

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

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛЯ
СЕМЕНКА»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання

спеціальності: *035.01 Філологія*

(українська мова та література);

освітньої програми: *Мова, література
компаративістика*

Журавель Поліна Павлівна

Керівник: Пашко О. В.,

кандидат філологічних наук, старший
викладач

Рецензент Борисюк І. В.,

кандидат філологічних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2020р.

ЗМІСТ

<i>Вступ</i>	<i>3</i>
<i>Розділ 1. Кінематографічність мистецтва/ кінематографічність у мистецтві</i>	<i>5</i>
<i>1.1. Концепція «Кінематографічного методу інтелекту» та кінематографічність у літературі.....</i>	<i>5</i>
<i>1.2. Кіномова, кіноприйоми та інтертекстуальність.....</i>	<i>9</i>
<i>Розділ 2. «Дві поезофільми» Михайля Семенка</i>	<i>15</i>
<i>2.1. Футуризм Михайля Семенка.....</i>	<i>15</i>
<i>2.2. Кінематографічність у «Двох поезофільмах»</i>	<i>18</i>
<i>Розділ 3. «Нова генерація» – журнал з кіно.....</i>	<i>27</i>
<i>Висновки</i>	<i>41</i>
<i>Список використаної літератури</i>	<i>43</i>

Вступ

Михайль Семенко — український поет-футурист, на чий розвиток значним чином вплинув кінематограф. Від початку своєї творчої діяльності він захоплювався різними видами мистецтва: літературою, музикою, малярством, театром та кіно. Саме тому він проводив експерименти над поєднанням різних видів мистецтв для створення метамистецтва [37]. У 1919 році Семенко видав збірку «Дві поезофільми», а у період з 1925 по 1927 роки працював сценаристом та головним редактором на Одеській кінофабриці та був безпосередньо залучений у процес виробництва фільмів. Саме це дозволяє нам досліджувати кінематографічність у його творчості. Хоча більш докладно пояснюємо цей термін далі в роботі, вважаємо доцільним окреслити його нижче.

У літературознавстві **кінематографічність** розглядають як типологічний та тематичний або матеріальний вплив кіно на літературу. На думку О. Пуніної, під типологічним рівнем розуміють стильовий вплив, під тематичним — введення в літературний твір елементів кіномови, кіноприйомів, типових мотивів, та згадування самого процесу виробництва [26, с. 43]. Також науковці розрізняють кінематографічність літератури та **кінематографічність у літературі**. Під першим типом розуміють природню кінематографічність мислення, описану А. Бергсоном, її письменники використовують незумисне. Другий же тип притаманний тим письменникам, що якимось чином фактично пов'язані з процесом кіновиробництва (на професійному чи аматорському рівнях) та зумисне вводять елементи кіномови та кіноприйоми в свої тексти. Зазначимо, що обидва типи кінематографічності ґрунтовно були досліджені О. Пуніною, Ханзен-Льове, І. Смірновим, Ю. Лотманом, М. Ямпольським, І. Семпан, Е. Бобринською та Л. Брюховецького. Творчість Михайля Семенка ж загалом досліджували Г. Давидова-Біла, А. Біла, С. Рябчук, Г. Веселовська, І. Заярна, О. Ільницький, О. Астаф'єв та І. Цимбал тощо. Однак вплив кіно на

творчість Михайля Семенка досліджено мало, що й зумовлює **актуальність нашої роботи**.

Збірка 1919 року «Дві поезофільми» та випуски журналу «Нова генерація» 1927—1930-х років, що очолював Семенко, стануть **об'єктом** нашого дослідження. **Предметом** дослідження буде кінематографічність у творчості Михайля Семенка.

Мета — дослідити та проаналізувати вплив кінематографу та кіноіндустрії на творчість М. Семенка. Зокрема зацентуємо увагу на особливому жанрі, що винайшов письменник — поезофільм. Також важливими для нас є випуски журналу «Нова генерація», що містять в собі велику кількість матеріалів про кінематографічний контекст, у якому перебував Михайль Семенко.

Відповідно до поставленої мети, нашими **завданнями** є:

- дослідити історію вивчення кінематографічності літератури та кінематографічності в літературі;
- окреслити кіноприйоми та елементи кіномови, що використовуються в літературі;
- прослідкувати, яким чином реалізується кінематографічність у збірці Михайля Семенка «Два поезофільми»;
- окреслити статті з журналу «Нова генерація» про кінематограф та редакторський відбір їх М. Семенком.

Для роз'язання поставлених у роботі завдань будуть застосовані культурно-історичний метод, інтертекстуальний аналіз, герменевтичний аналіз, лінгво-стилістичний та віршознавчий аналізи.

Структура роботи складається зі вступу, трьох розділів, висновку та списку використаної літератури. У першому розділі ми досліджуємо поняття мистецької кінематографісності загалом та літературної кінематографісності зокрема. Другий розділ присвячений аналізу «Двох поезофільмів» Михайля Семенка та висвітлення в них особливостей кінематографічності в поезії

автора. У третьому розділі ми окреслюємо вплив кіно на журнал «Нова генерація».

Розділ 1. Кінематографічність мистецтва/ кінематографічність у мистецтві

1.1. Концепція «Кінематографічного методу інтелекту» та кінематографічність у літературі

Михайль Семенко — чи не найпомітніша фігура українського літературного авангарду. Починаючи як кверофутурист (збірки «Prelude» 1913 р., «Дерзання» 1914 р. і «Кверофутуризм» 1914 р.), він проголосив мистецтво шукання провідною своєю метою. *«Що таке футуризм в мистецтві? Мистецтво футуристичне в тім розумінні, що воно є стремління до найглибшого й найблизшого, найширшого і вкупі з сим найменшого, без ціли здійснення, знайдення (виключаючи штуку — стіль категорій, безмежно умножуючих ся)»* [30]. Перша світова війна не зупинила пошуків митця, мобілізований на Далекий Схід, він пише збірки «П'єро задається» і «П'єро кохає», котрі видає 1918 року, так само, як і «Дев'ять поем». У 1919 році Семенка захоплює революційний футуризм, тому він публікує «ревфутпоему» «Тов. Сонце». Тоді ж він, натхненний новим мистецтвом, кіно, пише «Дві поезофільми», де поет використовує такі кіноприйоми як монтаж та зміна ракурсів для написання поеми (про що детальніше трохи далі). У 1921 році Семенко у своїх шукання приходить до панфутуризму, працює над збіркою «Проміння погроз», організовує асоціацію панфутуристів «Аспанфут», кредо й маніфест котрої висвітлені в альманасі «Семафор у майбутнє» (1922 р.).

З 1925 по 1927 роки Михайль Семенко працює головним редактором Одеської кінофабрики ВУФКУ. Отож, знову футурист захоплений кіно, а це не може не впливати на його творчість. Кінематографічність у його поезії та

редакторській справі згодом досить помітна (про що пишемо далі). Період роботи на кінофабриці плідний не лише для Семенка-головного редактора, але й для тих митців, які прийшли в кіно завдяки Семенку. Серед них і Гео Шкурупій, і Микола Бажан, що заробляли на хліб написанням сценаріїв, і Юрій Яновський, що згодом сам стане головним редактором ВУФКУ.

1927 року Михайль Семенко починає видавати журнал «Нова генерація» (1927-1930 рр.), однойменний до групи українських футуристів, заснованої ним. На сторінках журналу так само яскраво простежується вплив кіно- та фото-мистецтв. Тут публікуються статті-розвідки про панфутуризм, поезії, фотографії, а також статті-аналізи німих фільмів того часу. Мистецтво в журналі сприймається як цілісне, а тому так цікаво прослідкувати роль кіно в ньому.

Перш за все, ми хотіли б в нашій дипломній роботі окреслити роль кіно в тогочасному суспільстві загалом, також важливо підкреслити, що ми розрізняємо кінематографічність літератури та кінематографічність у літературі. О. Пунінка в «Кінофікації українського літературного дискурсу» зазначає, що поява кіно як форми мистецтва набула неабиякої популярності через синкретичність його природи. Адже саме завдяки поглинанню в собі різних форм мистецтв (музика, фотографія, театр, танець, література), кіно набуло масовості. *«Симптоматично, що загальномистецьку тенденцію слова, яке чується, за твердженням Б. Ейхенбаума, замінила «деталь руху, яка бачиться», і постала за провідну ознаку всієї культурної доби»* [26, с.25]. Література та кіно з-поміж різних мистецтв мають великий вплив одне на одного. Адже фільм будується на основі сценарію, «німе кіно» довгий час було досить літературним, та й поява ігрового кіно значним чином впливає на тенденції в літературі.

Варто підкреслити, що кіноприйоми ми можемо знайти в текстах, що були написані задовго до появи кінематографу. Це пояснюється розрізненням кінематографічності літератури та кінематографічності в літературі. У чому різниця? Пояснення знаходимо в роботі «Творча еволюція» знаного

французького філософа А. Бергсона, що, до речі своїм вченням про тривання (*durée*) значно вплинув на авангардистів усього світу. Він розробив концепцію **«кінематографічного методу інтелекту»**, згідно з якою мислення сучасної людини близько схоже на побудову кадрів у кіно. Філософ стверджує, що реальне життя в очах людини — це постійна зміна форми, а ми спостерігаємо знімок цього переходу — кадр.

«Наше сприйняття прилаштовується до того, аби ущільнити в уривчасті образи плинну безперервність реального» пише Бергсон, рух також є невід'ємною частиною мислення, а уявити його можна лише завдяки спрямованості цього руху [2, с. 293]. Останній він умовно поділяє на якісний, еволюційний та протяжний. Здатність людини розрізняти, захоплювати, аналізувати та поєднувати ці рухи робить її мислення, на думку філософа, кінематографічним. За кінематографічним принципом кадрування й нанизування, відтак, людина висловлює свої думки на папері. Саме тому природня кінематографічність бачення властива загалом усім авторам, а не лише тим, хто зумисно вводив в свої твори кіно, як зазначав сам філософ. Такий природній вплив прийнято називати кінематографічністю літератури, він зумовлений специфікою мислення людини, що дуже схоже до будови кіно. Через те кіно й стало таким масовим, його мова стала універсальною для сприйняття (про що йтиметься трохи далі).

О. Пуніна вважає, що *«література запозичує у мистецтві кіно естетику дії, точну й лаконічну систему жестів, міміку, а відтак художній текст набуває нових семантичних й емоційних обертонів»* [26, с. 39]. А через те, кінематографічність впливає на будову смислового рівня художнього твору (не лише літератури) за допомогою певних прийомів. Звичайно, Пуніна здебільшого пише про прозові тексти, однак часто ці прийоми цілком актуальні й для аналізу поезії, особливо коли говоримо про такий специфічний жанр, як поезофільм. Для літератури це: побудова сюжету поєднанням сцен, зорові епізоди в тексті (зміна ракурсу, зміна точки зору), створення певних мізансцен, монтаж, пришвидшення або сповільнення часу, фрагментарний час, порушена

хронологія. Кіно впливає на літературу й на типологічному (стиль), тематичному та матеріальному (безпосередня згадка, цитата з кінофільму або кіновиробництва) рівнях, що доводить М. Нємцов [24].

Загалом, мистецька кінематографічність – досить розгалужене поняття. С. Езейштейн та М. Ромм бачили під ним монтажність, М. Ямпольский — механізацію руху, А. Щербак, І. Мартянова, Н. Горницька — природню кінематографічність літератури, В. Ждан — динамічність, В. Божович, Н. Гашева — кіно-бачення, візуальну складову, М. Нємцев — кінематографізм, Й. Маневич — кінематографічний опис, В. Божович — стиль. У решті решт, вплив кіно на мистецтво можна умовно поділити на природню **кінематографічність мистецтва**, пов'язану з типом мислення автора, та «штучну» **кінематографічність у мистецтві**. Друга спричинена безпосереднім зацікавленням митця кіно. Тоді автор, що якимось чином пов'язаний зі створення кіно, професіонал чи аматор, спеціально вживає засоби кіномови в своєму творі.

У випадку з Михайлом Семенком, важко одразу визначити, який тип кінематографічності притаманний його творчості від початку. Адже перші спроби поєднання кіно та літератури футурист робить ще у 1919 році збіркою «Дві поезофільми», за шість років до старту його професійної діяльності на Одеській кінофабриці в ролі кіносценариста та головного редактора. Можна було б говорити про природнє кінематографічне мислення, якби не декілька факторів. По-перше, автор позначає жанр текстів «Весна» та «Степ» як «поезофільми», що наштовхує читача на думку про кіно та змушує сприймати їх не просто як поеми, а вишукувати в них кіноприйоми. По-друге, Семенко-футурист, великої уваги приділяє синтезу мистецтв, для його поезії, а згодом журналів, важливі музика (грає на скрипці), малярство (поезوماлярство), фотографія, театр (товаришує з Лесем Курбасом), сучасні візуальну мистецтва загалом. Митець з ранніх років намагається йти в ногу з часом, цікавиться усім новітнім та технічним, «*Доганяймо сьогоднішній день!*» закликає він у першому ж своєму маніфесті «Кверофутуризм»[кверофутуризм]. На його творчому

шляху шукання, безперечно, велику роль відіграє кіно, що на його думку є одним із найбільш впливових «видів культу мистецтва» [26, с. 88]. Саме тому у роботі вживатимемо термін «кінематографічність у творчості» Михайля Семенка, а не кінематографічність творчості Семенка.

1.2. Кіномова, кіноприйоми та інтертекстуальність

У «Семіотиці кіно і проблемах кіноестетики» Юрій Лотман називає кіно «наймасовішим мистецтвом ХХ століття» і ґрунтовно доводить значимість кіномови як системи знаків [19, с. 56]. Ще до появи звукового кіно, мова німого кіно промовисто зверталася до глядачів з екранів за допомогою знаків. Знаки завжди мають за собою значення, яке глядач може розпізнати та розшифрувати, це і є семантика знаку. І якщо знак у мові може мати досить неоднозначне трактування в залежності від реципієнта (якою мовою він володіє), то матеріальне вираження значення в кіно має більш універсальне значення. Аби детальніше розібратися, наведемо приклад самого Лотмана. Крокодила, пише він, на екрані впізнає будь-хто, хто знає цю істоту, на відміну від «крокодила» написаного на папері. Та кіно, звичайно, має більш складну систему знаків, ніж кадри різних предметів.

Лотман вважає: *«Режисер, кіноактори, автори сценарію, усі творці фільму щось хочуть сказати своїм твором . Їхня стрічка — це ніби лист, звернення до глядачів. Але для того, аби зрозуміти звернення, необхідно знати його мову»* [19, с. 56 — Переклад мій, П. Ж.]. Також Лотман наголошує на тому, що мову кіно необхідно вчити, як і будь-яку мову, навіть якщо ти говориш нею з дитинства. Так до знаків мови кіно Лотман зараховує різні кіноприйоми, що допомагають говорити з глядачем. По-перше, кіно покликане створити ілюзію реальності, воно змушує глядачів вірити в те, що показано на екрані, викликає емпатію, сміх, сльози. Порушення цієї реальності —

красномовний прийом. Для прикладу, ні для кого не секрет, що небо знаходиться згори по відношенню до людини, тому якщо у кадрі фільму небо перевертається догори дригом, а потім назад, глядач відчуває стрес та небезпеку, а згодом знову спокій. Серед елементів кіномови Лотман також виділяє принципи побудови кадру, природу кінооповіді, монтаж, структуру, сюжет, фабулу, гру кіноакторів. Великої уваги він приділяє дослідженню часу та простору в кіно. Адже саме в кіно час може пришвидшуватися або сповільнюватися, а простір може змінюватися, не викликаючи дисонанс у глядача. Усі ці кіноприйоми, знаки кіномови важливі для розуміння впливу кіно на мистецтво загалом та на творчість Михайля Семенка зокрема. З точки зору впливу на поезію, ми спробуємо прослідкувати, яким чином ці різні кіноприйоми вплинули на митця, та як він їх вплітав не у прозовий твір, а в поезофільм. Журнал «Нова генерація» висвітлював проблемні теми тогочасного мистецтва у своїх статтях, а також розвідки про відкриття нових методів та прийомів у кіно з усього світу. Відтак, аби зануритися у контекст часу, де німе кіно не лише є одним з найвпливовіших видів мистецтва, але і як масова розвага, необхідно детально вивчити його природу.

Звернемося до роботи М. Ямпольського «Пам'ять Тиресія: інтертекстуальність та кінематограф». Дослідник звертає увагу на іконографічний підхід до раннього кіно, що почав розвивати Ервін Панофський. Традиційна іконографія може допомогти зрозуміти німий фільм, адже вона працює майже як титри. Титри (чітко встановлена іконографія, за Ямпольським) із абсолютною точністю давали глядачеві інформацію стосовно основних подій та персонажів, «повністю аналогічно тому, як дві дами за імператорським троном, одна з мечем, інша з крестом, могли означати лише Силу та Віру»[42, с.19]. За аналогією і в кіно з'явилися сталі образи, що визначалися за допомогою зовнішності, поведінки та різному реквізиту. Серед таких сталих образів і Жінка-вамп, і Безхитрісна дівчина, і Сім'янин, і Мерзотник (на початкових етапах кіно це завжди був чоловік з чорними вусами та тростиною).

Також дослідник, посилаючись на Панофського, акцентує увагу на інших іконографічних образах-кліше. Для зйомки нічних сцен, наприклад, використовували зелену або синю плівку; скатертина в клітинку була образом чесної, проте бідної родини; а перший поцілунок завжди поєднувався з підняттям дівчиною лівої ноги вгору. У поезії Семенка ми також шукатимемо такі іконографічні елементи – красномовні образи німого кіно. Кіномова, до речі, на думку Ямпольського завжди поповнюється цитатами, тобто кіно як мистецтво є дуже інтертекстуальним, за своєю природою. С. Ейзенштейн, знаний режисер і теоретик кіно, що велику роль в кіно відводив монтажу, висловив цікаву ідею в своєму есе «Діккенс, Гриффіт і ми». В есе він розвинув та проілюстрував думку про зв'язок крупного плану та деяких елементів монтажу в Гриффіта з посиланням на Діккенса. Відтак, не лише кіно впливало на літературу, а й навпаки.

Вважається ж, що є деякі прогалини в цьому інтертекстуальному зв'язку «кіно – література», так звані «глухі кути» інтертексту в кінематографі. Ямпольський вважає, що до таких можна віднести поезію та пісенний жанр. Хоча досить помітна кількість ранніх фільмів була екранізацією пісень, далі ця тенденція не продовжилася. Так само сталося і з поезією. Справа в тому, що кінематограф з поступово став схилятися до оповідних форм, культурно співвідносився з романом. І хоча поезія не стала масово сценарною основою фільмів, однак вона також значним чином вплинула на формування кіномови.

Так, наприклад, американський кінорежисер Девід Гриффіт надзвичайно захоплювався поезією та постійно намагався в різних формах вводити її у свої фільми. Актор та режисер, він сам писав вірші (один з них, «Дика качка», навіть вдалося опублікувати) та порівнював себе з Едгаром По та Волтом Вітменом. У 1909 році виходить його екранізація поеми Браунінга «Піппа проходить», нерозривно пов'язана з поезією початковим текстом. Для митця поезія як мистецтво відігравала надважливу роль, а тому він намагався на різних рівнях вводити її в свої картини, як от у титрах, наприклад, екранізує вірші. І загалом, Гриффіт вважає кінематограф продовженням поезії, його

«життям та душею» [42, с. 148]. Робимо висновок про те, що поезія також служила джерелом натхнення для кінорежисерів. Зрозуміло, що й кіно впливало на поетів, як о у випадку з поезофільмами аналізованого нами Михайля Семенка.

Якщо поезія впливала на кіно здебільшого своїм наповненням, кіно вплинуло на поезію кіноприйомами. Адже поети, використовуючи кіноприйоми (динамічний монтаж, зміна ракурсів і планів, пришвидшення та сповільнення часу тощо) писали свої вірші. Серед найпоширеніших, на нашу думку, прийомів кінематографічності в літературі є монтаж. Відтак розберемося, як саме він працює в тексті.

Ханзен-Льове вважає, що найперше пояснення монтажу об'єднує досить різні аспекти. Він розглядає монтаж як технічний прийом в кіно, контрастний монтаж автономних одиниць-мотивів та монтаж в найбільш широкому його сенсі, як композицію або сюжет фільму загалом [36, с. 330]. Дослідник вважає, що перший будується за принципом «примітивної поетичної логіки». Картинки монтуються за асоціаціями по схожості та аналогії, поєднуються завдяки їхньому формальному паралелізму. З таких семантико-синтаксичних факторів у послідовності кадрів, на думку Ханзен-Льове, складаються цілі синтагматичні комплекси вищого порядку. Він вважає, що правила компоновки цих кадрів з методологічної точки зору можна назвати «граматикою кіно». Якщо, наприклад, розмістити поруч два кадри, де на першому буде людина, а на другому свиня, глядач буде схильний порівняти їх, співставити.

Цим прикладом науковець ілюструє **«закон сенсової співвідносності»** суміжних елементів, що співвідносний з асоціацією по суміжності – метафорою. Таким чином виникає фігура порівняння людини та свині. Подібні закони дозволяють *«досягати надзвичайно інтенсивної динамізації семантичних зв'язків, аналогічно з принципом семасіологізації слова в «тісноті» віршованого ряду: «кадр-шматок», так само як і віршована строфа в семантиці вірша, є (синтагматичною) одиницею монтажу кадрів; принципи «єдності» та «тісноти» діють так само в кадрі (або впливають на нього) в*

сенсі збільшення можливостей комбінації вторинних ознак семантики»[36, с. 338]. Отож, монтаж за своєю природою схожий на побудову вірша, і ми аналізуватимемо поезофільми Семенка з урахуванням «закону сенсової співвідносності».

Однак, відоме й інше розуміння монтажу - концепція «монтажу атракціонів» Ейзенштена. Вона направлена на те, аби зробити монтаж водночас емоційним, інтелектуальним (з ідеологічної точки зору) та естетичним. Монтаж повинен сприйматися глядачем як предмет сприйняття, який можна дешифрувати за допомогою соціологічних та рефлексологічних закономірностей[36, с. 342]. Так званий процес дешифровки пов'язаний ще з одним кіноприйомом, «внутрішнім мовленням глядача». У німому кіно слово, що вимовляє актор, нечутне. Проте глядач бачить артикуляційну міміку кіноактора в момент вимови цього слова. Відтак, у кіно вимкнено звук слова, що було сказано але не вимкнена думка, тобто внутрішнє мовлення, що виражається мімікою актора. Відповідно, у глядачів також виникає внутрішнє мовлення, без якого, на думку Ейхенбаума, не можливе поєднання окремих кадрів у складніші синтаксичні одиниці, так як кіно-фрази та кіно-періоди. Поза сприйняттям глядачів кадри є лише «заумні елементи, або парадоксально зближені, автономні враження»[40, с. 24]. Отже, режисер має скомпонувати кадри таким чином, аби в реципієнта виникло певне внутрішнє мовлення, яке планував закласти режисер. Не лише монтаж, однак, впливає на формування внутрішнього мовлення глядача, важлива також і зміна ракурсу. Ханзен-Льове доводить, що рух точки зору (тобто кінокамери в кіно) може бути зміною ракурсу та надати загальній схемі «кіно-фрази» додаткових акцентів. Неперервність простору та часу стає основним елементом стилістичної функції монтажу [36, с. 335].

Отже, Михайль Семенко – митець, на чию творчість значним чином вплинув кінематограф. Важливо розрізняти кінематографічність літератури та кінематографічність у літературі. Перша є природнім виявом кінематографічного методу інтелекту, без неї не можлива загалом будь-яка

література. Такий метод інтелекту передбачає схожість мислення сучасної людини із побудовою кадрів у кіно. Друга ж використовується тими письменниками, що мають безпосередній зв'язок з кіновиробництвом, тобто працюють на знімальному майданчику, створюють сценарії тощо, або мають аматорське захоплення кіно й зумисне вводять у свої літературні твори його елементи. . Перший кіно-орієнтований твір Михайля Семенка «Дві поезофільми» вийшов у 1919 році, задовго до його роботи на Одеській кінофабриці. Та зважаючи на футуристичні пошуки митця та його захоплення різноманітними новими мистецтвами, говоритимемо про кінематографічність у «Двох поезофільмах». Після написання сценаріїв та роботи головним редактором у ВУФКУ можемо вже без заперечень стверджувати про кінематографічність у творчості Михайля Семенка, зокрема в журналі «Нова генерація», котрий він очолював.

Мистецька кінематографічність — поняття, що включає в себе різні пояснення, але ми розумітимемо під ним вплив кінематографу на літературу та інші мистецтва, застосування кіноприйомів та кіномови в творах. До елементів кіномови, за Лотманом, ми зараховуємо принципи побудови кадру, природу кінооповіді, монтаж, структуру, сюжет, фабулу, гру акторів, пришвидшений або сповільнений час та особливий екранний простір, що може змінюватися різноманітним чином. До кіноприйомів же ми зараховуємо монтаж, зміну ракурсів, зміну планів, титри, драматургічний малюнок — темпо-ритм. За Ямпольським, мова кіно має велике значення через універсальність її сприйняття, так титри він порівнює з іконографічними образами-кліше. Поезія та пісенний жанр Ямпольський вважає «глухими кутами» в інтертекстуальному зв'язку кіно-література, однак наводить приклади режисерів, на творчість яких значним чином вплинула поезія. Монтаж — важливий кіноприйом, під яким Ханзен-Льове розуміє технічний прийом в кіно, контрастний монтаж автономних одиниць-мотивів та монтаж як елемент композиції фільму. За «законом сенсової співвідносності» монтаж може слугувати інструментом порівняння як художньої деталі в творі. За Ейзенштейном же, монтаж має

емоційне й інтелектуальне, стилістичне значення, адже він впливає на появу в глядача внутрішнього мовлення. Ці елементи кіномови та кіноприйоми ми шукатимемо в творчості Семенка.

Розділ 2. «Дві поезофільми» Михайля Семенка

2.1. Футуризм Михайля Семенка

Михайля Семенка вважають батьком українського футуризму, адже він з початків своєї творчості працював у цьому напрямку. Спочатку як кверофутурист, згодом як панфутурист й оточував себе митцями зі спільною ідеєю. Найпершою відмінністю кверофутуризму від панфутуризму є принцип пошуків істини, тоді як у панфутуризмі головні ідеї та напрямки творчості вже сформовані. Серед ознак панфутуризму, О. Астаф'єв вважає цікавими у творчості митця так звані аутизми, тобто роздвоєння особистості ліричного героя поезії. *«У цих аутизмах санкція, що конститує поета, не йде від Бога чи Муз (як у романтиків або символістів); вона радше наслідок аналізу успадкованої мови, культури, концептів (культурем) і пошуку інваріантів, універсалій»* [1, с.61].

Семенко заперечує усе старе, «засмальцований кобзар», що, звичайно, налаштовує проти нього багатьох тогочасних митців. Семенко заявляє: «Я палю свій ‘Кобзар’» [30], тому що вірить у нове мистецтво й закликає мистецьку спільноту шукати нових способів, а не затримуватися на старому. У першій

своїй збірці «Дерзання» поет маніфестує свої ідеї, закликаючи покинути поклоніння культу: *«Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва, А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується»* [30]. Він вважає, що всезагальна пошана та ідеалізація Шевченка вбила його цінність, зробила шевченківську творчість примітивною для сприйняття.

Не менш провокативні його думки з'являються у збірці «Кверофутуризм», тут Семенко проголошує мистецтво, засноване на принципі постійних пошуків та змін. Він закликає полишити думки про національне мистецтво, натомість вважає, що мистецтво має бути вселюдським. При цьому митець зовсім не заперечує важливості національного чинника в мистецтві, лише акцентує увагу на тому, що далі потрібно рухатися вперед: *«Те своє, 'рідне' (що зробило ся в наш час огидливим), що потрібне буде для самовизначення загальнолюдського, виявить ся (не турбуйтеся!) самособойне, хоча б ми нарочитосвідомо гальмували цю стихію. Якщо вона буде потрібною і необхідною - дінуть ся їй ніде, але не будемо її підвпливати ся, бо ми не підємо тоді далі популярного мистецтва. Національну добу в мистецтві (власне в тенденції до мистецтва) ми вже перебули і характер нашого темпераменту таки виявить себе в тій мірі, скільки се буде потрібним. Нам треба догнати сьогоднішній день»*[30].

Дослідник українського футуризму О. Ільницький вважає хибним думку про український футуризм як такий, що виражає національну загрозу, як довгий час вважали літературні критики. Навпаки, національне інтелектуальне та мистецьке оточення стало підґрунтям для українського футуризму, незважаючи на закиди про російський вплив на Семенка. Ільницький доводить, що шлях футуризму для нового українського мистецтва у Семенка мав велику перевагу, завдяки своїй орієнтації на нове мистецтво. *«Дивний і непоштивий тон, позиційні і лінгвістичні зсуви, а саме цим його (Семенка) доробок вражає, стали повною протилежністю того, що Сріблянський і Євшан називали "мистецтвом"»* пише науковець[16, с. 47].

Маніфест панфутуризму, опублікований членами літературного об'єднання «Аспанфут» в альманасі «Самафор у майбутнє», вже дещо відходить від концепту пошуків (що було притаманно його кверофутуристичному періоду), однак так само висвітлює вподобання Семенка у новаторстві. Він вдається до «зміщення фактур», тобто «спробі синтезувати різні види мистецтва і створити метамистецтво, що й було завданням футуризму на етапі конструкції» [37, с. 94]. Ярина Цимбал вважає, що синтез кінематографу та літератури є досить виразним у творчості футуристів загалом, та Михайля Семенка зокрема [37]. Це зумовлено проголошеною смертю мистецтва й подальшою його деструкцією. Експеримент панфутуристи вважали головним інструментом деконструкції, а тому експериментували з формами літературних творів. Сам поет цікавився найрізноманітнішими видами мистецтва: він грав на скрипці, знаходився у близьких товариських зв'язках із театральним режисером Лесем Курбасом (про що пише у своїй статті донька митця), цікавився кінематографом та малярством. Відтак, не дивно, що синтез мистецтв захоплював та надихав Семенка. Проводячи експерименти зі своїми літературними творами українські футуристи надихалися кіно, а не намагалися принести літературні жанри в кіно. Вони почали писати кіноромани, кінорепортажі, поезофільми, кіноповісті, кіноновели. Серед членів Нової Генерачії було чимало робітників із царини кіно. І хоча Бажан та Яновський після роботи з Семенком у ВУФКУ приєдналися до «Вапліте», Гео Шкурупій продовжив роботу в футуристичному напрямку. В угрупованні, а відповідно й у журналі, з'явилися нові обличчя, що так чи інакше були пов'язані з кіно. Це були кінорежисер Олександр Перегуда, режисер театру й кіно Фавст Лопатинський, теоретик мистецтва, працівник Одеської кінофабрики та автор першого кінороману Леонід Скрипник, теоретик літератури та кіно Олексій Полторацький, письменник Дмитро Бузько, *«чий перший роман 'Лісовий звір' одразу після екранізації став кінохітом»* [38, с. 198]. Своїми експериментами вони прагнули ліквідувати старе мистецтво за допомогою «зміщення фактур» і успішно використовували для цього кіно.

Олександр Астаф'єв у «Мовному бунті українського авангарду» пише про протилежність універсалій у творчості символістів та авангардистів. Він вважає, що універсалії символістів виникають із трансцендентних сфер, тоді як авангардисти зосереджуються на реальності. Процес деструкції науковець пояснює так: *«Одна з процедур художнього творення таких універсалій (сутностей) в авангардистів – подрібнення, трощення, розламування й перемелювання цілісного світу і його матеріальної варіантної оболонки»* [1, с. 59]. Він наводить літературні приклади такого світобачення у різних технічних засобах тієї доби, проілюстрованих у «Заводі ім. Михайля Семенка», мотиві буденної кухні в оповіданні Гео Шкурупія «Ми чистимо картоплю», у оберіутів і т.д.. Такі мотиви є механізмами трансформації мистецтва і надають можливість виявити глибинне, сутнісне в ньому.

Ми ж у своїй дипломній роботі хотіли б зацентувати увагу саме на кіно-орієнтованій творчості Михайля Семенка, що найяскравіше проявляється в його збірці «Дві поезофільми» 1919 року та у його редакторському відборі в журналі «Нова генерація», чому присвячений наступний розділ. До збірки «Дві поезофільми» увійшли твори «Весна» та «Степ». Слід зауважити, що до творчого доробку Михайля Семенка зараховують і третій поезофільм, «Океанія», що, на жаль, не зберігся.

2.2. Кінематографічність у «Двох поезофільмах»

Перше, на що звертає увагу читач, це, звичайно, назва збірки. Назва, як відомо, у будь-якому творі є сильною позицією тексту, а тому потребує пильної уваги. Поєднання поезії та кіно, як ми вже писали вище, було досить поширеною практикою на початках розвитку кінематографу. Режисери цікавилися поезією, часто вона могла бути сюжетною, а тому давала можливість бути екранізованою. Ми знаємо й приклади натхнення поезією, введення віршів у титри, а також побудову фільмів за прикладом побудови поетичних засобів. Як от використання порівняння, метафор та інших

поетичних тропів у поєднанні з технічними засобами кіно (монтаж, зміна ракурсу, зміна плану, точки зору) задля створення мови кіно.

Враховуючи захоплення Семенка кінематографом та його пошуки в кверофутуризмі та згодом панфутуризмі, очевидними для нас стають причини його творчих експериментів у формі поетичних творів. Назвавши свою збірку «Два поезофільми», автор дає читачеві яскраву підказку до герменевтичного аналізу, дешифрування його твору як синтез мистецтв: кіно та літератури. Згодом у тексті збірки ми побачимо такі кіно-прийоми, як монтаж, зміна ракурсу, пришвидшення та сповільнення часу, темпо-ритмічний малюнок. Але вже сама назва викликає в читача яскраві асоціації з кіно, цікавить та викликає додаткові рівні конотації, завдяки особистому досвіду читача/глядача. Популярність кіно на український теренах у першій половині XX століття набуває великої масовості, що доводять численні статті з цього приводу у журналах «Новій генерації» (про що пишемо далі), «Кіно» і т. д. Люди почали не лише відвідувати кінозали, а й цікавитися кіно з усього світу, мріяли працювати на кіновиробництві. Поява Всеукраїнського фотокіноуправління взагалі була сприйнята багатьма критиками та культурним осередком як створення такого-собі «українського Голівуду». Відтак «Дві поезофільми» мали не лише привернути увагу до себе, акцентуючи уваги на популярному в ті часи кіно, а й підкреслити можливості синтезу, деструкції мистецтв, зокрема кіно та поезії. О. Пуніна в «Кінофікації українського літературного дискурсу» зауважує, що трактувати жанр поезофільму досить складно. Адже поет робить спробу автоматично поєднати не жанри, а окремі форми художнього мовлення літературного тексту та кінотвору: *«поезії, якій притаманний акцент на словесній експресії, яскраво вираженому споглядальному, мовотворчому началі, та фільму, як сукупності зображень, послідовно зафіксованих (у прямій чи перевтіленій формі) на кіноплівці, і поєднаних у тематичне ціле, що призначається для сприйняття з екрану»* [26, с. 59]. Тобто з одного боку ми бачимо кінострічку з відповідними особливостями у вигляді поетичного твору,

а з іншого — літературний твір у вигляді поетичного, що оформлений за принципами побудови та функціонування кінофільму.

Звичайно, збірка Семенка не виглядає як фільм у повному розумінні, але вона має певні ознаки фільму, що ми розглянемо та проаналізуємо. По-перше, поезофільми побудовані на візуальному принципі. «**Весна**» складається з п'яти розділів, що сприймаються як різні сцени в кіно. Поезія малює в уяві читача певні картинки, що допомагають візуалізувати фільм. *«Весна. / Злетіло з нервових уст. / Потер рукою лоб. / Але хто повірить? / від пальто відірвався гудзик, / Відтягує руку футляр. / Хе, музикант! / Ти покажи скрипку / І настрой гучно. / Тоді я повірю, що ти вже був на Володимирські горці. / Сіпни за рукав блондинку / І відмовся від сонетів. / Хе, музикант! / Весна.»* - так починається перший твір [29, с. 3]. З цього уривку ми можемо зробити висновок, що в уяві читача одразу постають певні **візуальні образи** та навіть асоціації (якщо говорити про того читача, який бував на Володимирські гірці в Києві). Тобто такі образи, що неодмінно малюють собою певну дію, що ми звикли бачити на екрані, враховуючи зміну планів, перехід від крупного до загального та навпаки. Семенко, описуючи різні художні деталі вдається до зміщення акцентів точки зору читача. Так спочатку ми бачимо середній план - людина, що протирає рукою лоба. Потім крупний – гудзик, футляр. Потім загальний план – музикант зі скрипкою. І так поет надалі грається зі змінами планів, а тому увага читача певним чином зміщена на свою уяву. Ірина Заярна наголошує: *«У поезофільмі 'Весна' читач має змогу спостерігати за рухливими картинками: ніби око кінооператора...»*, що підтверджує нашу думку [15, с. 23].

Перші дві строфи асоціюються в нас із **титрами** з німого фільму, коли актор проговорює текст, та ми його не чуємо, але маємо можливість прочитати. Такий прийом, як ми вже писали раніше, покликаний побудити в уяві глядача внутрішнє мовлення стосовно того, що відбувається на екрані. На нашу думку, Михайль Семенко за допомогою візуальних образів так само намагається викликати в читача потік думок, візуальних та вербальних асоціацій.

«Кадри» надалі змінюються у творі досить швидко, ніби дотримуючись певного ритму, в усіх, однак, існує ліричний герой. Автор його не називає, проте читач має змогу побачити світ навколо його очима та прочитати його **внутрішнє мовлення** завдяки відтворенню візуальної складової поезії. Саме внутрішнє мовлення глядача, що є одним із головних елементів німого кіно, використовує, на нашу думку, Михайль Семенко. На це нам вказують і різноманітні коментарі в дужках, як от: «(Бреше)», «(Десь)» [29, с. 3-4]. У німому кіно глядач не має можливості почути актора, лише прочитати його репліку в титрах. Відтак, у таких фільмах використовувались крупні плани для передачі міміки, емоцій акторів, саме вони змушували глядача домислювати своїм внутрішнім мовленням те, чого, фактично, показати не можна. Так і поет використовує різноманітні «титри» для передачі настрою, певних емоцій ліричного героя, що впливають на загальне сприйняття, настроїв поезофільму. Автор навіть направляє хід думки читача, озвучивши думки ліричного героя про відтяте дитинство. Цей коментар, на нашу думку, виконує роль крупного плану з емоціями актора в кадрі. Тобто Михайль Семенко тут перевертає кіно-прийом, він використовує не кадр з емоцією для появи внутрішнього мовлення, навпаки, прописує внутрішнє мовлення для появи кадру з емоцією.

Тут ми бачимо й **звукові ефекти**, повтори та асонанси: « *У-вікно ввірвався дзвін - / Густий, / Уміраючого свята*» [29, с. 3]. Звук описаний не лише за допомогою асоціації, адже ми можемо уявити звук, що виникає від дзвону, а й за допомогою емоційної конотації «уміраючого свята». Читач вже сприймає цей звук з певним настроєм, ніби чує його вухами ліричного героя. Далі автор описує звуки «весняного вечора» та етюд №22 Крейцера. Цей музичний твір для скрипки досить короткий та тривожний, що не збігається з уявленням про весняний вечір. Так поет використовує дві протилежні звукові асоціації, що також створює певний настрій в читача. Етюд – така форма музичного твору, що покликана покращити майстерність гри музиканта, тобто він часто використовується для навчання. А Рудольф Крейцер – знаний французький скрипаль, композитор та дирижер. Він працював при дворі

Наполеона I, Людовіка XVIII, у Паризькій консерваторії та розробив власну методику викладання гри на скрипці. Його музичні твори і досі використовуються в якості навчального матеріалу. Відтак, згадка про цей етюд у «Весні» змушує нас думати про когось, хто тільки вчиться грати на скрипці, що створює нову художню деталь у поезофільмі. Весна асоціюється в нас із свіжістю, розквітом, молодістю, таким уявляємо й скрипаля, чию музику ліричний герой чує через відчинене вікно. За згадкою про етюд, отже, ми бачимо й образ музиканта, що відточує свою майстерність, вчиться. Серед звукових елементів спостерігаємо й звуки техніки: *«Але ж за мною женеться що є духу / Автомобілева трель!»* [29, с. 4]. Дія в поезофільмі відбувається в місті, воно шумне, наповнене звуками автомобілей, мотоциклів та іншими звуками техніки, що посилює ефект тривожності кіно-оповіді. Згадуються звуки тріпотіння пташиних крил.

Інтертекстуальність проявляється в поезофільмі й у згадці про письменника Вальтера Скота, критика Володимира Коряка та поета Павла Тичину: *«Вечорами читали Вальтер Скота / Не вилазили чоботи з болота - / Вгрузли./ З весною зирнувсь перелякано - / Бо маю свої причини. / Мені нагадав про весну Коряк/ А вчора я бачив Тичину»* [29, с. 4]. Поет продовжує описувати тривожність головного героя вже не прямими згадками, а асоціаціями. Імена літераторів він наводить поряд з болотом, в якому ліричний герой, фактично, загруз. Окрім того в тексті є згадки про Майн Ріда (автора «Вершника без голови») та Максима Рильського. Таким чином, на нашу думку, «старе» мистецтво Семенко описує як таке, в якому загрузли, і з якого варто вибиратися.

У першому розділі нашої роботи ми вже писали про **монтаж** як засіб порівняння, ототожнення кількох елементів оповіді. Таке спостерігаємо і в Семенка: *«Мало щось мотоциклів. / Не вистарчає бензину. / А ми до бензину звикли — / Бензін весною на зміну»* [29, с. 4]. З цього уривку робимо висновок про ототожнення весни, як пори року, елементу природу, та бензину – палива, що слугує невід’ємним інструментом роботи будь-якої машини. Місто у

«Весні» поета має багато технічних характеристик доби. Воно шумить, «харкотить», «гуркотить» наповнене людьми та технікою, що посідає у цьому місті чільне місце. Оживлення природи після зими в творі пов'язане і з оживленням руху міста, з гарячим асфальтом. *«Пахло смаленим вечером. / Дихало с пекучої пащі. / За комірцем стукало швидче, / Хочеться кращих, кращих! / Розлютувалось прикрим порохом, / По бруку потіли в-ногу. / Весна обходиться дорого, / Хто не має змоги. / Сонце! Свій дрім розкручуй! / Вицми расплавленим золотом!»* — навіть сонце у творі асоціюється із золотом, прихід весни для ліричного героя означає брак коштів для існування [29, с. 5]. Повсякчас елементи природи, а також природні процеси в творі порівнюються за допомогою монтажу з геть не природними речами, а з наслідками технічного прогресу – з автівками, мотоциклами, потягами, дротами, асфальтом, бензином, грошима, що додає оповіді особливий драматичний ефект і слугує яскравим елементом кіномови.

Місто наповнене людьми, причому найчастіше вони змальовуються у творі у вигляді натовпу. Описи людських натовпів подібні до **масових сцен** у кіно: *«І ніяк було встати, і ніде було сісти»* [29, с. 6]. Людей настільки багато, що й вони створюють свої, несхожі на інші звуки, й уявляються як красномовна художня деталь. «Кадри» натовпів трапляються у творі в моментах високої емоційної напруги, перериваючи оповідь та пришвидшуючи час у творі. Цей перехід до натовпів знову ілюструє зміну плану з крупного на загальний. Через масові сцени зміщується точка зору на традиційні речі. Так «сонце перед натовпом око шулить», а не навпаки [29, с. 7]. Тобто ця велика кількість людей тут має велику силу, а через натовп читач по-іншому сприймає все навколо. Сонце не впливає на натовп, але постійно супроводжує його, вони влаштовують на вулицях масштабне свято з плакатами та лоскутами, автомобілями на тротуарах та червоними прапорами. *«Співом хитнеться місто, / Відгуком мідяних труб. / І росипле небо намисто, / І свій скарб загубить — Сьогодні немає сліз, / Нічого сонцеві сушити»* — так описується це свято [29, с. 7]. Ми спостерігаємо певний паралелізм природнього сонячного світла та стягів у

руках натовпу, що «горять» червоним. Таким чином натовп сам переймає на себе функцію сонця, що гріє, несуть червоні прапори: *«Сьогодні наша пісня — зброя! / Цілий світ сьогодні в огні!»* [29, с. 7]. Цікаво, що ліричний герой мислить себе окремо від натовпу, але в деяких моментах оповіді поєднується з ним. Тоді герой є частиною великої рушійної сили, що галасує та рухається. У третьому розділі герой намагається звернутися до природи, мріє побачити корову, дотягнутися до сонця, але зовсім скоро обирає рухання ніг на тротуарах, асфальт і металеві ключі замість журавлиних. Така контраверсійна боротьба знову переводить фокус від шумного, галасливого, наповненого натовпом міста до внутрішнього мовлення ліричного героя. Зміна цих картинок, знову ж таки, стається завдяки монтажу, різкій зміні кадрів та настроїв.

Кожен з п'яти розділів має свій темпо-ритмічний малюнок, а у перервах між розділами спливає певний час і дещо змінюється простір. З кожним наступним розділом час все пришвидшується, поступово доходячи до кульмінації у п'ятій частині. Тут напруга, що наростала впродовж усього твору, доходить до своєї крайньої точки. Строфи та рядки стають довшими, звуків більше і вони гучніші, кадри змінюються з кожним рядком. Поет описує паралельно природу та місто, натовп, машини, вдається навіть до біблійних алюзій: *«Сьогодні — ніч в в Єрусалим / Вибігає автомобіль / І захопить легенди порох / Переплутає нереальне / Ми ще не виліземо скоро / Бензінного астральне/ (...) Стьожками сатурнились з надмірного глибу / Мійські ulиці, чорніли порожні площі, / І наглядів Бог смачну і хитру рибу»* [29, с.15, с. 18]. Риба, як відомо, у християнській естетиці символізує Ісуса Христа. У Михайля Семенка тут, однак, не описане розп'яття, навпаки, спостерігаємо дещо апокаліптичні мотиви, коли автор описує братовбивство й тотальний безлад на вулицях міста. Титрів поступово стає все менше і читач продовжує спостерігати активний монтаж.

Поезофільм «Степ» відрізняється від «Весни», хоча він побудований у схожому форматі. Ірина Заярна вважає, що він так само наповнений

динамічними елементами, кадрами, що постійно змінюються між собою. Кінематографічність у поезофільмі «Степ» виділяємо саме завдяки зоровим образам, сповненим динамічного руху, на відміну від малярства або фотографії. Науковиця виділяє також *«виразні ракурси (різні види зміщення зорової осі по вертикалі й горизонталі), дуже крупний план, крупний план, далекий план, панорамну зйомку (вертикальну й горизонтальну), пришвидшений темп, уповільнений темп, зупинку, епізоди, що монтуються у змістове ціле та звук, що синхронізований стосовно зображення й не деформований»* [15, с. 24]. Загалом, «Степ» є епічним зображенням боротьби різних політичних сил у місті та селі впродовж громадянської війни. Зауважимо, що фінал першого поезофільму вже ніби натякає нам на сюжетне наповнення другого. Події тут так само розгортаються у 1919 році.

Перший кадр, що візуалізує собі читач, складається з крупного плану рупора та титрів «Втілимо спільну мрію» [29, с. 22]. Схожий початок ми спостерігаємо й у «Весні», адже там також на початку є титри. От тільки перший поезофільм починається більш спокійно, ми ще не одразу відчуваємо тривожність, чуємо сторонні звуки та уявляємо внутрішнє мовлення ліричного героя. У «Степі» ж дія відбувається в селі, читач одразу відчуває наближення боротьби через опис- кадр розлогого, скляного, оголеного степу, що міфічно асоціюється у тексті зі скіфами. Перші дві строфи утворюють вступ, вони задають потрібний настрій та атмосферу, завдяки таким сильним художнім деталям, як «рупор стоголосий» (одразу згадуємо про натовп з попереднього поезофільму), «весняний бій» та «горілі ліси». Усього маємо 8 частин, від початку спостерігаємо активний монтаж, швидку зміну кадрів, на відміну від «Весни».

Тут складно прослідкувати чітку сюжетну лінію, а дія здебільшого виражена безособовими дієсловами. Складається враження, ніби ліричний герой втрачає свою ідентичність і сприймає світ навколо лише через активну дію образів. Письменник використовує більше описів природи, ніж машин і техніки. Особливо перший розділ наповнений образами неспокійних хвиль,

дощу, туману, річки, степу, ниви, що ілюструють внутрішній стан ліричного героя, а відповідно й внутрішнє мовлення читача. *«І пройшла чутка незрозуміла й чудна, / І схвилювала стети і ниви, / І була ніби буря натхненна й голосна, / Запахло громом без зливи, — / Понесло по степах друкарською фарбою, / Прокинувся жилах Гонта, / А ну-лишень, показуй свій скарб — / Роспливлись салдати фронта»* - так описана ситуація напруги перед початком боротьби [29, с. 25]. Згадка про керівника українського гайдамацького руху, сотника Івана Гонту викликає в читача асоціації з національною боротьбою тих часів і ми ніби відчуваємо певну напругу перед битвою. У наступній строфі бачимо вже описи вогню, неспокійних вулиць, наляканих тварин, з негативною конотацією згадку міста. «Степ» постає перед нами іншим, ніж «Весна», адже боротьба змальовується саме на фоні природи, а не наповненого машинами й натовпом міста.

Швидко спливає час між розділами, якщо в першій частині змальована осінь, то в третій — вже зима, про що говорять нам описи заячих слідів на снігу. Ніч, завірюха, відсутність потягів, невідомість, смерть отамана — усе це динамічно зображено у вигляді рухливих образів, що створюють атмосферу страху. Відчуття покинутості виникає через поєдння кадрів бабусь, що читають молитву «Отче наш» та тривоги ліричного героя, спричиненою звуками дзвонів: *«Задзвонили трівожно серед тижня — / Але бог уже втік із церкви»* [29, с. 28].

Образ натовпу з попереднього тексту трансформується в образ війська, прихід якого бентежить та лякає. Воно тут порівнюється з владою, що видає нові закони про землю. Елементи технічного прогресу, так часто використовувані в першому поезофільмі, трапляються тут лише тоді, коли техніку перевозять на потягах, а селяни із цікавістю роздивляються їх. Цікаво, що активна дія в тексті відбувається завжди вночі, тоді битви, скликання, повітря пахне кров'ю, відбуваються вибори гетьмана. А от вдень настає затишшя, після якого неодмінно буде ніч і тривога. Головний герой дня — степ, він тут різний, залитий дощем, сухий, по ньому бігають діти, а також лежать

померлі. У фіналі ж ліричний герой сповнений надії на краще, що для нього нерозривно пов'язане із технічним та природнім одночасно: *«Попливуть ліса широкими ріками, / Запахне бензином серед степів, / Витисне паровоз металевий крик / У відповідь на заклики молодих слів, — / Радіо-думка обкрутить землю / Спільним змаганням мети, / І звоює людина небесну стелю / І скаже сонцеві: — світи»* [29, с. 35]. Відтак, у фіналі людина знову прагне «володіти» сонцем і технікою.

Отже, збірка «Дві поезофільми» містить в собі тексти «Весна» та «Степ». Незвичний жанр поєднує в собі літературний поетичний твір та закони побудови й функціонування кінофільмів. У поезофільмах ми виокремили певні елементи кіномови та кіноприйоми. Перш за все, збірка містить в собі багато візуальних рухливих образів, що створює враження зміни кадрів. Окрім того, обидва тексти наповнені так званими титрами, тобто написами репліками героїв, а також такими образами, що викликають у читача певне внутрішнє мовлення за рахунок змалювання емоцій ліричного героя та загальної атмосфери оповіді. У поезофільмах є й яскраві звукові образи, що підсилюють ефект кінематографічності. Чільне місце посідає зміна ракурсів, постійні переходи від крупного плану до середнього й до загального. Цікаво автор використовує натовп для змалювання масових сцен. А також у збірці час постійно рухається, він пришвидшується або сповільнюється в залежності від потреб «сцени».

Розділ 3. «Нова генерація» – журнал з кіно

Журнал «Нова генерація» під керівництвом Михайля Семенка виходив з 1927 по 1930 роки й плідно працював над поширенням популярності футуризму серед його читачів. Випуски наповнені поезіями, прозою, фотоілюстраціями тогочасних архітектурних та дизайнерських новинок, картинами авангардистів

усього світу, статтями про футуризм різних дослідників та митців (у тому числі Казимира Малевича, Дзиги Вертова, Олексія Полторацького, Леоніда Скрипника), а також оглядовими статтями про кіно-прем'єри та дослідницькими статтями про кінематограф загалом.

Вплив кінематографу на формування контенту журналу прослідковується досить яскраво. Візьмемо для прикладу другий випуск журналу за 1929 рік. У ньому розміщена містифікація «**Два щоденники**». Підпис до статті такий: *«Матеріал П.Миргородського та І. Маловічка. **Монтаж** І.Маловічка// Не буду розповідати, як вони попали до мене. Думайте, дорогий читачу, що хочете, але факт лишається фактом. Є два щоденники, і я без жодних коментарів подаю їх тут»*[21, с. 22]. Нас одразу зацікавило слово «монтаж» тут, адже воно застосовується безпосередньо до компоновки двох щоденників між собою, тобто в композиції. На нашу думку, монтаж тут використаний як композиційний прийом для побудови драматургічного малюнку, канви оповіді.

Читач бачить перед собою уривки з двох щоденників. Перший – Василя Телепня, простого хлопця з села, що, захоплений розповідями свого друга Марка Забутого про роботу на кінофабриці, мріє стати кіноактором у ВУФКУ. Виникають алюзії з головним героєм повісті Панаса Мирного «Лихі люди» Петром Телепнем, хворого письменника у в'язниці. Василь постійно пише листи на кінофабрику із закликами взяти його працювати актором. Хлопець захоплений кіно, він дивиться усі кіно-прем'єри, робить відверто недолугі спроби писати поезію про свою любов до фільмів: *«Кіно є зеркало народу / Воно блищить красою / В йому багато щастя, ще більше натхнення/ Воно зрівнює життя з гулянкою. / Віно, кіно – діамант / І всім, що живуть на землі / В йому багато жвавості і життя / Воно розкаже усе тобі»* [21, с. 32]. Окрім того, Василь впевнений у своєму поетичному талантові не менше за акторський, він впевнений у тому, що його вірші будуть друкувати.

Другий щоденник – нотатки Відповідальної Особи. Перед нами образ чуйного, працюючого та повного терпіння працівника Одеської кінофабрики, посада його в творі не називається. Відповідальна Особа кожен день отримує

сотні листів із подібним змістом, що й Василя Телепня. Листи хлопця мало чим відрізняються від усіх інших, проте Особа все ж постійно згадує їх у своєму щоденнику. Непроста доля цього героя, він постійно нарікає на нав'язливих листувальників, що не усвідомлюють складності роботи в кіно: *«Що день все більше і більше одержую листів. Усе заяви про прийняття в кіноартисти. Чому це така тяга? Можливо тому, що наша кіно-преса якимось замовчує про умови праці на кіно-виробництві. (...) Нема часу і відповідати. Сьогодні 17 листів, а що буде завтра?»* [21, с. 30]. Про велику кількість листів на кінофабрику Василь, вочевидь, навіть і не думає. Його бажання настільки сильне, що він експериментує з формою листів, їх наповненням, то вмовляє, то доводить свою талановитість, то змінює амплуа на коміка, передбачивши великий попит на таких артистів.

Відповідальна особа продовжує ігнорувати або відповідати відмовою на всі листи, що приходять. Тим часом Василь вирішує змінити сценічний псевдонім на Базіля Тельса, на його думку, воно більше пасує людині мистецтва. Одного дня Базіль отримує листа від Мера Крауза, котрий обіцяє хлопцеві місце на кінофабриці за 25 карбованців закладу, він запевняє, що для одного з фільмів конче потрібна людина, що стрибнула б із сьомого поверху будинку. Молодий відчайдуха позичає гроші в батька й уже за тиждень прямує в Одесу. Місто надихає героя, він захоплений морським повітрям, готелем, де він мешкає. Прийшовши на кінофабрику, Василь знову отримує відмову. А Відповідальна Особа бере хлопця на кпини: *«Сьогодні заходив до мене якийсь божевільний і пропонує свої послуги – скочити з 5 поверху на коні на землю. Каже, що вичитав у газеті. Яка брехня! При чому каже, що в газеті було з 7-поверху. Я жартома зауважив, що чого, мовляв, вам потрібно, коли написано з 7-го, то не лізьте з 5-тим»* [21, с. 36]. Василь лише за кілька візитів на ВУФКУ розуміє, що його ошукали, сердиться на Мера Крауза та «повертає своє ім'я назад». Без грошей та житла, голодний хлопець продовжує шукати свого щастя на кінофабриці, проте знову отримує відмову за відмовою. Відповідальна особа спершу дає Василеві 5 карбованців, аби той зміг поїсти, а згодом 15

карбованців, зібраних робітниками фабрики спеціально для Василя, аби той зміг доїхати додому. Хлопець на останок купує книжку вибраних віршів Сосюри («ціна 25 коп., все рівно що 200 грамів ковбаси або фунт винограду») та направляється додому [21, с. 39]. Тепер він захоплений новою ідеєю, бути поетом.

Відповідальна особа продовжує отримувати листи та продовжує відмовляти на прохання працювати на кінофабриці. У творі змальована картинка того, наскільки сильно кіно-індустрія вплинула на тогочасне суспільство. Сотні, тисячі людей, захоплені новим мистецтвом прагнули приїхати в Одесу аби працювати у ВУФКУ. Така жартівлива, комічна містифікація наштовхує нас на думку й про зв'язок кіно та літератури. Не дарма, головний герой епістолярія має другу пристрасть – поезію. Цікаво, ким є прототип Відповідальної Особи в реальному житті? Відомо, що це точно не директор кінофабрики, адже він також побіжно згадується в творі.

«Від 6 N. Куна листів. Два трюкісти.

Від 7 N – 26 року по 1 N 29 року.

Листи...

Листи...

Два трюкісти...

Три...

Чотири...» [21, с. 40]

Так поданий у творі запис зі щоденника відповідальної особи. Цікава форма цього запису, він виглядає як вірш із досить цікавою структурою. Можемо припустити, однак, що описана у творі Відповідальна Особа — не Михайль Семенко, адже головним редактором на одеській кінофабриці він працював з 1924 по 1927 роки.

Великий масив кіно-орієнтованого контенту журналу посідають статті-розвідки про різноманітні новинки кінематографу, технічні експерименти та прем'єри. У першому номері 1929 року (за січень) представлена цікава стаття, де проаналізований німий експериментальний фільм «Людина з

кіноапаратом» Дзиги Вертова, описані новітні прийоми, використані в ньому. Стаття транслює позицію режисера щодо технічних перспектив «радіо-ока» та «кіно-ока». Тобто фільм знятий без написів, сценарію, театру (акторів та декорацій і т.д.). Натомість він – це сукупність кіно-передач зорових явищ. *«”Людина з кіноапаратом”, абсолютний кінопис і радіо-око. (...) Ця нова експериментальна праця Кіно-Ока скерована на утворення дійсно міжнародної мови кіно – абсолютного кінопису, на ґрунті повного її відокремлення від мови театру і літератури»* [8, с. 61]. Режисер намагався змонтувати факти, що можливо буде бачити, чути, відчувати на дотик та запах. Він намагався відтворити на екрані перебіг людських думок, зокрема зробив спроби «безпосередньої організації думок (а, значить, і дій) усього людства»[8, с. 61].

Ми вже писали вище про важливість мови кіно як вселюдської знакової системи, саме над цими ідеями працював Дзига Вертов. У процесі роботи над міжнародною кіномовою, режисер не просто хоче розвинути її як таку, але й прагне відділити мову кіно від мови театру та літератури. Такий «бунт», заперечення, на нашу думку, збігається з ідеями футуристів про знищення попереднього мистецтва, про його деструкцію. У фільмі «Людина з кіноапаратом» не стільки важливий сюжет, скільки ідея того, що режисер бачить через об'єktiv кінокамери, які емції та почуття, пейзажі, дизайни інтер'єру, технічне обладнання кіно він може передати. Загалом, цей фільм, у першу чергу, про кіно, а головну роль в ньому відіграє кіноапарат (на рівних правах з людиною, що носить його в руках). У фільмі показана естетика технічних можливостей машини, що здатна фільмувати кадри. Важливим є і рух у фільмі, як людей, так і неживих предметів, природи. Монтаж усіх цих різноманітних кадрів і є тією самою деструкцією в даному випадку.

Не даремно, підзаголовок до фільму – «(Уривок із щоденника кіно-оператора)». Форма **щоденника** і тут трапляється нам для аналізу. Як і у випадку з «Двома щоденниками», головний герой щоденника – працівник кінофабрики ВУФКУ, тут - оператора. Відповідно, підкреслюється важливість

суб'єктивного досвіду робітника, що працює в кінематографі. Його «око» схоплює світ через кінокамеру та передає далі на розсуд глядачів. Світ кіновиробництва постає перед глядачем / читачем як захопливий, магічний, наповнений пригодами та творчими експериментами простір. Дзига Вертов у титрах до фільму навіть зветься не режисером, а автором-керівником експерименту. Тобто, акцентується увага на експериментальній, деструктивній складовій фільму.

Такі позиції режисера видаються досить цікавими в контексті мистецьких ідей членів Нової Генерації на чолі з Михайлем Семенком. Адже своєю футуристичною творчістю митці не просто зверталися до кінематографу як до джерела натхнення, а й прагнули відобразити в ній сучасний світ за допомогою сучасних методів та інструментів. У своїй творчості вони також використовували монтаж, рух, опис технічних новинок.

У сьомому номері 1929 року (за липень) «Нової генерації» розміщена **стаття Г. Затворницького «Комуністична установка в кіно»**. У ній розглянуто кінематограф як дієвий інструмент «видовищної агітації» та пропаганди комуністичної культури. Автор статті вважає, що у фільмі найважливішим є не той факт, що він зроблений та показаний глядачеві, а те, який вплив на глядача цей фільм справить. Тобто показ фільму глядачеві має бути не самоціллю, а лише засобом ідеологічного впливу на нього. Він виділяє чотири основних складники тектоніки (побудови) кіно: тема (тобто ідея, яку необхідно донести, загальна директива держави), виконання (це сам сценарій та зйомка фільму), форма-вплив (якість виконання держзамовлення, свідоме ставлення працівників кінофінансування до директиви), реакція (власне сприйняття глядачем).

Окрім того, Г. Затворницький вважає, що існує лише три тектонічних установки на кіно (етапи). Перша установка, або ж етап – це ігровий фільм. Такий фільм використовує, по суті, напрацювання театральних вистав та законів сцени до техніки знімання кіно. Друга – це неігровий фільм. Тут зовсім не використовується фотографування театрального видовища, навпаки, тема

(директива) має бути показана як уривки з реального життя за допомогою монтажу. В основі неігрового фільму *«динамічна фотографія натуральної дійсності – непідробленого факту – матеріалу взятого знезацька, матеріалу, що в момент з'йомки повинен бути поза всякою тектонічною залежністю від з'йомщика»* [14, с. 51]. Ця теорія належить групі кіноків Дзиги Вертова. Тобто така зйомка за своєю суттю наближається до документальної, або до імпровізації (якщо говорити термінами театральними). Третя установка на кіно – це позаігровий фільм, що відрізняється від першого та другого етапу. Він і не є театальною ілюзією, і не справжнім фактом, документально зафіксованим камерою. Позаігровий фільм замість того, аби щось показувати, має в найпершу чергу розкрити тему через *«зорований, врахований і проаналізований стандарт (зразок фактів) заздалегідь виготований і кінематографічно (властиве тільки для техніки кіна) поданий»* [14, с. 51].

Відтак, кінематограф за словами Г. Затворницького може розглядатися суто як метод ідеологічного впливу на маси, а вже потім як окремий мистецький продукт. На нашу думку, присутність у журналі цієї статті є досить контраверсійним фактом, але висвітлює контекст культурної епохи, а тому оминати ми її, вочевидь, не можемо. Проте надалі в журналі ми спостерігаємо тенденції до сприймання кіно українського виробництва як інструменту ідеологічного апарату.

У дванадцятому номері 1929 року розміщена стаття **Леоніда Скрипника «Мистецтва соціальні й асоціальні»**, де розглянуто в тому числі й кіно. Тут він розмірковує над фотографією та монтажем в контексті українських ігрових фільмів. Письменник ототожнює ігрове кіно та художні фільми, доводить їхнє походження від театру. Адже спочатку ігровими фільмами були сфотографовані театральні сценки. Розглядаючи монтаж та фотографію як *«закони, засновані на раціональному змісті й раціональному ритмові»*, вважає їх такими, що мусять мати досить раціональний характер [33, с. 27]. Він нарікає на режисерів, що використовують ці раціональні інструменти (як ритмічність монтажу, наприклад) для побудови ірраціонального художнього кіно. *«Так*

само й засіб фотографії художнє кіно намагається «збагатити» запозиченням з малярства. Звідси – зйомки «крізь сітку, «не в фокусі», «м'якими» об'єктивами і тд. Цебто всі ті непорозуміння, що їх зазнала станкова фотографія, коли вона себе усвідомлювала лише, як технічний засіб до створення малярських речей» - пише він [33, с. 27].

Л. Скрипник вважає, що кіно має розвиватися більш незалежно від художньої його цінності. Тобто він підносить технічні засоби в кіно як самоцінність. Ігрове кіно, на його думку, відводить кінематограф у протилежний бік його розвитку запозиченнями з літератури, музики та театру. Автор вважає, що фільм за своєю суттю не може бути позбавлений документальної певності, переконливості, котрі в ігровому кіно використовуються суто для того, аби викликати в глядачів певне емоційне враження, для художнього ефекту, а не технічного. Після цієї статті, на нашу думку, можна надалі спостерігати в журналі таке бачення кінематографу.

Захоплені ідеєю мистецтва як такого, що має «служити» інтересам держави, члени «Нової генерації» все частіше критикують ігрове кіно, створене на ВУФКУ. У першому номері 1930 року розміщена стаття **Д. Голубенка** **«Перевний тиждень»** про київський тиждень фільмів, знятих в «українському Голівуді». Тут автор статті критикує фільми, що транслюються. Надано сюжет та короткий огляд таких фільмів як «П'ятеро наречених» режисера О. Соловйова та «Тобі дарую» режисера та сценариста В. Радиша. Тут Д. Голубенко навіть робить спроби певного компаративного аналізу сюжетних та художніх деталей фільму. Знаходить алюзії до Зигфріда, В. Пудовкіна та навіть М. Гоголя (батько в фіналі фільму застрелює зрадника сина). Незважаючи на умовний успіх проведення тижня показів, автор говорить про своє розчарування в українському кінематографі. *«Після цього кіно-тижня доведеться або демонструвати закордонні та інших республік фільми, або знову й знову викидати на ринок недоброякісні вуфківські продукти. Отже “кіно-тиждень” теж свого роду перервний, тільки тут виходить так, що після демонстрування на протязі сімох днів «пристойних» фільмів української*

продукції , наступить, беручи на увагу попередні темпи, не менше 5 років перерви. А коли зможе українська кіноматографія перейти на безперервку?» — пише він [10, с. 55]. Таке сильне незадоволення в автора викликає хибна, на його думку, ідеологічна складова фільмів, що відстають за своїм наповненням від ідейного та технічного розвитку країни, постають художніми, розважальними картинами.

Лише кіно-ревію **«Скляне око»** роботи **Л. Брік** та **В. Жемчужного** викликають в нього неприхований захват. Фільм за своєю ідеєю близький до описаного вище «Людина з кіноапаратом». Автор називає фільм трансляцією об'єктиву камери, від якої нічого не можливо приховати, таким собі «панегіриком» кіноапарату, що має величезні можливості, а тому є дуже могутньою зброєю сучасного мистецтва та заслуговує на пильну увагу глядачів. Доводячи переваги фотоапарату як технічно ідеального інструменту Д. Голубенко описує кадри, зроблені в різних куточках світу: з паризькою ейфелевою вежею, лондонським тауером, нью-йорськими хмарочосами та вітринами вертгаймовських крамниць у берліні. У цьому фільмі, так само як і в Дзиги Вертова використаний прийом кіно-ока, що виконує одразу кілька функцій.

Окрім описаного вище вміння усе бачити та передавати, кіно-око тут може переміщатися в часі. Так глядач спочатку бачить документальні кадри з коронації Миколи Другого, згодом коронацію англійського короля в Індії, потім кадри з фільму М. Кауфмана «Москва», кадри із жовтневих днів з різних країн. Автор статті вважає, що ці кадри використані в фільмі з пародійною метою: *«Збережені в фільмотеках, ці надзвичайно рідкі шматки кіно-плівки витягнуто з архівів і бундючні церемонії коронацій, дегенеративні постаті королів – викликають в сучасного глядача міцну іронічну реакцію»* [10, с. 57]. Відтак, особливої цінності критик надає фільмові через його висміювання ігрового кіно, яке він відверто зневажає. Як ми вже зазначали вище, члени Нової генерації віддають перевагу саме технічному прогресу в кіно та його можливостям впливати на широкі маси глядачів ідеологічно, транслуючи тему,

тобто директиву розвитку держави того часу. Вдаючись у «Скляному оці» до висміювання художніх фільмів про трагічне кохання, любовні трикутники та ревності, Л. Брик та В. Жемчужний звертаються до деструкції, такої важливої для футуристів, додають у фіналі пародійну сцену зі щасливим поцілунком, що перебиває в монтажі напис «досить!».

Одразу за статтею Д. Голубенка у журналі представлений **«Бюлетень. Протокол засідання ВУСКК (Нової генерації) в справі кіно»** від 10.12.1929, записаний Д.Бучмою. У ньому члени «Нової генерації» (Д. Бучма, Д. Сотник, С. Войнілович, О. Полторацький, Є. Дроб'язко, В. Ковалевський, А. Санович, М. Скуба, І. Маловічко, О. Яновський , Г. Вакар, М. Семенко) критикують сучасне українське кіновиробництво, висвітлюють його проблеми та недоліки та пропонують свої варіанти вирішення цих проблем. Цікаво, що члени об'єднання відчують таку відповідальність за українське кіно-мистецтво та його майбутнє. Що ж думають футуристи 1930-го року про українське кіно?

Першим свою думку висловлює Д. Бучма, спочатку він акцентує увагу на тому, яким важливим кроком для українського культурного розвитку стає поява у 1922 році всеукраїнського фотокіноуправління, де швидко зростає технічна база кіно. На одеській кінофабриці будують п'ять павільйонів, режисерські кімнати, з'являється новітня апаратура та бутафорія. Наголошує: *«Київська фабрика, “український голівуд” - механізована, машинізована, словом, гордість усього союзу. Технічна база кіно йде в темпі всього народного господарства»* [57, с. 57]. Однак за дев'ять років існування, на його думку, виробництво на кінофабриці починає пасти задніх у порівнянні з прогресом країни. Фільми, що випускає ВУФКУ у 1930 році ілюструють занепад та наближення «катастрофи». Д. Бучма так описує тогочасну ситуацію з кіно: *«відірваність від робітничо-селянських мас, від темпів нашого будівництва, плюс міщанство, дилетантизм, халтура, некультурність і т.д.»* [57, с. 57]. Критик зауважує, що проблема кінофабрики зовсім не у браку гідних сценаріїв, називає приклади художньо цінних сценаріїв, що на його думку були зняті в «ідеологічно-художньо неписьменні, часто шкідливі» картини.

Далі й інші члени «Нової генерації» висловлюють своє незадоволення ВУФКУ, говорять про відсутність кваліфікованих кадрів у кінематографі та про велику помилку в перевезенні кіновиробництва з Одеси до Києва. С. Войнілович говорить про важливих для лівого мистецтва режисерів: Вертова, Кауфмана та Довженка. Через наявність якісних фільмів, упевнений він, український глядач стає більш обізнаним, розуміє різницю між хорошим та поганим кіно. Цікаво, що для вирішення проблем українського кінематографу футуристи активно пропонують свою допомогу, вони вважають, що кіновиробництво має бути нерозривно пов'язане з літературним центром, аби письменники могли втручатися у створення фільмів, надавати кінофабриці ідеї та знайомитися з технікою ВУФКУ. Тобто вони відчують свою відповідальність не лише за літературний процес, а й за мистецький загалом, зокрема й кінематографію. Михайль Семенко у цій статті, на правах головного редактора, підсумовує промови своїх колег та висловлює свою думку щодо проблем, озвучених раніше. Він згоден із необхідністю перевезення кіновиробництва до Харкова як до культурного центру. Проте він застерігає: *«Криза **росту** вимагає кинути шкідливу думку про літераторів, які начебто мають врятувати кіно своїми з необхідности халтурними «художніми» сценаріями для «художніх» фільмів»* [57, с. 63]. Редактор впевнений, що сучасний український літературний процес також розвивається недостатньо, через так звану кризу жанрів. А стосовно кризи жанрів у кіно, він впевнений, що вона пов'язана із створенням великої кількості художніх картин. На думку Семенка, ВУФКУ має виробляти наукові фільми та культурфільми, згодом ці жанри зможуть розвинутися й породити в кіно ще й такі жанри, що криза кіновиробництва завершиться. Далі митець запевняє, що футуристи мають стежити за кризами в мистецтві (зокрема в кіно) і бути в їхній темі, аби мати змогу допомогти і «врятувати». Як колишній працівник Одеської кінофабрики, Михайль Семенко, вочевидь, не лишається байдужим до проблем кіно та відчуває свою відповідальність за його розвиток. Разом з тим він наголошує на

тому, що літератору мають переймати з кіно саме технічний прогрес, новаторство засобів.

Члени «Нової генерації» постійно говорять про цінність трьох тогочасних кінорежисерів: О. Довженка, Д. Вертова та М. Кауфмана. Тому не дивно, що їхні теоретичні засади про кінематограф цікавлять футуристів. Вище ми вже розглядали статтю й фільм Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом». А у другому номері 1930 року розміщена цікава **стаття М. Кауфмана «Про вторинну аналіз»**, де режисер підходить до знімання кіно цілком раціональним шляхом і розділяє підготовку до зйомки та саму зйомку фільму на первинну та вторинну аналіз, тобто будує свою роботу на аналітичному дослідженні. Так він виділяє *передз'йомку*, де спочатку орієнтується серед «хаосу життєвих явищ», та *з'йомку* – *«наступ на відокремлення явищ з кіноапаратом, як з приладом, що озброює людський зір і має здібність фіксувати»* [18, с. 39]. Кауфман далі наголошує на тому, що будь-який елемент фільму можна розглядати з такої позиції. І первинна, і вторинна аналіза мають для нього велике значення, адже допомагають скласти кіно-речення з різних кадрів та їхнього монтажу. Загалом режисер тяжіє до розбиття усіх етапів зйомки та навіть кожного окремого кадру на менші елементи, що слугуватимуть для нього об'єктами для аналізу. Спершу митець за допомогою первинного аналізу збирає матеріал, ідеї, образи, сировину, а потім за допомогою вторинного аналізу розкладає здобутий матеріал на складові елементи, що у синтезі складають собою фільм. Для режисера, вочевидь, технічна складова фільмів, як і для членів Нової генерації, відіграє важливу роль. Вплив режисерських робіт помітний й у статтях футуристів про кіно раціональне, технічне, наукове, фактове.

У четвертому номері 1930 року розміщена цікава стаття **О. Озерова «'Психологічне' кіно-мистецтво»**, у якій розглянуто новаторський фільм режисера Стабового «Два дні». Фільм усюди був оцінений добре й поклав початок психологічному реалізму в українському кінематографі. Автор статті нарікає на «псевдокласичні» агітаційні фільми та «буржуазні зразки кіно-

мистецтва [25, с. 37]. В описаному Озеровим фільмі головним прийомом психологізму є так званий засіб «живої людини», що може через свій маленький світ вплинути на ширше оточення. У нас виникають тут алюзії до образу гоголівської маленької людини. Озеров підтверджує, «теорія живої людини» вплинула не лише на кінематограф, а й на літературу, театр, малярство і т. д. Автор статті вважає, що *«мистецька механіка цього засобу полягає в тому, щоб одбити в краплині води ширші, велетенські соціальні процеси»* [25, с. 37]. Тобто кінематограф для Озерова, так само як і для його колег з «Нової генерації», покликаний служити ідеалам суспільства та виконувати особливу ідеологічну функцію.

Таке «споживацьке», на нашу думку, ставлення до кіно цікавим чином ілюструє філософію мистецтва футуристів. Задля побудови бажаної ними деструкції мистецтва, вони використовують досить чіткі механічні та мистецькі засоби. Вони ніби розширюють контекст впливу кіно, переводять його з рангу чистого мистецтва на рівень ідеологічного, просвітницького впливу на глядача. Таким чином, ми можемо сприймати захоплення футуристами (зокрема головним редактором, Семенком) кіно-мистецтвом як джерело запозичення для літератури методів та засобів впливу. Кіно, як ніяке інше мистецтво тих років ілюструє новий, досі невідомий тип подачі інформації. Воно швидко змінюється з розвитком технологій, з'являються нові і нові жанри, персонажі ігрового кіно починають розмовляти, режисери починають розробляти кіномову як знакову систему кіномистецтва. Саме тому українські футуристи, що прагнуть зруйнувати старе мистецтво шляхом деконструкції, орієнтації на новизну, погляду вперед, захоплюються кіно, вивчають його, працюють на кіновиробництві та відчують свою відповідальність за його розвиток. Цей синтез не може впливати на тип мислення, а відтак і на творчість митців. Розвиток кіновиробництва в Україні цікаво відобразився на діяльності Нової генерації, про що свідчать чисельні статті журналу під керівництвом Михайля Семенка. Той факт, що велика кількість номерів журналу збереглася, дає нам можливість проаналізувати не лише ставлення футуристів до кіно, а й

зрозуміти, які кіно-прем'єри вони відвідували, якими режисерами захоплювалися, творчість яких відверто недолюбливали. Наповнення журналу дає нам поштовх до ширших висновків у розумінні творчості та теоретичних засад культурного осередку Нової генерації другої половини 20-их – початку 30-их років.

Висновки

Отже у нашій бакалаврській кваліфікаційній роботі «Кінематографічність у творчості Михайля Семенка» ми розрізнили кінематографічність літератури та кінематографічність у літературі. Перший тип кінематографічності вважається природнім, він пов'язаний з тим, що людське мислення за своєю природою є досить кінематографічним. Виявили, що творчості Михайля Семенка притаманний другий тип, тобто такий, коли автор зумисне будує свої тексти за принципом, законами створення фільмів. Ми з'ясували, що література довгий час на сюжетному та інших рівнях впливала на кінематограф, а згодом й кінематограф почав впливати на літературу.

І хоча «Дві поезофільми» були створені задовго до того, як М. Семенко почав працювати у Всеукраїнському фотокіноуправлінні, збірка названа самим автором як специфічний жанр, що поєднує в собі ознаки поетичного та кіномовлення, а відтак, можемо говорити саме про другий тип кінематографічності в творчості письменника. У поезофільмах «Весна» та «Степ» ми прослідкували такі ознаки кіномови та кіноприйомів, як рухливі візуальні образи, титри, що викликають у читача певне внутрішнє мовлення за аналогією до німих фільмів 20-их років XX століття.

Дослідили роль монтажу в текстах М. Семенка, що прослідковується в кожній строфі, та загалом у композиційному малюнку збірки. Монтаж в поезофільмах також застосований за «законом сенсової співвідносності» Ханзен-Льове, що передбачає можливість метафор між суміжними кадрами, їхнє ототожнення. Проаналізували використання Семенком зміни ракурсів і планів, а також описи масових сцен та цікавий темпо-ритмічний малюнок. Час у його поезофільмах пришвидшується або сповільнюється в залежності від потреби описаного кадру.

Докладно дослідивши журнал «Нова генерація», ми виявили, що велике місце в ньому посідають кіно-орієнтовані статті. Серед них наукові розвідки про природу кінематографу, анонси та рецензії про кінопрем'єри, статті знаних

режисерів та теоретиків кіно, а також бюлетені засідань членів «Нової генерації» щодо питань роботи Всеукраїнського фотокіноуправління. Ми виявили, що для футуристів «Нової генерації» кінематограф був важливим мистецьким та ідеологічним напрямом роботи. Відтак, на творчість Михайля Семенка в журналі кінематограф вплинув на тематичному, матеріальному рівні.

Зрештою, маємо зазначити, що кінематографічність у творчості Михайля Семенка все ще досліджена не достатньо, саме тому не викликає сумніву перспектива подальшого вивчення цього феномену. Тема має великий науковий потенціал, тому відкриває широкі дослідницькі горизонти.

Список використаної літератури

1. Астаф'єв О. Мовний бунт українського авангарду — URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/37205/08-Astafev.pdf?sequence=1>
2. Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с фр. В. Флеровой. — М.: Академический проект. — 2015. — 319 с.
3. Біла А. Панфутуризм як естетико-теоретична конструкція // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. — 2004. — №3. — С.7-12.
4. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Донецьк: ДонНУ, 2004. — 445 с.
5. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. — Москва.: Новое литературное обозрение, 2006. — 304 с.
6. Брюховецька Л. Прерваємй політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції / Кінематографічні студії. Випуск восьмий. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2018. — 570 с.
7. Бучма Д. Бюллетень. Протокол засідання ВУСКК (Нової генерації) в справі кіно // Нова генерація. — 1930. — №1 — С. 57-64.
8. Вертов Д. Людина з кіноапаратом // Нова генерація. — 1929. — №1 — С. 61-62.
9. Веселовська Г. Український театральний авангард / Слово і Час. — 2006. — №10 — С. 59-61
10. Голубенко Д. «Перевний тиждень» // Нова генерація. — 1930. — №1 — С. 55-57.
11. Давидова-Біла Г.В. Поезюмалярство і питання метамови в українському авангарді / Мова і культура. — К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2002. — Вип.5. — Т. IV/1. — С.121-127.

12. Давидова-Біла Г.В. Сильовий симбіоз початку ХХ століття і виникнення кверофутуризму / Филологические исследования: Сб. научных работ. — Донецк: Юго-Восток, 2004. — Вып. VII. — С. 90-105
13. Дынник В., Крижановский С. Кинолитература (1925) — URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-3484.htm>
14. Завторницький Г. Комуністична установка в кіно // Нова генерація. — 1929. — №7 — С. 50-52.
15. Заярна І. Мистецтво в поетичних експериментах авангарду: інтерсеміотичний аспект (М. Семенко, О. Кручених) — URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/145735/03-Zayarna.pdf?sequence=1>
16. Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930. — Л., 2003. — С. 330.
17. Калитенко Т. Михайль Семенко: лідер, урбаніст, деконструктор. — URL: <http://archive.chytomo.com/news/mixajl-semenko-lider-futurist-urbanist-dekonstruktor>
18. Кауфман М. Про вторинну аналізу // Нова генерація. — 1930. — №2 — С. 39-42.
19. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллинн, 1973. — 92 с.
20. Лук'янц Т. Кіноприйоми і кінотехніки в художньому тексті: Семіотичне підґрунтя вербальної трансформації — URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Vmdu_2017_17_7
21. Маловічко І. Два щоденники // Нова генерація. — 1929. — №2 — С. 29-40.
22. Мартыанова И.А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности — URL: <https://www.twirpx.com/file/2339187/>

23. Мовчан Р. Хлебніков і український футуризм — URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/bsh_2010_1-2_25.pdf
24. Немцев М. В. Стилиевы приёмы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. «Русская литература». — М., 2004. — 22 с.
25. Озеров О. «Психологічне» кіно-мистецтво // Нова генерація. — 1930. — №4 — С. 37-47.
26. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття) — Донецьк : ДонНУ, 2012. — 332 с.
27. Рябчук С. Український авангард між деструкцією та самозванством — URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14350/Riabchuk_Ukrainskyi_avanhard_mizh_destruktsiiei.pdf?sequence=1
28. Салганик Р. Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. — URL: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html>
29. Семенко М. Дві поезофільми — К.: І. І. Чоколов, 1919. — 44 с.
30. Семенко М. Кверофутуризм — URL: <https://ukrevcult.livejournal.com/157963.html>
31. Семенко М. Панфутуризм // Futuryzm na Ukrainie: Manifesty i teksty literackie / Wstep i wybyr B.Nazaruk. — Warszawa, 1995.
32. Склярєнко Г. Мистецтво на сторінках «Нової генерації» — URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/4/52.pdf>
33. Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні // Нова генерація. — 1929. — №12 — С. 25-29.
34. Сэпман И. Кино и поэзия. Принцип ретрансляции поэтического текста на экран. / Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия. — Л.: Искусство, 1985. — С. 94-109

- 35.Смирнов *И.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака) // Wiener Slawistischer Almanach. – 1985. – Sonderband 17. – С. 84.
36. Ханзен-Льове Оге. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения — URL: <https://litportal.ru/avtory/oge-hanzen-leve/kniga-russkiy-formalizm-metodologicheskaya-rekonstrukciya-razvitiya-na-osnove-principa-ostraneniya-713811.html>
- 37.Цимбал Я. Нове місто для «Нової генерації»: урбанізм і футуристи — URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiFjYXfhfjpAhVq-yoKHaP0BcgQFjAAegQIBRAB&url=http%3A%2F%2Fnbu.gov.ua%2Fj-pdf%2FLitobr_2014_19_17.pdf&usg=AOvVaw2mU_XJmlgJU6_jcoWIAf2-
- 38.Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці. Література і кіно в «Новій генерації» — URL: https://www.academia.edu/download/36290356/20-lit_obr.pdf
- 39.Шкловский В.Б. Поэзия и проза в кинематографии. // Шкловский В.Б. За 60 лет. Работы о кино. – М.: Искусство, 1985.
- 40.Эйхенбаум Б.М. Литература и кино // Советский экран. No 42. – М., 1926. — С.10.
- 41.Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 тт. М.: Искусство, 1964—1971. Т. 5
- 42.Ямпольский М. Пямять Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф — URL: <https://www.twirpx.com/file/801519/>
- 43.Kriger Leo. Михайло Семенко (1892 – 1937) – основоположник українського футуризму / Вибр. тв. — К., 2010. — С. 560-621.