

УДК 821.161.2/82-312.4

Філоненко С. О.,
доктор філологічних наук, професор,
Бердянський державний педагогічний університет
sofil23@ukr.net

СИНЕМАТОГРАФ ЯК АТРАКЦІЯ ТА АТРАКЦІОН: КІНОСЮЖЕТИ В СУЧАСНИХ РЕТРОДЕТЕКТИВАХ

Анотація

Сучасні українські детективи у стилі ретро, які є актуальним трендом масової літератури, репрезентують ранній етап розвитку поп-культури в просторі Російської та Австро-Угорської імперій початку ХХ століття (кіно, цирк, бульварне читиво тощо). Синематограф у своїй початковій формі стає сюжетотворчим у детективній формулі, як засіб творення ілюзій та формування масової свідомості. У ретродетективах Владислава Івченка (“Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу”), Ірен Роздобудько (“Подвійна гра в чотири руки”), Андрія Кокотюхи (“Привид із Валової”) показ розслідування включає прийоми кінопоетики та проблематизує синематограф як ранню форму індустрії розваг.

Ключові слова: масова література, історичний детектив, стиль ретро, синематограф, атракціон.

Summary

The contemporary Ukrainian mysteries in the retro style, which are the actual trend of popular fiction, represent the early stage of the development of pop culture in the space of the Russian and Austro-Hungarian empires of the early twentieth century (cinema, circus, pulp fiction, etc.). In its original form, the cinematography creates a plot in the detective formula, as a means of making illusions and shaping mass consciousness. In the historical mysteries by Vladislav Ivchenko (“The Best Sleuth of the Empire at the service of Private Capital”), Irene Rozdobudko (“Double Game in Four Hands”), Andriy Kokotyukha (“Ghost Of Valova”), the investigation shows the techniques of film poetics and challenges the cinema as an early form of the entertainment industry.

Key words: popular fiction, historical mystery, historical mystery, retro style, cinematography, attraction.

Перший етап розвитку кінематографу називають **“атракційним”**: від 1896 до 1907 років не йшлося про мистецтво чи промислове виробництво. Демонстрація “рухомих фотографій” мала такий же статус, як ярмарковий балаган, луна-парк, цирк, вар’єте, мюзик-хол. Ніхто тоді не міг передбачити ані комерційних перспектив, ані потужного впливу на масову свідомість. Перші покази відбувалися в пристосованих приміщеннях: фотоательє, літніх театрах, концертних залах, у підвалах, готелях, рестораціях, крамницях. Для кіно потрібен був лише екран, будка оператора, піаніно чи грамофон, 30-40 сидячих місць для публіки.

Сеанси супроводжували живою музикою (“музичними ілюстраціями”), декламаціями, у проміжках між стрічками показували дивертисмент із фокусниками, приборкувачами зміїв, велетнями. На початках оператори фільмували те, що могло стати атракціоном для публіки: прибуття потягу,

боротьбу джіу-джітсу, ювілей королеви Вікторії чи коронацію Миколи II, танці дикунів, вчених слонів, кенгуру, краєвиди Конго, виробництво шампанського, а вже згодом додалися любовні, кримінальні історії, комедії, казки та картини з минулого. Часто на екран переносили шоу із суміжних видів мистецтва: театральні п'єси, оперети, балетні та естрадні номери, феєрії [див. 1, 2].

Привабливість посилювалася завдяки модному слову “електрика”: “Електрокосмографічний театр”, “Електричний і механічний театр”, “Новітній електричний синематограф”, “Гранд-електро”. Називали тодішні кінотеатри і складними й чудернацькими словами: “Грамофізіоскоопофон”, “Тауматограф”, “Патеграф”, – або словами, які підкреслювали незвичайність, ілюзорність світу кіно: “Міраж”, “Фата моргана”, “Фантазії”, “Ілюзіон”, “Чари”, “Світ чудес”, або просто гучними назвами: “Геліос”, “Атлантик”, “Бомонд”, “Люкс”, “Шантеклер”. Згодом інтерес до нової розваги посилювали електричні вогні реклам, гірлянди лампівнів, а з часом – розкіш облаштування перших кінотеатрів: кришталеві люстри, оксамитові порт'єри, оркестр, гардероб, буфет, кіновернісажі.

Розвагою спершу був сам факт демонстрації кіно – глядачів вражали “живі” фотографії, а далі атракційність пов'язувалася вже зі змістом і видовищністю картини. Публіка масово захоувалася в синема й переживала неймовірно гострі емоції від споглядання, здавалося б, буденних ситуацій та об'єктів: як плюскоте вода в морі чи вино в склянці. Кіно стало дешевою, мобільною і загальнодоступною розвагою для натовпу, що не шукав освіти, а шукав сенсацій і “сантиментальної гарячки” (Осип Мандельштам). Як пише Барбара Гершевська, “...магія кіно була така велика, що...і масова свідомість, і більш елітарна з однаковим зацікавленням всмоктувала таємничі історії про людські пристрасті. Перші сюжетні кінострічки, сповнені гвалту, гріха, ошуканства і звірства, що повинно було радше знеохотити до перегляду, ніж привертати увагу, стали, однак, найліпшим експортним товаром ...кіностудій” [1, 8].

Коли сучасна література звертається до початку ХХ століття, то вона не може обійти стороною синематограф як ранню, популярну і знакову форму масової культури. Разом із автівками, аеропланами, телефонами, електрикою, а також місцями відпочинку – казино, більярдними залами, кав'ярнями, стадіонами, цирком, ілюзіони стали невід'ємною частиною сетінга в ретрожанрах, зокрема в детективах. Кінематограф і детективи зародилися й поширилися майже одночасно і з початку ХХ століття переживають тривалий роман. Детектив – один з найпотужніших кіножанрів, разом з тим літературні твори охоче використовують кінематографічний стиль (наразі це стало практично нормою), а також кіноіндустрію як матеріал для сюжетів і кінозірок як персонажів. Вирізняють навіть окрему формулу “голлівудського детективу”, де сліди кримінальної загадки ведуть до цієї фабрики мрій та ілюзій (у творах Росса Макдональда, Реймонда Чандлера, Джеймса Еллроя та інших).

Сучасні українські детективісти, які пишуть ретроромани, також небайдужі до синематографу і часом звертаються до світу кіно у своїх сюжетах. Зокрема, йдеться про романи “Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу” Владислава Івченка (“Темпора”, 2014), “Привид із Валової” Андрія Кокотюхи (“Фоліо”, 2015) та Ірен Роздобудько “Подвійна гра в чотири руки” (“Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014). Перші два твори є складовими ретродетективних циклів: про пригоди Івана Карповича Підпригори, найкращого сищика Російської імперії, Владислава Івченка; “львівського” циклу ретродетективів про адвоката Климентія Кошового Андрія Кокотюхи. Такі цикли є наразі модним трендом популярного українського письменства.

Владислав Івченко сьогодні є автором уже 5 романів про сищика Підпригору (перший твір – у співавторстві з Юрієм Камаєвим), кожний складається з певного числа окремих історій – справ детектива. Дія відбувається на початку ХХ століття в Російській імперії та за її межами, в останньому романі “Одіссея найкращого сищика республіки” змальовується розпад імперії в 1917 році. Жанр творів є амальгамою з різних елементів: авантюрного, детективного, сатиричного, альтернативно-історичного.

Ярина Цимбал відзначила близькість Івченкових історій до кіносценаріїв: “Схоже, Владислав Івченко запровадив новий жанр у масовому сегменті сучасної кіноіндустрії – історико-детективний серіал, і якби на пагорбі Жовтневого палацу замість квіткового годинника красувався напис “Голлівуд”, то сюжет на прекрасний серіальний сценарій відірвали б у автора з руками й ногами” [7].

Змальовуючи життя імперії в перехідний період, Владислав Івченко не цурається зображення не тільки технічних новинок, але й нових форм індустрії розваг. Власне, тогочасна масова культура теж стала своєрідним героєм його книгосеріалу, а головний герой – Іван Карпович Підпригора – роздвоюється одночасно на живу людину та її літературний образ у бульварних романах. Секретар і доктор Ватсон сищика – граф Маєвський – ліпить із нього образ “Пінкертон з берегів Сули”. І сам детектив, де б не мандрував, наштовхується на дешеві брошури про свої пригоди й армію шанувальників, які просять про автограф. (Мотив “олітературнення” героя-сищика добре апробований в історичних детективах, наприклад у циклі Леоніда Юзефовича про Івана Путіліна). Загалом, питання масової культури, народних розваг, популярних жанрів постійно дебатуються на сторінках романів Івченка, і письменник навіть веде діалоги з уявними критиками своїх творів.

У згаданій книжці Підпригора розплутує детективні справи в непрості часи перед Першою світовою війною, коли в Російській імперії роздмухується мілітарна істерія та шпигуноманія. Власне, під цим соусом подано епізоди про зіткнення сищика з кіносвітом в оповіданні “Кіно і німці, або Тато знайшлися”. Синематограф, який від часів своєї появи в імперії був принципово аполітичним, різко перетворюється на засіб пропаганди й

виконує державне замовлення перед початком війни. До Івана Карповича з'являється Анатоль Куйбіда, київський представник кінофабрики Ханжонкова, і запрошує його стати консультантом нової стрічки – “патріотичного кіно з Іваном Мозжухіним та Анастасією Кольцовою”, “фільму про злочинців і перемогу закону” [3, 601]. Тут згадано, звісно, реальну кінофабрику, зірку російського німого кіно Івана Мозжухіна, образ Анастасії Кольцової навіяний образом Анастасії Вяльцевої, відомої виконавиці романсів. Підпригору як “стовп самодержавства” і людину з бездоганною політичною репутацією запрошують також і для того, щоб прикрити неприглядний факт: знімати патріотичну стрічку запросили німецького режисера Фрідріха Плумпе (це також історична постать, Фрідріх Мурнау, діяч німецького кіноекспресіонізму), у якому бачать шпигуна й диверсанта. Цей мотив спирається на справжні обставини: у передвоєнний час російські кінофабрики мусили відмовлятися від співробітництва з німецькими фірмами, від закупівлі техніки і плівки.

Відбувається короткий диспут між Анатолем Куйбідою та графом Маєвським: для першого кіно – “чудове мистецтво майбутнього”, для другого – “балаганний жанр” і “розваги для натовпу” [3, 605]. Насправді, попри зачарованість раннім кіно, інтелігенція зневажливо ставилася до нього як дешевого шоу. Згодом Підпригора потрапляє на знімальний майданчик в орендованому цеху заводу “Арсенал” й описує свої враження: “схожий на мурашник: усі кудись бігали, щось тягли, робили, говорили, шуміли” [3, 606]. Знову поновлюється диспут про сутність кіно як народного мистецтва: акторка Кольцова, жінка з манерами і руками аристократки, грає просту селянку і хоче, щоб фільм передавав справжнє життя низів – “життя як воно є” [3, 609]. Її підтримує помічник режисера Бутурлін, який хоче зробити кіно серйозним мистецтвом із соціальною проблематикою: “Треба дати людям правду!” [3, 610]. Та Підпригора впевнений у зворотному: “Людям казка потрібна!” [3, 610].

Однак справжня сварка на майданчику розгоряється через зміст фільму: сценарист Мефодій Жабченко хоче зняти пропагандистську стрічку, йдучи за урядовою кон'юнктурою зображувати німців ворогами. Сценарій такий: “Війна з ворогами, дикими варварами, що захоплюють село і викрадають дівчину, намагаються примусити її служити в будинку розпусти. А коли вона відмовляється, то кидають до тюрми, де піддають тортурам. Тим часом її коханий за наказом командування пробирається у тил до ворогів, щоб викрасти ворожого генерала. Випадково дізнається про долю коханої і рятує її, після чого мститься ворогам вітчизни. У фіналі їх оточують варвари, пропонують здатися, але герой помирає в бою з криком “За віру, царя і Отечество”, вороги збігаються до його тіла, щоб познущатися, але його кохана висаджує в повітря погреб з вибухівкою, чим нищить командування ворогів, що збіглося подивитися на тіло зухвалого русича” (“Вбити варвара”) [3, 613].

Насправді, пропагандистське кіно посідало значну частку 3 тисяч фільмів, знятих у 1908–1917 роках в Росії, що видно по назвах стрічок: “В кровавом зареве войны”, “В огне славянской бури”, “Долой немецкое иго!”, “За веру, царя и отечество”, “Лицо войны”, “Мания войны”, “На защиту братьев-славян”, “Не так страшен немец, как его малюют”, “Немецкое засилье”, “Под пулями немецких варваров” та інших.

Підпригора ненавидить війну, і подібні сюжети здаються йому “маячнею”, яка розпалює наймерзенніші почуття в людях. Однак подальший розвиток цього сюжету веде в інший бік – історія перетворюється на шпигунський трилер, де контррозвідка викриває таємну змову виробників кіно. Владислав Івченко звернувся до ідеї маніпулятивної сили кінематографа: геніальний режисер Плумпе, зговорившись із російськими революціонерами, зокрема Луначарським, вставляє в стрічку 25-й кадр із закликами проти государя, що розпалюють ненависть до Романових і підбурюють до повстання. Впливу на підсвідомість піддаються навіть російські офіцери, які побували на прем’єрному показі. Підпригора викрив диявольський план і запобіг бунтам.

Отже, в ретродетективі Івченка акцент зроблено на специфічних особливостях нового мистецтва: його здатності керувати масовою свідомістю і бути знаряддям пропаганди. Історія на знімальному майданчику є свого роду пародією на шпигунський жанр, навіяною шпигуноманією та воєнною істерією в Російській імперії, а отже слугує для характеристики суспільної настроїв і проблем.

Андрій Кокотюха послідовно створює септологію ретродетективів про Львів, що є проектом видавництва “Фоліо” (2015–2017 роки). Він зображує Австро-Угорщину в 1908–1918 роках очима емігранта з Києва адвоката Климентія Кошового. Світ побачили шість книжок із циклу: “Адвокат із Личаківської”, “Привид із Валової”, “Автомобіль із Пекарської”, “Різник із Городоцької”, “Коханка з площі Ринок”, “Втікач із Бригідок”, автор анонсував завершальний роман – “Офіцер із Стрийського парку”. У кожній книжці автор торкається якихось актуальних проблем тогочасного мультикультурного Львова, населеного поляками, євреями, німцями і русинами: це експорт російського тероризму, будівельний бум, поява автівок і підпільних еротоманських клубів, згодом – російська окупація, січові стрільці і робота диверсантів. У кожному з романів Андрій Кокотюха веде з нами гру в детективні жанри. “Адвоката” він змодельював як класичну формулу *вбивства в закритій кімнаті*. “Привид” – з назви стає зрозуміло, що перед читачем *готичний детектив*. Далі черга за *гламурним романом* – “Автомобілем із Пекарської”, *кривавим трилером про маніяка* – “Різник із Городоцької” та *політичним детективом* “Коханка з площі Ринок”.

Роман “Привид із Валової” – друга книга серії, де автор укотре використовує формулу готичного детективу, тобто такого, де, здавалося б, надприродні явища отримують раціональні пояснення. З цієї точки зору

твір вписується в ряд романів: “Легенда про Безголового”, “Темна вода”, “Аномальна зона”, “Таємне джерело”. З іншого боку, львівський сетінг 1909 року включає сецесійні будинки, які увійшли в моду (“сецесія значно освіжить обличчя Львова” [5, 65]), будівельну лихоманку й економічний бум через розробку нафтових родовищ. Привид Чорної пані оселяється в кам’яниці № 28 на Валовій, що піддається перебудові. Там знаходять тіло поліцейського інформатора Антона Моргуна, який упав із риштувань і розбився. Кошовий змушений взятися за розслідування вбивства. Будинок має свою трагічну легенду і своє прокляття, Чорна пані – замордована колись чоловіком Єва Гаєцька – з’являється і випадковим перехожим, і тим, хто хоче купити й відбудувати цю кам’яницю. Климентій не довіряє стрішній казці, як і поліцейський Віхура: “Поліція не ловить привидів”, “Привиди лякають, але не вбивають”.

Автор змальовує появу привида безпосередньо, очима головних героїв: “І тоді з’явилася вона. Виникла нізвідки. Щойно на мурованій стіні нічого не було. Мить – там виникла жінка. Принаймні, нічне видіння виглядало як жінка, запнута під підборіддя до п’ят у чорну, в талію, сукню. Голову накривав чорний капелюшок із невеликими крисами. Обличчя роздивитися годі – чи воно розпливалося, чи його закривала густа вуаль, чи від несподіванки і нападу страху він не міг роздивитися примару чіткіше”... “жінка у чорному вийшла з мурованої стіни. Вона висіла в повітрі. Ноги – чи що там у неї – низ – не торкалися підлоги” [5, 190]. Згодом вона збільшується і підіймає руки, примушучи Кошового втікати зі страшного місця. Але потім він звернув увагу, що сукня жінки, вбитої більше 100 років тому, виглядає сучасно, і на тихе шурхотіння під час появи привида. Виявляється, жінка була кінопроекцією, яку влаштував власник салону кіно Станіслав Мазарек, щоб збити ціну на привабливий будинок. На думку адвоката, новинки технічного прогресу не завжди несуть щастя і вдосконалення людству, а можуть використовуватися для шахрайства (“його кіно прикривало досить серйозні злочинні оборудки. Поруч постійно крутилися сумнівні типи” [5, 231]). Письменник апелює до загальновідомого факту: кіно як прибутковий бізнес притягувало до себе і дрібних, і організованих злочинців.

Роман Ірен Роздобудько “Подвійна гра в чотири руки” вирізняється грайливою тональністю, а отже, серйозні проблеми набувають “легкого”, авантюрно-мелодраматичного відтінку. Історичні лінії та вузли практично не цікавлять письменницю, і початок ХХ століття для неї в першу чергу – мальовнича декорація, барвисте тло, на якому розгортаються кумедні і страшні події, що складають детективний сюжет.

Ірен Роздобудько майстерно відтворює реалії 1911 року, передусім світське життя. Дія роману відбувається на пароплаві “Цариця Дніпра”, що прямує з Києва до Одеси. У п’ятиденний круїз відправляється заможна публіка – посли, дворяни, купці, модні письменники і режисери. З рекламною метою Київське судноплавство організує на кораблі безліч

різноманітних розваг: вечірки і танці, поетичні декламації, циганський хор, азартні ігри та шахи, фокуси, кінозйомки. Щоб створити ефект ретро, Ірен Роздобудько згадує в романі тодішніх зірок – Віру Холодну, Федора Шаляпіна, Рудольфо Валентино та інших.

Рецензент та автор передмови в унісон відзначили кінематографічність роману Ірен Роздобудько»: режисер Валентин Марченко називає твір “кінороманом”: “Як на мене, всі твори Ірен Роздобудько – кінематографічні. З кожної книги міг би вийти не тільки непоганий фільм, а й потужний блокбастер ...Кінороман “Подвійна гра в чотири руки” – один з таких “завтрашніх фільмів”...Саме і цій книзі надається перевага візуалізації дії, а не метафорі. І саме тому кожную “сцену” – себто розділ – можна не тільки прочитати, а й побачити у власній уяві” [6, 5]. Йому вторить у рецензії Андрій Кокотюха: “Маємо не просто роман, а кінороман. ...Знайомі з кіновиробництвом читачі знайдуть тут буквальну пародію на те, чим живе типовий знімальний майданчик” [4].

Справді, кіно присутнє в романі у двох іпостасях. Насамперед – як один із мотивів: серед пасажирів “Цариці Дніпра” присутні “двоє кіношників у шкіряному вбранні”, які знімають усіх присутніх на замовлення Київського пароплавства, щоб зробити з плавання “документальну фільму” і одразу ж продемонструвати публіці задля реклами. Звісно, круїзери виявляють до кінокамери особливу цікавість, розпитують режисера про зірок екрану, з якими він знайомий: “Усім хотілося говорити про “сінема” [6, 181]. Між пасажирами і режисером виникає курйозна суперечка про майбутнє культури – останній прогнозує зникнення книжок і театру і панування кіно: “Нічого не буде! Скрізь буде один синематограф!” [6, 181]. Згадуються відомі фільми (“Руйнування стіни”, “Прихід потяга”), актори (Мері Пікфорд, Іван Можжухін), режисер мріє зняти стрічку про загибель великого лайнера через зіткнення з айсбергом (натяк на катастрофу “Титаніка” в наступному 1912 році).

Кінокамера у творі – це ще одна точка зору, що вихоплює з плину подій найяскравіші моменти і найдраматичніші мізансцени. Більшість епізодів роману організовано за цим драматичним принципом – авторка навмисно підкреслює взаємне розташування персонажів, мовби на театральній сцені. Граматично це подеколи оформлено як панування теперішнього часу із синтаксичною інверсією, що акцентує мовби уповільнену дію: “...Пані та панянки довкола загадкового письменника *кружляють*, листівки *підписують* з його портретом, дарма, що він тут «інкогніто», усі його *знають*, усі *обожнюють*. Він, блідий, зверхній, одним розчерком серця *крає*. А потім зграйкою *прямують* панянки до роялю. ...Фокусник-мім салоном *сновигає*: з рукавів букетики *дістає*, дрібні дива *демонструє*. Комусь годинник золотий *повертає* під оплески, у когось із нагрудної кишені зв'язку різнобарвних носовичків *дістає*... Офіціанти напої *носять*... Капітан із золотими гудзиками на мундирі, в білому кашкеті, на сходах *майорить*, мов прапор. Посеред зали

заводить танок парочка: юна особа в блакитній сукні і високий незграбний пан в сурдуті з ледь помітними зализинами на ліктях. Юна особа на всі боки головою *крутить*, пан – *позіхає...*” (курсив мій. – С. Ф.) [6, 57–78].

Таким чином, у романі “Подвійна гра в чотири руки” кінематограф стає не тільки знаком часу і предметом обговорення для персонажів, але й стає особливою нарративною метафорою, наближаючи оповідь до сюжетів і прийомів ранніх форм кіно. Кіносюжети в сучасних українських ретродетективах допомагають відтворити специфічну атмосферу початку ХХ століття, пов’язану з технічною модернізацією і появою нових форм популярної культури, які маніпулювали масовою свідомістю, а також сприяють напруженості детективної інтриги та заплутаності кримінальної загадки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гершевська Б. З історії культури кіно у Львові 1918–1939 рр. / Барбара Гершевська ; пер. з польськ. – Львів : Незалежний культурологічний журнал “І”, 2004. – 98 с.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Л. Госейко ; пер. з франц. – К. : КІНО-КО-ЛО, 2005. – 464 с.
3. Івченко В. Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу / Владислав Івченко. – К. : Темпора, 2013. – 728 с.
4. Кокотюха А. Убивство в старих ритмах [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха // Буквоїд. – Режим доступу : 20.12.2014 <http://bukvoid.com.ua/criminal/2014/12/20/104919.html>.
5. Кокотюха А. Привид із Вислової : роман / А. Кокотюха. – Харків : Фоліо, 2015. – 283 с. – (Ретророман).
6. Роздобудько І. Подвійна гра в чотири руки : [роман] / Ірен Роздобудько. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. – 224 с.
7. Цимбал Я. Madman Іван Карпович [Електронний ресурс] / Ярина Цимбал // Літакцент. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2014/02/11/madman-ivan-karpovych>.

Стаття надійшла до редакції 29 квітня 2017 року