому афіша фільму «Синій пакет» була знаковою у стрічці «Геть сором!» [4], бо актуалізувала долю жертв репресій.

Також у стрічці зображені характерні для того часу збори членів партії, на яких обговорювалися питання поведінки окремих представників соціуму, зокрема Кука, детально змальовано святкування Першого травня, розмови Б'янки з іншими працівниками редакції, які весь час намагалися переконати дівчину в тому, що найголовніше в житті – вміти продавати власне тіло. Тому на структурному і фабульному рівнях фільм помітно відрізняється від оригіналу, містить чимало кадрів, що доповнюють літературну версію.

Часові межі фільму теж відрізняються від першоджерела. Так, у літературному творі події охоплюють трохи більше року, оповідачка виокремлює фрагменти з життя і супроводжує їх певною порогом року: від'їжджає до міста навесні, далі, за словами Б'янки, минають літо, осінь, настає зима, потім знову весна, літо, і на цьому етапі оповідь обривається. Час у повісті змінюється так само швидко, як і настрої, поведінка та погляди Б'янки. У фільмі немає такого чіткого розмежування, глядач може лише здогадуватися про те, яка пора року зображена на екрані завдяки одягу акторів. Так, на початку фільму герої з'являються у весняному одязі, потім вони вбираються по-літньому і лише наприкінці фільму актори одягаються в зимове вбрання, що підтверджує зміну пір року.

Часто, порівнюючи першоджерело і його екранізацію, можна помітити розбіжності в сюжеті й фабулі (режисер додає нові сцени або опускає ті, що становлять основу літературного твору). Те ж саме спостерігається і в «Сентиментальній історії» / «Геть сором!». І у фільмі, і в літературному творі сюжет розгортається динамічно. У розвитку сюжету можна умовно виділити чотири етапи: від'їзд Б'янки з рідного дому, поява в місті та знайомство з новими людьми, встановлення міжсуб'єктних контактів, поступове розчарування, остаточне моральне падіння. Проте кожен із етапів по-різному подається в першоджерелі й екранізації.

Так, у літературному творі спільне проживання Б'янки і Лізбет майже не зображено, оповідачка обмежується лише згадкою про те, як героїня поселилася у квартирі подруги, яка пообіцяла влаштувати її на роботу друкаркою. На цій деталі оповідь і про саму Лізбет, і про спільне проживання з нею закінчилася: «За кілька тижнів Лізбет поїхала до тьоті й залишила мені свою квартиру» [6, 196]. Про те, що відбувалося ці «кілька тижнів», подано в кіноінтерпретації. Режисер, на відміну від письменника, прагнув показати всі передумови морального падіння Б'янки, висвітлити міське життя того часу, тому додав сцени знайомства дівчини з двома представниками тодішньої влади, під час яких один із них розповідав про інтимні стосунки з неповнолітньою дівчиною, у цей же вечір чоловік почав залицятися до Б'янки. І зрештою у повісті відкритий фінал, а кінематографічний твір закінчується самогубством героїні. Отже, у фільмі здійснено спробу заповнити лакуни, по суті, продовжити літературний твір, збагатити його новими деталями. Якщо М. Хвильовий намагався розкрити ідею через завульвовані епізоди, то О. Муратов, навпаки, акцентує негативи. Це дає підставу твердити, що режисер «завершив» у певному розумінні цього слова повість, показав те, що не міг її автор висловити безпосередньо.

У фільмі герої повісті М. Хвильового набувають іншої інтерпретації, зокрема образ головної героїні. Насамперед слід звернути увагу на її ім'я, адже у фільмі воно змінене. Справжнє ім'я дівчини – Марія, проте подруга-міщанка вирішила перейменувати її: «Треба придумати щось для тебе, щось привабливе та екзотичне, Б'янка тебе влаштує? Це ім'я пасує твоїм очам. Спочатку буде незручно, а потім звикнеш» [6]. Героїня не випадково була так названа, адже це ім'я має італійське походження та в перекладі означає «біла», «чиста». Проте є й інше значення, яке подають нумерологи: Б'янка – це талановита, весела людина, яка вміє швидко сприймати інформацію й поглиблювати свої знання; вона любить пристосовуватися до всього, сприймає життя несерйозно, любить постійно розважатися, досягати поставленої мети, проте в певній ситуації може обрати інший шлях, який повністю змінить її життя. По суті, змінивши ім'я, Марія змінила свою долю. Режисер – на відміну від письменника – таким чином уже на початку фільму частково відсилає реципієнта до розв'язки твору.

Акторка Наталя Доля на роль Б'янки була підібрана досить удадо. Незважаючи на те, що це була одна з перших її ролей, вона зіграла її блискуче. Правильна манера поведінки, міміка, рухи, голос, сміх, кокетування та водночас легка сором'язливість – усе це якнайкраще передавало образ героїні М. Хвильового. У кіноверсії дівчина більш розкута, навіть подекуди вульгарна. Згадати хоча б її стосунки з матір'ю, на яку вона істерично кричала на початку фільму. Наталя Доля в образі Б'янки переконливо передала істеричність, надрив, меланхолію головної героїні. У стрічці Б'янка не виявляла суспільної активності, більше переймалася особистими проблемами, зокрема стосунками з Чаргаром, з яким вона вже на другому побаченні поцілувалася, хоча, по суті, була мало знайомою з ним. Те ж саме можна сказати й про Кука. У фільмі

дівчина кокетує з ним, проводить із діловом багатом часу. Неоднозначними є її діалоги з сіроокою журналісткою: якщо в повісті вона відкрито намагалася ігнорувати її, відмовлялася сприймати її розповіді про жіноче призначення, то на екрані глядач бачить дещо іншу картину: Б'янка зацікавилася розповідями колеги про те, як треба зваблювати чоловіків. Отже, у фільмі поведінка дівчини відзначається неоднозначністю.

Помітні відмінності й у зображенні Чаргара (Юрій Розстального), зокрема в його поведінці та життєвій позиції. Якщо в літературному творі Чаргар «відхрещувався» від розмов про політику, життя соціуму, то в кінотворі він прямо виявляє своє невдоволення, відверто засуджує людей за той спосіб життя, який вони обрали для себе: «Подивіться, ким заповнені наші вулиці, жалюгідними, негарними, погано одягненими екземплярами, які живуть від получки до получки, від п'янки до п'янки. Я вірю в комунізм, проте інший: настане час, коли люди зжеруть усе на світі, забруднять воду, повітря, і вони будуть змушені все, що залишиться, поділити навпіл, а багатих і сирих розірвуть натовпи бідних і голодних, це і є комунізм без ілюзій» [6]. Інший час створення фільму дозволив колективу, який працював над екранізацією повісті, увиразнити окремі постаті з першоджерела, надати їм чіткіших акцентів. У фільмі Чаргар втрачає свою значущість – на відміну від повісті, в якій оповідачка приділила цьому героєві чи не всю свою увагу. В кінострічці герой у певному розумінні стає на один рівень із Куком, адже ці два персонажі протистоять один одному.

Важливу роль як у повісті, так і у фільмі відіграє образ Уляни. І в повісті, і в фільмі Уляна постає фатальною жінкою в долі Б'янки, адже вона була для неї останньою надією на порятунок. Одяг та зовнішність Уляни у стрічці відбивали спосіб її життя і світогляд: шрам на обличчі, темне вбрання, розтріпана зачіска. Цікавим є те, що оператор завжди знімав її крупним планом для того, щоб якнайточніше передати настрої цієї героїні: сумні очі, опущений погляд, тихий голос, в якому відчувалася лише туга та безнадія.

Індивідуалізованим виявляється *мовлення героїв*, воно відбиває їх особливості, внутрішній стан, реакцію на певні події. У повісті всі розмовляють лише українською мовою, у фільмі ж майже всі говорять російською, і лише інколи лунає українська (дивно те, що тільки в місті). Сценарист переносить деякі висловлювання з оригіналу в фільм, зовсім не змінюючи їх, наприклад: «Нарешті я [тобто сіроока журналістка. – В.Т.] побачила тебе на вулиці. Я гадала, що ти взагалі нікуди не ходиш», «Невже ти не бачиш, що земля давно вже летить у безодню й що ми напередодні світової катастрофи» [6, 198], «Я [тобто брат Б'янки. – В.Т.] вже, мабуть, не повернусь додому, і багато нас, очевидно, не повернуться. Але йдемо ми з такою радістю, ніби чекає нас не смерть, а якість надзвичайне безсмертя» [6, 209].

Знімаючи певну кінострічку, кінематографісти намагаються використати унікальні засоби, таким чином підкреслюючи новизну створеного фільму. Не є винятком і стрічка «Геть сором!», у якій режисер О. Муратов, сценарист Вікторія Муратова,

оператори В. Політов, В. Гутовський та інші застосували суто індивідуальні кінематографічні прийоми. Так, якщо розглянути особливості *монтажу*, то для створення фільму застосовано метод склейки кадрів. Його суть полягає в тому, що після першого середнього (поясного) плану відразу використовується крупний. Найбільш виправданим у фільмі є план, який монтується з першим середнім чи, навпаки, другим середнім і крупним. Щоб сприйняття склейки кадрів було більш органічним, оператор під час переходу з крупного плану на середній чи навпаки наближається до об'єкту на кілька кроків та робить крок убік, при цьому змінюється ракурс і фон за героями – Уляною, Чаргаром та Б'янкою.

Щоб досягти правдоподібності руху, оператор знімає Б'янку в потязі через бокове скло, що відображає пейзажі, які бачить героїня під час поїздки. У випадку ж із автобусом зйомка відбувається через переднє й бокове скло цього транспортного засобу, що допомагає показати не лише Б'янку та Марлен, а й інших пасажирів, місто. Окремої уваги заслуговує і монтаж за композицією, тобто зміщення центру уваги. Так, у фільмі віддається перевага центральній композиції кадру, коли герой розміщується в центрі. Це допомагає сконцентрувати увагу реципієнта саме на зображуваній людині. Якщо герой на загальному плані буде помітно відтіснений в один бік, а на середньому – в інший, центр уваги глядача буде зміщений. Цікавим є і такий прийом, як «монтаж внахльост», що супроводжується повільною заміною одного зображення або звука/шуму іншим. Інколи ця зміна відбувається комплексно, при цьому значно посилюється ритмічний акцент.

*Музичним супроводом* у фільмі «Геть сором!» послужили мелодії із творів Й. Штрауса, Ф. Шуберта, А. Салівена, А. Кос-Анатольського, Д. Покрасса. Саме

завдяки музичній складовій фільму вдалося передати емоційний стан персонажів, відтворити їх внутрішні монологи, надати відповідної емоційної атмосфери зображеному.

Цікавими у фільмі є експерименти зі світлом, до яких вдаються оператори В. Політов, В. Гутовський. Так, щоб підкреслити «хронікальність» картини, вони вдаються до таких візуальних ефектів, як «накладений кадр» (за одним кадром іде паралельно інший) та ефект розсіяного світла, який ніби пронизує героїв, надаючи ефекту примари. Перший прийом використовується для того, щоб показати душевну роздвоєність таких персонажів, як Марлен, Уляна, Чаргар, які нібито прагнули одного, проте змирилися з дійсністю та жили так, як диктував їм час.

Порівнюючи першоджерело з його кіноверсією, можна виявити як спільні, так і відмінні ознаки, зумовлені не лише особливостями художньої літератури та кіно, а і співпрацею письменника та режисера, який намагався не лише зберегти запропоновану М. Хвильовим версію, а й подати своє бачення зображених автором подій.

Отже, під час екранізації літературних творів завжди виникає проблема естетичних кордонів двох видів мистецтва – кіно і літератури. Режисер чітко продумує, яким чином можна адаптувати текст засобами кіно, адже багато фрагментів, які є в першоджерелі, не завжди можна перенести у фільм, більше того, не все є суттєвим для відеоряду. Створюючи фільм (як це можна простежити на прикладі екранізації повісті «Сентиментальна історія»), режисер часто відмовляється від другорядних сюжетних ліній, певних деталей, епізодичних героїв чи, навпаки, ввести в сценарій події, яких не було в оригіналі, проте які, на його думку, краще відображають основну ідею твору.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ейзенштейн С. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
2. Лотман Ю. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. 704 с.
3. Мильдон В. Что же такое экранизация? Мир русского слова. 2011. № 3. С. 9.
4. Муратов О. Фільм «Геть сором!». К., 1994.
5. Харитонов В. Взаємозв'язок мистецтв / Володимир Харитонов. – Е., 1992. – 148 с.
6. Хвильовий М. Санаторійна зона: Оповідання, новели, повісті, памфлет. Харків: Фоліо, 2008. 382 с.

#### REFERENCES

1. Ejzenshtejn S. Montazh. – M.: VGİK, 1998. – 193 s.
2. Lotman YU. Ob iskusstve. SPb.: Iskusstvo-SPB, 2005. 704 s.
3. Mil'don V. CHto zhe takoe ehkraniaciya? Mir russkogo slova. 2011. № 3. S. 9.
4. Muratov O. Film «Get sorom!». K., 1994.
5. Haritonov V. Vzaemozvyazok mistectv / Volodimir Haritonov. – E., 1992. – 148 s.
6. Hvil'ovij M. Sanatorijna zona: Opovidannya, noveli, povisti, pamflet. Harkiv: Folio, 2008. 382 s.

#### Literary and cinematic versions of M. Khvylovy's story "Sentimental History": a common and excellent one V. V. Chuiko

**Abstract.** The article analyzes the problem of the interaction of literature and cinema (on the material of M. Khvylovy's story "Sentimental History" and O. Muratov's film "Down with Shame!"). Discovered the common and distinctive features of the first-generation and its adaptation. Traced methods and means of transcribing a literary work into cinema space, in particular, time and space, sound-visual images, plot and plot, the language of the first creation and its cinematic interpretation are compared and analyzed.

**Keywords:** transcoding, the interaction of literature and cinema, cinema, film adaptation, cinema adaptation.