

Чому лиш висталяє на страму? Warum hat es mich blosgestellt, der Ehre mich beraubt?  
Можливо, я писав його зі страху, Vielleicht habe ich es aus purer Angst geschrieben,  
А може, вірив я колись йому? Oder hatte ich irgendwann an das Wort geglaubt?

Я смерті не боявся, та достоту Tod ängstigte mich nicht, doch war mir niemals klar  
Не відав правди, був сліпий, як дим. Was Wahrheit wirklich ist, ich bin geblendet worden.  
Якби ж я знав, яку страшну скорботу Hätte ich nur gewusst, wie schwer der Kummer war,  
Несе життя, я вмер би молодим! Welchen das Leben bringt, ich wäre jung gestorben!

Як у перекладах Й.Грубера, так і І.Качанюк-Спех має місце консолідація тих властивостей індивідуальної художньої інтерпретації тексту, що додають творові мовою перекладу статус адекватного прочитання. Вони сприятимуть і одиничному (добробок Д.Павличка), і загальному процесові освоєння української літератури у німецькомовному просторі. Звідси – переконаність, що у поява Німеччині згаданої збірки «Княгиня Європи» зміцнить рецепцію творчості Дмитра Павличка як провідного носія української літератури у німецькомовному просторі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Павличко Д. Київ у травні. Поезії / Дмитро Павличко ; [переклад польською мовою: Богдан Задура; переклад німецькою мовою: Микола Зимомря; упоряд., передмова «Земля натхнена сонцем»: М.Зимомря]. – Кошалін: Intro-Druk, 2001. – 89 с.
2. Kotljarevs'kyj I. Aeneida / Ivan Kotljarevs'kyj ; [Deutsch von Irena Katschaniuk-Spiech ; hrsg. von Leonid Rudnytzky, Ulrich Schweier]. – München : Ukrain. Freie Univ., 2003. – 242 S.
3. Ukrajinka Lessja. Das Waldlied : Feerie in drei Akten / Lessja Ukrajinka ; [Deutsch von Irena Katschaniuk-Spiech]. – Lwiv : Verl.-Zentrum der Nationalen Iwan-Franko-Univ., 2006. – 219 S.
4. Ukrajinka Lesja. Kassandra : dramatische Dichtung / Lesja Ukrajinka ; [Übers. von Irena Katschaniuk-Spiech ; hrsg. von Ludger Udolph]. – Dresden : Thelem, 2007. – 277 S.

**Наталія ТРЕФЯК**

## ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ЛІТЕРАТУРИ Й КІНЕМАТОГРАФІЇ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО ТА ДМИТРА ПАВЛИЧКА

*У статті простежено особливості взаємозв'язку літератури й кінематографії у творчій спадщині Миколи Вінграновського та Дмитра Павличка. Увага акцентується на таких творах Миколи Вінграновського, як „Низенько зав'язана” та „Рік з Довженком”, а також критичній статті Дмитра Павличка „Образ Довженка”.*

*Ключові слова: література, кінематографія, зорові та слухові ефекти, монтування кадрів.*

*This article deals with the peculiarities of correlation between literature and cinematography in the creative heritage of Mykola Vinhranovs'kyi and Dmytro Pavlychko. The attention is focused on such stories as “Lowly – Sied” and “A Year with Dovzhenko” and also on the critical article “The Image of Dovzhenko” by Dmytro Pavlychko.*

*Key words: literature, cinematography, visual and audial effects, shot assembling.*

*В статье прослежены особенности взаимосвязи литературы и кинематографии в творческом наследии Николая Винграновского и Дмитрия Павличко. Внимание акцентируется на таких произведениях Николая Винграновского, как „Низенько завязанная” и „Год с Довженком”, а также критической статье Дмитрия Павличка „Образ Довженко”.*

*Ключевые слова: литература, кинематография, зрительные и слуховые эффекты, монтирования кадров.*

Питання взаємозв'язку літератури й кінематографії надзвичайно актуальне для сучасного літературознавства. Названа проблема є об'єктом дослідження таких науковців, як Лариса Брюховецька („Література і кіно: проблеми взаємин”) [Брюховецька 1988], Ніна Горницька („Кіно – література – театр: До проблеми взаємодії мистецтв”) [Горницька 1984] та ін. Кінематографію та синтетизм мислення як важливі чинники формування стильової неповторності авторів розглянуто у праці Арама Григоряна „Художній стиль і структура образу” [Григорян 1974].

Проблема взаємозв'язку літератури й кінематографії вирізняється і в критичній статті Дмитра Павличка, присвяченій творчому образу Олександра Довженка. Зокрема, дослідник зауважує, що „в кіно найбільше дав себе знати Довженків талант поета” [Павличко 2007: 348]. Прикметно, що Микола Вінграновський, будучи учнем Олександра Довженка, можливо, теж успадкував саме від свого вчителя цю неймовірну здатність взаємозбагачення та взаємодоповнення різних родів літератури кінематографічними художніми засобами. Оскільки у згаданій критичній Дмитра Павличка, присвяченій

авторові „Зачарованої Десни”, не виокремлена проблема типологічної подібності художніх манер Олександра Довженка та Миколи Вінграновського, то ми вважали за необхідне акцентувати на проблемі взаємозв'язку літератури й кінематографії у творчості названих авторів. Цим і зумовлена *актуальність* представленого дослідження.

**Метою** статті є виявлення взаємозв'язку літератури й кінематографії у творчій спадщині Миколи Вінграновського та Дмитра Павличка.

З мети роботи виокремлюється коло *завдань*:

1. простежити вплив кінематографічних прийомів моделювання художньої дійсності на прозовий доробок Миколи Вінграновського (зокрема, на прикладі оповідання „Низенько зав'язана”);
2. провести типологічні паралелі між творчими манерами Олександра Довженка та Миколи Вінграновського, враховуючи думки Дмитра Павличка щодо взаємозв'язку літератури й кінематографії в діяльності Олександра Довженка.

Дмитро Павличко, аналізуючи творчість Олександра Довженка, виокремлює в кінострічках митця „всі поетичні образи” [Павличко 2007: 349]. Водночас дослідник зауважує: „велич поета кінематографа” – це „образ могутнього художника слова, що підносив сценарій до рівня чистого літературного жанру” [Павличко 2007: 352]. Кризь призму багатогранності таланту і різноспрямованості зацікавлень Олександра Довженка яскраво простежується взаємозв'язок літератури та кінематографії, що характерно й для стильової манери Миколи Вінграновського. Зокрема, кінематографічна тематика домінує у таких творах письменника, як „Не дивись мені в спину”, „У глибині дощів”, „Пересадка” тощо. Однак присутність кінематографічних прийомів модифікування художньої дійсності простежується і в оповіданнях „Бинь-бинь-бинь”, „Літньої ночі”, „Низенько зав'язана” та інших.

У цьому ключі варто звернути увагу на особливості композиції оповідання „Низенько зав'язана”, яке, незважаючи на відсутність кінематографічної тематики, вирізняється відповідною формальною організацією та художніми засобами. Перше речення твору містить накопичення зорових ефектів, властивих кіномистецтву. Наприклад: „сиза градова туча відступала на Умань, з її білих холодних дір жовтими снопами било вечірнє сонце □...□, сині з країв гострі білі градини” тощо [Вінграновський 2004: 338]. У наступних реченнях використання зорових образів стає сконденсованішим: „з пришиклої польової дороги чорними, в мідних обводах очима дивилися вгору свіжі калюжі”, „біла моя, в сіре яблуко лупоока коза з темними теліпальцями-кульчиками весело позиркувала на посинілу, набиту градиною гулю” і т. д. [Вінграновський 2004: 338]. Вказана градація зорових ефектів використовується, ймовірно, з метою зображення наслідків відшумілої стихії, яка залишила по собі наповнений красою тихий пейзаж, що сугестує заспокійливий темпоритм оповіді, а відповідно й сприйняття тексту. Однак ця мальовнича картина, наближена до ліричної модифікації художньої дійсності, є насправді експозицією до твору, так би мовити ретроспективним сюжетним ходом, коли зачину й розвитку подій аж до кульмінаційного моменту передє кінцівка. Використаний композиційний прийом сприяє не лише більш уважному та зосередженому сприйманню тексту, але й налаштовує на відповідний ритмо-мелодійний лад.

У наступній частині твору простежується неспівмірність художнього та реального часу. За допомогою використаного прийому візуалізуються події, що відбулися на березі Кодими. Темпоритм розповіді пришвидшений, виявляє ознаки градації. Продукований ефект швидкоплинності подій зумовлюється й використанням однорідних метафор: „Кодима в білих киплячих бульбах враз підійшла, як молоко на вогні, повалила розгін, вишарпнула □...□ качачі гнізда, закрутила-понесла почорнілі їхні бовтуни і пір'їни, влетіла у наш намет, залила в транзисторі Ніну Матвієнко, підхопила надувний матрац □...□ та й поджеркотіла □...□ далі” [Вінграновський 2004: 338]. За допомогою метафори формується і образ вітру, що „влетів у намет”, від чого він (намет. – Н. Т.), „почуваючи себе дирижаблем, гойднувся з боку на бік і став поволеньки підійматися в небо” [Вінграновський 2004: 338-339]. У боротьбу зі стихією вступає головний герой твору, який „схопився на ноги, вирвав □...□ намета, звалив його □...□ на плечі і кинувся до скіфської могили” [Вінграновський 2004: 339]. Завдяки згущеній асоціативності, наближеній до ліризації художнього світу, реальний час, модифікований у цій частині, більш сконденсований, темпоритм – напружено-пришвидшений. Така манера оповіді сугерує враження занепокоєння, що зумовлюється відповідною тональністю.

Аналізована частина твору характеризується поєднанням зорових та слухових ефектів, які продукують враження цілісності твору, так би мовити різнопланового багатогранного моделювання художньої дійсності, що стає можливим завдяки використанню кінематографічних прийомів. У зв'язку з цим, простір для здійснення естетичного діалогу формується специфічно: із залученням реципієнта до таємниць творчого процесу, що властиво кіномистецтву. У такий спосіб реципієнт сприймає художню дійсність як реальну і конкретну. Ефекту одночасності/паралельності розгортання сюжету й модифікування реальності/іреальності часопростору твору сприяє використання зорових та слухових ефектів і кінематографічний прийом монтування „кадрів”.

Після ретроспективного зображення подій, що відбулися на ріці, ритм оповіді набув

заспокійливого, плавного темпу, який не змінюється до кінця твору. Такий композиційний контраст у сюжетній канві „прояснює” читачам причини пізнішого умиротворення природи, що зазвичай приходить на зміну будь-яких екстремальних ситуацій і налаштовує реципієнта на „врівноважене”, однолінійне сприймання твору. Адже кульмінаційний момент, який передує подальшому розгортанню подій і супроводжується градацією темпоритму аж до найвищої вершини, вже відбувся.

Образом, що поєднує два немовби відокремлені світи твору, розділені небесною стихією (до і після подій на ріці), є цвіркуни, які „нагадали дорозі, що вона іде, а степові, що він лежить” [Вінграновський 2004: 339-340], тобто життя триває. Такими метафоричними словами закінчується умовно третя частина твору, відділена від попередніх графічно. Пізніше авторська увага зосереджується на незвичних образах, продукованих сонною уявою та фантазією головного героя. Це візії розмов канюки й Кодими, ховрашків та скіфського царя, образ супутника, який, „щоб було не темно, пролітав з жовтою свічечкою поперед себе і підсвічував нею себе і Бога” [Вінграновський 2004: 340].

Наратор, накладаючи художній час на реальний, викликає в реципієнта враження мимовільної фіксації свідомістю головного героя дійсності аж до переходу в іншу площину – сновидінь та фантазмагоричних марев. Унаслідок цього, в аналізованій частині домінують зорові та слухові образи, наближені до зображальної пластики кінематографічних „розмитих планів”. А епізод діалогу між уявними персонажами ніби вмонтовується у сюжет твору.

Після пришвидшеного темпу попередньої частини оповідь знову набуває уповільненого ритму. А в формуванні образів твору здебільшого переважають слухові ефекти, що частково зумовлено нічною порою доби: „ляпнуло щось при березі □...□, ляснуло з виляском □...□, набігло на очерет, розсипалось срібними кульками...” [Вінграновський 2004: 340] і т.д. Зміна частин твору, що семантично поєднуються між собою, нагадує зміну кадрів у кіно.

Однак ці окремі частини, з яких складається твір, хоча й графічно розмежовані одна від одної, формують єдину художньо-семантичну цілісність, без якої не може існувати мистецький витвір, і зумовлюють відповідний спосіб сприйняття. Михайло Гіршман зауважує, що „ритм прози настільки ж породжується синтаксисом при читацькому сприйнятті, наскільки породжує в процесі письменницької творчості синтаксичну своєрідність твору” [Гіршман 1982: 283]. Названий формальний прийом розмежованості є не просто оздобою тексту, а слугує меті відображення письменницького естетичного чуття і мислення, особливої, притаманної лише йому манери вираження. І саме такий спосіб модифікування художньої дійсності є органічним для Миколи Вінграновського.

У творі присутні як уповільнений, так і пришвидшений рух подій, що завершується ліричним спокоєм та філософсько-поетичним осмисленням народної моралі та сенсу буття, космічного устрою світобудови. Швидкоплинність подій символізує короткочасність людського існування, цілком вмотивоване прагнення відтермінувати одвічний світовий кругоплин. Ця думка яскраво простежується в останньому реченні твору, що є своєрідним епілогом, і змістовно наче не пов’язана з попередніми.

Як бачимо, у творі домінуючою є пластика зорового зображення, що інколи межує з „відкритою панорамністю” (за Арамом Григоряном), або ж „розмиті плани”, що властиво кіномистецтву, як і зорові та слухові образи. Уяві й фантазії автора властиво у звичлому, буденному побачити неймовірну ірреальну картину і зафіксувати її у своєрідних фантастичних образах, що компонується за допомогою кінематографічних прийомів. Здатність митця сполучати реальне з уявлюваним, ліричне з кінематографічним у прозовому художньому цілому – це особлива риса таланту Миколи Вінграновського і його індивідуальної стильової манери.

У цьому контексті варто звернути увагу на критичну статтю Дмитра Павличка, який, міркуючи над силою таланту Олександра Довженка, виокремлює різноспрямованість його професійної діяльності, що позначилось на роботі у кіно. Автор зауважує, що Олександр Довженко „почав розвивати винятково пластику зорових образів □...□, римуючи на екрані порівняння, а не слова” [Павличко 2007: 348]. Можна провести паралель із прозовими творами Миколи Вінграновського, в яких простежується його дар як поета, так і кінорежисера та актора, котрий уміє збагатити літературу новими кінематографічними зображально-виражальними засобами моделювання художньої дійсності („Не дивись мені в спину”, „Літньої ночі”, „Пересадка”, „У глибині дощів”). Так і в фільмах Олександра Довженка, як зауважує Дмитро Павличко, можна знайти „всі основні поетичні кінотропи”, адже „поезія подарувала Довженку безліч своїх знахідок для роботи в кіно” [Павличко 2007: 349].

Образ Олександра Довженка, який відіграв важливу роль у розвитку та формуванні таланту Миколи Вінграновського, присутній у художньо-біографічному творі автора „Рік з Довженком”, що описує епізоди вступу до театального інституту та зустріч тодішнього юнака з великим майстром. Назване оповідання, як і всі твори автора, збагачене образною уявою митця та наснажене метафоричною модифікацією дійсності з елементами гумору та подекуди самоіронії. Оскільки тема розповіді – вступ та навчання в театральному інституті, то відповідно й домінуючими є активне використання професійної акторсько-режисерської лексики та оповідь від першої особи.

Ключовим образом оповідання є постать Олександра Довженка. Цей „сивий, широкоплечий,

міцний чоловік”, погляд котрого „враз упав на балетки”, в яких був взутий головний герой твору, усміхнувся [Вінграновський 2004: 344]. У зв'язку з цим, приходиться на думку біографічна ремінісценція між образами розповідача твору „Рік з Довженком” та головним героєм нариса Дмитра Павличка – Олександром Довженком, який „пішов босоніж на Одеську кінофабрику” [Павличко 2007: 347]. У процитованому вислові помітна певна двозначність: як Олександр Довженко „з сучасної бюрократичної точки зору був цілком голий” [Павличко 2007: 347], тобто не мав жодного документа про відповідну освіту, так і головний герой твору „Рік з Довженком” був не ознайомлений із новими іменами в тогочасній українській літературі, не зумівши впізнати в образі кінорежисера Олександра Довженка письменника, автора „Зачарованої Десни”.

Як бачимо, література та кіно пов'язують інколи не тільки мистецькі витвори, але й людські долі, таланти. При цьому, на нашу думку, варто процитувати думку Дмитра Павличка щодо природи кінематографічної діяльності Олександра Довженка: „як би там не було, чи кінорежисер народив поета, чи поет кінорежисера, нам залишається визнати, що вони єдинокровні” [Павличко 2007: 349]. Щодо творчості Миколи Вінграновського, то, перефразувавши слова Дмитра Павличка, можемо висловити припущення, що невідомо, поет чи кінематографіст породив прозаїка. Мабуть, це різні грані одного непересічного таланту, органічна потреба художньо-естетичного мислення і чуття автора, що творить власну неповторну стильову манеру.

#### ЛІТЕРАТУРА

*Брюховецька 1988*: Брюховецька Л. І. Література і кіно: проблеми взаємин: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1988. – 181 с.; *Вінграновський 2004*: Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. – Тернопіль: Богдан, 2004. – Т. 3: Повісті й оповідання. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 352 с.; *Гіршман 1982*: Гіршман М. М. Ритм художественной прозы: Монография. – М.: Советский писатель, 1982. – 367 с.; *Горницька 1984*: Горницкая Н. С. Кино – литература – театр: К проблеме взаимодействия искусств: Учебное пособие. – Ленинград: ЛГИТМИК, 1984. – 71 с.; *Григорян 1974*: Григорян А. П. Художественный стиль и структура образа. – Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1974. – 307 с.; *Павличко 2007*: Павличко Д. В. Літературознавство. Критика: У 2 т. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2007. – Т. 1: Українська література / Передм. авт. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2007. – С. 346-354.

Олена ЗИМОМРЯ

## ДМИТРО ПАВЛИЧКО В УГОРСЬКОМОВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ТА ОЦІНКАХ ЛАСЛА БАЛЛИ

*У статті розкриваються особливості реценції поезії Дмитра Павличка в угорськомовних інтерпретаціях та оцінках Ласла Балли.*

*Ключові слова: реценція, поезія, Д.Павличко, Л.Балла.*

*In the article the peculiarities of the reception of the Dmytro Pavlychko's works in the László Ballá's Hungarian interpretations and appraisals are outlined.*

*Keywords: reception, poetry, D. Pavlychko L. Balla.*

*В статье раскрываются особенности рецензии поэзии Дмитрия Павлычко в венгероязычных интерпретациях и оценках Ласло Балли.*

*Ключевые слова: реценция, поэзия, Д. Павлычко, Л. Балла.*

Мистецтво інтерпретації як одна з форм творчої діяльності постає переконливим доказом того, що структуру мовної системи характеризує не статичність, а динамічність і гнучкість сукупності взаємозв'язків. Така закономірність зумовлена безпосереднім контактом з мінливою реальністю, яку відображає мовна система. Свого часу на це аргументовано вказав угорський письменник та перекладач Ференц Казінчи (1759–1831), для якого угорська та німецька були однаковою мірою рідними мовами. До речі, автору численних інтерпретацій, зокрема, таких письменників, як Вільям Шекспір (1564–1616), Мольєр (1622–1673), Лоренс Стерн (1713–1768), Готтголд Ефраїм Лессінг (1729–1781), Крістоф Мартін Віланд (1733–1813), Йоганн Вольфганг Гете (1749–1832), судилося стати одним з подвижників, завдяки яким угорська мова набула 1844 року статусу офіційної мови в Угорщині [7]. За переконанням Ф.Казінчи, саме художня творчість покликана вирівнювати невідповідності між реаліями трансформованого світу, з одного боку, та мови – з іншого. Йдеться про своєрідне завдання митця збагачувати літературну, а відтак – оновлювати розмовну мову. Визначальну роль при цьому відіграє питання взаємодії національних культур шляхом перекладу. У цьому контексті слухними видаються