

СЦЕНАРІЇ ВАСИЛЯ СТУСА В РАКУРСІ ХУДОЖНОСТІ

Реферат. У статті сценарний текст Василя Стуса постає об'єктом наукового розгляду в ракурсі його потенційної художності. Сценарії «Ожидание», «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]» запропоновано прочитувати як авторські, де зовнішня форма лібрето й кінодраматургічних сцен наповнена експресіоністичним змістом. Для реалізації поставленої мети використано низку матеріалів (звернення, листи), в яких є вказівки на читачьке та креаторське взаємнення Василя Стуса зі сценаріями. Для письменника робота над сценарієм бачилася перспективною не лише у зв'язку з можливістю розпочати близьку до бажаної діяльність, а й новим форматом художнього осмислення дійсності. Прагнення Стуса продукувати кінодраматургічну форму було пов'язане з можливістю вступити у 1971 році на сценарні курси в Москві, узявши участь у конкурсі сценаріїв. Наукове прочитання сценаріїв автора дає можливість говорити про потенційну художність (на що спочатку вказував у коментарях до друкованих сценаріїв текстолог Микола Гончарук) як виразний маркер насамперед за рахунок смислового навантаження ключових образів. Сценарний текст як «стенограма емоційного пориву» (С. Ейзенштейн) реалізує основне завдання письменницької праці за В. Стусом: розкриває «біографію душі», зокрема за рахунок художнього осмислення категорій самотності й творчості.

Ключові слова: сценарій, художність, текст, образність, експресіонізм.

У зверненні Василя Стуса від 2 лютого 1972 року (за словами Дмитра Стуса, «крик відчаю» «арештанта» [13, с. 303]) до Юрія Смолича, на той час Голови Спілки письменників України, яке містить шостий том кримінальної справи № 47 письменника, йдеться про складну ситуацію творчої особистості, позбавленої можливості не лише фізичної, а, що найтрагічніше у випадку з митцем, – креативної свободи (семантичні маркери: «існую в неможливих для творчості умовах», «мені заборонено бути поетом, критиком, перекладачем», «ненормальні умови існування»; «хочу працювати», «мушу, зобов'язаний працювати», «шкода свого таланту»):

«Шановний Юрію Корнійовичу!

Сьогодні я відчуваю те ж саме, що відчував кафківський чиновник у романі “Процес”.

Моє сьогодні для мене незбагненне. Я не знаю, за які гріхи мене тримають під вартою. Не знаю, чим я заслужив на високу увагу КДБ.

*Ось уже 7 років, як я існую в неможливих для творчості умовах. Мені здається, що приблизно в таких же умовах перебуває чимало моїх друзів-літераторів – нещасних тільки тому, що вони, крім таланту, мають іще велике бажання **чесно працювати для свого народу, щоб дари свого розуму і серця віддати народові – зі своїх чесних рук.***

Задля такої розмови я двічі заходив до Вас на Золоторітську. Одного разу – не застав Вас, другого – Ви приймали якусь іноземну делегацію і добитися до Вас, як сказала мені секретарка, не було ніякої змоги.

Так само марно я прагнув колись зустрітися з О. Т. Гончаром.

Перед тим, як іти на Золоторітську, я випробував усі можливі зустрічі на “нижчих рівнях”. І з ким тільки не розмовляв! З І. Гончаренком, А. Морозом, Ю. Петренком, Д. Міщенком, П. Загребельним, М. Яровим, Д. Білоусом, Б. Олійником, М. Ігнатенком і т. ін. – і з кожним я прагнув вести офіційну розмову, прагнув, аби мені з'ясували, чого мені заборонено бути поетом, критиком, перекладачем. Я нічого від них не добився: усі вони мовчали, кліпали очима, а на краще – обіцяли “з'ясувати це питання”. Із цим питанням я звертався до В. Козаченка, але цей відповів мені, що нам немає про що говорити.

За 13-15 років літературної роботи я написав коло 200-300 віршів, із яких друковано було хіба 30-50; маю понад 30 статей про українську літературу, із яких побачило світ хіба 5-10; перекладав вірші різних поетів світу – Блока і Буніна, Пушкіна і Пастернака, Заболоцького і Брехта, Лорки і Енценсбергера, М. Валека і Бородуліна, Ружевича і Бобровського, Гете і Гюнтера, Целяна і Бахман, Кестнера, Гейне, Гессе, німецьких поетів доби Середньовіччя. Ще

1966 року я був здав до “Дніпра” більше друкованого аркуша поезій Мопассана, але переклади мої недавно заперечили і тим самим затримали вихід восьмого тому французького класика.

Я певен, що з моїх власних віршів є добра сотня таких, які читатимуть і наші нащадки. Я певен свого хисту до літератури і знаю, що ще чимало зроблю такого, що буде повнити радістю чи притишеними роздумами обличчя внуків. Певен цього.

Але ненормальні умови існування не дають мені змоги обнародувати тільки те, що зроблене на рівні таланту і почуття максимальної справедливості.

Майже 8 місяців минулого року я віддав перекладам з Р. М. Рільке, радіючи з того, що українському читачеві я вперше подарую всі “Дуїнські елегії”. Над ними я працював (уже доопрацьовуючи) до самого арешту.

Не досипаючи ночей, забираючи в себе вихідні дні, я переклав усі 10 елегій, понад 30 поезій цього поета.

Ось уже рік-два, як я відчув, що дійшов певного рівня, на якому можна було **доконувати, вершити все те, що виношувалося роками**. Серед моїх задумів було докінчення своєї дисертаційної роботи, вивчення проблеми естетичної свідомості в українській поезії 20 століття, дослідження поетики М. Рильського і М. Бажана, екзистенціалістська розробка тематики Свідзінського, етики Сквороди, філософія українського пісенного фольклору. Мав працювати над сценарієм, прозою, циклом елегій і т. п.

Як поет, я все більше і більше тяжів до психологічної поезії – мого генералізованого світо- і самосприймання і усвідомлення. Світ Рільке, Еліота, Заболоцького, Бажана, італійських “герметиків” – ось те, що, може, на 95 % визначало найвласніший напрям моєї поезії.

З цього погляду я постійно і дуже критично переглянув усі свої попередні ліричні опуси, прагнучи остаточно звільнитися від обтяжливих настроїв із гримасами гніву, нарікання, оскарження, із металом публіцистики й ситуативної ненавиди до зла в усіх його часових, глобальних і навіть іманентних формовиявах.

Отож, наступну книгу своїх поезій мені хотілося зробити сонячною, радісною, навіть – гедоністичною. Я відшукав (і тяжко відшукав) свого найвищого, найлюдянішого і найніжнішого іноіснування, свого висвітленого сквородинівською любов’ю естетичного футуруму, хай і з хапливими перелетами багато де в чому спроневіреного духу.

Цьому не судилося збутися.

Дуже Вас прошу – коли тільки змога – виявіть особистий інтерес до моєї творчості і долі, бо я певен, що тільки письменник, а не слідчий може збагнути по-людському діалектичну сув’язь причин і наслідків. Я твердо знаю, що такі люди, як я, не повинні бути арештантами. Особисто я не почувуюся до жодного вчиненого мною гріха.

Визнаю, що позаду були певні помилки – і художнього, і ідейного плану, але про них можна було б говорити в творчій дискусії, а не в кабінеті слідчого, який усім художнім тропам може надати юридичної кваліфікації.

Зрозумійте мене і повірте, що, чуючись на силі, я певен того, що для рідної культури можу зробити чимало. Мені 34 роки, і я відчуваю, що міг би перевернути гори.

Можу вам твердо обіцяти – жодного листа до будь-яких установ я більше не напишу. І не з переляку не напишу, ні! А тому, що відчуваю, наскільки все це марно. Як горохом до стіни.

Дайте мені змогу працювати. Я хочу працювати. Я мушу, зобов’язаний працювати. І працювати, як проклятий.

Мені не шкода себе. Мені шкода свого таланту» (виділення В. Стуса. – О. П.) [11, с. 303-304].

У цьому листі-зверненні, яке так і залишилося без відповіді [13, с. 305], по суті, творчому маніфесті, є одна з робочих установок Василя Стуса на написання сценарію – «мав працювати над сценарієм», що за умов, які склалися (арешт у січні 1972 року й вирок «п’ять років ув’язнення суворого режиму й три – заслання» [13, с. 306]), повноцінно не реалізувалася. Його прагнення продукувати кінодраматургічну форму було пов’язане з можливістю вступити у 1971 році на сценарні курси в Москві, узявши участь у конкурсі сценаріїв, «куди він після довгих зволікань, – як зазначає текстолог Микола Гончарук у примітках до тому з прозовими творами Стуса, – нарешті був рекомендований Спілкою письменників України» [10, с. 507] (і таким чином, треба думати, змінити вимушену професію старшого інженера відділу технічної інформації проектно-конструкторського бюро Міністерства промисловості будівельних

матеріалів Києва [2, с. 650] на справу творчого гатунку). У розвідці «Василь Стус: життя як творчість» Дмитра Стуса цей епізод у житті письменника подано як безрезультатний за незалежних від нього обставин: «Василь, який давно думав про можливість вступу на московські Вищі курси сценаристів, надсилає на творчий конкурс сценарій “Ожидание”».

За якийсь час із Москви приходить запрошення на конкурс, а за кілька днів – відмова... Пізніше, переважно з чуток, він довідався, що проти його кандидатури були заперечення з боку ЦК КПУ.

Абсурд вивершився.

Абсурдність існування, за якого чиясь зла воля виштовхує тебе зі сфери культури у політичну площину, примушуючи до відвертого протистояння – бо як інакше зберегти гідність? – трансформується в саркастичні рядки віршів (йдеться про впорядкування збірки «Веселий цвинтар». – *О. П.*), що знаменували новий етап у творчості Василя Стуса» [13, с. 230].

Проте, попри нереалізовані плани щодо вступу на сценарні курси, саме цей етап життєтворчості Василя Стуса ознаменувався появою нового для письменника формату літературного тексту – сценарного, до якого він, виходячи з кількох листів, мав, принаймні, читацький інтерес¹. Йдеться про сценарний текст «Ожидание» та незавершений сценарій без назви, що у виданні творів Стуса 1994 – 1999 років опубліковано під умовною назвою, за першим реченням, «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]». Текстолог, один із упорядників доробку письменника, Микола Гончарук у примітках до четвертого тому «Творів» зауважує, що в архіві Стуса збереглися «досить помітні сліди» сценарної роботи, окрім машинописного тексту «фактично завершеного сценарію російською мовою, під заголовком “Ожидание”», рукопису «великого за задумом, але явно невикінченого твору українською мовою», й «чимало розрізаних рукописних матеріалів, які не становлять якоїсь цілісності» [10, с. 507]. (До речі, звертає увагу науковець і ще на одну деталь архіву – збережений у ньому твір сценарного жанру «Навала» без зазначеного авторства: «Це великий (обсягом понад два авторські аркуші), цілком завершений машинописний сценарій; на титульній його сторінці зазначено тільки назву (Навала. Літературний сценарій кінопародії на кінодійсність) та місце написання й дату (Київ. 1961-1962), прізвище автора не вказано. Можливо, що твір подавався на конкурс – і в цьому причина відсутності прізвища автора на титулі» [10, с. 507]. На думку Миколи Гончарука, автором цього сценарію можна вважати Василя Стуса, на що вказують ідіостилістичні ознаки, прикмети почерку, місця в тексті, пов’язані з описом роботи вченої ради інституту та її співробітників, щоправда, продовжує текстолог, «дата, проставлена на титулі машинопису, ставить під сумнів авторство В. Стуса», бо на тоді «молодий ще зовсім письменник не міг знаходитись у Києві та й, наскільки це відомо, не працював як сценарист» [10, с. 508].)

¹ Зокрема у листі від 13 листопада 1964 року – час навчання в аспірантурі Інституту літератури – до товариша студентських років Віктора Дідківського ходить про сприйняття Стусом сценарію І. Драча до фільму «Сон»: «Гарні продивився фільми – “Тіні забутих предків” і “Сон” славної кіностудії ім. Довженка. Драч каже, що йому тепер не соромно на ній працювати. А його сценарій – поганий. Як – на твою думку? В перспективі – є бажання засісти за англійську мову. Нема одного – часу. В такій перепалці з ним я давно вже не бував» [12, с. 35].

Лист до близького друга Василя Захарченка від 16 січня 1971 року містить указівку на низку сценаріїв, із якими ознайомився Стус: «Десь мають 20. І. обговорювати в Спілці Воробйова, Кордуна і Григоріва. А згодом – і Василя Голобородька. Я передрукував його вірші (коло 40), відібрані ним для обговорення. Був десь у Бориса Дмитровича Антоненка-Давидовича перед Новим роком – говорили про того чоловіка донецького. В нього таке ж враження, як і в мене (тобто дуже приблизне і не дуже гарне). Вийшли сценарії Драча “Іду до тебе”. Там “Криниця для спраглих” і про Лесю (назва книжки). Прочитав. Незле, хоч і не аж-аж-аж» [12, с. 69].

Читав Василь Стус сценарії і під час ув’язнення, так, у листі, написаному дружині напередодні операції на шлунку у спецлікарні МВС ім. І. Гаази в Ленінграді, 3 – 4 грудня 1975 року, подана оцінка сценарію італійського режисера і сценариста Мікеланджело Антоніоні: «Що я пороблюю тепер? Читаю, трохи пишу. Прочитав давніше: “Забріски-пойнт” Антоніоні – і, певне, недоуявив сценарію, бо видався мені малоцікавим і просто – порожнім. Єдина сцена – вакханалій у пустелі – родива пустки – цікава, а решта? Неорганізований сюжет – революційні мотиви як приправа до теми (головної теми) шлюбівання. Казна що» [11, с. 197].

Російськомовний² сценарний текст «Ожидание» (орієнтовно датований 1971 роком написання) в архіві В. Стуса зберігся у чотирьох примірниках машинопису з авторськими стилістичними правками, один із яких, припускає Микола Гончарук, «був надісланий дирекції сценарних курсів» [10, с. 517]. Його, першого примірника машинопису сценарію, відсутність та характер виправлень, зроблених письменником, текстолог кваліфікує як ознаки того, що Стус «вважав цей твір завершеним» [10, с. 517]. Протилежним у ракурсі завершеності є бачення текстолога україномовного сценарного тексту «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]»³: «В архіві письменника зберігся чорновий, з багатьма правками автограф твору сценарного жанру, що не має заголовка. Структура автографа та деякі формальні ознаки ясно вказують на його незавершеність» [10, с. 517]. Але через незавершеність цей текст Микола Гончарук не знецінює, вказуючи на те, що «окремі його складові містять цікаві художні знахідки, зокрема, в плані розгортання образної думки» [10, с. 517] (треба думати, незавершеність сценарного тексту для науковця є тією суто стусівською стильовою ознакою – «незакінченість» як форма організації художнього матеріалу [10, с. 507], яку він приписує всьому зрізу письменницької прози). По суті, відзначений Миколою Гончаруком такий художній маркер сценарного тексту Стуса, як «розгортання образної думки» (тут важливо зауважити, що саме за умови образного мислення виникає художність [1, с. 101]), зобов'язує до ретельного наукового прочитання сценаріїв «Ожидание» та «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]» в ракурсі їхнього художнього потенціалу – адекватного втілення автором творчого задуму [9].

Кінодраматургічна форма текстів Василя Стуса «Ожидание», «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]» – лібрето, розширене ілюстраціями кількох сцен та поетично-ліричними ремарками, які виражають авторську точку зору на зображуване (див.: [8; 14]), – виконана в манері, що приписується авторському сценарію, так, як його розумів Олександр Довженко: зрима форма художнього мислення і вираження творчого «я», художній твір, що може існувати у будь-якій формі та є літературним [3, с. 106-142], і заперечував Сергій Ейзенштейн – «стенограма емоційного пориву» (стаття «Про форму сценарію» 1929 року) [4, с. 462]. «Емоційний порив» (емоція, спектр емоцій – почуття) у сценарному тексті Стуса стає тим структурним принципом, за рахунок якого виражається намір, задум драматурга (див.: [5, с. 124]), на що вказує і низка кінодраматургічних коментарів письменника щодо змісту і внутрішньої форми, насамперед озвучених у сценарії «Ожидание»: «Вокзал – это его маленький искусственный рай, здесь он особенно чувствует свое одиночество, каждодневно испытываемое возможными исключительностями и случайностями. Ведь жизнь для него – одно длинное, как притемненный коридор, ожидание. Вокзал – это лучший барометр его самоощущения. Надеюсь, он идет на вокзал. В минуты же сомнений, внутренних колебаний он тиранит двух бедных женщин, словно требуя от них уважения к своему горю, мучает их частыми разговорами о письмах, ответах, изливает на них застоявшуюся желчь. В такие минуты женщины становятся удобным для него объектом, мишенью, в которую можно метать стрелы своей досады, неверия и даже сетований на жизнь, грохочущую со стороны вокзала (это – лейтмотив: днем и ночью Петр Степанович схватывается по зову жизни, сотрясается от пронсящих поездов)» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 128], і – «Мотив антивоенный должен постоянно присутствовать в материале, не заглушая других мотивов причудливой человеческой психологии, но и не пропадая.

Должно ориентироваться на главную тему: давно ушедшая война до сих пор еще отравляет своими продуктами распада отца, сына, человека. Это тема искания утраченного, нахождения утраченного, то есть того, что даже найденное, не находится. Очень важна для данной темы незатейливость общего колорита, восполненная его точностью, вещной броскостью, максимальной доходчивостью и бытовой правдоподобностью. Желательно дать максимум натуральных эпизодов.

² У примірках до сценарію текстолог Микола Гончарук висуває припущення щодо первісного мовного варіанта тексту: «Є підстави вважати, що сценарій первісно був написаний українською мовою. За це говорять те, що в архіві збереглися кілька невеликих рукописних текстів, близьких за змістом до сценарію» [10, с. 517].

³ Щодо року написання, то науковець Гончарук вважає, що датувати сценарій без назви можна 1971 роком на підставі того, що «деякі місця в тексті автографа збігаються з сценарієм російською мовою (“Ожидание”))» [10, с. 517].

Тема должна стоять на своих ногах – единственный способ получить от нес то, что она содержит» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 131].

У сценарному тексті «Ожидание» «емоційний порив» унаочнюється посиленою увагою автора до емоційних станів головного героя – шахтаря, який вийшов на пенсію, Петра Степановича. Емоційний спектр почуття самотності колишнього шахтаря пов'язаний із утратою родини під час війни і пошуком сина, на що на початку тексту вказує кінодраматург-Стус у лібретованій формі: «Недавно ушедший на пенсию шахтер Петр Степанович не находит себе покоя: заслуженный отдых, сам по себе не очень приятный трудолюбивому человеку, окончательно сделал его пленником навязчивой идеи: потерявшийся во время войны сын где-то пребывает в добром здравии и так же разыскивает утраченного отца – единственного, кто у него остался (в годы войны голодной смертью умерла на оккупированной территории его мать).

Чувство одиночества и тоски, не оставившее в душе старика места для новой любви, было тем, что удерживало его на свете, оберегая от жизненных треволнений, уменьшенных в своей значительности или даже вовсе растаявших в высоком страдании одинокой души» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 126]. Семантична домінанта самотності маркує ключову драматичну ситуацію як безвихідну тут і зараз (чого і вимагає фільм (див.: [7])): екзистенційна розгубленість людини, посилена художньо прописаними категоріями часу, пам'яті, порожнечі та відчуження, при цьому сигнальними є незорові, тобто не втілювані на екрані, експресіоністичні мікрообрази *подолання і вбивства часу, порожнин у пам'яті, що породжують жах*: «Порой кажется, что он не живет, а преодолевает время, стремящееся отторгнуть от живого тела воспоминаний особенно дорогие его сердцу части. Убивая время, он с головой уходит в мелкую работу, находя особую радость в незатейливых домашних хлопотах, в контакте с рубанком, топором, молотком, косой, пилой, сверлом. Но устоять против ветров времени ему невозможно: бледнеет образ жены, чернеют запомнившиеся родинки на расплывающемся в памяти лице сына... Старик делает отчаянные усилия воссоздать их лица, как скульптор явившийся в видении образ, но – безуспешно: слишком часто “смывался” вид счастливой хохотуньи-жены другой, вымышленной картиной – исхудавшая, ошалевшая от голода жена молит его о помощи, вытягивая тощие, как жала, руки. Так постепенно в памяти образовались наводящие ужас пустоты. Старик идет напопятную. Перед самым уходом на пенсию он женился на Варваре Алексеевне, старушке-вдове своих же лет. С ними – одинокая, “нагулянная” дочь Варвары, двадцатипятилетняя Нинка, девушка с заметными странностями в поведении. Так они и живут втроем – вместе только потому, что под одной крышей. Женившись, старик упрятался от немощного одиночества, защитился от приближающегося агонизирующего будущего, но мучится сознанием того, что изменил своей памяти, святости прошлого, изменил своему всевозвышающему горю, разменял чувство высокой скорби на мелкие уюты, удовольствия, счастьяца. И не раз ощущение содеянного греха, вины перед прошлым, в первую очередь – перед сыном – оборачивается жестокой несправедливостью по отношению к Варваре Алексеевне и Нинке. Жестоко обращаясь с близкими, он мстит самому себе» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 126-127].

Акцент Стуса на почуваннях персонажа – самотність в емоційних вимірах суму, журби, відчаю («[...] встреча с сыном – последняя отчаянная попытка сохранить уплывающую, как песок между пальцами, жизнь, почти религиозная вера в то, что он продлится в двусуществовании, на расширенной, достроенной площади индивидуальной экзистенции» [10, с. 128]) – на рівні внутрішньої форми у сценарному тексті «Ожидание» зроблено за рахунок суто літературних прийомів. У частині, що формально нагадує лібрето з поетично-ліричними ремарками, позасюжетний компонент пейзажу (пейзажний ракурс, пейзажна деталь – інтер'єру, екстер'єру, урбаністична) функціонально пов'язаний із подачею емоційного стану Петра Степановича, деталі пейзажу спрацьовують на витворення внутрішньої позиції персонажа: донецький вітер, вокзал є означниками самотності експресіоністичного масштабу («Осенние донецкие ветры, приносящие неожиданные недомогания, воют за окном, усиливают его одинокую неразмененную скорбь, выгоняют его на вокзал, где, за давнишней привычкой, он встречает и провожает далекие поезда. Лишь здесь, на вокзале, к нему возвращается чувство осязания изменчивой и уже отстраненной от него жизни, ощущение чего-то, что еще может измениться и повлиять на его судьбу. Собственно, это, кроме всего прочего, его маленькая хитрость: старик сознательно вводит себя в “пассажирскую ситуацию” – как актер, вопреки

режиссеру, все еще надеющийся, что может-таки и просто должна случиться такая роль, какую сыграет только он, ибо не может же быть актера, почти совершенно не выигравшегося за долгую жизнь-ожидание» [10, с. 127]), тобто як трагізму людського існування [16, с. 633]. Кінематографічно оформлені сцени-ілюстрації (подеколи містять функцію настанови на подання [6, с. 54] – способи оформлення матеріалу) в «Ожидании» образно розгортають чуттєву площину болю⁴ від незнання і неприйняття батька сином насамперед за допомогою актуалізації семантичного рівня тексту, йдеться про метафоризацію мови, що для художньої форми в літературі є своєрідним «культу чуттєвого» [1, с. 102]. Такою, метафоризованою, є сцена спостереження старого Петра Степановича (і сам персонаж стає інтертекстуальним образом) за квартирою сина і нереалізованої зустрічі з Михайлом: «Молнии освещают его (Петра Степановича. – О. П.) тяжелое лицо с всклокоченной шевелюрой на голове. *Сейчас он чем-то напоминает сумасшедшего короля Лира.* [...] подходит к сыновей квартире. Идет, меняясь в лице.

[...] Над крышами городка – низкое всклокоченное дождевое небо.

Главная артерия городка. Петр Степанович смотрит поверх толпы, снова запрудившей улицы. *Кажется, что узким, хорошо вымытым оврагом несетя грязный поток ночи, вот он набегаем на старика, вот он уже по щиколотки, выше – вода почти подступает к горлу.* Старик двигает шеей, будто ему лоскотит или тесно в этом воротнике. Расстегивая верхние пуговицы рубашки, старик прислоняется к дереву – первому, что оказалось поблизости» [10, с. 133-134] (по суті, під силу реалізувати в кінотекст цей літературний фрагмент хіба кінематографічними засобами поетичного кіно). Або сцена, в якій зовнішню подієвість у вигляді зображення побутових справ монтажно заміняє за допомогою деталі (шмат проволочки) внутрішня – як спогад про втечу з полону, по-експресіоністськи деформуючи [15, с. 131] при цьому зовнішній світ, із використанням символів, що замінюють реальні предмети та явища: «[...] старик незаметно для самого себя опускается на скамейку и, наклонив голову, мнет проволоку в руках...

...антрацитно-черный, даже красивый от свежей сажы, остов роскошного кинотеатра или дворца культуры. Колючая проволока вокруг. Голый клочок вытоптанной земли, где воронки, оставленные бомбами, и уродливые линии полуобвалившихся окопов – и на этом клочке земли, усеянном экскрементами, кусками кирпичей и горами земли, *движутся, как в царстве Аида, полуреальные болваны человеческих тел.* Среди них молодой Степанович, обросший и худой, с огромными, опаленными – жаждой и бессонницей глазами. Его голова перевязана грязным бинтом.

Над головой – *бессовестно свободное, гулкое от бескрайности небо.*

[...] К Степановичу подходит еще один пленный, высокий, как жердь. Впечатление, что они молча разговаривают. Слышатся выстрелы, кудахтање кур и мелодичный плач женщины.

Брезжит рассвет. Спят пленные вповал – кто в здании сожженного клуба, кто – прямо под открытым небом. Шевелится масса, вскрикивает во сне, машет руками, выплевывает проклятия. Степанович толкает длинного, тот, словно глухой, сразу же наклоняется к уху. Иногда вспыхивают фонари – это патрули проверяют ночные шорохи. Пускается дождик, и сноп света от фонарей, шарящий *по свалке человеческих тел*, расплывается бледным мутным пятном.

Степанович и долговязый подползают почти к самой проволоке, где неглубокий окоп или рытвина. Степанович подрывает землю, потом быстро сгибает проволоку, проползает под нею и прямо лицом падает в небольшой овражек с кустами желтой акации. Подхватившись, он, как тень, проплывает дальше, падает, и уколовшись о железную колючку, уцепившись в гимнастерку, испуганно рвет одежду.

Неестественно держа в руке железную колючку, он всматривается туда, где должен быть долговязый – видит, как тот долго путается в проволоке, где-то позвякивает железная банка, но длинный почти во весь рост бросился бежать по дороге. Почему по дороге? – думает Степанович, следя за его неуклюжими медленными движениями.

⁴ Для Стуса це показовий момент як автора експресіоністичної методології (див.: [17, с. 47-48, 199-246]), зокрема больовий досвід визначає за складову антропософської концепції, «якої поет доходить завдяки власному больовому досвіду, що є осердям поетичної світобудови цього митця, критерієм поціновування всього і всіх» [17, с. 208], в його ліриці Галина Яструбецька.

И вдруг Степанович резко поворачивает голову вправо – фыркает машина, и резкий сноп света, сопровождаемый сигналом и гиканьем солдат, заливают неуклюжую фигуру длинного.

В море света тот напоминает утопленника – почти грациозно танцует какой-то предсмертный танец, конечности его словно плавают в воздухе, расплываясь и выворачиваясь, как у осьминога» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 137-138].

У випадку зі сценарним текстом «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]» «культ чуттєвого», ширше – художньо-образна система працює на розкриття «біографії душі» героя твору – творчої особистості Андрія, в чому вбачав основне завдання письменницької праці Василь Стус [10, с. 508] (з літературознавчої позиції, йдеться про філософське осмислення проблем людини, здійснюване в образній формі, як ідеал письменника [1, с. 102]) і, як переконає Микола Гончарук, йшов до цього у прозі, створюючи передумови для реалізації поставленого завдання. Такою передумовою названий специфічний спосіб організації художнього матеріалу – своєрідний монтаж зовні не пов'язаних художніх компонентів: «[...] у прозових творах В. Стуса подієвий план постає як ірраціональний потік, складники якого пов'язані чисто асоціативно і як художні компоненти відзначаються певною самостійністю» [10, с. 508]. Враховуючи той факт, що текстолог до прозових творів Стуса зараховує і сценарії, відповідно можна говорити про асоціативний монтаж як засіб реалізації «емоційного пориву» сценарного тексту «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]», адже розрізненими сценами кінодраматургічного тексту (реальності та видінь) комплектується й унаочнюється образ творчої особистості, яка знаходиться в ситуації екзистенційного відчаю (типово експресіоністичні взаємозалежні образні форманти такої ситуації та реакції на неї персонажа подає перший фрагмент сценарію – біль → істеричний сміх → внутрішня пустка: «З протилежного боку з'являється “ракета”. Чоловік довго вагається, його обличчя спотворює біль. [...] В запнутому хмарами небі з'являється сонце. Чоловік встигає підвести голову, всміхнутися, але сонце зникає. Його обличчя хмурніє. Тепер воно нагадує плеса мертвої води, якою пропливають швидкі хмари. [...] Стоячи на пристані, як на капітанському містку, він переможно позирає то в один бік річки, то в другий. Його душить сміх, нарешті він проривається голосним реготом. Чути далекий відгомін пустки» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 140]: тридцятирічний Андрій, якого позбавляють можливості творчої самореалізації, змушений шукати шляхів виходу креативної енергії в умовах, що складаються, викроювати час для творчості на робочому місці – кочегарці⁵ та серед духовно несумісного оточення (завжди напідпитку головний механік, сусідка Віра тощо).

Василь Стус, не уникаючи кіноінструментарію (вказівки у тексті на спосіб монтажу, ракурс зйомки, технічні прийоми⁶), перевагу віддає літературно-художньому творенню тексту «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]», при цьому на першому плані – внутрішня подія як ступенювання емоційного спектру (за допомогою прийомів сну, видіння-спогаду): від «пригнічено-переляканого настрою» до повноцінного страху, що уособлює в сценарному тексті алегоричний образ «чорних тіней, чоловіків-близнюків» («Чути страшний тріск, дим, спалах вогню – вогонь концентрується і... відкрита топка. І ось уже за тонкою плівкою вогню – на задньому екрані сходяться з кутків чорні тіні. Двоє чоловіків підозріливих – макінтош, капелюх, пухлі лиця з порожніми сірими очима обступили жінку. Потім підходить другий, третій, четвертий – виявляється, всі вони – близнюки, схожі один на одного. Нарешті вони, оточивши жінку, починають підстрибувати на місці, тоді починають танцювати навколо неї, роблячи дивацькі вихляси. Вона жасно дивиться на них, потім починає повертатися в протилежний бік, обличчя її вигодинюється, і ось вона вже легко сміється, як із жарту, з цих чоловіків на одне лице, їхні брилі ширяють над шабашем, як вороння. Коли-не-коли хтось із них

⁵ Тут доречно звернутися до автобіографічного аспекту сценарного тексту «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]».

⁶ Наприклад: «Андрій заходить до кочегарки, по черзі відкриває кожний казан, в один із них підкидає вугілля і сідає на лаву, сперту до стінки казана. Потім закурює цигарку й розкриває книжку.

Die, so ihre Leben sahen, wußten nscht, wie sehr er eines war mit allen Diesen, denn Diese: Tiefe, diese Wiesen und diese Wasser wasser sein Gesicht.

Текст проказано по-українськи, ніби від нього вглиблюються, або одразу перекладають віршем.

На його обличчя набігає велика задума. Видно його ще молоде тьмяно-біле обличчя брүнета.

Обличчя, що нагадує гарну кочегарку (воно з'являється на фоні кочегарки, монтується в профілі вугільному)» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 141].

підкидає свого капелюха-голуба, і він, ніби вдарившись об невидне скло, відскакує і починає плавати якраз над головою шапконосця. Відбитки їхні – перекинеш човники» (курсив мій. – *О. П.*) [10, с. 145]). Як наслідок – страх призводить персонажа до почуттєвого дисбалансу, внутрішньої катастрофи, зчитуваної з експресіоністичного образу *зблуклого божевілля на обличчі як парафінової маски*: «Ніч. Андрій, струшуючи з себе тягучий впокійливий сон, підводиться, обдивляє кімнату. Потім заглядає під ліжку, прочиняє двері, дивиться за дверними шторами. *На його обличчя зблукало божевілля. Здається, його треба знімати руками, як парафінову маску.*

Він підходить до люстерка і дивиться на свою, *непідвладну йому парсуну*. Потім пробує всміхнутися, але нічого не виходить. Він пробує видушити із себе сміх по кілька разів. Тоді починає допомагати міміці руками, приказуючи: “Це сміх. А це задума. А це спокій, – протягує він, але спокою нема і приблизного. – Оце – спокій, це – спокій, це – спокій”, – повторює він, шалено масуючи обличчя. Очі йому диміють, як жевріючи ватри» (курсив мій. – *О. П.*) [10, с. 156].

Отже, сценарний текст Василя Стуса («Ожидание», «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]»), кваліфікований як авторський сценарій, де зовнішня форма лібрето з поетично-ліричними ремарками компонується із ілюстраціями кінодраматургічних сцен, наповнено експресіоністичним змістом трагізму людського існування. Як «стенограма емоційного пориву» (С. Ейзенштейн) сценарій реалізує основне завдання письменницької праці за В. Стусом: розкриває «біографію душі», за допомогою художнього осмислення категорій самотності та творчості.

Список використаної літератури

1. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения / Анатолий Николаевич Андреев. – Мн. : НМЦентр, 1995. – 144 с.
2. Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів / упоряд. В. Овсієнко. – К. : ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. – 684 с.
3. Довженко О. Твори: в 5 т. / Олександр Довженко; [упоряд. Ю. Солнцева]. – К. : Дніпро, 1983 – 1985 – Т. 4 (Статті, виступи, лекції). – 1984. – 351 с.
4. История советского кино. 1917-1967: в 4 т. / [сост. Х. Абул-Хасымова и др.]. – М. : Искусство, 1969-1973 – Т. 1. 1917-1931. – 1969. – 755 с.
5. Корнієнко І. Мистецтво кіно. Принципи і художні засоби / Іван Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1974. – 239 с.
6. Лядов М. Сценарій. Основи кіно-драматургії та техніка сценарія; [за ред. худ. від. управл. ВУФКУ] / М. Лядов. – К. : УКРТЕАКІНО-ВИДАВ, 1930. – 92 с.
7. Митта А. Кино между адом и раем [Электронный ресурс] / Александр Митта. – М. : Дом «Подкова», 1999. – Режим доступа: http://royallib.com/book/mitta_aleksandr/kino_megdu_adom_i_raem.html
8. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма / Леонид Николаевич Нехорошев. – М. : ВГИК, 2009. – 344 с.
9. Роднянская И. Б. Художественность / И. Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 1177-1180.
10. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] / Василь Стус. – Львів : Просвіта, 1994 – 1999 – Т. 4: Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. 3 таборового зошита. – 1994. – 544 с.
11. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] / В. Стус. – Львів : Просвіта, 1994 – 1999 – Т. 6. Кн. 1: Листи до рідних / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. – 1997. – 496 с.
12. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] / В. Стус. – Львів : Просвіта, 1994 – 1999 – Т. 6. Кн. 2: Листи до друзів та знайомих / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. – 1997. – 264 с.
13. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. – К. : Факт, 2005. – 368 с.
14. Туркин В. К. Драматургия кино: очерки по теории и практике киносценария / Валентин Константинович Туркин. – М. : ВГИК, 2007. – 320 с.

15. Экспрессионизм. Драма. Живопись. Графика. Музыка. Кино: сборник статей. – М. : Наука, 1966. – 155 с.

16. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.

17. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія / Галина Іванівна Яструбецька. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. – 380 с.

Аннотация

Пунина О. В. Сценарии Василия Стуса в ракурсе художественности.

В статье сценарный текст Василия Стуса – объект научного рассмотрения в ракурсе его потенциальной художественности. Сценарии “Ожидание”, “[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]” предложено изучать как авторские, где внешняя форма либретто и кинодраматургических сцен наполнена экспрессионистическим содержанием. Сценарный текст как “стенограмма эмоционального порыва” (С. Эйзенштейн) реализует ключевое задание писательской работы по Стусу: раскрывает “биографию души”, а именно за счет художественного осмысления категорий одиночества и творчества.

Ключевые слова: сценарий, художественность, текст, образность, экспрессионизм.

Summary

Punina O. V. Scenarios of Vasyl Stus are in foreshortening of artistic value.

Is there scenario text of Vasyl Stus in the article an object of scientific consideration is in foreshortening of his potential artistic value. It is suggested to study scenarios as an author, where the external form of libretto and film dramaturgic scenes is filled with the expressionist contents. Scenario text as a shorthand “record of emotional gust” (S. Eisenstein) will realize the key task of writer work on Stus: exposes “biography of the soul”, namely due to the artistic comprehension of categories of loneliness and creation.

Keywords: scenario, artistic value, text, figurativeness, expressionism.

811.161.2'373.46

Л. А. Радомська

Вінницький національний технічний університет

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ГРУПИ ТЕРМІНОЛОГІЧНИХ ІМЕННИКІВ-ЮКСТАПОЗИТІВ ІЗ ГІПЕРО-ГІПОНІМІЙНИМИ ВІДНОШЕННЯМИ

Реферат. Дослідження гіперо-гіпонімії зв'язків у термінологічній лексиці сприяє її систематизації і з'ясуванню ієрархічних відношень в окремих терміносистемах.

Термінологічні іменники-юкстапозити – особлива категорія компактних за структурою лексичних одиниць, утворених складанням двох чи більше слів без сполучних голосних за допомогою дефіса. Вивчення системних відношень між їхніми компонентами розширює уявлення про способи формування термінів, уможливорює увиразнення лінгвістичного трактування поняття «юкстапозит».

У статті проаналізовано особливості гіперо-гіпонімії зв'язків між компонентами термінологічних іменників-юкстапозитів, з'ясовано специфіку вияву цих відношень на тлі зв'язків між самостійними однослівними термінами. Виокремлено й схарактеризовано вісімнадцять лексико-семантичних груп термінологічних іменників-юкстапозитів, у межах яких виділено підгрупи, а в межах підгруп – родо-видові мікрогрупи. Родо-видові мікрогрупи формують гіпероніми зі співгіпонімами. Залежно від кількості родо-видових мікрогруп розмежовано ядерні (продуктивні, кількість юкстапозитів у їхньому складі становить більше ніж 3 % від кількості термінологічних іменників-юкстапозитів із гіперо-гіпонімії відношеннями) та периферійні (малопродуктивні, менше 3 %) групи іменників-юкстапозитів.

Ключові слова: іменник-юкстапозит, гіперонім, гіпонім, співгіпонім, гіперо-гіпонімії відношення, лексико-семантична група, родо-видова мікрогрупа.