

**ВІЗУАЛЬНІ ФОРМИ ТА ЇХ РОЛЬ У МОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ  
("ЧОТИРИ ШАБЛІ" ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО)**

Розгляд "Чотирьох шабел" Ю. Яновського крізь призму поетики візуальності відкриває нові смислові грані цього репрезентативного для 1920-х років твору. Його візуальний простір розширює історичний час до меж екзистенційного сприйняття. У статті аналізуються візуальні описи, образи, засоби, прийоми ("картини, що оживають", кіномонтаж, візуальні деталі, ілюстрація В. Кричевського до видання 1930 р. та ін.), їхня функціональна роль у структурі українського модерністського роману.

*Ключові слова:* кіностилістика, візуальні форми, "усевидюче око", "видимий світ", "візуальне мислення", "картини, що оживають", історичний час.

*Rayisa Movchan. Visual Forms and Their Role in Modernist Novel ("Four Sabres" by Yuriy Yanovskyi)*

Compared to realism, the modernism of the 1920s had a broader use of visual forms. Its immanent features and syncretism of the Ukrainian art of the period are the main reasons for that. Visual forms of art were especially prominent at this time (painting, cinema, theater, architecture). The first avant-garde tendencies appeared in these art forms and later permeated literature, changing its genres and style. While describing the modern time we can mention the 'all-seeing eye' (M. Bakhtin) of numerous writers of the period, their ability to see the world through visual images, impressions, details. New verbal and visual genre and style forms appear (or reappear and become active if they existed before): visual poetry, prose, screen novel, movie essay etc. Visual elements of other art forms permeate the literary texts. At this time greater polyphony of encoded meanings and their various readings become possible.

The "Four Sabres" novel by Yuriy Yanovskyi is typical for the 1920s. Its visual forms are an important part of the author's modernist individual style. They originate in cinema. One may talk of cinema (visual) nature of this author's world perception.

The analysis of the work in the light of visual poetics shows new semantic facets and deepens its modern interpretation. The novel's visual space expands the historical time to the limits of existential perception. The paper analyzes visual descriptions, images, means, methods ('living pictures', montage, visual details), their functional role in the structure of Ukrainian modernist novel. The verbal photo shot in Yanovskyi's work is compared to the illustration by Vasyl Krychevskyi (the 1930 edition), which complements it and deepens the idea of the author's historiosophy.

*Keywords:* cinema stylistics, visual forms, 'all-seeing eye', visible world, visual thinking, living pictures, historical time.

Модернізм 1920-х років значно ширше й вільніше використовує різноманітні візуальні форми й відповідні зображально-виражальні засоби, ніж, скажімо, реалізм, навіть більше – видозмінює їхні функціональні особливості. Це пов'язано не лише з його іманентними властивостями (відмовою від міметичності, потенційним тяжінням до умовних форм, деструкцією традиційних тощо), а й із синкретизмом тодішнього українського мистецтва загалом, у якому саме його візуальні види були провідними, більш відкритими до формотворчих змін, зазвичай виконували авангардну роль. У 1920-х роках

вони значно активізувалися (ідеться про тодішній розвиток образотворчого мистецтва, кіно, театру, архітектури). Не дивно, що саме в їхньому лоні спершу з'являлися авангардні тенденції, які швидко проникали й у літературу, часом докорінно змінюючи її жанри, стиль. Навіть більше – зі зміною уявлення про світ і людину як самодостатню одиницю екзистенційного часопростору, тобто з новітньою добою можна впевнено говорити про “всевидюче око” (М. Бахтін) багатьох тодішніх письменників, про їхню потенційну спроможність проникливіше “бачити” цей постійно змінний світ у зримих образах, відбитках, деталях, контурах, формах. В авангардно-модерних 1920-х роках з'являються нові (й активізуються давні) такі словесно-візуальні жанрово-стильові форми, як зорова поезія, проза, кінороман, кіноповість, кіноновела та ін.; візуальні елементи, засоби, прийоми інших видів мистецтва проникають у стилістику тодішніх літературних текстів, часом докорінно оновлюючи її. Відповідно з'являється можливість більшої поліфонії закодованих, шифрованих змістів, підтекстів, водночас і більша перспективність різночитань.

Модернізм 1920-х років “грішив” культом ідіостилів, які непросто вкласти в якусь одну “шухляду -ізмів”. Тому й “візуальна історія” (пріоритети) чи не кожного тодішнього твору була також індивідуальна. Скажімо, для Миколи Зерова чи Миколи Бажана значущим був екфразис; у мистецькій грі Миколи Хвильового важлива роль належала грі зі словом, семантикою кольору, “запахом” [6]; у поезії Павла Тичини знайдемо чимало візуальних авторських новотворів. Це ж стосується й “Чотирьох шабель” Ю. Яновського, його модерністського роману, репрезентативного і для 1920-х років, згодом забороненого, цензурованого й відтоді по-різному інтерпретованого. Над ним автор почав працювати ще в Одесі, у цьому українському “Голлівуді на березі Чорного моря”. Його дискурс візуального також досить оригінальний, проте має й певні загальні тенденції своєї доби. Хотілось би зацентувати кілька питань, пов'язаних із візуальними формами в “Чотирьох шаблях” як важливих елементах модерністського ідіостилю автора. На мій погляд, вони мають кінематографічне походження (чи пов'язані зі впливом естетики фільму).

*Питання перше. Юрій Яновський і кіно, або “Він мислить кадрами” (М. Семенко)*

Про Юрія Яновського і кіно можна писати окреме дослідження. Нагадаємо, що у 1920-х роках він стояв біля колиски українського кіномистецтва, був одним із його “піонерів”, власне, його “добрим генієм”. Це він привів Довженка “до храму кіно”, точніше підштовхнув – і “зерно впало в ґрунт, цілком готовий для того, щоб це зерно прийняти” [3, 44]. Сам же, розпочавши як кіносценарист, спершу став редактором сценарного відділу ВУФКУ, а від березня 1926 р. до серпня 1927-го був головним редактором Одеської кінофабрики. Він писав кіносценарії, п'єси, рецензії на кінофільми, статті на актуальні теми кіномистецтва тощо. Згадаймо його відкритий лист до М. Хвильового в “Літературному ярмарку” (1929, № 9) з проникливими роздумами над проблемами українського кіновиробництва, – галузі, яка в усьому світі набирала шалених темпів. Не дивно, що “кінолихоманка” зачепила тоді багатьох українських митців, які сприймали себе в контексті світовому. “Очевидним фактом стало зближення літератури й кіно. Характерними в цьому сенсі були художні експерименти Д. Лондона, Г. Аполлінера, Д. Дос Пассоса” [3, 44–45], – зазначає В. Панченко. На широкому художньому матеріалі “кіноскладник” тодішньої української прози глибоко дослідила О. Пуніна [4].

Як письменник Юрій Яновський модерністським романом “Майстер корабля” сповна віддав данину поширеній моді на кіно, викликаній активним тодішнім “кінонавіюванням” (Й. Маневич). Це була не імітація чи пародіювання,

скажімо, форми кінофільму, а модерністська інтерпретація багатогранного процесу його створення, що для української прози було зовсім новим. Хоча твір виник на основі особистого досвіду, радісного і гіркого, роздумів про кіно, літературу, мистецтво загалом, українську людину й себе самого, тому його з'ява була насправді органічною та психологічно необхідною для митця.

Нагадаю: масове виробництво звукових фільмів у світовій кіноіндустрії розпочалося 1927-го музичним фільмом "Співак джазу". Коли Яновський майже паралельно писав "Майстер корабля" і "Чотири шаблі", в Україні ще панувало німе кіно, на екранах саме з'явилися фільми "Звенигора" (1928), "Арсенал" (1929), 1929-го року тривали зйомки "Землі" (вийшов на екрани 1930-го) О. Довженка, у яких засоби візуальні були основними, визначальними.

Прикметно, що в "Чотирьох шаблях" вплив кіно на поетику роману не усвідомлений, тобто для Яновського тут більше притаманний навіть не "прихований" тип запозичення кіностилістики" (за А. Базеном). Насамперед варто говорити про особливу природу світосприйняття письменника, яке насправді кінематографічне, тобто апіорі візуальне. Це означає, що в ньому першорядна роль завжди належить "видимому". Крім того, за Ю. Тиняновим, "видимий світ подається в кіно не як такий, а у своєму змістовому зіставленні" – "...людей і речей у кадрі, зіставленні людей між собою, цілого і частини <...>, ракурсу і перспективи" [5, 330]<sup>1</sup>. Уся творчість Ю. Яновського 1920-х років свідчить про те, що він належав до тих письменників, для яких слово завжди "сумісне з найчіткішою видимістю" (М. Бахтін), а робота його "всевидючого ока" пов'язана "з найскладнішим мисленням процесом" [1, 205]. Для кінематографічного сприйняття також важливе викадровування з "видимого світу" найголовнішого; важливо, як це видиме постає у статичній та русій; укрупнення того, що має сконцентрувати увагу читача; визначення сенсу того чи того кадру, його місця й ролі в цілісній структурі твору; поєднання й пов'язаність кадрів тощо. Тобто письменник сприймає світ через ракурс "побаченого" матеріалу й водночас його режисури.

Варто зауважити, що кінематографічність світосприйняття була суголосна "духові часу", чутливому до постійних, рухомих змін, його швидкому ритмові, загальній суспільній і творчій атмосфері 1920-х років. Тодішня стилістика німого кіно, трансформована в мову літератури, відповідала пошуковим запитам авангардистів і модерністів, що помічало чимало дослідників. А художня практика підтверджувала навіть засилля літературної кінематографічності у прозі початку 1920-х років, що виявлялося найперше в її телеграфному, лаконічному (сценарному) чи "рваному" стилі, вільному зміщенні часопростору, "викадровуванні" й "укрупненні" важливих деталей, використанні монтажних засобів тощо. Це бачення притаманне й ранньому Ю. Яновському ("А потім німці тікали", "Ураза-байран", "Мамутові бивні", "Туз і перстень", "Історія попільниці"), воно значною мірою сформувало його індивідуальний стиль, тому збереглося й у романі "Чотири шаблі".

*Питання друге. Василь Кричевський і Юрій Яновський: дуєт двох кадрів.*

Фронтиспіс видання "Чотирьох шабел" 1930 р. виконав Василь Кричевський, відомий художник, знавець і популяризатор української минувшини, старший товариш Ю. Яновського, якого в "Майстрі корабля" автор називатиме Професором. Він створив обкладинки до багатьох творів тогочасних українських письменників, зокрема й до "Майстра корабля". Їх також пов'язувала спільна робота на Одеській кінофабриці. За участю художника В. Кричевського там було створено чимало фільмів, серед яких "Тарас Шевченко", "Тарас Трясило",

<sup>1</sup> Про кінематографічне світосприйняття як особливий тип рецепції також писали В. Бенямін, Ж. Дельоз, З. Кракауер та ін.

а також “Звенигора” О. Довженка. Яновський дуже любив і цінував їхні спільні мандрівки київськими пагорбами, вулицями, довгі розмови про історичне минуле, урешті, неоціненний вплив цього майстра. Зокрема, у нарисі, присвяченому його творчому ювілею, писав: “Він знає матеріал – цей художник, архітект, знавець історії, кіноконсультант і професор. У старого, але молодого Василя Григоровича вчився я сам, як треба любити матеріал і людську працю біля нього” [2, 253]. Очевидно, Яновський задумувався над важливістю для митця цього “культу матеріалу”, перенесеного з народного ужиткового мистецтва в модерний час, переймав від В. Кричевського навички естетизації, символізації повсякденних речей, предметів, відкриття глибинного сенсу в буденному та звичному. Певно, він, як і Професор, розумів видимий “матеріал” довколишнього світу як найточніший його відбиток.



**В. Кричевський. Ілюстрація до “Чотирьох шабель”**

Ю. Яновський розпочинає “Чотири шаблі” з експозиційного кадру – не з “кіношного”, рухомого, а зі статичного, застиглого, подібного до фотографії. Очевидно, для нього фотографія була першоелементом кіно. І світосприйняття такою ж мірою “фотографічним”, як і кінематографічним: він постійно використовував “кіношну” динаміку, як і фотографічну статику. Власне, перший абзац – опис цього (насправді пробного) фотокадру. У розділі 5-му (“Маршал Остюк”) “усевидюще око” автора поглядом Остюка на мить знову сфокусується на тій давній фотографії: на стіні його паризької кімнати. Певно, ця важлива деталь уособлює пам’ять про героїв, ширше – історичну пам’ять як наскрізний лейтмотив. Її Остюк кладе “до кишені”. Чи ж збережеться надовго? – це питання, яке в наступних розділах автор закріпив підтекстом, але залишив відкритим. Ось цей перший фотокадр: “Вони завмерли, ніби ковтнули міцної отрути, і вона їм забила дух. Галатів чуб один ворушився, звисаючи над оком. Подзьобане віспою обличчя Марченка стало страшним одразу – оббите морською водою обличчя – кольору сухого полину. Остюк безтурботно тримав у руці соняшника і поклав руку на Шахаєве плече. Цей похмуро пригнувся на стільці, простягнувши наперед зціплені руки. Він наче сидів на сідлі. Новенький френч з плямами на плечах, де були погони, салдатські штани і нові шеврові чоботи з острогами, букет весільних воскових квітів на грудях – так виглядав Шахай” [8, 9]. Однак цей вербальний фотокадр – лише частина, нехай і найважливіша, опису самого процесу фотографування, який цікавить автора не менше і яким за допомогою додаткових наголошених (чи “укрупнених”) деталей суттєво доповнено, уточнено загальний зміст роману. Подібне “укрупнення” чи, як наголошував В. Беньямін, “...фотозбільшення не лише робить яснішим те, що “й так” можна розгледіти, а навпаки, відкриває зовсім нові структури організації матерії...” [2]. Отже, на фотокадрі акцентовано прості, приземлені, але показові, характерологічні деталі, які чітко індивідуалізують головних героїв. Поки що їх єднає відчуття солідарності, дружба – разом вони завмирають і від важливості моменту їм однаково “забиває дух”. Навіть більше, у цьому фотокадрі автор “побачив” щось високе й романтичне – як визначальне: “Це сиділи на скелі орли...” Такий романтизований початок історії

їхньої боротьби, окриленої вірою у визволення. У наступних розділах цей перший фотокадр буде замінено низкою наступних, уже кінокадрів, – там вони постануть нетерплячими, роздратованими, сердитими, а то й розгубленими, навіть зрадливими – відповідно до напруженого розвитку подій, постануть кожен сам по собі. А в чотирьох останніх: “як покручене бурєю дерево” стоїть Остюк, “Марченко умиратиме важко” тощо.

Василь Кричевський як читач і художник у графічному кадрі пропонує своє бачення/сприйняття твору, що нібито й суперечить кадрові Яновського – між ними чимало розбіжностей. Четверо друзів тут із шаблями (у тексті ж після фотографування Марченко зауважить: “Ми забули знятися з шаблями”); очевидно, так акцентовано на портретних деталях, важливих для всього твору, бо далі вони нестимуть важливе семантичне навантаження, заявлене вже в назві роману). Деякі деталі у фотокадрі тексту відсутні на ілюстрації

Кричевського (соняшник у руці Остюка, його рука на плечі Шахая, він “наче сидить на стільці”, на грудях – весільні квіти). Друзі тут горді, умиропорені, усміхнені, хоча й самозаглиблені, таємничі й непередбачувані; на всіх шаровари, заправлені в чоботи (і ніякого “кльошу”, “салдатських штанів”) – тобто елементи національного одягу художник поєднав із тодішнім абияким убранням вояків-повстанців. Ще тут чіткий, навіть “укрупнений” бароковий (!) інтер’єр, на тлі якого відбувається фотографування – чи не в поміщицькому маєтку? Кадр Кричевського загалом спокійний, урівноважений – він увиразнює й поглиблює ідею історіософського націоцентричного авторського задуму, наголошує на неobarокових тенденціях як провідних у цьому модерністському романі. Тобто маємо своєрідний дует двох кадрів, що доповнюють і увиразнюють один одного.

*Питання третє. Візуальна кінематографічність ідіостилю Ю. Яновського.*

Отже, літературна кінематографічність у “Чотирьох шаблях” означає специфічну видозміну в цьому творі його художніх засобів: адаптацію ресурсів кіностилістики у вербальному тексті.

Композиція роману кінематографічна, тобто її вибудовано за принципом монтажності – події передано вибірково, довільно, хоча й у часовій послідовності; твір складається із семи пісень чи розділів, у кожному йдеться про окрему історію в певному умовно замкненому часопросторі, але як частину загальної. Кожна пісня, своєю чергою, складається з кількох кадрових “вузлів” (серій), у межах яких кадри чи міні-кадри змінюють, напливають, відтак доповнюють чи продовжують один одного, отже, довільно передають рух, дію в такому калейдоскопічному, розмаїтому просторі й часі. Скажімо, Пісня 2 (“Успенівська операція”) складається з таких кадрових “вузлів”: Марченко в концентраційному таборі розповідає, як під Полтавкою було роззброєно ворожий ешелон; Шахай потрапляє на вузлову станцію, де орудує “чорна армія” анархіста-самозванця Марченка; спільна нарада вояків; уночі Шахай згуртовує, дисциплінує армію повстанців; підготовчі оборонні роботи; перший бій із французами; бій Остюка з французьким кіннотником; французькі парламентарі й виявлена зрада Марченка; виступ Марченка-Шахая перед юрбою зайнятого портового міста; останній бій загону кіннотників Остюка. А ось зразок одного з кадрових вузлів: “Вже й ноги останнього коня процокали через місток, поважно пробігла остання гармата за восьмериком коней, і за нею стомлений гарматчик поспішав, ламаючи вербових бруньок собі на шапку. Закурена пилом піхтура проїхала підводами, бовтаючи заанімілими ногами і мріючи. Вже й пил почав сідати урочисто” [8, 85]. Як бачимо, він складається з міні-кадрів, що ніби напливають. Прикметно, що вони постають перед чіємсь зором, їх хтось “бачить”: персонажі (які постійно дивляться, спостерігають, звертають увагу на щось) чи автор (зазвичай своїм внутрішнім зором), котрий може додати і свою репліку-оцінку. Іноді на цьому навіть наголошено. Наприклад, після опису в’їзду

війська в село: “Шахай пропустив повз себе увесь цей цуг, стоячи край села” [8, 102]. Чи ось погляд автора викадровує крупним планом такий характерний епізод: “Остюк відстав потроху від своїх, байдужо наче оглядаючи партизанів. Він ізліз підправити попругу <...>. Пил невеличкий від копит та коліс обгортав йому ноги. Сонце просвічувало крізь цей пил, і здавалося, що стоїть Остюк за чудесним кущем, що куц узявся весняними бруньками й пухом і через те прозорий” [8, 94]. Внутрішній зір автора, “побачивши” цю картину, засвідчив його ставлення до героя як до улюбленого.

Подібне виокремлення якоїсь ключової, семантично місткої візуальної деталі чи кількох – характерна риса ідіостилю Яновського. Скажімо, у Пісні 2: чорні прапорці на теплушках; чорний прапор над паровозом; Шахай пересідає від “анархічної групи” “перед вікном”; раптова темрява під час наради; “ліхтар плив далі по темряві”; створення Успенівської фортеці; “Чи всі понадягали чисті сорочки?” – питає Шахай і всі здригаються”; мертва голова Петра Виривайла; запнутий “шматком французького прапора” Остюк; Марченко з французькою курткою; греки на віслюках; усмішка Остюка. Такі візуальні деталі, які з’являються в кадрах і міні-кадрах, досить промовисті, лаконічні й точні: грузин Соса читає на гарматі книжку Лермонтова; вогонь свічок палахкотить у церкві; танок вояків на сільському подвір’ї; воскові весільні квіти на грудях Шахая. Вони виконують важливу семантичну роль, водночас посилюють мотивну, власне, замінюють детальний міметичний авторський нарратив.

У романі можна знайти чимало красномовних “картин, що оживають” (опис осіннього сільського ярмарку; бджола раптово сідає на руку; іконописний інтер’єр сільської церкви; історичний екскурс-видиво Шахая перед вінчанням тощо). Серед них варто звернути увагу на “внутрішні візії” чи сні персонажів, які розсувають конкретні часові межі – герой заглядає в минуле, давнє й не дуже (чи майбутнє): “очі людини повертаються до себе в мозок і розглядають...” [8, 25], а читач дістає можливість сягнути меж історіософського, а то й екзистенційного сприйняття.

Скажімо, у сні перед Шахаєм постають “смирений чернець Максим Залізняк”, “політик Мазепа”, “європейський розум і філософська голова Скворода”, від чого він роздумує про невизначене теперішнє. Ця візія символічна, вона з’єднує минулу й теперішню історію українського народу в єдиний процес. Не дивно, що подібні сцени у виданнях після 1930 р. цензура вилучила.

На сюрреалістичній візійності вибудовано Пісню 5 (“Маршал Остюк”), у якій часові межі розмиті, відносні, тут усе з’єднано в тугий вузол людських доль, країн, поглядів, ідеологій. Остюк, тепер радянський дипкур’єр, перебуває в Парижі. Уявою чи у снах він постійно повертається додому, до минулих боїв; у моргу бачить трупи своїх партизан, “оживлює” утопленого ченця; слухає банджо, а пригадує бандуру; французькі жінки викликають роздуми про українських матерів тощо. Такі часові ретроспекції нагадують паралельний монтаж – один із важливих кіноприйомів. Є тут і екфразис – опис “улюбленої картини” невідомого художника під поглядом Остюка: “Вершники з блискучими шаблями в руках божеволіли на тлі червоних хмар, серед котрих заходило велетенське сонце” [8,151]. Він також сюрреалістичний. Перед зором героя ніби оживають епізоди минулих боїв, він сам – “маршал, з кубанкою на голові”. Загалом цей розділ наочно демонструє, як щільно візуальне у стилістиці Яновського пов’язане із чуттєвим і настроєвим.

У таких епізодах реальність постає й перед зором читача живою, рухливою, справжньою, бо видимою – у деталях, образах, картинах. Уявний, умовний світ, витворений автором завдяки вмінню “бачити” свій час, недавні події боротьби, матеріалізовано в зримій конкретиці. Яновський навіть уводить у роман антонімічні поняття зрячого і сліпого. У Першій пісні сліпий кобзар є зрячим, бо

добре розуміє, про що співає, відчуває настрої вояків-повстанців. Сліпці ж – це “анархічні велетні”, котрі “відсувають перемогу в темряву прийдешніх віків”, а “зрячі прийдуть потім”, – наголошує письменник, який чітко “бачить”, бо розуміє свій час і своїх сучасників. “Уміння бачити час, читати час у просторовому цілому світу і, з іншого боку, сприймати наповнення простору не як непорушне тло і раз назавжди готову даність, а як ціле, що постає, як подію; це вміння читати *ознаки ходи часу* в усьому, починаючи від природи і закінчуючи вдачею людини та ідеями” [1, 204–205], – так починав своє дослідження про час, простір й “усевидюче око” М. Бахтін.

Кожна Пісня в романі завдяки літературній кінематографічності калейдоскопічна чи мозаїчна – так автор художньо змодельював цілісну картину-гіпотезу національно-визвольних змагань українців у першій третині ХХ століття та їх наслідки. В архівній передмові до роману Ю. Яновський писав: “Я не дужий писати історію... Натомість я ревізую склепи моєї пам’яті і використовую увесь гідний матеріал. Я не шкодую фарб і сили, що колись належали багатьом персонажам п’єси життя, я віддаю ці фарби і цю силу одній людині – моєму улюбленцеві. І робити так приємно мені. Вдихніть в себе ці спогади, як блакитний дим з пахучого тютюну, хай зашумить голова, пригадуючи аналогії, потім випускайте дим з рота поволі, чудернацькими візерунками, щоб і очі загорілися, блукаючи серед заплутаних ліній тютюнового диму” [9, 1]. Це також свідчить про усвідомлене посилення емотивного вектора комунікативної функції модерністського твору, про надання йому статусу тексту, у якому активна роль належить читачеві, і який містить багатозаровий зміст. Піднесений романтичний пафос перших чотирьох частин у трьох наступних замінено осмисленням індивідуальної трагічної поразки кожного з колишніх маршалів-друзів. Рецепція-бачення читача, його уява, отже, мусить самостійно з’єднати концептуально всі відтворені події, звісно, у своєму варіанті. Автор же події національно-визвольних змагань “бачить” у рухомих картинах (кадрах), звуках, настроях – це своє бачення та розуміння він передає в ретельно виписаних (“не шкодуючи фарб”, які “побачив” у житті), викадрованих епізодах, які вже на композиційному рівні вибудовують цілком умовну сюжетну ситуацію. Отже, можна говорити про конструктивну роль літературної кінематографічності в цьому модерністському романі, де за відсутності історичної конкретики завдяки монтажності, викадруванню, крупним планам тощо зроблено необхідні змістові акценти. Розмаїтий візуальний простір розширює межі історичного часу – читач може зазирнути в минуле і в майбутнє, побачити історію цілісно, комплексно, аналітично.

Показово, що з кінематографічністю в романі пов’язані й інші візуальні форми в ньому. Пейзаж, портрет завжди динамічні, викадровані, лаконічні, з укрупненими деталями, які незвичні, особливі. Цьому сприяє й те, що важливу роль у стилістиці Яновського відіграє метафора, присутність якої видозмінює, модернізує візуальні описи, пейзажі, портрети, робить їх напрочуд настроєвими. “Чудовий краєвид! Тебе не змалюєш п’ятаками звичайної мови” [8, 109] – цей авторський коментар замінює звичне для читача, вихованого на естетиці української реалістичної прози, розгортання пейзажного кадру, у якому “маршали” Шахай і Остюк видерлися на скирту старого сіна “поближче до світла”. А ось іде Шахай ярмарком, “переступаючи калюжі, ніби широкі ріки, баклажани нагадували йому кров, очеретяне віниччя біля яток перетворювалося йому на пишні бунчуки, плахти на руках – на прапори, і вітер над ярмарком – на гомін і шум армій” [8, 12]. Так опис осіннього ярмарку передає внутрішню готовність командира негайно повести військо до бою.

*Пейзаж* як візуальна форма тут завжди метафоричний, він “оживає”. Іноді – піднесено-пафосний, одухотворений, настроєвий: “Весна розкрила свої крила.

Вона летіла вниз – на масні поля, затуляючи рукою лице. Золотими стрілами радості бовваніли далекі могили. Щось невловиме літало в повітрі, пахучіше за чебрець, терпке як молоде вино” [8, 85]. Як у будь-якому романтичному творі він може бути досить ефектним, “картинним”: розділ “Рейд” починається з експресивного, напруженого кадру: кінь Шахая на мить “затримався на кручі” й упав разом із вершником у воду. Закінчується так само “картинно”, але з протилежним відтінком. Автор вихоплює кадр: “Вихорем вилетів на шпиль могили вершник і став там, як пам’ятник. Простягнута рука застигла, показуючи вперед...” [8, 118]. Цей символічний кадр (кіно чи фото), очевидно, покликаний вразити читача, запевнити його у правильному спрямуванні всіх сюжетних дій. Він має й актуальні тодішні кінематографічні аналоги. Як підказує О. Брайко, у фільмі С. Ейзенштейна “Жовтень” (1927) знята на відстані кінна постать із піднятою рукою зображає генерала Корнілова й має монтажну метафоричну паралель – схожу статуетку Наполеона. У фільмі О. Довженка “Арсенал” (1929) солдати й матроси на конях, піднявши руку, також засвідчують свою радикальну позицію.

По всьому тексту трапляються метафоричні візуальні образи (“лізе на небо червоний місяць”, “крізь туман вгорі прорвалося пасмо місячного сяйва”, “осінній вітер... зіпхнув сонце за обрій”, “кілька димарів, як нерухомі пензлі, малюють димом височінь”), які щораз пожвавлюють загальну картину, роблять її змінною, рухливою. Серед них можна особливо виокремити наскрізний візуальний образ туману (“туманний ранок”, “висів у повітрі пасмами туман”, “у такому скаженому тумані”, “стояв туман”, “був вечір і туман”). Він виконує важливу виражальну, водночас символічну функцію, загалом означаючи стан невизначеності, непевності, а то й нетривалості настроїв під час повстанського руху та після його поразки. Показово, що акцентовано на ньому там, де йдеться про анархічні дії повстанців – як указівку на непевний шлях чи невизначеність ситуації. Хоча в Пісні 3 (“Рейд”) після чергового переможного бою образ туману вносить дещо інший, хоча б на короткий час, життєдайний тон: “Коли бій замре й розпливеться порохований дим, вітер стомлено повіє землею тихою радістю життя <...>; коли вечір прилетить здалеку, розіллє весняні настрої, огорне туманом обрії, до яких прагнеш весною <...> тоді хто повірить, що існує смерть?” [8, 101]. Загалом образ туману як символ невизначеності, неясності широко вживаний у світовому мистецтві, трапляється досить часто й в українському фольклорі.

До речі, візуальний образ червоного прапора, який виринає кілька разів, – нібито й свідчення чіткої ідеологічної позиції автора. Проте він неоднозначний. Закінчено 7-му пісню апокаліптичним і символічним кадром: після того, як Остюк прошепотів: “Комуністи наперед!”, вони “Зайшли до кліті. Кліть рушила. Вони повисли в чорній мряці. Вітер свистів знизу. На поясах у них блищали лампи. Друзі падали в глибину...” [8, 224]. Тут закодовано символічне авторське передбачення майбутнього України.

Портрет у романі рухливий, оціночний, зовсім не міметичний, хоча досить інформативний. Показовим є портрет Шахая: він “побачений” авторським зором, що активізує уяву читача, створює ефект присутності. “Похмуро зламані брови й над ними високе чисте чоло – на перший погляд. Далі й суворі уста запримітиш і сильне підборіддя. Це – звичайний парубок. Роки царської війни поклали багато важких думок у мозок, і ці думки світять тепер з очей. Суворе обличчя! А гляньмо но, коли усмішка покривить губи йому, коли розправляться брови – кращого не знайдеш у світі обличчя. Ось воно сміється й тремтить куточками губ – блищать степові очі. А в той же час і наче стримує цю усмішку, знову хмуриє брови – і ще дорожчим від цього стає!” [8, 93–94]. Використання таких деталей у портретах “Чотирьох шабель”, очевидно ж,



нагадує місткі виражальні засоби тодішнього німого кіно, зокрема стилістику створення портрета у фільмах О. Довженка.

Як бачимо, проаналізовані візуальні форми в цілісній структурі цього модерністського роману досить розмаїті. Вони виконують тут важливі функціональні ролі, загалом же допомагають розкрити “немодерністську тему” національно-визвольного руху українського селянства в 1920-х роках та його поразку – аналітично й водночас виражально втілити в модерністському тексті, власне зробити його таким. Бо ж, як писав М. Бахтін, “усе, що суттєве, може бути й повинно бути видимим; усе невидиме несуттєве” [1, 206].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Время и пространство в произведениях Гете // *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – С. 204–236.
2. *Беньямин В.* Краткая история фотографии. – URL: <https://garagemca.org/ru/publishing/a-short-history-of-photography>
3. *Панченко В.* Морський рейс Юрія Третього. – Кіровоград, 2002. – 148 с.
4. *Пуніца О.* Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття). – Донецьк: ДонНУ, 2012. – 332 с.
5. *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. – Москва: Наука, 1977. – 576 с.
6. *Шерех Юрій.* Хвилявий без політики // *Шерех Юрій.* Не для дітей. Літературно-критичні статті та есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – С. 53–67.
7. *Яновський Ю.* Василь Кричевський // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація. – Київ: Факт, 2002. – С. 253–254.
8. *Яновський Ю.* Чотири шаблі. Роман. – Харків: Книгоспілка, 1930. – 226 с.
9. *Яновський Ю.* Чотири шаблі [Автограф] // Відділ рукописних фондів і тектології Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України. – Ф. 116. – Оп. 1. – Од. зб. 269. – Арк. 1.

Отримано 25 вересня 2018 р.

м. Київ



**Слідчо-наглядові справи Тараса Шевченка. Корпус документів (1847–1859). Метаграфовані тексти: [У 2 т., 3 кн.] / Упор. Г. Боряк, Л. Демченко, В. Шандра; відп. ред. В. Смолій / Національна академія наук України; Інститут історії України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; Центральний державний історичний архів України, м. Київ; Національний музей Тараса Шевченка. – [Т. 1]. – Київ: Арій, 2018. – 880 с.**

Видання всіх збережених на сьогодні слідчих і наглядових справ Тараса Шевченка як цілісних ділових комплексів поліцейсько-жандармського і військового відомств. За словами упорядників, це перша повна академічна публікація Шевченкових документів подібного типу. У другому томі (у двох книгах) передбачено факсимільне відтворення близько 400 документів за 1847–1859 роки (147 документів уперше вводяться до наукового обігу), а також нещодавно віднайдених понад тридцять листів до Тараса Шевченка, оригінали яких уважалися втраченими. Уперше опубліковано документи ХVІІІ ст., які поет зібрав під час роботи в Тимчасовій комісії для розгляду давніх актів. У розлогій статті “Слідчо-наглядові справи у документальній та археографічній шевченкіані” Г. Боряка і Л. Демченко здійснено скрупульозну реконструкцію півторастолітніх міграцій архівної шевченкіані.

Працівники Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка взяли посильну участь у коментуванні низки документів.