

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

**Кваліфікаційна робота**

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ПРИЙОМИ КІНЕМАТОГРАФІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20-Х РР.»**

Виконала: студентка 4-го року навчання

спеціальності: *035.01 Філологія*  
(*українська мова та література*);

освітньої програми: *Мова, література*  
*компаративістика*

Демчук Анна Олександрівна

Керівник: Пашко О. В.,

кандидат філологічних наук, старший  
викладач

Рецензент: Полухович О. П.,

кандидат філологічних наук, старший викладач

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

## **ЗМІСТ**

ВСТУП.....	3
 <b>РОЗДІЛ І. ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ: ТРАНСФОРМАЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ...7</b>	
1.1. Література та кінематограф як знакові системи.....	7
1.2. Інтеграція мистецтв.....	9
1.3. Сценарність як кінематографічна властивість художнього тексту.....	11
1.4. Монтаж у контексті кіномистецтва.....	16
1.5. Монтаж як кінематографічна властивість літературного тексту.....	19
1.6. Реалізація кінематографічних засобів у творенні літературного тексту.....	20
 <b>РОЗДІЛ ІІ. КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ У КАНВІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ 20-Х РОКІВ.....25</b>	
2.1. Л. Скрипник «Інтелігент»: про кінематографічні засоби роману.....	25
2.2. Кінематографічні засоби в романі Ю. Яновського «Майстер корабля».....	29
2.3. Кінематографічність роману «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію».....	34
2.4. Авантюрний блокбастер: М. Йогансен «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших».....	38
 ВИСНОВКИ.....	42
Список використаної літератури.....	46

## **ВСТУП**

Кожна мистецька форма знаходить вираження через той чи той інструмент зображальності. Її арсенал містить різні техніки та прийоми, до яких вона апелює під час творчого процесу. Література, як і будь-яке інше мистецтво, має свою систему таких засобів. Однак окрім звичного використання напрацьованої бази інструментів, може запозичувати певні елементи й в інших форм. У такий спосіб її матеріал, себто художній текст, перетворюється на специфічний гібрид, який набуває синкретичності у своєму вираженні. Однією з найцікавіших мистецьких «колаборацій» є взаємозв'язок між кіно та літературою. Це і є головним питанням дослідження.

Так, роботу буде зорієнтовано на виявлення кінематографічних прийомів художнього тексту. Дослідження допоможе сформувати уявлення про засоби кіномаркування як придатний матеріал для функціонування всередині літературної форми. Праця міститиме й аналіз кінематографічності як експліцитно використаного елементу, а також дослідження зображальності літературного тексту, зокрема її кінематографічного потенціалу.

**Актуальність** цієї роботи зумовлена практичним підходом до аналізу кіномови художнього тексту, виокремленням, характеристикою та систематизацією кінематографічних засобів, серед яких вирізняємо такі прийоми: ракурс, плановість, пришвидшення, вповільнення, модифікація зображення, титри, колажування, панорамне знімання, комбіноване знімання, паралельне знімання, а також монтаж. На окрему увагу в дослідженні заслуговує проведення паралелей між зазначеними прийомами та їхніми літературними аналогами.

**Історія питання.** 20-ті роки XX століття в Україні – це період активного пошуку нової форми в літературі. У цей час виникає попит на формування опозиції до старого, традиційного літературного канону. Відбувається процес стрімкого наростання суперечностей, спровокованого

потребою в культурному розвитку, народженні нового мистецтва. Для реалізації такого завдання необхідним заходом стало «архівування» традиції. А одним зі способів забезпечення ефективного культурного поштовху в напрямку нової літератури – відмова, критика або й суцільне заперечення старого. Так, представники авангарду проголошують безпрецедентність свого мистецтва, себто як такого, що не має попередників. У культурному просторі з'являється формалізм, прибічники якого прагнуть оцінювати мистецтво, перш за все, з позицій естетики (мистецтво заради мистецтва) та ставлять питання «як» вище за «що».

Одним із головних мистецтв цього часу стає кіно. Молоде та зрозуміле – воно зарекомендувало себе як сучасна прогресивна форма, що, завдяки своїм властивостям, швидко стала віральною. Вже в другому десятилітті спостерігаємо за інтеграцією кіно в художню канву інших мистецтв, серед яких і література. Кінематографічність стає популярним небанальним способом реалізації літературного тексту. Його форма відповідає запиту на створення такого ігрового простору, в рамках якого митець зможе реалізувати свої експерименти та відійти від канону.

Важливо вказати ще на один аспект, що може пояснити причину наявності кіно в літературних текстах. Це масштабне захоплення та безпосередня участь українських письменників у кіновиробництві. Митці працювали на кінофабриках, були відомими режисерами, редакторами, сценаристами (Ю. Яновський, О. Довженко та інші). Це не могло не вплинути на їхню літературну діяльність. Кіно ставало елементом художнього тексту як на формальному рівні конструкції, так і на тематичному.

Дослідження феномену кінематографічності в літературі важливе. Воно полягає в: простеженні за самою інтеграцією кіно в літературу, визначенні специфіки цього процесу та його передумов; виокремленні окремих кінематографічних елементів, які можуть надавати художньому тексту кіномаркованості та впливати на природу його композиції (сценарність,

монтаж, технічні засоби); визначенні кінематографічного потенціалу літературного тексту.

Новаторство праці полягає в дослідженні творів української літератури з точки зору їхньої кінематографічності, наочне спростування або підтвердження наявності в них кінематографічних прийомів/кінематографічного потенціалу до трансформації в синкретичну форму мистецтва.

Кінематографічність літератури є досить дослідженим явищем серед вітчизняних науковців, літературознавців і теоретиків. Так, питанням дослідження кіно, механізму його становлення та розвитку присвячено праці Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, Ю. Лотмана, Б. Ейхенбаума, М. Лядова, В. Шкловського. Серед науковців, що працюють безпосередньо на межі кіно та літератури, аналізуючи процес інтеграції мистецтв, семіотику кіно в художньому тексті, а також специфіку трансформації в ньому кіноприйомів: М. Ямпольський, А. Жолковський, Ю. Щеглов, І. Мартянова, О. Пуніна, М. Фоміна та інші, на праці яких будемо покликатися далі. Науковці пропонують тверде підґрунтя в дослідженні сегменту, пов'язаного безпосередньо з кінематографічністю. Однак як саме функціонують кіноінструменти в літературі, якою є їхня взаємодія всередині художнього тексту – досі недостатньо досліджені питання.

**Мета роботи:** реалізувати комплексне дослідження кіноприйомів/кінематографічного потенціалу літератури на прикладі художніх текстів М. Йогансена, Л. Скрипника та Ю. Яновського. Виокремити та проаналізувати кінематографічні елементи, притаманні художнім творам митців. Пояснити, у який спосіб вони функціонують у літературній канві, чим виправдане їхнє використання, у чому різниця між трансформацією того чи того засобу в запропонованих художніх текстах.

Сформульована мета роботи передбачає розв'язання таких *завдань*:

- дослідити та порівняти кіно та літературу як вторинні знакові системи;
- простежити процеси інтеграції кіно та літератури, визначити передумови та мотивацію взаємозв'язку мистецтв;
- дослідити монтажний та інструментальний принципи реалізації кінематографічних прийомів у художньому тексті;
- виявити та дослідити специфіку кінематографічних прийомів у запропонованих художніх текстах Л. Скрипника, Ю. Яновського, М. Йогансена.

**Об'єкт дослідження:** романи українських письменників Л. Скрипника «Інтелігент», Ю. Яновського «Майстер корабля», М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію», «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших».

**Предмет дослідження:** прийоми кінематографії/кінематографічний потенціал літературних текстів М. Йогансена, Л. Скрипника, Ю. Яновського.

**Методологічна основа.** Для здійснення поставлених завдань використано роботи дослідників структуралізму та семіотики, концепції з інтермедіальності, культурно-історичний та інтертекстуальний методи.

**Структура роботи.** У першому розділі досліджено питання кіно та літератури як знакових систем, з'ясовано причини інтеграції форм мистецтва, а також здійснено аналіз сценарності, монтажності та технічних інструментів кінематографії з точки зору їхньої реалізації в художньому тексті. У другому розділі визначено, систематизовано та проаналізовано кінематографічні прийоми в запропонованих літературних текстах, зокрема в романах Л. Скрипника «Інтелігент», Ю. Яновського «Майстер корабля», М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної

Альчести у Слобожанську Швейцарію», «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших».

## **РОЗДІЛ I. ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ: ТРАНСФОРМАЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ**

### ***1.1. Література та кінематограф як знакові системи***

У дослідженні взаємозв'язку між кіно та літературою доречно розпочати зі знакового характеру обох систем. Знаковість художнього тексту традиційно вважають його основною властивістю. Однак остання характеризує не лише літературу. Знаковими системами є й інші мистецтва, зокрема кіно. Про це говорить Ю. Лотман у своїй праці «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики», присвяченій взаємозв'язку кіно та літератури.

Теоретик починає дослідження з розподілу мистецтв на умовні та зображальні. Перший різновид, на думку дослідника, найповніше реалізовано в літературі, другий – в кіно. Так, мистецтво може мати декілька форм вираження – відповідно до знакової системи, яка є будівельним матеріалом. Воно постає сукупністю кодів, інструментом для комунікації та «забезпечення обміну, зберігання та накопичення інформації в колективі» (пер. з рос. – А. Д.) [21].

Мовний знак, умовний чи зображальний, виконує функцію заміни предметів чи явищ. З цього можна зробити висновок, що кіно, як і література, має свій специфічний «синтаксис» [21]. Якщо мінімальною одиницею тексту є речення, то фільму – кадр. Слова, як і кадри, стають мистецтвом лише в сукупності з іншими компонентами матеріалу. Їх «можна виділити, поєднати з іншими за законами значення, а не природної суміжності» (пер. з рос. – А. Д.) [21]. У такий спосіб вони утворюють додаткові сенси й розширюють межі своєї семантики.

З наведеного твердження постає умовне протистояння між мистецтвом і реальністю. Опинившись на території мистецтва, знакові

системи стають матеріалом для його форм вираження, набувають статусу художності. Постає запитання, чому ми не можемо ототожнювати художній матеріал із об'єктивним зображенням, інструментом для відтворення дійсності? Що відрізняє мистецтво від простого зображення? Відповіді – у природі художнього матеріалу. Проаналізуємо питання на прикладі сприйняття останнього реципієнтом.

Глядач сприймає зображення на екрані як безперервну дію, природний процес перебігу подій. Кінематографічний кадр для нього первинний, події та персонажі справжні, внутрішня організація спонукає повірити в непідробність висвітленого. Хороший фільм викликає в глядача ефект паралелізму, який змушує його забути про рамку кіноекрану та стати учасником, спостерігачем подій. Він сприймає викладене як реальність, асоціює персонажів із собою. Картина перетворюється на призму, що зображає подію, яка не викликає сумніву. За аналогічним принципом спрацьовує й заглиблення читача в літературний текст. Акцентуючи увагу на художньому матеріалі, сюжетній лінії, читач інтегрує в нього, вступає у внутрішній діалог з оповідачем чи персонажами та рідко аналізує матеріал з точки зору окремих елементів, принципу їхнього функціонування. Автор пропонує заглибитись у текст, увійти в нього як у паралельну реальність, що існує в конкретних місці та просторі.

Однак не варто забувати про суб'єктивність мистецтва й властивості, що роблять його таким. Про те, що кінематографічна стрічка та художній текст є артоб'єктами, а отже, не можуть бути водночас і призмою для об'єктивного відтворення дійсності, говорить факультативність у відібраному митцем матеріалі, а також довільність у способі його реалізації. Так, можна стверджувати, що об'єктив показує лише те, що хотів викласти режисер, а всі події в романі *«стають результатом вільного вибору художника й у такий спосіб набувають цінності»* (пер. з рос. – А. Д.) [21]. Вони є фрагментарними, часто вигадкою, а отже, не є реальністю. Добір і використання технічних



засобів під час створення художнього матеріалу також залежать від смаків і вподобань автора.

Отже, мистецтво знаходить вираження в різних знакових системах. Воно існує на межі склейки кадрів, всередині літературного тексту чи на будь-якій іншій художній площині та не обмежене в можливостях добору

матеріалу, його реалізації. Єдиною умовою, необхідною для забезпечення придатного середовища для його існування, є здатність матеріалу продукувати сенси, третє значення. Адже саме ця властивість і вирізняє його від звичайного зображення дійсності.

## ***1.2. Інтеграція мистецтв***

У процесі дослідження доречно також підтвердити чи спростувати існування зображальної та умовної форм мистецтва в чистому вигляді. Парадокс полягає в тому, що художній текст як мистецтво, що належить до умовної знакової системи, часто виконує функцію зображальності, а кадр розповідає історію, тим самим інтегруючи на територію літератури [21]. Така особливість вказує на те, що кіно та література, хоч і репрезентують різні форми відображення, однак мають однакові завдання – розповідати, знайомити, зображати. Останні створюють певну ієрархію первинних і вторинних функцій тієї чи тієї форми мистецтва.

Так, основною функцією художнього тексту є оповідь, а вторинною – зображення, тоді як у кіно – навпаки. Саме за первинною, себто домінантною функцією мистецтва й закріплюється певне уявлення про його природу та властивості. Тож коли у функціональній ієрархії літературного тексту умовність поступається місцем зображальності, то його називають кінематографічним. Художній текст починає говорити «чужою мовою»: тяжіти до кіно на рівні конструкції, зокрема в його монтажному принципі побудови, широкому використанні кінематографічних прийомів тощо.

Попит на дослідження взаємозв'язку між кіно та літературою став ключовим для початку XX століття. Про природу літературної зображальності, зокрема кінематографічність як одну з форм її вираження, можна говорити одразу в декількох аспектах. Перший пов'язано з трактуванням кіновластивостей у художньому тексті як навіяної часом тенденції, продуктом епохи, а не кінофабрики. Так, О. Пуніна зазначає, що кінематографічність літературного тексту – це не процес *«наслідування літературою кінопринципів, а вираження форми, властивої часу, що бачиться найбільш повно відповідною до кінематографа»* [26, 32]. Це дає нам підстави говорити про кіно в більш абстрактному, універсальному значенні – як про арсенал тенденційних інструментів, які можна накладати на різні форми мистецтва. З такого ракурсу кінематографічність постає сукупністю ознак, яку можна використати в будь-яких формах мистецтва, однак найповніше саме в кінофільмі. Другий аспект припускає, що література набула своєї кінематографічності під впливом розгортання кіноіндустрії. У такому випадку доречно говорити про літературну кінематографічність як свідоме чи несвідоме наслідування нової революційної форми [26, 32].

Пояснювати тенденційність на кінематографічність можна по-різному. Варто почати з соціально-політичної ситуації, що вимагала народження нової синтетичної форми, яка б відповідала на запит сучасності. Кіно викликало активне зацікавлення саме завдяки своїй орієнтації на масовість, воно стало маніфестом, втіленням революційного духу, протиставленого старшим, не таким зрозумілим елітарним мистецтвам. Тож не дивно, що останні намагались перейняти кінематографічні прийоми заради осучаснення. Література – не виняток.

Так, Д. Наливайко пояснює процес інтеграції бажанням розширити зображально-виражальні можливості умовних мистецтв [25, 135]. Науковець вказує на часопросторовість літератури (за М. Бахтіним), її хронотопічність.

Останні є й рисами кіно та, відповідно, благодатним ґрунтом для впливу на літературу [25, 128].

Активне зацікавлення письменників кіноформою можна пояснити попитом на ефект несподіванки, порушення матриці очікування читача, які так легко давалися прогресивному кіно. Такий процес формалісти називали «очудненням». У мистецтві немає універсального механізму, який би допомагав досягнути цього. Явище можна пояснити тим, що з часом кожна вдала схема «притуплюється», стає відомою та, відповідно, нецікавою. Кіно ж пропонує митцеві-сучаснику актуальні інструменти для ігрової трансформації літературних форм, цікаві вже своєю новизною, а також принципом сприйняття реципієнтом. За допомогою використання кіноформи відбувається певна підміна в рецепторному сприйнятті художнього тексту: *«від предмета, видимого руху – до його осмислення, побудови внутрішньої мови»* (пер. з рос. – А. Д.) [6, 19].

Також, попри беззаперечне визнання кіно мистецтвом, а не ремеслом, за ним все ще закріпилася функція фотофіксування, або «об'єктивного» відображення дійсності. Цей феномен почали використовувати як інструмент формування довіри в читача-глядача, хоча він і заперечує основний закон мистецтва – створення нових сенсів, які й відрізняють простий текст від артоб'єкта, про що було сказано раніше.

Отже, простеживши за основними передумовами інтеграції літератури та кіно, проаналізуємо, які саме складові всередині художнього тексту можна називати кінематографічними.

### ***1.3. Сценарність як кінематографічна властивість художнього тексту***

Про інтеграцію кіно та літератури зручно говорити в контексті сценарної оповіді. Адже і літературний текст, і сценарний послуговуються тією самою знаковою системою. Мова сценарію функціонує за принципами кінематографічності – і це можна пояснити практичним характером тексту

такого типу. Так, О. Пуніна аналізує сценарій *«як стадію стану матеріалу, твір чисто зорового мислення або – внутрішню форму фільму»* [26, 135]. Ефекту «сценарності» можна досягнути й у художньому тексті, зокрема за допомогою оголення використаних кіноприйомів, лапідарності стилю та інших властивостей, притаманних кінотексту, описаних нижче.

Так, із появою кінематографічності в літературі актуальним стало дослідження дещо модифікованого значення сценарію, а саме як фабульної конструкції літературного тексту. Наявність рис сценарності в канві художнього твору можна досліджувати за тим самим механізмом, що й сценарій для фільму, себто сприймати як сукупність наступних властивостей: тяжіння до візуалізації, формування чіткого зображення, упорядкування, лаконічності, викривання прийомів тощо. Ці ознаки вказують на вихід за межі літературного тексту, бажання розширити його арсенал зображальності. *«Сценарій – покадрово розбитий текст із точними вказівками на формальні засоби, що мають застосовуватися при зніманні фільму»* [26, 141]. Якщо у своєму звичному значенні сценарій виконує функцію кінопроекту, то в літературі є матерією для художнього твору.

Проаналізуємо властивості кіносценарію на прикладі концепції М. Лядова, що досліджував їх крізь призму німого кіно. Так, композиційний рівень кінотексту в науковця репрезентує чітке пропрацювання ідеї, себто того, що хоче сказати автор у відповідний до реалізації подібного процесу в кіно спосіб. Останній здійснюється в аспекті прописування фабули, тем художнього матеріалу та засобів їхньої реалізації. Тема представляє сукупність подій, вмотивованих основною проблемою. Вона *«стосується лише головних мотивів дії»* [22, 11]. Фабула ж – конструкція картини, перебіг подій, викладений у логічному, хронологічному порядку. Фабула є динамічною структурою, від якої залежить сприйняття глядача матеріалу, його залученість. Формалісти використовували її як опозицію до сюжету, що цікаво в контексті цього дослідження (як заперечення традиції). Фабула для них *«концентрує всі ті*

*позахудожні... факти, які формалізм зараховує до тематики та змісту, які тому й представляють об'єкти деформації, оголення та відсторонення» [35, 232].*

Відповідно до вподобань режисера та внутрішніх інтенцій матеріалу сценарій зазнає певних модифікацій щодо свого викладу. Так, перебіг подій у стрічці можна подати не лише в прямому, а й в інверсованому порядку. Усе це впливатиме на характер, природу сценарію. В. Шкловський називає таке явище сюжетною перестановкою та мотивує його існування створенням ефекту таємниці, що допомагає в грі з матрицею очікування глядача: *«Сюжет фільму є майстерним вибором моментів, вдалою часовою перестановкою та протиставленням»* (пер. з рос. – А. Д.) [38, 31–32].

Робота з сюжетною композицією фільму на рівні добору матеріалу та його реалізації також грає зі сталим уявленням глядача. *«На різниці між тим, на що глядач чекає, і тим, що трапляється насправді, зазвичай побудовано драматично-цікавий бік картини»*, – зазначає М. Лядов [22, 17]. Науковець також звертає увагу на «закон художнього узагальнення»: тема цікава тоді, коли досягає закономірні для суспільства явища, себто є знайомою [22, 12].

Уставлених макетів для сюжетної структури не існує, однак можна вирізнити декілька найбільш поширених.

М. Лядов виокремлює наступні мотиви:

- гальмування (мотив запізненої допомоги, найчастіше притаманний для розв'язки. Глядач ставить собі запитання: «Чи встигне герой обійти смертельну небезпеку?»);
- незнання (переодягання, фіктивний розстріл. Часто розгалужується на епізодичні мотиви: підслухи, перехоплення телеграм, самогубства тощо);
- мандрівка (спільна відправна точка подорожі, перебіг подій починається в готелі, ресторані, на залізничній платформі);

- помилка (мотиви доручень, судової або фатальної помилок, фіктивного злочинця) [22, 17–21].

Окрім маркованих мотивів, що відповідають за сюжетну наповненість сценарію, варто пам'ятати й про його органічність. Сценарист слідкує за тим, щоб події не були переобтяжені зайвими деталями та фактами, а інвентар і робочий матеріал відповідав тому, про що і про кого йдеться в картині. Загалом кіно має розважати реципієнта, не давати йому нудитись. За аналогічним принципом у цей час писали й художні тексти в журналах. Основна характеристика таких публікацій перегукується з концепцією О. Генрі, майстра малої прози. Американський письменник писав невеликі художні тексти авантюрного характеру. У них митець робив основний акцент на яскравості подій, не переймаючись психологічною мотивацією вчинків своїх персонажів (пер. з рос. – А. Д.) [5]. Літературу такого типу зорієнтовано на швидке та цікаве прочитання.

Ще одним важливим фактором є хронометраж. Важливо, щоб він не перевищував внутрішній потенціал фільму. З появою та розвитком монтажного принципу знімання кіноіндустрії вдалося насичити час, сконденсувати, наелектризувати його й уникнути розлогих описів і панорам.

Останніми й одними з найважливіших деталей побудови кіно є його ритмічність і динамічність. Ці два аспекти пов'язано із зовнішньо- та внутрішньокадровою композицією. За ритм і динаміку на зовнішньому рівні відповідає грамотне співположення всіх структурних елементів сюжету – від прологу до епілогу. Так, досить частим явищем у ранньому кінематографі була затягнута експозиція, яка змушувала глядача знудитись ще до початку розвитку подій.

Спірним і неоднозначним є питання щодо тривалості й обов'язковості кінцівки, якщо остання не натякає чи не розповідає про подальший перебіг подій, наступний епізод. Це зумовлено «кардіограмою» сюжетної структури,

зокрема характером її кульмінаційної частини та розв'язки. Своїх емоційного та подієвого апогеїв стрічка зазнає саме на етапі кульмінації, після якої відбувається розв'язка запропонованого конфлікту, себто таємниці, яку автори підігрівали протягом усього часу. *«За класичну вважають схему двох піднесень – середнього й фінального. Частіше розвиток інтриги має дві кульмінації всередині картини й третє, найвище піднесення, або катастрофу, що веде до розв'язки»*, – зазначає М. Лядов [22, 53]. Себто на фінальному етапі глядач вже переживає «катарсис», за яким прийшов на сеанс. Тож постає запитання, чи не найкращою стратегією буде перервати оповідь на моменті, коли він відчуває найвище емоційне піднесення.

Автор ставить собі різні межі у визначенні часу на той чи той елемент сюжетної структури, однак мусить вибудовувати їх так, щоб кінцевий малюнок був органічним, а експозиція, яка за своєю природою належить до вступного пласту, не перебільшувала, наприклад, зав'язку та розвиток, більш динамічні та цікаві частини конструкції.

За ритм і динаміку на внутрішньокадрову рівні відповідає одразу декілька факторів, зокрема те, що відображено на екрані та як це репрезентовано. Матеріал і його подача залежить від категорії, до якої належить фільм.

Існує два види кіно за сюжетним розгортанням:

- з настановою на дію;
- з настановою на подання фактів (митець обіграє пластичність матеріалу) [22, 54].

Так, статична, психологічна картина за своїм наповненням буде значно відрізнятися від фільму з настановою на дію. Від жанру кінострічки залежатиме безпосередньо й природа зображеного, її основні характеристики. Для першого різновиду кіно будуть притаманні швидка зміна кадрів (короткий, інколи

рваний монтаж), стрімкість перебігу подій, трюковість, експресивність і розлогість у жестикуляції персонажів. Усі ці аспекти впливають на динаміку.

Для фільму з настановою на подання фактів характерне фокусування на психологічній мотивації вчинків персонажів. В арсеналі художнього зображення – відповідні засоби й інструменти. У його художній канві немає місця для динамічних сцен, для кіно характерні довгий монтаж, повільний перебіг подій, плавність переходів, концентрація на зображенні тощо. Однак варто також зазначити, що фільми такого типу мають динаміку, але в них свій темпоритм, нехтувати яким було б недоречно.

Отже, відштовхнувшись від ідеї та осмисливши можливості її реалізації за допомогою зображальних засобів кіномистецтва, автор може писати сценарій. Останній, як внутрішня форма фільму, залежить від вподобань митця та є довільним. Однак варто пам'ятати про основні принципи побудови сценарію, які є базою для будь-якого кінотексту.

Так, людина в сценарії має органічно взаємодіяти з навколишнім середовищем, своїм інвентарем, а кожна дія мусить бути логічною, якщо інше не є продуманою інтенцією. Перебіг подій у якісному сценарії – виправданий і зрозумілий для глядача, а сцена не перевантажена зайвими деталями.

Окремо варто сказати про мову сценарію. *«Промовистість сценарного тексту має бути в межах лаконічності, ощадного вживання слова, простоти викладу й лапідарності стилю»*, – зазначає М. Лядов [22, 55]. Така властивість зазвичай притаманна й кінематографічному художньому тексту.

Однак важливо зазначити, що сценарій – умовна форма зображення фільму, його схема, початковий етап творення. Цінність і якість сценарію вимірюються не за критеріями літературного тексту, а з точки зору практичності та зручності в експлуатації на наступних етапах створення фільму. Основна функція сценарію – організувати та коротко прописати кожний етап реалізації кінопроцесу, враховуючи не лише його змістовий, а й



технічний аспект. Від повноти сценарного тексту залежить подальший процес знімання та монтування фільму, а також безпосередньо фінальний результат. Літературна ж сценарність є лише незвичайним прийомом зображальності, ігровою властивістю форми, способом «очуднення» художнього тексту. Вона не має нічого спільного з практичним характером сценарію.

#### **1.4. Монтаж у контексті кіномистецтва**

Існує багато визначень терміна монтаж, схожих за основними характеристиками й відмінних за другорядними. Кожна дефініція фіксує значення внутрішньої організації кіноматеріалу. Додаткові характеристики відбивають інші властивості, притаманні механізму. *«Монтаж – одне з явищ мислення, побудова предмету та його частин, взятих у сутності, до того ж така побудова, за якою художник передає глядачеві своє ставлення до предмета»*, – зазначає В. Шкловський (пер. з рос – А. Д.) [38, 338]. Візьмемо це визначення за основу, покликаючись на окреслений взаємозв'язок «автор – глядач».

Кожна кінокартина є кондесованим світом автора, обмеженим лише фантазією та технічним аспектом роботи з монтажним механізмом. Важливо розуміти, що мова здебільшого про гібридне зображення, опозиційне до простого висвітлення. Так, за О. Васіяровою: *«Композицію, у якій просторово-часові, причинно-наслідкові та предметні зчеплення відходять на задній план і віддають головну роль смисловим, асоціативним зв'язкам між подіями, епізодами, деталями, персонажами, називають монтажною»* (пер. з рос – А. Д.) [3, 38]. Саме монтаж є одним із провідних інструментів, що виводить на перший план не зображення у своєму практичному розумінні, а конструкцію. Від монтажу залежатиме сприйняття глядачем зображеного на екрані, а також його значення.

Попри варіативність у виборі кіноматеріалу, сталим є механізм продукування сенсів у кіно за монтажним принципом. Його головне завдання – виклад основної ідеї через окремі фрагменти художньої канви в їхній

сукупності. Така функція хоч і не позбавлена технічної складової, однак відповідає їй за творчий потенціал фактичного матеріалу. Якщо поділити процес створення на технічний і мистецький аспекти, то монтаж проявлятиме свою амбівалентність, або технічний характер у процесі творення мистецтва. Монтаж, перш за все, є *«переосмисленням внутрішньокадрового матеріалу шляхом зміни монтажного контексту»*, а не відбитком дійсності (пер. з рос – А. Д.) [19, 14]. Від того, у який спосіб кадри буде поєднано між собою, залежатиме сенс викладеного.

Цікавої думки про властивості поєднання кадрів класик радянської кінематографії Л. Кулешов: *«Кадр повинен діяти так, як знак, як літера, щоб ви його одразу прочитали та щоб глядачеві було одразу зрозуміло, про що мова»* (пер. з рос – А. Д.) [19, 44]. Останній варто сприймати не за його формальним вираженням, а за взаємодією з сусіднім, адже кадри мають властивість впливати один на одного. Саме за таким принципом і спрацьовує «ефект Кулешова» [19, 22]. Авторству теоретика кіно належить і «географічний експеримент», сутність якого полягає в ілюзії цілісності місця дії в кіно, яке насправді може поєднувати абсолютно різні локації в такий спосіб, щоб вони репрезентували єдиний простір [19, 24].

Важливою в дослідженні монтажного механізму є й постать С. Ейзенштейна. У своїй праці «Монтаж» він звертає увагу на специфічне «третє значення», зафіксоване «ліваками» в техніці монтажу, що виникає під час зіставлення декількох кадрів. За словами кінорежисера, вони поєднуються між собою й у такий спосіб продукують новий сенс [4]. С. Ейзенштейн пояснює роботу монтажного механізму крізь призму поняття образу: *«Шматок Л, взятий з елементів теми, що розгортається, і шматок В, взятий звідти саме, у своєму співставленні створюють той образ, у якому найяскравіше втілено зміст теми»* (пер. з рос – А. Д.) [4]. Дослідник акцентує увагу й на специфіці становлення образу, адже для мистецтва важливий не факт існування останнього, а сам процес, під час якого він виникає та розгортається. Така

особливість образу дає можливість заохотити до ігрового процесу читача, який, користуючись власним досвідом, формує уявлення про нього. Головне завдання митця полягає в створенні декількох зображень, *«які у своїй сукупності та в співставленні викликали б у свідомості та почуттях того, хто сприймає, саме той висхідний образ, який майорів перед автором»* (пер. з рос – А. Д.) [4]. С. Ейзенштейну належить і такий кінематографічний інструмент, як монтажний «атракціон». Цей кіноприйом орієнтовано на гостру реакцію глядача, яскраві емоційні та інтелектуальні переживання, спровоковані незвичайним поєднанням кадрів, конфліктом, що виникає в процесі їхнього зіштовхування. «Атракціоном» можна вважати довільно обраний матеріал для взаємодії, спрямований на кінцевий тематичний ефект [4].

Отже, монтаж є одним із найважливіших інструментів кіно, за допомогою якого митцеві вдається вибудувати свою суб'єктивну реальність. Вибір кіноматеріалу є факультативним, однак його трансформація всередині кадрів, а також поєднання останніх між собою підпорядковано чітким смисловим законам, спрямованим на формування третього значення. Мистецтво монтажу полягає в утворенні таких кадрових комбінацій, які найчіткіше та найяскравіше відбивали б загальний образ і відповідали основній ідеї фільму.

### ***1.5. Монтаж як кінематографічна властивість літературного тексту***

Застосування монтажною техніки, одного з основних інструментів кінематографічності, в художньому тексті доречно досліджувати, починаючи з акценту на спільній схильності кіно та літератури до показу, зображальності, оповіді. Обидві мистецькі системи мають арсенал засобів вираження, які можуть збігатися або відрізнятися за своїми властивостями. Так, відповідно до використаних інструментів у літературному тексті говоримо про зображальний потенціал матеріалу, а також специфіку його засобів. Якщо художній текст можна схарактеризувати як такий, що містить у собі *«технічно-конструктивний засіб із характеристиками шматкової композиції, стику*

неоднорідного матеріалу, зсуву семантичних планів, поєднання несумісних частин за принципом довільного komponування», то доречно говорити про монтажний механізм його побудови [26, 158].

У літературі, як і в кіно, монтаж – інструмент для специфічної організації. За допомогою монтажно́ї техніки митцеві вдається досягнути контрастності зображення, асоціативності, органічного komponування тощо. Монта́жний механізм впливає на фрагментарність тексту. Однак варто зазначити, що довільність, варіативність викладу матеріалу завжди вмотивовано. Дослідниця Є. Тарнаруцька стверджує: *«Попри те, що монтаж розриває лінійність оповідної тканини, він робить це в межах історії»* (пер. з рос – А. Д.) [28, 5]. Себто хаотичність викладу художнього тексту зумовлено специфікою його конструкції. Довільне komponування свідчить про ігровий характер матеріалу.

За М. Фоміною, кінематографічність літературного тексту можна досліджувати одразу на декількох рівнях (пер. з рос – А. Д.) [34, 3–4]:

- композиційно-синтаксичному. Дослідження за принципом поєднання або зіставлення, а також аналіз селективності матеріалу;
- стилістичному. Лексика кіно, фрейми кіносприйняття (наприклад, затемнення), образи та алюзії кіно;
- гетерогенному. Можемо провести паралель із колажуванням, одним із прийомів авангардистів. Комбінування різних типів тексту, умотивоване естетичним впливом на читача. У такий спосіб літературний твір перетворюється на синтезований матеріал із різних текстових вирізок, наприклад, газетних статей, хронік, афіш, нот тощо. Відповідно до природи тексту змінюються і його стильові характеристики;
- лексичному, морфологічному. Наприклад, дослідниця вирізняє декілька груп дієслів, які впливають на читача: дієслова сприйняття, спостереження, дії (динамічної дії, переміщення, руху), а також статуюальні дієслова. За словами М. Фоміної, вони *«входять у комплекс,*

*що формує подієві ряди, чергування, розгортання та звертання ситуацій спостереження в тексті, які ми визначаємо як монтаж»;*

Усі ці рівні відповідають за створення синкретичного літературно-кінематографічного гібрида, втіленого в монтажну конструкцію художнього тексту.

### ***1.6. Реалізація кінематографічних прийомів у творенні літературного тексту***

Якщо кіно бореться з пласкістю екрану, то література з пласкістю слова. Одним із незвичних способів трансформації останнього стала кінематографічна техніка вибудовування матеріалу. Основним завданням кінематографічності в літературному тексті є забезпечення його тактильності, опуклістю зображення. За допомогою технічних засобів кіно митцям вдалося «очуднити» свої твори й зробити їх незвичайними для сприйняття. До арсеналу кінематографічних інструментів, що мають властивість інтегрувати в літературний текст, можна віднести такі прийоми:

***Кут зору.*** За Б. Успенським, кут зору в кінематографічному матеріалі є, перш за все, проблемою монтажу. Він тісно взаємодіє з такими формальними інструментами, як план, ракурс, рух камери тощо [29]. Засіб цікавий своєю закріпленістю за конкретним персонажем або властивістю подивитися на загальну картину крізь призму різних героїв. Як зазначає дослідник у своїй праці «Поетика композиції», *«рух авторського кута зору в цьому випадку аналогічний руху об'єктива камери в кінооповіді, що здійснює послідовний огляд певної сцени»* (пер. з рос – А. Д.) [29]. Такий інструмент дає нам можливість скомпонувати з матеріалу спостереження різних персонажів загальну картину. Велика кількість точок зору в художньому тексті говорить про його ігровий характер.

***Ракурс.*** Інструмент відображення предметів під гострим кутом, для якого характерне різке скорочення віддалених від переднього плану частин.

Прийом використовують передусім для модифікації зображеного, надання йому незвичайних властивостей або експресивного забарвлення. Ю. Лотман у своїй праці «Семіотика кіно...» досліджує ракурс із точки зору його маркованості/немаркованості. Для ракурсу як немаркованого елементу властива нейтральна позиція, себто його зорова вісь паралельна рівню землі та перпендикулярна екрану. Для ракурсу як різновиду маркованих елементів притаманні різні види зміщення зорової осі по вертикалі та горизонталі [21].

**Плановість.** Зокрема загальні, середні та крупні плани. У формальному розумінні крупні плани є головними акцентами кінофрази, а загальні відповідають за видові картини та є допоміжними, другорядними [6, 30]. Крупні плани використовують для звернення належної уваги на деталь, а також для її трансформації в метафору. Плановість матеріалу може задавати характер усьому твору. Від неї залежить регресивність чи прогресивність типу кінофрази. Так, як зазначає Б. Ейхенбаум, композицію планів від деталей до панорами (регресивний тип) побудовано за принципом загадки та семантичного нашарування, сенс якого стає зрозумілим лише у фіналі. Прогресивний тип передбачає рух від загального плану до деталей. *«Перший тип кінофрази ближче до описового роду, тоді як другий – до оповідного»* (пер. з рос – А. Д.) [6, 31].

**Панорамне знімання.** Допомогає уникнути екранної пласкості. Є два різновиди панорамного знімання: горизонтальний і вертикальний (повз глядача, від/на глядача). Також можливий рух по діагоналі. Перший створює ефект безперервності дії, її синтагматичності. Другий – робить зображення об'ємним, окреслює траєкторію вглиб екрану завдяки опозиційному розташуванню до природної лінійності руху. У літературі панорамне знімання виражено у способі викладу матеріалу на рівні описовості простору, а також руху персонажів і об'єктів, із якими вони взаємодіють.

**Уповільнення/пришвидшення.** У кінематографі втілено в природі пришвидшеного та вповільненого знімання, а також у стоп-кадрах. Для

літератури притаманна швидка або повільна зміна ситуацій. Засіб знаходить прояв у ступені ущільнення матеріалу. Так, для уповільнення можна застосувати розлогий опис кімнати персонажа чи зображення його почуттів. Сюжетна динаміка часто залежить від характеру оповіді, спрямованості на швидке розгортання подій. Загалом динаміка матеріалу залежить від темпу дії та темпу монтажу (пер. з рос – А. Д.) [6, 32].

**Модифікація зображення.** Зокрема його розщеплення, подвоєння, збільшення або зменшення в розмірі – будь-які зміни, що впливають на візуальні характеристики зображеного, надають йому додаткових властивостей, створюють ілюзію викривленої дійсності. Інструмент часто функціонує як спосіб зображення подій з точки зору конкретного персонажа в стані емоційного збудження, нервового напруження, піднесення тощо для того, щоб виразити його індивідуальні переживання.

**Паралельне знімання.** Засіб, що може виконувати функцію метафори. Наприклад, М. Кауфман у стрічці «Навесні» використовує паралельне знімання в зображенні природи та людини. Так, фрагменти із зображенням бджоли та мурах режисер комбінує з працею людей на будівництві [17]. У такий спосіб глядач накладає зображення одне на одне, проводить аналогію між ними та вичленовує семантичне значення на основі подібності/відмінності.

**Комбіноване знімання.** У кінематографі прийом реалізовано у спосіб накладання одного матеріалу на інший. У літературі митець отримує подібний ефект за допомогою перенесення подій, явищ чи персонажів з одного часопростору в інший. Так, М. Йогансен у «Подорожі вченого доктора Леонардо...» накладає світ оповідача на простір його персонажів, руйнуючи ієрархічне уявлення про побудову художнього твору [12].

**Прихована камера.** Інструмент, винайдений Дзигою Вертовим, основним завданням якого є фіксація життя таким, яке воно є. Сприятливим фактором для реалізації знімання прихованою камерою є мінімізація впливу

останньої на об'єкт зацікавлення. Сам кінорежисер називав таку техніку принципом «застання життя зненацька». Як зазначає А. Щербенюк, Дзига Вертов критично ставився до постановок, адже останні руйнують *«жорстку опозицію між фактом та інсценуванням, документальним та ігровим кіно»* (пер. з рос – А. Д.) [39]. Кіно, на думку режисера, є зліпком з реальних речей, *«автентичною артикуляцією тієї чи тієї теми»* (пер. з рос – А. Д.) [39].

**Колажування.** Інструмент, що знаходить вираження в *«наклеюванні на будь-яку основу відмінного від неї матеріалу у вигляді абстрактної, асоціативної або сюжетної композицій»* з метою створення ефекту парадоксу, несподіванки, багатозначності зображеного [18]. Прийом став одним з основних принципів побудови художнього матеріалу авангардистами. Створення конструкції за допомогою колажування передбачає гетерогенність художнього тексту, нові, нелінійні способи зображення дійсності, зіштовхування ситуацій, відсутність плавності переходу, нехтування логіко-послідовним перебігом подій тощо. Митець ніби навмисно показує, як вибудовує зовнішню композицію та склеює епізоди між собою.

**Інтертитри.** Текстове оформлення кіноматеріалу. Прийом, використаний для ознайомлення зі змістом зображеного в кадрах у моменти, коли останні не можуть повною мірою впоратися з цією функцією. Інструмент втілено у вигляді діалогу або коментаря. Окрім змістової цілісності, інтертитри відповідають за орієнтацію всередині фільму, емоційне підсилення тієї чи тієї сцени. Ю. Лотман звертає увагу на незвичайне функціонування титрів усередині кіноматеріалу. За словами дослідника, вони набувають зображального характеру, а їхнє оформлення може впливати на сприйняття кінострічки в цілому, функціонуючи як важливий стильовий компонент. Так, *«збільшення розміру літер використовують як іконічний знак збільшення сили голосу»* (пер. з рос – А. Д.) [21]. Варіативною є й пунктуація.



Отже, література може послуговуватися як своїми засобами виразності, так і запозичувати їх в інших мистецтв, набуваючи в такий спосіб нових відтінків. Досліджуючи кінематографічність художнього твору, варто, перш за все, звернути увагу на наявність у ньому кіноприйомів. Серед останніх – монтажний механізм і технічні засоби, що допомагають у формуванні кіно ефекту. Цікавість роботи полягає, з одного боку, в спостереженні за відкритим процесом запозичення, а з другого – в дослідженні кінематографічного потенціалу літератури як однієї з багатьох властивостей її зображальності.

## **РОЗДІЛ II. КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ У КАНВІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ 20-Х РОКІВ**

### **2.1. Л. Скрипник «Інтелігент»: про кінематографічні прийоми роману**

«Інтелігент» Л. Скрипника – екранізований роман. Кіновластивості цього художнього тексту доречно досліджувати, починаючи з його ігрової природи. Так, за Ю. Хомич, гра є специфічним способом світовідчуття, *«вона визначає характер художньої умовності, образності та жанрової специфіки твору»* [119, 36]. Нею і виправдана інтеграція в художній текст мистецтва кіно.

Перш за все, кінематографічність твору проявляє себе в залученні читача у процес «вивільнення» змісту. Так, О. Пуніна звертає увагу на властивість лівого роману Л. Скрипника до згортання і розгортання за певним принципом: від зовнішнього світу до митця, а згодом – від митця у світ у вигляді художнього тексту [26, 199]. За цією аналогією спрацьовує й процес споживання роману читачем. Себто під час читання реципієнт декодує досвід, що містить у собі художній текст, у такий спосіб повертаючись до етапу, з якого починав автор. Ця думка перегукується з однією з вже згаданих властивостей кіно, досліджених Б. Ейхенбаумом: сприйняття матеріалу від

предметності художнього тексту до його осмислення [6]. Така паралель доводить зручність кіноформи для здійснення поставленого завдання.

Варто також зазначити, що для того, щоб отримати бажаний кіно ефект, Л. Скрипник вдається й до інтеграції читача в матеріал. Він досягає її за допомогою абстрактності, а отже, відносної вакантності позиції основного персонажа, інтелігента: *«Мій герой живе серед вас, а часто — і всередині вас»* [27, 7]. У такий спосіб автор створює ілюзію, що читач знає та розуміє природу персонажа краще за нього, відвівши для себе роль коментатора-помічника, а для режисера — автора композиційної складової. Л. Скрипник ніби відмовляється від свого привілейованого статусу того, хто все знає, та закликає до опрацювання роману самого читача, без впливу митця на сприйняття. Письменник вводить свої ремарки, однак наполягає на активному формуванні власного враження від прочитаного. Так, для того, щоб читач не забував про своє призначення як реципієнта, автор застосовує ігрову відмову від повного зображення подій: *«Бувши нездарним літератором і надто щирим тлумачем кіна, я зрікаюся й останньої ролі... хоч сцена така проста, така звичайна»* [27, 73]. На аналогічний результат зорієнтовано й затемнення, застосоване письменником для різкого обривання дії, зазвичай у пікантних або емоційно напружених моментах.

Отож, образ головного персонажа вибудовано за принципом універсального «я». Так, на нього може претендувати не лише читач, а й батько інтелігента та самий письменник. У своєму художньому тексті автор говорить про те, що описуватиме 35 років життя інтелігента. Згодом 35-річний Л. Скрипник зазначить і вік батька інтелігента, який є його однолітком. У романі таке завдання письменнику вдається втілити за допомогою кіноприйому дублювання акторів, що грають мати та батька інтелігента, а також головного персонажа та його дружину: *«Ви можете помітити, що ролю дорослого Інтелігента грає той самий актор, що грав ролю батька на початку фільму»* [27, 39], *«Це — Марія Савишина. Але вона якось чудно подібна до*

матерії Інтелігента... Мабуть, заради режиму економії, обидві ролі грає одна актриса» [27, 144].

Пропонуємо також звернути увагу на технічні кінематографічні прийоми роману:

- **плановість.** Письменник широко застосовує крупні та загальні плани. Останні окреслюють ситуацію, в яку автор занурює читача-глядача, вони виконують функцію описовості, а також орієнтації всередині тексту. Наявність у романі крупних планів вмотивована акцентуванням на конкретній деталі або вираженні емоцій персонажа. Для підсилення ефекту крупних планів письменник часто повторює їх. Це також впливає на ритмічність картини, її композиційну однорідність, а також формує сюжетне обрамлення: *«На весь екран фізіономія. Вона п'яна. Очі безглузді, тупі»* [27, 54], *«Червоний прапор — „вся влада радам“ — запанував над усім екраном...»* [27, 85];
- **модифікація зображення.** Автор також вдається до видозміни за допомогою розсіювання та подвоєння: *«В очах Інтелігента чайна подвоюється, дріжить, лампи мигтять і блимають»* [27, 53]. Такий прийом можна розцінювати як бажання якомога чіткіше зафіксувати дійсність із точки зору конкретного персонажа;
- **паралельне знімання.** Висвітлення подій у двох варіаціях: аналогічній і логіко-послідовній. У першому випадку письменник ілюструє реалізацію однакової дії двома або більше персонажами: *«Інтелігент дбайливо пудрить ніс і підборіддя», «Марія Савишина дбайливо пудриться перед дзеркалом»* [27, 130]. Для логіко-послідовного висвітлення паралельності характерна причинно-наслідкова складова, у якій кожна попередня дія визначає наступну: *«Агент мляво бере документи, жестом запропонував почекати... Інтелігент примостився край лави, чекає. Агент... розмовляє з начальником. Інтелігент починає хвилюватися...»* [27, 91];

- комбіноване знімання. Використано передусім для «очуднення» матеріалу: *«Інтелігент роздвоюється, розмножується неймовірно швидко — дві, п'ять, десять, сто інтелігентових фізіономій заповнили екран живою мозаїкою»* [27, 85];
- титри. У кіно титри виконують функцію порозуміння між автором і глядачем у тих випадках, коли зображення не може передати зміст у невербальний спосіб. У романі письменнику вдалося зберегти первісну функцію цього кінематографічного інструменту, адже його персонажі мовчать. Автор відмовляє своїм героям у прямій мові. У цьому випадку титри виконують комунікативну функцію: *«СТАНДАРТИЗАЦІЯ!», «ФОРДИЗАЦІЯ!» «ТЕЙЛОРИЗАЦІЯ..»* [27, 134]. Для належного вираження експресивності викладеного автор грає з шрифтами та розділовими знаками;
- жестикуляція. Л. Скрипник уникає умовності в розгортанні подій на екрані. Його персонажі не вступають безпосередньо в діалог з іншими, вони говорять жестами: *«М'який показує йому три пальці й робить жест, що зазначає... „дай"»* [27, 53];
- колажування. Гетерогенний характер тексту, який допомагає підсилити зображальність, а отже, й кінематографічність матеріалу. Для активізації візуальних властивостей роману Л. Скрипник використовує численні афіші, таблички, оголошення газети тощо. Письменник інтегрує чужорідний матеріал у сюжетну канву, щоб загострити її зображальність, зробити наочною, видимою;
- фрагментарність викладу. Монтажний механізм конструкції прослідковуємо одразу на декількох рівнях побудови: оповіді в реальних для персонажа часі та просторі, а також в умовному хронотопі пригадувань і марень: *«Цілий ряд кадрів: Інтелігент похмуро й без ціли вештається вулицями»* [27, 137], *«На екрані робиться казна-що, нічого не зрозумієш, ерунда, плутанина якась, кількоразово комбінований кадр, напливи та інші хитрі штуки режисера й оператора...»* [27, 84].

Відповідну техніку реалізації матеріалу спостерігаємо й у зображенні минулого часу, а також у змодельованих інтелігентом ситуаціях – фантазіях, снах: *«Ряд ще більш незв'язних уривків з попередніх кадрів, що показували всякі нещастя Інтелігента...»* [27, 141], *«Думки, що ледве ворухнуться і віхором мчать в мозку мого героя, також природні й зрозумілі: він стріляється, потім лежить у труні, дуже красивий — сам теж дуже красивий...»* [27, 58];

- оголення прийому. Так, автор пояснює природу вже згаданого кінозатемнення: *«показувати речі відомі, старі й зрозумілі — не художньо...»* [27, 2]. Л. Скрипник оголює й сам механізм вдалої сюжетної конструкції екранізованого роману: *«Картина, як кожна хороша картина, має в кінці поцілунок у діяфрагму...»* [27, 143].

Отже, кінематографічна природа роману «Інтелігент» стала результатом творчого пошуку форми. Кіноприйоми художнього тексту створюють ігровий експеримент, що передбачає специфічну взаємодію двох мистецтв і знаходить своє вираження в художній рамці роману.

## **2.2. Кінематографічні засоби в романі Ю. Яновського «Майстер корабля»**

У дослідженні кінематографічності роману Ю. Яновського «Майстер корабля» варто звернути увагу одразу на декілька аспектів: конструкцію та зміст художнього тексту. Крізь призму першого простежимо за двома способами сюжетного відтворення з точки зору реципієнта. Перший передбачає лінійне вибудовування сюжету. Висхідною точкою такого модусу є молодість редактора, фінальною – життя дорослого персонажа-оповідача То-Ма-Кі. Уся історія, попри фрагментарність викладу, тяжіє до цілісності, є єдиною сюжетною лінією. А її конструкція – інструментом для заохочення читача до активної інтеграції в художній текст, складання пазлів у необхідній логічній послідовності. Ю. Яновський грає з читачем, зарікаючись не розповідати всю життєву історію. Однак у такому контексті відмову можна сприймати як мінус-прийом, який вводить в оману, а отже, «очуднює»

матеріал. Уважному читачеві вдається заповнити прогалини й у такий спосіб залучити себе до інтерактивного процесу вибудовування цілісної сюжетної канви.

Для другого способу притаманне певне вибудовування сюжетної конструкції вглиб роману. У ньому лінійна система поступається одразу двом площинам, зокрема історіям молодого та дорослого персонажа в їхній відносній автономності. Таку точку зору можна підкріпити аргументом щодо різної відстані між ними та читачем. Історії дорослого та молодого редактора різні за своєю віддаленістю щодо реципієнта. Оповідна частина старшого То-Ма-Кі віддаляє події, описані в мемуарах, і надає їм специфічної природи спогаду, яка підсилює відчуття реальності літніх років.

Ефект також підкреслено сприйняттям редактора спостерігачем подій минулого, його специфічним, умовним статусом глядача. Так, можна провести паралель між мемуарами То-Ма-Кі та переглядом фільму. Під час розповіді про минуле автора читач ніби переглядає кінострічку. Отож, можна стверджувати, що мемуари стоять ближче до згаданих фільмів («Народе, встань!», «Біла Пустеля», «Останній Клич», «Китайське Сонце»), аніж до історії літнього редактора [41].

Монтажна конструкція роману проявляє себе в специфічній канві художнього тексту. Першою передумовою для застосування фрагментарної техніки стала наявність у матеріалі декількох часових пластів, досліджених вище. Останні поділяють роман на два окремі світи, себто марковані часом історії старшого й молодшого То-Ма-Кі. У цьому контексті доречно сказати про взаємопроникний характер обох історій, їхню властивість до взаємодоповнення. Адже саме остання диктує порядок викладу частин в матеріалі. У повій мірі монтажність знаходить вираження в гетерогенному характері художнього тексту, який за своєю структурою тяжіє до епізодичності. Так, у своїй оповіді Ю. Яновський міксує белетристику з епістолярієм,

мемуарами, а також саморефлексіями персонажів [8]. Усі ці компоненти у своїй сукупності створюють ефект кіномонтажу.

Письменник потурбувався й про знайомство читача з процесом кіновиробництва всередині сюжету. У дослідженні кінематографічності роману доречно говорити про критичний, сценарний і технічний аспекти. Критичну площину висвітлено здебільшого в поглядах старшого автора.

То-Ма-Кі порушує передусім проблематику мистецького питання, яке назріло на початку XX століття. Кінематографічність у такому контексті репрезентує сучасне мистецтво. Зробивши кіно стрижневим, наскрізним компонентом свого роману, автор ставить його в опозицію до вже традиційних форм викладу літератури: *«Я не збираюся, пишу мемуари, коритися практиці писання романів», «Мені не личить користатися прийомами романіста, щоб прив'язати увагу читача»* [41]. Усі вище наведені факти дають нам підстави аналізувати роман і з точки зору його програмовості. Так, В. Агеева називає «Майстра корабля» розрахунком зі старим романтизмом, творенням нового культурного простору, романом про мистецтво, а також митця як упривілейованого персонажа, що працює заради «Культури Нації» [1]. За Л. Кавун: *«У дискурсі Яновського ідеальна людина, наділена виразним бажанням духовно повного життя, реалізує творче начало у власному бутті й тим самим сприяє удосконаленню світу»* [16, 370]. Відповідно – всі компоненти роману в той чи той спосіб ілюструють попит на нове в культурному просторі, процес реабілітації мистецтва від культурних пережитків шляхом розбудови кіноіндустрії, її розвитку.

Так, Ю. Яновський розповідає про перші кроки та дискусії навколо статусу кіно. Він відбиває й атмосферу загального ажіотажу навколо кіноіндустрії в масштабах соціального значення: *«Була спеціальна демонстрація шкіл. Діти носили прапори і плакати по вулицях, вигукуючи Травиці»* [41]. Автор звертається до зображення внутрішнього процесу кіновиробництва, зокрема взаємодії всередині колективу та непростих

стосунків редакторів із «диктаторами-режисерами», розповідає про склад творчої бригади: *«Вони були за тих часів диктаторами фабрики. Вони ними лишилися й до наших днів, незважаючи на всі дотепні міркування про колективне ставлення фільму»* [41].

У романі чітко репрезентовано й увесь механізм технічної реалізації фільму: *«Плівка вся пішла виявлятися. Далі — фіксаж і промивка. На сушку негатива треба було дві години. Суха негативна плівка йшла до друкувальної машини...»* [41]. Для точності та вірогідності у своїх висловлюваннях Ю. Яновський апелює й до зовнішніх джерел, зокрема «Популярного підручника організації», видання кінофабрики «Об'єднаних Націй» [41].

Дослідження сценарного елементу цікаво починати з розгортання й поступового переформатування сюжетних уривків у кіноматеріал. Монтажна конструкція роману являє собою не випадкове поєднання сюжетних епізодів. Матеріалом для потенційної кінострічки в романі та її сценарію зокрема стають викладені уривки. Однак якщо деякі з них одразу марковано як кінематографічний матеріал, то більшість подано імпліцитно, як частину оповіді, що не претендує на викладення в кінострічці. Уривки художнього тексту зазнають переформатувань у сценарій для майбутнього фільму Сева. Читач спостерігає за їхньою поступовою модифікацією з реальності в кіноконструкцію. Так, В. Агєєва зазначає, що в «Майстрі корабля» Ю. Яновського існує три форми художньої дійсності: реальність, сценарій, фільм [1]. Показовими в такому способі трансформації матеріалу є авантюрно-пригодницькі історії Богдана. Інколи сам автор використовує антиципаційну репліку для того, що наштовхнути читача на думку про потенційну цінність матеріалу для кіно: *«Прекрасний початок для майбутнього фільму, — сказав Сев»* [41]. Такий спосіб трансформації можна назвати прогресивним, себто таким, що рухається від реальності до художнього тексту.



У романі наявна й опозиційна, регресивна форма трансформації матеріалу: від готового продукту мистецтва до реальних подій. Можна провести паралель між балетом «Йосип Прекрасний» і реальною любовною колізією роману: дружина фараона – Тайах, Йосип – Богдан, фараон – редактор. У сюжетній канві художнього тексту автор замовчує про подальший розвиток роману Тайах і Богдана, однак обережно натякає на остаточний вибір жінки. Так, можемо стверджувати, що реальна історія дублює сюжетну лінію балету.

Ю. Яновський вичерпно знайомить читача і з технічними засобами кіно. Так, у своєму романі автор звертає увагу на такі інструменти:

- ракурс. Зокрема знизу вгору: *«Сміливо взято дерева, вкриті снігом, вони стоять над головою глядача, обсипаючи сніг в об'єктив»* [41]. Іноді вибір ракурсу вмотивовано наданням об'єкту певного специфічного експресивного забарвлення: *«Світло падало на нього згори, бронзове обличчя стало хитрим і лукавим»* [41];
- плановість. Автор використовує крупні, середні та загальні плани задля надання матеріалу фактурності. Наведемо приклад загального плану: *«Кіноапарат знімав далечінь»* [41];
- панорамне знімання, напрямок руху. Зокрема вертикальний рух на глядача: *«Гола людина вийшла з-поза дерева і, страхотно вирісши, заступила цілий екран голими грудьми»* [41]. Інструмент використано з метою уникнення пласкості зображення;
- точка зору: *«Для вас ми зафрахтували дубок із сіном. Ми позалізали в сіно, а дубок маневрував по гавані, як дурний»* [41];
- комбіноване знімання. Зокрема ефект Шюфтана, або дзеркальний метод. Уперше використаний у культовому фільмі Фріца Ланга «Метрополіс» [20]. Полягає в поєднанні об'єктів знімання з візуально зміненими макетами, себто тлом: *«Очевидно, (фільмували) вдосконаленою методою Шюфтана — на знятий пейзаж знімаючи окремо людину»* [41].

- сітка: *«Ми будемо знімати з сіткою, воно буде красиво, нерізке наводження на фокус дасть пригніченість»* [41];
- освітлення. Зокрема робота з тінню. Окрім зображення процесу роботи зі світлом у кінопавільйоні, Ю. Яновський часто використовує прийом для надання об'єкту додаткового значення. Інструмент може набувати й ігрового характеру: *«Усмішка в куточках губ ворушилася разом з тінню, коли рухався племін сонця»* [41].

Отож, «Майстер корабля» Ю. Яновського – це художній текст, який тяжіє до кінематографічності не лише на рівні змісту, а й форми. Розуміючи й розвиваючи кінопроцес 20-х років, письменнику вдалося інтегрувати кіноприйоми в літературу й у такий спосіб не лише розповісти про механіку кінокухні, а й розширити зображальні властивості свого роману.

### ***2.3. Кінематографічність роману «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»***

Продовжуючи тему ігрових експериментів, варто згадати про роман М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію». «Флоро-фаунна комедія», як її назвав сам автор, яскраво віддзеркалює основні інтенції художнього тексту-іграшки. Як зазначає С. Журба: *«Важливе значення у прозі відіграє інтенція автора, який ініціював прихований ключ прочитання тексту... на рівні стилістики, образів, сюжету, композиції, інтертексту»* [8, 26–27]. З точки зору такого функціонування «Подорож...» стала благодатним матеріалом для втілення інтелектуальних експериментів.

«Подорож...» М. Йогансена – це текст про текст, у якому автор стверджує *«суб'єктивне право художника-творця»* [33, 117]. Якщо в книзі

«Як будується оповідання» автор викладає свої теоретичні роздуми щодо написання хорошого художнього тексту, то «Подорож...», за О. Філатовою, можна вважати «практичними порадами» [33, 117]. У романі письменник відходить від традиційних канонів мистецтва, щоб віднайти нову форму, прийнятну для свого часу [33, 118].

Так, якщо в традиційному розумінні сюжету автор може виступати оповідачем, що допомагає зрозуміти своїй персонажів, то в «Пригодах..» навпаки – персонажі допомагають пояснити задум свого автора. Варто також зазначити, що останній є єдиним справжнім персонажем роману, тоді як решта – лише його ляльками. М. Йогансен демонстративно випинає «картонні груди» своїх героїв, він *«артикулює принцип лялькового дійства, що полягає в автоматизації рухів, які імітують і тим самим пародіюють людські рухи»* [15, 8]. Ляльки виконують функцію інструмента для розуміння ідеї автора, тоді як М. Йогансен не бере на себе ролі традиційного оповідача-коментатора подій. Умовною є й сюжетна конструкція літературного тексту. З одного боку, письменник захищає необхідність та обов'язковість закону послідовності (в іронічній формі). З другого – він ним не користується, у такий спосіб заперечуючи, відкидаючи канон.

Композицію роману вибудовано за принципом навмисної недбалості, хаотичності монтажу, у якій М. Йогансен експериментує з першорядністю/другорядністю зображеного, зокрема персонажів і ландшафту [14, 42]. Спостерігаємо за позиційною зміною останніх: *«Данько біг — і немов стояв серед степу, а степ тікав від нього за обрій»* [12, 29]. Як зазначає С. Матвієнко, у М. Йогансена *«простір рухається на тлі характеру, а не характер на тлі простору»* [24, 19].

Варто зважати й на жанрову природу художнього тексту, його основні характеристики. Широка топографічна карта (Москва, Берлін, Барселона, Муеля Нуева, українські ландшафти), небезпеки та незвичайні події, детективна конструкція, велика кількість персонажів передбачають високу інтенсивність, а

також конденсованість перебігу подій у творі та вимагають відповідної форми. Остання мусить мати властивість до епізодичного, швидкого, фрагментарного зображення, себто тяжіти до кінематографічності викладу. Нею й користується автор.

Також варто зазначити, що роман М. Йогансена має потенціал до трансформації в кінострічку ще й за наступними особливостями:

- ракурс. Митець фіксує зображення знизу вгору, зокрема лежачи на землі. Такий ракурс дозволяє пограти зі сприйняттям розміру предметів: *«Червоні стовбури гречки стриміли..., як сосни на сивих дюнах»* [12, 26]. М. Йогансен також використовує ракурс зверху вниз під час спостереження з аероплана та підкреслює особливості такого зображення, зокрема декоративність землі (автор проводить паралель із театральними декораціями) [12, 6];
- плановість. Автор активно використовує загальні, крупні та середні плани, створюючи рельєфну структуру художнього тексту. Наведемо приклад загального плану: *«Хутір здавався йому мов п'ять чорних гнойових купок десь на обрії»* [12, 23];
- панорамне знімання, напрямок руху. Створити об'ємний неплаский ігровий простір всередині тексту автору вдається завдяки різновекторності руху. М. Йогансен використовує різні його напрямки: вертикальний (на читача, від читача), а також горизонтальний (зліва направо, справа наліво): *«Хутір множився і виростав»* (вертикальний рух вглиб), *«...і раптом усе затулила гігантська постать Перебийноса...»* (вертикальний рух на читача) [12, 25; 12, 74];
- пришвидшення й уповільнення. Підкреслюють статичність дії — і навпаки: *«Минали десятки секунд — мурашиногречаних годин — а він усе гладив вуса, гладив щораз повільніше й ніжніше»* [12, 27]. Автор грає з інструментом і всередині слова. Так, в одному з уривків тяглість дії М. Йогансен підкреслює дублюванням другої частини слова, створюючи

ефект відлуння: переваги-ваги, поволі-волі [12, 7]. Гра з протяжністю яскраво виражена й у порівнянні процесів пересування різними видами транспорту: аеропланом, поїздом, велосипедом, човном, пішки. Так, М. Йогансен описує подорож на аероплані як найбільш фрагментарну та умовну, а подорож пішки – як найцікавішу, найспокійнішу: *«Чим повільніша подорож, тим більше в ній деталей, а чим вона швидша, тим менше деталей»* [12, 5];

- модифікація зображення. А саме множинність, роздвоєння, розфокусування. За допомогою модифікації візуального сприйняття автор відтворює зображення очима своїх персонажів. Так, нетверезий селянин Черепаха бачить звіт у роздвоєному вигляді: *«Підвода з шістьма колесами, вірний кінь Володька з шістьма ногами і двома головами, зорі, що налазили одна на одну»* [12, 116];
- паралелізм. Так, митець порівнює бабусь сетера Родольфо (золотаву суку, що отримала золоту медаль) та Дона Хозе Перейра (золотоволосу дівчину, що вдало вийшла заміж) заради створення ефекту комічного [12, 8]. Сміливе парування автор пояснює аристократичним походженням обох персонажів. У кіно засіб можна трансформувати за допомогою техніки паралельного знімання;
- комбіноване зображення. Засіб можна аргументувати наявністю в літературному тексті інтеграції персонажів із різних художніх площин історії, їхніми несподіваними трансформаціями, появами, зникненнями й іншими елементами нереального;
- оголення прийому. Зокрема ущільнення матеріалу. Письменник активно використовує інструмент викривання техніки побудови. У такий спосіб, як вже було зазначено раніше, він підкреслює суб'єктивний, вибірковий характер зображеного. Одним із проілюстрованих кінематографічних прийомів став механізм роботи з пластичною конструкцією, зокрема інтенсивне фільтрування матеріалу: *«Ні один з них не погодився б — для економії розповідальної енергії — установляти причину»* [12, 7];

- короткий монтаж. Застосовано передусім для зображення спогадів, снів, марень, коротко перелічення попередніх подій, а також імен персонажів. У такий спосіб автор й підкреслює найдинамічніші або найемоційніші епізоди роману, надає йому бажаних темпу, ритмічності та фрагментарності;
- інтеграція читача в текст. М. Йогансен оголошує повноцінним персонажем тексту не лише себе, а й свого читача. Він згадує про «прекрасних читачок», у яких закохуватиметься Леонардо, у такий спосіб створюючи ілюзію справжності твору або фіктивності реального світу [12, 111].

Про сінематичність бачення тексту також свідчить відкрите використання кінопризми із зображальною метою: *«Родольфо нехить одірвався від кінематографічного екрана запахів», «В рямцях небесної стежки, немов на екрані кіно, на мить з'явилася низка живих хрестів»* [12, 4; 12, 76]. Вибудовуючи художній текст, автор змушує нас поглянути на події крізь кадрову композицію: *«Біліла крізь ніч прекрасна Альчеста, світліша від мрійносивого сяєва селянського Полотна»* [12, 110].

Усе це дає нам підстави говорити про наявність у романі кінематографічного потенціалу, зважаючи на його загальну тенденцію до плановості, добору ракурсів і панорам, модифікації зображення, паралелізму, пришвидшення, уповільнення та інших кіноприйомів, зазначених у дослідженні.

#### **2.4. Авантюрний блокбастер: М. Йогансен «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»**

Про кінематографічність роману М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» зручно говорити, покликаючись на пригодницько-авантюрний характер художнього тексту. До 20-х років вже існували чіткі теоретичні вимоги до нової авантюрної белетристики. *«Цікава фабула, сюжет з інтригою, оригінальна форма (кіноповість), переконливі*

*факти з яскравої дійсності»* стали тенденційними ознаками пригодницького художнього тексту нового зразка, а «Пригоди ...» – показовим прикладом екранізованої прози [37, 199].

Перш за все, кінематографічної зображальності роману надає його жанрова природа. Сама назва твору розкриває це. У такий спосіб автор *«виносить елемент авантюристичності, провокуючи реципієнта на інтелектуально-емоційні переживання»* ще до початку читання [10, 52]. На ці властивості роману покликаються й критики, проводячи паралель між бестселером та американськими блокбастерами ХХ століття, подібними до першого за своїми сюжетними характеристиками. Про роман говорять як про такий, що *«рветься на екран»*: *«Тут є і плутаний біг подій, і карколомні трюки, і американські міста, страшні пригоди людей у тропічному африканському лісі»* [30]. Що більшим є різноманіття маршрутів, історій, життєвих ситуацій, небезпек і пригод, то видовищнішим стає авантюрний літературний текст. Особливе місце в такій організації матеріалу відіграє й детективна складова. Жанрова форма передбачає наявність однієї чи декількох загадок і поступовий шлях до їхньої розв'язки, себто за своєю природою вимагає епізодичності, непослідовності у викладенні подій. Кінематографічний спосіб створення художнього матеріалу є універсальною формою для такої техніки вибудовування сюжету.

Цікаво й те, що для композиції пригодницького роману притаманна відкритість у конструюванні матеріалу, гнучкість, що дозволяє не спинятись на фінальній точці, а продовжувати історію улюблених героїв (роман складається з 10 випусків). Варто згадати й про стислий вступний фрагмент на початку кожного з розділів. Його не можна назвати переказом змісту пригод. За своїм характером він більше нагадує кіноанонс, основним завданням якого є зацікавлення глядача, а не конденсоване викладення історії.

За фрагментарну, епізодичну природу кінокомпозиції художнього твору відповідає монтажний механізм. Досягнути монтажного ефекту М. Йогансену вдалося за допомогою синтезу життєвих історій і пригод персонажів, що

поступово рухаються на своє місце у спільній композиції роману. Задля більшого насичення кіноконструкції письменник вмонтував у художній текст і чужорідні для нього компоненти (колажування). Наведемо приклади практичного застосування обох прийомів:

- казка про келепа і черепаху, історії Лонда і Павт, а також Роботіті [13, 37; 13, 83; 13, 94]. Варто відзначити, що вмонтований матеріал виконує не лише функцію підвищення зображального потенціалу, епізодичності, а й паралелізму за участі основних сюжетних ліній роману. Так, історію про келепа та черепаху подано паралельно з оповіддю пригод у джунглях Франсуа та Вінсента, а переказ про Лонда і Павт – для віддзеркалення історії братів Лайнів і дружини Мартина та матері Гаррі й Едіт – Марти Лорен;
- сни, марення: *«Ілюмінатор, мов пугачеве зелене око, витріщився просто в його банькуваті вирячені очі. Але зелена зіниця не відбивала беркширського кнура. Немов у кіно, в ній проскакували бланки акцій»* [13, 110]. За подібним принципом монтажний механізм працює й усередині тексту на синтаксичному рівні: *«Ще промінь свідомости — Рінсове обличчя — гострий біль у руці, хтось схиляється над рукою й робить перев'язку. Перед цим руку згинають — сніг зелених блискавок і сивий спокій* [13, 53];
- газетні та журнальні вирізки: *«Замах на мільярдера МАК-ЛЕЙСТОНА. Екстрений додаток до «Petit Parisien», «У Вайтченлі отруїлись вугільним газом робітник і дівчина»* [13, 27; 13, 135];
- епістолярні фрагменти, зокрема лист-подяка Сашкові;
- візуальні додатки: ноти, візитки, схематичні зображення машини й наконечника стріли Томі, прапори.

Окрім монтажною конструкції та прийому колажування, подібним до кіно роман роблять й інструменти, що допомагають підвищити його зоровий потенціал. У літературному тексті вони такі:



- ракурс. Автор фіксує зображення зверху вниз: *«Берлін стелився під ним, як план, по планові плазували, мов комахина, коні»* [13, 127];
- пришвидшення й уповільнення. Так, уповільнення автор використовує задля наростання напруги всередині тексту. М. Лядов також називає його гальмуванням [22, 17]. Інструмент мотивує глядача поставити запитання, чи встигне персонаж подолати перешкоду або зарадити небезпеці, на яку себе наразив: *«Він простягає руки, іде чимраз повільніше, чимраз глибше вгрузають йому ноги в землю»* [13, 17]. Інструмент підкреслює й динамічність зображеного або його статичність: *«Минуло кілька секунд — століть»* [13, 44];
- прихована камера. У наведеному уривку також перегукується з мотивом підслуховування: *«Шпарка була вузька й не дозволяла бачити, що робилось у каюті. Постать підповзла ще ближче до перегородки»* [13, 03];
- фільм як об'єкт. Допомогає вибудувати тримірний простір: реальність – текст – фільм. У такий спосіб на рівні сприйняття читача проміжна ланка сприймається як реальна площина: *«Гасав світовий промінь і малював на екрані подробиці загибелі транспорту "Вікторія"... Вибух. Рясні хмари диму – більше нічого»* [13, 54].

Цікавою властивістю роману М. Йогансена є його орієнтація на розмивання межі між реальним і вигаданим. Автор створює середовище, яке має здатність регулювати відстань між своїми читачем і персонажами, використовуючи інструменти, що відштовхують від себе літературну традицію: *«Ніякий автор авантурного роману не має жодної уяви про те, скільки може пережити мандрівник»* [13, 33]. За подібним принципом спрацьовує й порушення матриці очікування читача щодо перебігу подій у сюжеті: *«В романах, що їхні сторінки вона недбало перегортала, героїні мали звичку прокидатись у будуарах, подібних до будуару Едіт в Нью-Йорку»* [13, 53]. Персонаж очікувала подібної долі й для себе, однак автор відмовляється від

історії Попелюшки та йде іншим шляхом. За М. Лядовим, спосіб викладу матеріалу М. Йогансена відповідає американському способу організації сюжету, *«коли кульмінація наштовхує нас на відповідну розв'язку, але остання є фальшивою»* [22, 16]. У цьому випадку митець використовує подібний інструмент для віддалення від клішованого літературного зразка, що передбачає обов'язковий хепі-енд, і відштовхує від себе канон, тяжіючи до кінематографічності викладу.

Отже, початок ХХ століття став періодом активного пошуку нової форми. Література, як і інші види мистецтва, перетворилися на ігровий простір, покликаний відштовхнутися від традиції заради сучасного культурного бачення. Письменники прагнули здивувати свого читача й шукали інструментів для «очуднення» художнього тексту. В останньому особливу увагу було відведено новому зрозумілому мистецтву кіно. Цьому й завдячуємо появі художніх текстів-трансформерів, що швидко увібрали в себе тенденційні інструменти синкретичного мистецтва.

## **ВИСНОВКИ**

Зображальності як основній властивості мистецтва, її податливості в продукуванні нових сенсів навіть за найнесподіваніших комбінацій, притаманна пластичність та універсальність у функціонуванні на різних площинах художнього матеріалу. Кожен митець наслідує, а також бере активну участь у створенні нових інструментів зображальності, притаманних для знакової системи тієї форми мистецтва, з якою працює. Саме за таких умов створюється традиція, яка формує загальне уявлення про ту чи ту форму мистецтва, а також її інструментарій. У тих випадках, коли активний арсенал прийомів мистецтва стає застарілим і більше не задовольняє наявними засобами, митець починає шукати нові способи вираження. Творчий пошук

може здійснюватися не лише в межах одного мистецтва, а й інших. Цим можна пояснити зацікавлення письменників художніми прийомами кінематографії.

Дослідивши питання кінематографічних прийомів в українській прозі 20-х років, можемо зробити висновок, що подібний експеримент виник як реакція на необхідність оновлення традиції та художніх форм. Кіно запропонувало літературі ігровий простір, придатний для експериментів. Запозичена, адаптована відповідно до вимог літературного тексту кіноформа виконувала функцію модернізації останнього. Кіноексперимент не претендував на високий статус в новому літературному каноні. Він, перш за все, виконував роль відриву від старого, заперечення та вивільнення.

Отож, поставивши собі за мету дослідити передумови, а також принцип становлення та реалізації кінематографічності в художньому тексті, ми звернули увагу на те, що немає чіткої межі, яка б проходила між інструментальними арсеналами літератури та кіно. Кожна форма мистецтва має свої засоби, які можуть бути подібними або відмінними між собою. Так, принцип прихованої камери в кіно нагадує мотив підслуховування в літературі. У такому випадку матеріал придатний для проведення аналогій і може бути досліджений з точки зору потенціалу літературного твору для реалізації на кіноекрані – і навпаки. За таких умов дослідник ніби виконує ту саму функцію, що Л. Скрипник у своєму екранізованому романі «Інтелігент», зокрема пропонує поглянути на літературний текст крізь об'єктив.

Екранізований роман Л. Скрипника «Інтелігент» цінний для дослідження саме завдяки творчому експерименту письменника. Митець пропонує поглянути на художній матеріал крізь уявний кіноекран, який, заради правдоподібності, описує відповідно до всіх його технічних характеристик. Л. Скрипник створює ефект кінотеатру, який стає формою роману. У такий спосіб йому вдається перевернути сприйняття матеріалу реципієнтом: від зображення до його осмислення, тоді як у літературі спостерігаємо за зворотним процесом. Для реалізації завдання письменник використовує й різні

кінематографічні прийоми, зокрема: затемнення, ігрові експерименти з крупними, середніми та загальними планами, модифікацію зображення та комбіноване знімання (подвоєння, розфокусування тощо), застосування паралельного знімання, широке використання титрів та інших засобів, які дають нам підстави досліджувати кіномову цього літературного тексту.

Дещо за іншим принципом відбувається трансформація кіноприйомів усередині роману Ю. Яновського *«Майстер корабля»*. У цьому випадку цікаво спостерігати не лише за кінематографічністю художнього тексту на тематичному, монтажному та інструментальному рівнях, а й за процесом переформатування сюжету. Так, епізоди роману зазнають постійних метаморфоз. Автор подає майбутній кіносюжет, заздалегідь не попереджаючи про його кінопотенціал. У такий спосіб Ю. Яновський грає зі сприйняттям читача й дає можливість спостерігати за переходом літературного тексту в кіномаркований матеріал. Письменник також вплітає кіно в оповідну канву, себто реалізує на тематичному рівні. Він використовує принцип оголення кінопроцесу, зокрема у викритті функціонування кінофабрики, специфіки роботи з технікою, а також створення фільму: від творчого задуму до висушування кіноплівки.

У контексті кінематографічного роману Ю. Яновського доречно говорити про фрагментарний спосіб конструювання художнього твору, його монтажний характер. Так, Ю. Яновський додає до свого роману елементи епістолярію, мемуарів, саморефлексій персонажів тощо. За допомогою останніх йому вдалося надати своєму роману неоднорідності. У дослідженні технічних кінозасобів *«Майстра корабля»* звертаємо увагу й на інструменти, які вдалося зафіксувати в епізодах про процес знімання, а також перегляд кінострічок. У них автор як знавець кіносправи розповідає про прийоми, необхідні для створення фільму.

У роботі було досліджено й романи М. Йогансена *«Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у*

*Слобожанську Швейцарію*», а також *«Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»*. Перший твір письменника цікавий для цієї теми завдяки відмові від традиційних сюжету, інтриги, а також повноцінності персонажів (перегукується з авангардистським закидом щодо безпрецедентності мистецтва) [40, 223]. Літературний твір можна вважати текстом про текст, у якому письменник розкриває таємниці створення роману через деформацію його форми.

З точки зору кінематографії матеріал ілюструє монтажний принцип побудови, а також широкий спектр інструментів, що легко трансформуються в технічні засоби кіно. Декоративність у підході до вибудовування та становлення персонажів дає можливість подивитись на роман з точки зору лялькового кінодійства. Композиційна побудова *«Подорожі...»* загалом свідчить про її ігровий характер і безперечний кінематографічний потенціал.

Роман *«Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших»* М. Йогансена – пригодницько-авантюрний літературний текст, що перегукується з актуальними на початок ХХ століття американськими трюковими фільмами. Його називають матеріалом, створеним для великих екранів. У художній канві твору багато зображальних маркерів, що легко трансформуються в кіноприйоми, зокрема динамічна природа, а також кондесований строкатий сюжет, зітканий з таких поєднань, що за своїми властивостями впливати на читача подібні на «атракціони» С. Ейзенштейна. Цікавою характеристикою роману є його пластичність, що дозволяє продовжувати історію в нових пригодницьких епізодах. Окремо варто сказати про монтажну конструкцію літературного тексту. Вона допомагає репрезентувати художній матеріал у найнесподіванішому вигляді, змішуючи події між собою. У літературному творі присутні й численні сні та марення персонажів, що допомагають урізноманітнити оповідь, зокрема за допомогою сприйняття ситуації крізь призму певного героя, його переживань, емоційного стану. Застосування ж автором колажування дозволяє залучити всі можливі художні та нехудожні засоби для вибудовування цікавого ігрового простору.

Так, письменник активно використовує газетні та журнальні вирізки, схематичні зображення, візитки, ноти та багато іншого.

Отже, дослідивши кінематографічні прийоми на прикладі української прози 20-х років, можемо зробити висновок, що хоч література й не має необхідних засобів для того, щоб говорити кіномовою, остання може бути використана письменником для творчого обігравання та стилізації своїх літературних текстів. Кінематографічна та літературна форми можуть збігатися чи не збігатися у способі вираження. Ця особливість і визначає кінематографічний потенціал літературного матеріалу для можливої трансформації в кінострічку. Про кінокод усередині художнього тексту говорять монтажна природа його конструкції, тематичне обігравання матеріалу, а також використання відповідного арсеналу технічних засобів. За таким принципом розпізнавання й було здійснено наше дослідження.

### ***Список використаної літератури***

1. Агеева В. П. «Майстер корабля» – дебютний роман Юрія Яновського : [відеолекція]. URL: <https://cutt.ly/BuuLiGYU> (дата звернення 10.06.2020).

2. Бондар П. Ландшафт як ігровий простір у повісті М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. №22. С.149–153. URL: <https://cutt.ly/fuuU47C> (дата звернення 10.06.2020).

3. Васиярова О. А. Монтажная техника как актуальный метод отражения действительности в современной литературе. *Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева*. 2013. №4. С. 32–39. URL: <https://cutt.ly/vuuUOF7> (дата звернення: 19.05.2020).

4. Эйзенштейн С. М. Монтаж. Москва : ВГИК, 1998. 63 с.
5. Эйхенбаум, Б. М. Генри и теория новеллы. *Литература. Теория. Критика. Полемика*. Л : Прибой, 1927.
6. Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. *Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино»*. Санкт-Петербург : РИИИ, 2001. С. 13–38.
7. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Москва : Прогресс, 1996. 344 с.
8. Журба С. Авангардний роман: Ігрові прийоми організації текстового простору. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2012. № 17. С. 26 – 34. URL: <https://cutt.ly/zuuIRSc> (дата звернення 10.06.2020).
9. Журба С., Журба О. Автобіографічність роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. № 2. С. 112–121. URL: <https://cutt.ly/fuuI8iV> (дата звернення 10.06.2020).
10. Журба С. Пригодницький сюжет в українському авангардному романі. *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа* : зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.). Бердянськ, 2016. С. 51–53.
11. Иофис Е. А. Фотокинотехника. М : Советская энциклопедия, 1981. С. 268–269.
12. Йогансен М. Вибрані твори. Київ : Книга, 2011. 270 с.
13. Йогансен М. Пригоди Мак-Лейстона Гаррі Руперта та інших. URL: <https://cutt.ly/TuuOs2Y> (дата звернення 10.06.2020).
14. Йогансен М. Як будується оповідання. Харків, 1928. С. 42–43.
15. Кавун Л. Модерністська естетика й поетика роману Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести в Слобожанську Швейцарію». *Літературознавство*.

*Фольклористика. Культурологія.* 2018. № 27–28. С. 7–8.  
URL: <https://cutt.ly/guuOWxi> (дата звернення 10.06.2020).

16. Кавун Л. І. Художня модель ідеального світоустрою в романі Юрія Яновського «Майстер корабля». *Актуальні проблеми слов'янської філології. Лінгвістика і літературознавство* : міжвуз. зб. наук. ст. 2009. № 22. С. 367–374.

URL: <https://cutt.ly/RuuOA7m> (дата звернення 10.06.2020).

17. Кауфман М. А. Навесні. Українська діалогія Михайла Кауфмана. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2018.

18. Колаж. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://cutt.ly/xuuOVdl> (дата звернення 10.06.2020).

19. Кулешов Л. В. Искусство кино. Л : Театр-кино-печать, 1929. 155 с.

20. Ланг Ф. Метрополіс : [кінострічка]. URL: <https://cutt.ly/4uuO2aj> (дата звернення 10.06.2020).

21. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.

22. Лядов М. Сценарій : основи кіно-драматургії та техніка сценарія. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 90 с.

23. Мартьянова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы). *Вестник ЧГПУ*. 2017. №1. С. 136–141.  
URL: <https://cutt.ly/juuPwh6> (дата звернення: 19.05.2020).

24. Матвієнко С. Децентрація тексту як гра з читачем («Подорож ученого доктора Леонардо...» Майка Йогансена). URL: <https://cutt.ly/kuuPaA8> (дата звернення 10.06.2020).



25. Наливайко Д. С. Взаємозв'язки й взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики. *На пошану пам'яті Віктора Кимастого* : збірник наукових праць. Київ : КМА, 2004. С. 115 –145.
26. Пуніна О. В. Кінофіксація українського літературного дискурсу (20-30-ті роки XX століття) : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2012. 312 с.
27. Скрипник Л. Інтелігент. Харків : Пролетарій, 1929. 147 с.
28. Тарнаруцкая Е. В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2012. Т. 14, №2. С. 230–234. URL: <https://cutt.ly/HuuPvwg> (дата звернення: 19.05.2020).
29. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва : Искусство, 1970. 224 с.
30. Ф. Я. В. Вецеліус. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших. *Пролетарська правда*. 1925. 4 липня. (№ 1–3). С. 6.
31. Філатова О. Жанрові гібриди, або прийоми кіно в літературному тексті. URL: <https://cutt.ly/5uuPDEk> (дата звернення 10.06.2020).
32. Філатова О. Ігрові експерименти в романі М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Літературознавство*. 2012. № 36. С. 254–258. URL: <https://cutt.ly/TuuP7qd> (дата звернення: 10.06.2020).
33. Філатова О. Топос маски в романі «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести в Слобожанську Швейцарію». *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2012. №2. С. 114–119. URL: <https://cutt.ly/luuAtNT> (дата звернення 10.06.2020).

34. Фомина М. А. Лингвистические средства реализации монтажа в художественном произведении. *Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева*. 2010. №32. С. 153–156. URL: <https://cutt.ly/NuuAdHd> (дата звернення: 19.05.2020).
35. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. Москва : Языки русской культуры, 2001, 632 с.
36. Хомич Ю. В. Ігровий потенціал твору Л. Скрипника «Інтелігент». *Zbiór raportów naukowych*. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo Praktycznej Konferencji (30.01.2015 – 31.01.2015 roku). Wrocław, 2015. 163 str.
37. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці: Література і кіно в новій генерації. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2014. № 20. С. 197–203. URL : <https://cutt.ly/DuuAFEs> (дата звернення 10.06.2020).
38. Шкловский В. Б. За 40 лет : Работы о кино. М : Искусство, 1965. 457 с.
39. Щербенюк А. Дзига Вертов: диалектика киновещи. URL: <https://cutt.ly/ZuuANz0> (дата звернення 10.06.2020).
40. Ямпольский М. В. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва : Культура, 1993. 464 с.
41. Яновський Ю. Майстер корабля. URL: <https://cutt.ly/AuuA8Hn> (дата звернення 10.06.2020).

### **АНОТАЦІЯ**

**Ключові слова:** кінематографічні прийоми, українська проза 20-х рр., кінематографічний потенціал художнього тексту.

У кваліфікаційній роботі розкрито питання прийомів кінематографії в українській прозі 1920-х рр. Художнім матеріалом для дослідження стали романи Ю. Яновського «Майстер корабля», Л. Скрипника «Інтелігент», М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», а також «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію».

Під час дослідження було визначено, систематизовано та проаналізовано кінозасоби з точки зору їхньої реалізації в художньому тексті. Окрему увагу звернено на поняття літературної зображальності, зокрема на її кінематографічний потенціал. Розв'язання поставленого завдання здійснено за допомогою застосування принципу проведення аналогій між зображальними інструментами кінематографу та літератури. Властивість зображальних елементів останньої до трансформації в кіноматеріал визначено як один з основних маркерів її кінематографічності.

Дослідження кінематографічних прийомів передбачає аналіз запропонованих художніх текстів одразу на декількох рівнях: конструкції, зокрема монтажного принципу побудови, сценарію та кіноінструментів. Серед кіноприйомів третього рівня вирізняємо: ракурс, плановість, панорамне знімання, пришвидшення й уповільнення, модифікацію зображення, колажування, титри, приховану камеру, паралельне знімання. У праці проаналізовано й тематичний аспект кінотрансформації в художньому тексті.