

## ЖАНРОВІ ГІБРИДИ, АБО ПРИЙОМИ КІНО В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ

ОКСАНА ФІЛАТОВА

Миколаївський національний університет імені В.О. Сухомлинського, Миколаїв – Україна

## GATUNKOWE HIBRYDY CZYLI TECHNIKI FILMOWE W TEKŚCIE LITERACKIM

OKSANA FIŁATOWA

Mikołajowski Państwowy Uniwersytet im. W.O. Suchomlińskiego, Mikołajów – Ukraina

STRESZCZENIE. Na materiale powieści Łeonida Skrypnyka *Intelligent* autorka analizuje jeden z wariantów modyfikacji struktury klasycznego gatunku, polegający m.in. na wykorzystaniu w tekście prozatorskim chwytów kinematograficznych. Autorka skupia uwagę na stosowanych w tekście technikach kinematograficznych, w tym na znakach indykatorywnych, które wyznaczają semantyczne pole *samoutwierdzenia* autora.

## GENRE HYBRIDS OR CINEMATIC TECHNIQUES IN A LITERARY TEXT

OKSANA FILATOVA

Mykolaiv V.O. Sukhomlynsky National University, Mykolaiv – Ukraine

ABSTRACT. One of the versions of loosening the structure of the classical genre through the „filmed” novel by Skrypnyk *Intelligent* is analyzed, namely the use of cinematic techniques within a prosaic text. The article distinguishes the most notable, implemented in the structure of a work of art, indicative signs of cinematic techniques that outline the semantic field of „self-esteem” of the author.

На тлі загального в теорії та практиці „лівого” руху 20-х років ХХ ст. несподіваного відсторонення від традиції, процесуальними константами якого стало пародіювання усталених норм і „спрямування маргінальних явищ у центр літератури”<sup>1</sup>, виразно окреслюються пошуки авторської стратегії самоствердження та формування механізмів її безпосередньої реалізації в площині художнього тексту. Як відомо, декларуючи актуальність „новітніх форм лівого фронту”, апологети футуризму ідентифікували „лівий” роман спробою відійти від класичних прозових схем і „винайти нові літературні норми, що спираються перш за все на порівняно чіткішу установку на сюжет і, переважно, на сюжет, що його складають якісь зовнішні матеріальні події,

<sup>1</sup> А. Компаньон, *Демон теории: литература и здравый смысл*, Москва 2001, с. 243.

а не психологічний антагонізм, як у багатьох інших сучасних письменників”<sup>2</sup>. Йдеться, власне кажучи, не лише про „ревізію” жанру й композиції, ревізію тематики та стилістики роману, але й про завдання на фактичному матеріалі, покладеному в основу твору, „висловити якусь закінчену концепцію – художню синтезу”<sup>3</sup>.

Одним із варіантів „розхитування” структури класичного жанру „великої” прози було залучення у словесно-образну творчість зображально-виражальних засобів різних видів мистецтва, зокрема кінематографічних прийомів, візуальних засобів живопису й графіки, музики. Художні спроби об’єднати в єдине ціле літературну й кінематографічну форми в українському мистецтві першого пореволюційного десятиліття практикувалися особливо активно. Як аргументовано доводить В. Панченко, посилаючись на художні експерименти Д. Лондона (роман *Серця трьох*, 1918), Г. Аполлінера (поему *Зона*, 1913), Д. Дос Пассоса (роман *Манхеттен*, 1925), французьку лірику, якщо в локусі європейської та американської культури зближення кіно й художньої літератури було фактом очевидним ще на початку ХХ століття, то в українській прозі „кінохвиля” стала вельми помітною саме в 20-ті роки й багато хто з письменників безпосередньо долучився до роботи над кіносценаріями<sup>4</sup>.

Кінематографія як перспективний вид „мистецтва нової ери в розвитку людства”<sup>5</sup> стала справжнім „і стимулом, і натхненником, і матеріалом”<sup>6</sup> для Д. Бузька, О. Досвітнього, М. Йогансена, Л. Скрипника, Г. Шкурупія, Ю. Яновського та інших письменників. Так, В. Підмогильний зі сторінок „Універсального журналу” зізнався, що роман *Місто*

за первісним задумом мав бути кіно-сценарієм і то комедією. Головним стимулом до написання такого сценарію був переїзд Управи ВУФКУ з Харкова до Києва і та кінолихоманка, що почалася в зв’язку з цим серед київських письменників – кінотворчість для киян стала тоді надзвичайно надійною, хоч і показала себе згодом досить неприступною<sup>7</sup>.

А щодо роману М. Йогансена *Пригоди Мак-Лейстера, Гаррі Руперта та інших* (1925) один із рецензентів стверджував: твір

<sup>2</sup> О. П о л т о р а ц ь к и й, *Практика лівого оповідання*, [в:] „Нова генерація” 1928, № 1, с. 50.

<sup>3</sup> М. Л а н с ь к и й, *Лівий роман (До постановки питання про теорію й практику лівого роману)*, [в:] „Нова генерація” 1927, № 2, с. 36.

<sup>4</sup> В. П а н ч е н к о, „Книга легка і життєжадібна...”, [в:] його ж, *Патетичний фрегат: роман Юрія Яновського „Майстер корабля” як літературна містифікація*, Київ 2002, с. 290.

<sup>5</sup> Л. С к р и п н и к, *Про кіно-виробництво та кіно-мистецтво на Україні*, [в:] „Нова генерація” 1927, № 1, с. 44.

<sup>6</sup> Я. Ц и м б а л, „54 кадри на сторінці”: кіно і проза 20–30-х років ХХ ст., [в:] „Слово і час” 2002, № 8, с. 75.

<sup>7</sup> В. П і д м о г и л ь н и й, *Несподівано*, [в:] „Універсальний журнал” 1929, № 1, с. 45.

збудований так, що... просто рветься на екран. З нього можна зробити бойового фільма, і то не нашого та й не німецького стилю, а американського трюкового фільма. Тут є й надзвичайно швидкий і плутаний біг подій, і карколомні трюки, і американські міста, і Париж, і страшні пригоди людей у тропічному африканському лісі<sup>8</sup>.

Помітні сценарні прийоми в експериментальному романі Ю. Яновського *Майстер корабля* (1928). Прагнучи зруйнувати традиційну романну форму, письменник демонструє нову манеру письма, наскрізною рисою якої стає включення елементів інших мистецтв – насамперед кіно, „оголення прийому”, творча контамінація художнього та публіцистичного, літературно-критичного дискурсів тощо. Скажімо, зображуючи колізії романного експерименту, стилізованого у формі кіномемуарів, автор вдається до використання елементів фільмової техніки, зокрема монтажної композиції. Композиційно-смілова структура роману, змонтована з численних „кінопланів”, дозволяє реалізувати художній принцип вільної гри та містифікації читача. Прикметно, заперечуючи традиційні засоби літературної конвенційності, де між літературним твором і правдою життя стоїть знак рівності, автор зберігає за собою право вищої, сповідальної Правди: активно виявляє себе, обговорюючи разом з іншими героями особливості творчого процесу, складові літературно-критичного дискурсу, специфіку художньої майстерності.

Тяжіють до візуальної естетики кінематографу романи Г. Шкурупія *Двері в день* (1929) і *Жанна батальнерка* (назву твору вживаємо за текстом оригіналу, надрукованого 1929 року в журналі „Життя й революція”). Якщо в новелі *Розгром* з роману *Двері в день* на рівні архітектоніки чітко виявляються формальні прийоми та елементи німого кіно (прийом монтажу кадрів, симультанність зображення, графіка, система невербальних компонентів тощо), що дає підстави визнати твір зразком „кінематографічності у прозі”<sup>9</sup>; то „подвійно закодований” текст *Поєми про клаттик паперу* (роман *Жанна батальнерка*) є прикладом „кінематографічної прози”, у якій виявляються ознаки так званої „прихованої кінематографічності” (фактаж дії та деталей, лаконічність, пластичність, конкретність сценарної оповіді тощо).

Леонід Скрипник (під псевдонімом Левон Лайн), екстраполюючи вихідні положення про роман як „найбільш непевний вид літератури”, який „мусить дати загальну концепцію великої кількості окремих фактів, що охоплюють більш-менш значне соціальне явище”<sup>10</sup>, вперше в авангардній літературній практиці пропонує модель конструкції „екранізованого... програмово-лівого

<sup>8</sup> Ф.Я., [В. Вецеліус. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших. ДВУ, 1925. Вип. 1, 2, 3], [в:] „Пролетарська правда” 1925, 4 липня, с. 6.

<sup>9</sup> Н. Г о р н и ц к а я, *О границах взаимодействия кино и литературы*, [в:] Н.С. Г о р н и ц к а я (ред.), *Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия*, Ленинград 1985, с. 38.

<sup>10</sup> Л. Л а й н, *Интеллигент. Экранизованный роман*, [в:] „Новая генерация” 1927, № 1, с. 69.

роману”. В „екранізованому” романі *Інтелігент* (1927) звертають на себе увагу численні індивідуально-авторські нововведення, реалізовані в різних координатах художнього тексту (архітектоніки, художньо-образному, хронотопу, нарації тощо) за рахунок творчої комплікації літературних і кінематографічних прийомів та засобів. Суто кінематографічними в романі, за словами власне самого автора, є „розкадрування” тексту, численні „затемнення екрану”, гарячково-контрастна „текуча зміна „монтажних шматків”, що не лише охоплюють історію життя тридцятип’ятирічного безіменного героя, розказану протягом трьох годин, але й вміщують кадри фільму та лялькової вистави провінційного театру. Тут доречно зауважити (на цьому, власне, акцентували й основоположники теоретичного фундаменту „лівої прози”, і її активні літературні репрезентанти), що кінематографічний прийом повторюваності кадрів, з одного боку, надає всьому творові „більшої енергійності й динаміки” (О. Полторацький) та мінімізує умови розгортання художнього світу, з іншого – розширює панораму зображення, приміром, таких масштабних історичних та політичних подій, як у фільмі про світову війну (чи лютневу революцію, громадянську війну, еміграцію):

ВІЙНА!

Запеклий фінансист потирає руки.

Хоробрий генерал молодцем вирівнявся.

Спритний спекулянт із захопленням лускає пальцями...

ВІЙНА!!

Робітник, сутулий від роботи, ще більше згорбився.

Мужики, дід і баба, отупілі від горя, дивляться услід синові.

Син, п’яний, з розпачливим обличчям, хитається, співає...

ВІЙНА!!!

Інтелігент у „громаді” говорить патріотичну промову.

Йому милостиво плещуть...<sup>11</sup>.

Якщо виходити з теоретичних установок Ю. Лотмана, то „елементом кіномови може бути будь-яка одиниця тексту (образно-зорова, графічна, звукова), яка має альтернативу, хоча б у вигляді невикористання її самої, і, відповідно, з’являється в тексті не автоматично, а пов’язана з певним значенням”<sup>12</sup>. Характерно, що в романі *Інтелігент*, прагнучи досягнути того ефекту, які викликають картини кіно, автор активно послуговується попередньо означеними авторитетним семіотиком культури невербальними „елементами кіномови”: музичним супроводом тексту, кеглево-шрифтовим виділенням текстових фрагментів (роздуми/коментарі автора „пошепки” чи так званій „закадро-

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Ю.М. Л о т м а н, *Об искусстве: структура художественного текста. Семіотика кино и проблемы киноэстетики*, [в:] его же, *Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993)*, Санкт-Петербург 1998, с. 315.

вий голос” – дрібним шрифтом (петитом), власне текст кіносценарію – варіювання різних шрифтів і кеглів, курсив), графічною сегментацією (виокремленням частин роману), написами латинськими літерами, різноманітними оголошеннями, таблицями, зразками документів тощо.

Можемо припустити, що саме використання ретельно підібраних нестандартних прийомів візуалізації художньої картини роману давало підстави рецензентам двадцятих років скептично ідентифікувати твір „екранно-монтажним” або „романізованим кіно-сценарієм”, а не „екранізованим” романом<sup>13</sup>. Натомість, за слушною аргументацією сучасного дослідника українського футуризму О. Ільницького, візуальні експерименти дозволяли авторові „повернути слову його матеріальність, подолати його переважно семіотичну, символічну функцію, перетворити „читання” (тобто зчитування абстрактної інформації) на „розглядання”<sup>14</sup>. Разом із тим синтез словесних і графічних знаків у романі Л. Скрипника (так само, як і в *Пригодах Мак-Лейстера*... М. Йогансена, в „романі нової конструкції” Г. Коляди *Арсенал сил*, у романі Г. Шкурупія *Двері в день*, Я. Олесіча *На озерах вогні*) засвідчував використання нової літературної техніки на рівні художньої оповіді, позаяк, з одного боку, слова асоціювалися із зображенням, з іншого боку, зміна шрифту сприймалася як “іконічний знак” (Ю. Лотман) посилення сили голосу.

У руслі порушеної проблеми акцентуємо й на обмеженні можливостей діалогічного спілкування в романі Л. Скрипника. Маємо на увазі, по-перше, відсутність у тексті діалогів і монологів, по-друге, розкриття змісту окремих реплік героїв за допомогою написів чи авторських коментарів із виразно зафіксованою суб’єктивною оцінкою досить часто епатажного характеру (на кшталт, „дрібний маленький чинуша із застарілим гемороїдом”<sup>15</sup>; „невдячний шматок м’яса”<sup>16</sup>; „в’ялі, мляво-м’які й вогкі, як у трупа, що вже розкладається, – її вуста...”<sup>17</sup>. Антидіалогічність буття Інтелігента та інших героїв твору сповна компенсується через відтворення жестикуляції, зображення постави, що корелюють із відповідною мімікою, виразом обличчя: „У лікаря жест гарантії. Він дивиться на мамку з щирим задоволенням: чудовий екземпляр. / Мати подивляється скося: суміш задоволення й певної заздрости. / Батько розглядає екземпляр з великим задоволенням. На обличчі написано – «однак!»”<sup>18</sup>; „Старший посміхнувся, пояснює. / Словоохочий агент теж весело посміхається і теж пояснює з усіма подробицями. / Другий агент ніяково усміхається. / Об-

<sup>13</sup> Г. Г е л ь ф а н д б е й н, *Леонід Скрипник. – „Інтелігент”. Екранізований роман*, Изд. „Пролетарий”, 1929 г., с.146, [в:] „Красное слово” 1929, № 3, с. 105.

<sup>14</sup> О. І л ь н и ц ь к и й, *Український футуризм (1914–1930)*, переклад з англійської Раї Тхорук, Львів 2003, с. 364.

<sup>15</sup> Л. Л а й н, *Інтелігент...*, зазнач. джерело, с. 71.

<sup>16</sup> Там само, 1927, № 2, с. 63.

<sup>17</sup> Там само, 1927, № 3, с. 74.

<sup>18</sup> Там само, 1927, № 1, с. 78.

личчя Марії Савішни – обурене, шоковане...<sup>19</sup>; „Секретар сповістив про це кур’єрові і легким жестом руки закінчив аудієнцію. / „ЦЕ – ТЕЖ РОЗПОРЯДЖЕННЯ ТОВ. НАЧАЛЬНИКА!“ / Секретар умовляє з відчасм... / Люте обличчя начальника...<sup>20</sup>; „Розпачливий жест рукою вбік дружини: «залиш мене самого!» ...Марія Савишна схвильована й ображена... Знов махнув рукою: «йди!»<sup>21</sup>. Наразі очевидно, що жест у „деструктивному романі” є не приватним, партикулярним явищем, а символом – універсальним інструментом у процесі художньої комунікації.

Намагаючись звільнитися від традиційного спадку „чужої” свідомості, відтак руйнуючи традиційну романну структуру, Л. Скрипник відмовляється і від усталених мистецьких конвенцій у сфері художньої характерології. Скажімо, навзаємін творчої рефлексії морально-духовних складових художнього образу „людини без психології, імені, національності” (Н. Зборовська), традиційної мотивації її поведінки, характеру, динаміки внутрішньо-особистісних процесів буття, письменник пропонує читачеві „живого, – ні, не живого, а сфотографованого, плискатого й безбарвного, мовчазного і тому більш ніж живого, більш ніж у житті людини приступно, чутного... героя”<sup>22</sup>. До того ж зображений у зовнішніх проявах умовно-схематичний персонаж „екранізованого” роману, за словами автора, є уособленням специфічного типу людської індивідуальності, оскільки, по-перше, має „тисячі років... змінив багато, багато імен. Його останнє ім’я – зовсім недавнє, і належить воно далеко не йому винятково... Він надзвичайно життєздатний і свої основні біологічні ознаки доніс цілі з півми тисячоліть аж до наших днів”<sup>23</sup>. По-друге, „живе серед вас (читачів. – О. Ф.), а часто – і всередині вас”<sup>24</sup>, тобто – „в одному місті з вами. Можливо навіть – в одному будинку. Можливо навіть – в одній з вами кімнаті. І працює він у сусідній установі. Можливо навіть – у вашій. Можливо навіть – за вашим столом”<sup>25</sup>.

Відсутність психологічної мотивації вчинків персонажів характерна також для „роману нової конструкції” Г. Коляди *Арсенал сил* (1928), особливо у фрагментах, найповніше оформлених за допомогою ресурсів кінематографічного мистецтва. Техніка фільму детермінує у творі використання нових засобів художньої виразності, зокрема сценарної стилістики, характерної для жанру німого кіно, зорієнтованої на сконденсованість і лаконічність вираження фрази, фрагментарність, динаміку відтворення „фактажу”, позбавленого деталізації й описовості. Домінантою є виразно окреслена подієвість, точні-

<sup>19</sup> Там само, 1928, № 4, с. 314.

<sup>20</sup> Там само, 1928, № 7, с. 47–48.

<sup>21</sup> Там само, 1928, № 7, с. 55.

<sup>22</sup> Там само, 1927, № 1, с. 69.

<sup>23</sup> Там само, 1928, № 8, с. 128.

<sup>24</sup> Там само, 1927, № 1, с. 69.

<sup>25</sup> Там само, 1928, № 6, с. 458.

ше, сконцентрована дія-вчинок героя без будь-якої мотивації (з артикульованим коментарем автора), навзамін „психологізму” – жести, рухи, вираз обличчя.

Варто звернути увагу й на те, що автор „лівого” роману, відходячи від міметичних установок, вдається до вільного поєднання реальності й художньої умовності. Пропозиція читачеві „пограти в кіно”, „режисерські” ремарки, ілюзія екрану, гра акторів („Уявіть собі, дорогий читачу, що ви сидите в кіно-театрі. – Сподіваюсь, ви любите кіно. –/Перед вашими очима – екран, сторони якого мають відношення три на чотири... Зовні екрану – чорна порожнеча. Світу нема”<sup>26</sup>), німецька, французька й англійська ляльки-маріонетки, лялька Миколи II тощо – це передусім акцентування автором роману *Інтелігент* фіктивності створеного ним художнього світу.

Насамкінець слід відзначити: попередньо артикульовані Л. Скрипником в „Новій генерації” теоретичні установки футуризму визначають в „екранізованому” творі принцип організації літературного висловлювання і надалі стають константою індивідуально-авторської рефлексії художнього світу. Вельми помітно й те, що творча реалізація запрограмованої стратегії в романі *Інтелігент* здійснюється за рахунок текстуального кодування, яке часом, як видається, детермінує нерозуміння читачем авторського задуму, гальмує рецептивний процес осмислення й інтерпретації твору. Більше того, напрошується висновок про те, що літературний текст Л. Скрипника не містить у собі „герменевтичної структури відповіді”<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Там само, 1927, № 1, с. 69.

<sup>27</sup> Х. Р. Я у с с, *К проблеме диалогического понимания*, [в:] „Вопросы философии” 1994, № 12, с. 106.