

Покулевська А. І.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов
Донецького національного університету економіки і торгівлі
імені Михайла Туган-Барановського

КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ ПСИХОЛОГІЧНОЇ НАРАЦІЇ У РОМАНІ С. ЦВАЙГА «МАРІЯ АНТУАНЕТТА»: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Анотація. У статті здійснено спробу продемонструвати як засобами кінопоетики письменник зміг створити психологічну змістовність роману. За допомогою кінематографічного інструментарію (монтаж, кадр, ритм, план, ракурс, мізансцена) С. Цвайг відтворював історичні епізоди, сповнені трагізму, насичені емоціями та переживаннями. Проте роман не втратив на відміну від більшості творів кінобуму 20-х років ХХ століття своєї літературної основи. Це свідчить про вроджене кінематографічне бачення письменника і є однією з тих причин, чому С. Цвайг вважається одним з найвідоміших австрійських письменників у світі.

Ключові слова: кінопоетика, «кінематографічність» у літературі, монтаж, кадр, план, ракурс, ритм, мізансцена, С. Цвайг, психологізм.

Кінематографічність людського мислення як психофізіологічна особливість була досліджена та доведена французьким філософом, лауреатом Нобелівської премії Анрі Бергсоном ще у 1907 році, згідно з якою мислення та сприйняття людиною оточуючого світу має монтажний принцип у своїй основі [1]. Відповідно, все, що створює людина, також має відбиток монтажного принципу побудови. Тобто за своєю природою людина сприймає дійсність та мислить кадрами, які наша свідомість за доли секунд монтажно поєднує у пластичні образи. Це, відповідно, стосується і художньої літератури. Монтажник лежить в основі будь-якого твору мистецтва на різних етапах його створення: від наймасштабніших (об'єднання окремих глав у роман/оповідання) до дрібних (побудова будь-якої сцени твору). До кінематографічних засобів відносять такі категорії як *кадр, ритм, плани різної крупності, ракурс*, які виконують у художній літературі різні функції.

Кінематографічність художньої літератури ще мало досліджена тема, яка потребує глибшого осмислення на прикладах літератури різних епох та течій. У цій розвідці мова буде йти про підсвідоме використання Стефаном Цвайгом кінематографічних засобів з метою передачі психологізму у романі «Марія Антуанетта». Австрійський письменник відомий як тонкий психолог та майстер слова ХХ століття. У 1920–1940-х він був одним із найпопулярніших авторів у світі. Літературна спадщина письменника досліджувалась активно на початку ХХ століття, проте зараз з'являються лише поодинокі статті (Н. Скляр «Відтворення авторської ідентичності крізь призму війни у німецькомовній автобіографії ХХ–ХХІ століть»; М. Пушкіна «Поетика числа у новелі Стефана Цвайга «Лист незнайомки»; Саліма Джабраїл-гизи Гасимова «Типологічна спільність у новелістиці Г. Мопассана, А. Чехова та С. Цвайга» тощо). Серед вітчизняних дослідників можна назвати роботи Юрія Клена, К. Шахової (1991) та монографію О. Оніщенко «Письменни-

ки як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг): монографія» (2012). Отже, стає зрозумілим, що в останній час творчості австрійського письменника приділяється не досить багато уваги. Тому актуальність нашого дослідження не підлягає сумніву. По-перше, через ще не достатньо досліджену тему кінематографічності художньої літератури, а по-друге, через необхідність подивитися на творчу спадщину С. Цвайга під новим кутом зору. Новий підхід – з кінематографічним інструментарієм – дасть змогу зрозуміти, як само автор створював психологічність нарації у романі.

Відомий С. Цвайг насамперед як автор історичних портретів. У 20-ті роки ХХ століття письменник активно працював в історичному та біографічному жанрах. Серед його праць з'являються як маленькі мініатюри, так і великі життєписи з детальним описом історичних постатей. Проте через великий інтерес письменника до психології його історичні твори зосереджені не на історичних фактах, а саме на долях людей, на обставинах, вчинках, які призвели до тих чи інших наслідків. Він намагався показати саме людину, її характер, особливості її натури, розкрити психологізм її вчинків. «Хоч як цікавий його навколишній світ, – пише у своїй статті Кіра Шахова, – у найширшому розумінні цього слова, хоч який залюблений був Цвейг у багатобарвні соковиті нюанси життя, світ речей, історичну деталь, він передусім прагнув заглибитись у внутрішній світ героїв, про яких писав, – людей непересічних, чий звершення чи історична роль залишились у віках. Його приваблювали внутрішні конфлікти видатних індивідуальностей, як логіка, так і алогізм їхньої поведінки, драматизм чи трагізм їхнього життя» [3, с. 586].

Для створення психологічного змісту у літературному творі є багато засобів. Насамперед це зображення портретів героїв, діалоги, їхні думки. Особливої уваги заслуговує «видима мова почуттів» (В. Фашенко) – жести, пози, вираз очей, міміка тощо. А всі ці прийоми завдяки різним ракурсам, крупностям «кадрів», монтажу як зчепленню пластичних образів в єдину візію слугують вираженню психологічного змісту.

Якщо ж подивитись на твір С. Цвайга, то у ньому майже немає діалогів, мало описів міміки та жестів героїв. Свій психологічний зміст письменник творить іншим шляхом – за допомогою кінематографічних засобів він створює пластичні образи, озвучуючи їх та наповнюючи безліччю подробиць, деталей. Образ своєї головної героїні – Марії Антуанетти – він змальовує поступово. Як дитина вона у нього «ніжна, зграбна, струнка й безперечно гарненька», «від природи ласкава і жвава як ртуть» [3, с. 11], «гарненька, показна й доброзвичайна»

[3, с. 12], «з попелясто-білявими косами і блакитними пустотливими очима» [3, с. 20]. З цих описів відчувається ніжність та симпатія автора до майбутньої королеви. Проте він не втрачає об'єктивності і звертає увагу й на її негативні риси: Марія Антуанетта «пустотлива і ледачкувата», «не виказувала ні найменшої схильності братись за щось поважне», «вона все може і нічого насправді не хоче». Забігаючи на 10-20 років наперед, С. Цвайг подає загальну думку всіх державних діячів про знехиті Марії Антуанетти до міркувань при її великому розумі; про те, що збудившись, вона втікає від будь-якої поважної бесіди. Як психолог С. Цвайг вказує саме на життєві обставини, причини, що призвели до такого результату: відсутність належної уваги матері до своєї дитини призвело до того, що з неї виросла недалека людина, яка мало чим цікавилась – «пересічна жінка».

Наступний раз ми вже «бачимо» Марію Антуанетту на церемонії передачі. З кожним реченням, з кожною деталлю автор максимально підкреслює безглуздість звичаїв тих часів. Він подає окремими крупними планами різні елементи одягу, тим самим використовуючи кінематографічний прийом розтягування часу. Суть цього прийому полягає у тому, щоб занурити якомога глибше реципієнта в атмосферу австрійського передпокою, зробити його безпосереднім учасником. Кульмінацією стає те, що «малі дівча» зайшлося плачем. На безглуздість та трагізм всієї ситуації письменник вказує, коли зазначає, що у таких обрядах «почуття не враховуються». Завершується ця маленька кінострічка за законами кінематографу загальним планом, на якому ми «бачимо» скляну карету, салюти та заплакану Марію Антуанетту. Це наче застигла кольорова картина. Проте письменник знову оживляє свою кінострічку, підключаючи шумовий елемент: стає чути дзвони Страсбурзького собору, «вітальні звуки» та як «гримлять гарматні салюти». А останнє речення – це ніби закадровий голос у кіно, який підсумовує все, що відбулося: «Марія Антуанетта назавжди покидає безтурботні терени дитинства, починається її жіноча доля» [3, с. 19]. Завдяки засобам кінопоетики С. Цвайгу вдається відтворити події того дня, створити відчуття перегляду кольорового фільму. А через контрастний показ трагічних обставин життя однієї людини та водночас свята та радості інших людей письменник здійснює емоційно-сміслові зіставлення.

Зовсім інакше С. Цвайг змальовує майбутнього Людовіка XVI. Він ніби протиставляє два образи. У техніці портретування письменник дуже уважний до всіх дрібниць, через що образ майбутнього короля вимальовується пластичний та завершений. Одразу відчувається зневажливе ставлення автора до нього: «Той, зростом п'ять футів і десять дюймів, застигло й збентежено, мов бовдур, стояв обіч, аж нарешті звівши опалі підсліпі очі ...» [3, с. 21].

Знайомство Марії Антуанетти з королем та майбутнім нареченим можна розглядати як монтажний кадр, який складається з декількох сцен: перша – це аудіовізуальний образ. Спочатку ми «чуємо» фанфари, що сповіщають про прибуття весільного поїзда і тільки потім «бачимо» короля Людовіка XV, що вийшов назустріч нареченій онука. І одразу наступний кадр – Марія Антуанетта, яка поспішає і незграбно опускається навколішки перед королем – середній та крупний плани. Далі крупний план, як король цілує дівчину у щоки, і знову середній – знайомство Марії Антуанетти з нареченим.

У наступній сцені король, Марія Антуанетта та її наречений їдуть у кареті. Це, скоріш за все, середній план, який ще поданий у звуці – на задньому плані чути теревені короля, що

залицяється до дівчини, проте крупним планом ми «бачимо» саме Людовіка XVI, який «мовчки і збуджено скулився у кутку» [3, с. 21] і, мабуть, дивиться сумно у далечінь. Як бачимо, це наче розписаний зі всіма подробицями сценарій. Всі деталі продовжують працювати на одну мету – донести до читача-реципієнта емоційний стан, переживання героїв. Стає зрозумілим, що цей шлюб у такому ранньому віці є трагедією для обох. Поміж рядків лунає думка про приреченість людської долі. Так завершується цей кіноепізод. Якщо б його знімали у кіно, то за законами кінематографу тих часів остання сцена була б загальним або панорамним кадром карети на тлі природи, наприклад. Проте С. Цвайг йде іншим шляхом – він завершує цей монтажний кадр крупним планом Людовіка XVI, який у своєму щоденнику описує все, що відбулося і мало бути таким важливим для нього, одним єдиним реченням: «Побачення з пані дофіною» [3, с. 21]. Беземоційність, сухість у висловлюваннях, байдужість до всього, що відбувається навколо – все це ще більше загострює трагічність ситуації. Використовуючи кінематографічні прийоми, С. Цвайг майстерно змальовує драматичність життя, покірність людини своїй долі. А те, що письменник відходить від правил кінематографу тих часів, свідчить про саме вроджену кінематографічність його творчого методу, тобто про підсвідоме застосування засобів кінопоетики. Роман з'явився вже в еру кіно, і багато письменників свідомо й штучно використовували у своїх творах засоби кінематографу, що у більшості випадків погано впливало на літературність цих творів.

Ці глибоко психологічні події письменник чергує з описами свята на честь Марії Антуанетти [3, с. 20]. Для описів С. Цвайг користується перелічувальним методом. При цьому окремі «кадри» він відокремлює крапкою з комою. Саме про такий зв'язок пунктуації з кінопоетикою розповідав видатний кінорежисер минулого століття М. Ромм на лекції, присвяченій питанням монтажу. За приклад він узяв «Пікову даму» О. Пушкіна, де автор ділить фразу саме крапками з комою і, таким чином, підкреслює низку кадрів. «Пушкін прямо натякає, – пояснює режисер, – на роздільне бачення світу, хоча б тим, що він увесь час зупиняє читача то крапкою, то крапкою з комою і навіть крапкою і тире» [2, с. 288].

Прийом, коли автор чергує драматичні, сповнені негативних емоцій сцени зі сценами свята і радості, має також кінематографічну природу. Такий прийом можна порівняти з паралельним монтажем у кінематографі. На думку В. Шкловського, суть цього художнього прийому полягає у тому, що головного персонажа однієї частини паралельної побудови залишають у найкритичніший момент та звертаються до іншої паралельної дії [5, с. 32]. Паралельний показ двох або більше сюжетних ліній у романі часто використовується з метою гальмування розвитку подій. У нашому випадку це ще працює на загострення психологізму події: С. Цвайг показує щастя та радість людей під час свята й водночас сльози та розгубленість Марії Антуанетти. Завдяки такому контрастному зображенню читач глибше й повніше відчуває емоційність моменту.

Подібних прикладів у романі можна знайти безліч. Так, на декількох сторінках через листування Марії Антуанетти з матір'ю письменник змальовує картину інтимного життя жінки. Знову крапкою з комою відокремлює він низку кадрів-подій, завдяки чому перед очима читача проносяться сім років подружнього життя імператриці [3, с. 26-27]. Ритм є важливою категорією кінопоетики і, звичайно ж, наявний у літературі. С. Цвайг писав у своїх спогадах «Вчорашній світ» стосовно

темпоритму літературного твору наступне: «Будь-яка багатослівність, <...> невизначена мрійливість, все нечітке та неясне, будь-яке зайве гальмування дії роману, біографії, статті дратують мене. Лише книга, яка цілком і повністю захоплює і читається залпом, змушуючи затамувати подих, приносить мені задоволення. Дев'ять десятих усіх книг, які потрапляють у мої руки, я знаходжу надмірно затягнутими, перевантаженими зайвими подробицями, порожніми діалогами і непотрібними другорядними персонажами, а тому недостатньо цікавими, динамічними» [4, с. 694]. Ця думка характерна для літератури 20-х років минулого століття. Такі ознаки як прискорений темпоритм, насиченість сюжету різними подіями, авантурні сюжети – все це було наслідком появи кінематографу. Тому, мабуть, і у своєму романі С. Цвайг зайву, на його думку, не досить важливу інформацію подає у прискореному темпоритмі.

Яскравим прикладом психоаналізу у романі є момент, коли він аналізує ситуацію Марії Антуанетти та Людовіка з психоаналітичних позицій. Як цитатою з підручника характеризує С. Цвайг психологічні стани своїх героїв. «У чоловіка з незадовільною сексуальною спроможністю, – висновує письменник, – постає загальмованість і непевність; у жінки, коли їй не зараджує пасивна готовність віддатися, неодмінно має проступити надмірна збудженість і нестримність, гарячкова жвавість» [3, с. 29]. Таким чином він намагається обґрунтувати причину поведінки цих героїв далі, дати психологічне підґрунтя тих чи інших вчинків, пояснити читачу, чим це було спровоковано. Такий підхід надає реалістичності роману та вирішує низку питань, які б могли виникнути при прочитанні пізніше.

Наступні епізоди, що сповнені трагічних описів та поступово готують реципієнта до розв'язки всієї цієї історії, теж не менш кінематографічні. С. Цвайг до найменших деталей описує Марію Антуанетту як зовнішню, так і її внутрішній стан, думки, коли вона готується до суду. Крупними планами, через крапку з комою він «показує» нам спочатку обличчя королеви: «Печуть червоні, запалені від сліз і зовсім відвиклі від денного світла очі (перший кадр); від тяжких і невпинних кровотеч, що дошкуляли їй уже кілька тижнів, мов крейда, збігли губи (другий кадр)» [3, с. 354]. За допомогою кольорів у своїх образах автор створює певний емоційний настрій. Письменник переходить далі до опису внутрішнього стану своєї героїні через невласне пряму мову: «Тепер їй часто, занадто часто треба долати втому, лікар уже не раз давав ліки для покращення серця. Але ж вона знає, що сьогодні історичний день, сьогодні не можна показати втомі, щоб ніхто у залі суду не посмів глузувати зі слабості королеви й доньки імператора. У виснаженому тілі, у знівеченій душі їй треба до останку вибрати силу й завзяття, а потім надовго, вже наввіки можна буде спочити» [3, с. 354]. А потім знову середні та крупні плани самої жінки: «Дбайливіше, ніж звичайно, розчесала вона свої сиві коси. Вдягнула білого накрохмаленого льняного чепчика з оборками, а на обидві боки спустила жалобні стрічки ...» [3, с. 354]. Саме таким чергуванням описів зовнішності та вбрання Марії Антуанетти з описами її переживань та думок С. Цвайг завершує відтворення відповідного до обставин, емоційного фону епізоду. Письменник дуже докладно, наче стенографіст у суді, зображує все, що відбувалося у той день. Ми «бачимо» епізод з фільму, де С. Цвайг знову перемежує «кадри» суду, присяжних, свідків з описами самої королеви, її психологічного стану. Реципієнт відчуває себе одним із глядачів на цьому суді, тому

що візія пластична, озвучена голосами людей, гомоном у залі. Емоційний стан Марії Антуанетти письменник знову-таки передає за допомогою кінопоетики. Задля цього він використовує художню деталь – крупним планом рук автор «показує», як достойно й навіть байдуже королева трималася на суді: «Жодного разу, навіть коли читали найжасотніше, не підвела вона голову, її пальці байдуже, «немов на клавісині», вигравали на бильці стільця» [3, с. 355]. Такий прийом застосовується активно у кінематографі. Суть його полягає у тому, що «у слові, у називанні людина виокремлює одну рису предмету для того, щоб визначити предмет повністю, – зазначає В. Шкловський. – При кінозйомці кінорежисер, показуючи руку людини, очі або предмет, з яким мала справу людина, давав уявлення про ціле. Він учив глядача бачити, розуміти та зіставляти» [5, с. 124]. Таким чином відбувається проникнення реципієнта у психологічний стан героїні. Одним реченням С. Цвайг створює пластичний епізод, який сповнений глибоким психологічним підтекстом. Письменник не говорить багато про переживання героїні, а вибирає інший шлях художнього вираження – він «показує» її у момент найсильніших переживань.

Таким же шляхом автор йде при зображенні страти. Спочатку він наповнює візію різними звуковими та зорово-пластичними образами. С. Цвайг розтягує час навмисно, перериває опис страти різними дрібницями, описами людей та оточуючого середовища. Через це створюється відчуття часу. Цей прийом кінопоетики направлений на те, щоб підкреслити емоційну значущість цього епізоду, зосередити увагу читача на саме психологічному забарвленні моменту.

А потім настає повна тиша, проте візія від цього не стає німою. Образ тиші, так би мовити, озвучений людьми, що затамували подих і спостерігають за королевою, яку привезли зв'язану на возі. Розтягуючи максимально час, С. Цвайг детально відтворює все, що відбувається, у що вдягнена колишня королева, як вона підіймається сходами ешафоту, як тримається. Через невласне пряме мовлення автор передає думки Марії Антуанетти, як вона намагається заспокоїти себе, зображає її психологічний стан. Ці емоційно насичені описи внутрішніх переживань колишньої королеви він протиставляє описам зовнішніх проявів її стану. Якщо у душі жінки була буря емоцій, то зовні вона трималася до останньої хвилини життя «з кам'янішим обличчям, ніж коли виходила з в'язниці». Крупними планами С. Цвайг «показує», як на високих підборах вона долає останні сходи «так само легко й окрилено, як колись мармурові сходи у Версалі» [3, с. 371]. Завдяки контрастному протиставленню внутрішніх та зовнішніх проявів емоційного стану жінки напруження у мізансцені зростає у рази. І все на фоні повної тиші. З позицій психологічної змістовності цей епізод є ключовим. Докладно й повільно письменник відтворює все до самої страти, вся книга – це наче очікування цієї трагічної розв'язки. Але автор після таких довгих та пластичних описів раптово одним реченням описує усю страту: «Кати хапають її ззаду, кидають на дошку, підсувають під лезо, смикають за мотузку, – зблиснувши, опустився ніж, глухо вдарило, – і Самсон уже хапає за коси знекровлену голову й підіймає, щоб усі побачили, над майданом» [3, с. 371]. Наче фільм пішов у прискореному темпі, і ми не встигаємо збагнути все, що відбулося. І хоча в одному реченні зібрані кадри різної крупності та ракурсів, і страту можна було б описувати не на одній сторінці, проте талант С. Цвайга у тому й полягає, що він зміг завдяки контрастному показу подій (після довгих, докладних описів

приготувань до страти, сама страга описана одним реченням) досягти кульмінації психологічного напруження. Такий шлях зображення подій можна порівняти з монтажем атракціонів С. Ейзенштейна, суть якого полягає у поєднанні зовсім протилежних ритмів задля найсильнішого враження на реципієнта. Завдяки цьому читач глибше й гостріше сприймає зображуване. Така несподівано коротка й наче зжована розв'язка направлена на те, щоб підкреслити всю мінливість життя, трагізм долі однієї пересічної жінки. Такого ефекту С. Цвейг досягає саме завдяки застосуванню різних ритмів, які наче струшують свідомість реципієнта від несподіваності.

С. Цвейг вмівло й художньо яскраво зображає психологічні стани, переживання, настрої. Як справжній психолог він аналізує вчинки своїх героїв, займається психоаналітичним дослідженням їх душі. Проте вражає саме зображально-пластична природа твору, талановите застосування засобів кінопоетики з метою створення психологічної змістовності роману.

Як бачимо, весь твір є дуже кінематографічним. З одного боку, скоріш за все, на це вплинули поява та швидкий розвиток кінематографу. Проте, з іншого, будь-який високохудожній літературний текст, як правило, виокремлюється своєю яскравою візуальністю. І цю візуальність письменник організовує на інтуїтивному рівні за принципами, які зараз називаються «кінематографічними». Через це після прочитання дійсно високохудожнього твору складається відчуття перегляду фільму, де не потрібно багато слів про почуття та переживання героїні. Реципієнту надається можливість самому споглядати за перебігом емоційних станів героїв, співпереживати їм.

Література:

1. Бергсон А. Творческая эволюция : пер. с франц. / Анри Бергсон. – М. : КАНОН-пресс ; Кучково поле, 1998. – 384 с.
2. Ромм М. И. Избранные произведения : в 3 т. / М. И. Ромм. – Т. 3 – М. : Искусство, 1982. – 576 с.
3. Цвейг С. Мария Антуанетта; Магеллан / С. Цвейг ; Пер. з німецької П. Тарашук, І. Соїко; Післям. К. Шахової. – К.: Дніпро, 1991. – 592 с.
4. Цвейг С. Собрание сочинений : в 10 т. : пер. с нем. / С. Цвейг. – Т. 8: Мария Стюарт; Вчерашний мир: Воспоминания европейца – М. : ТЕРРА, 1996. – 800 с.
5. Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино / В. Шкловский. – М. : Искусство, 1965. – 456 с.

Покулевская А. И. Кинематографичность психологической наррации в романе С. Цвейга «Мария Антуанетта»: компаративный аспект

Аннотация. В статье предпринята попытка продемонстрировать как средствами кинопоэтики писатель смог создать психологический смысл романа. С помощью кинематографического инструментария (монтаж, кадр, ритм, план, ракурс, мизансцена) С. Цвейг воспроизводил исторические эпизоды, наполненные трагизмом, эмоциями и переживаниями. Однако роман не потерял в отличие от большинства произведений кинобума 20-х годов XX века своей литературной основы. Это свидетельствует о врожденном кинематографическом видении писателя и является одной из причин, почему С. Цвейг считается одним из самых известных австрийских писателей в мире.

Ключевые слова: кинопоэтика, «кинематографичность» в литературе, монтаж, кадр, план, ракурс, ритм, мизансцена, С. Цвейг, психологизм.

Pokulevska A. Cinematographicness of psychological narration in the novel “Marie Antoinette” by S. Zweig: comparative aspect

Summary. The article attempts to demonstrate how the writer was able to create the psychological content of the novel through means of cinemapoetics. With help of cinemapoetics tools (montage, shot, background, perspective, mise-en-scene), S. Zweig reproduced historical episodes full of tragedy, emotional feelings and experiences. However, the novel has not lost its literary basis, unlike most of the 20th-century boom films. It indicates about the innate cinematic vision of the writer and is one of the reasons why S. Zweig is considered to be one of the most famous Austrian writers in the world.

Key words: cinemapoetics, “cinematographicness” in literature, montage, shot, background, perspective, rhythm, mise-en-scene, S. Zweig, psychologism.