

УДК 82.091

КАВУН Лідія Іванівна,
 доктор філологічних наук, професор кафедри
 української літератури та компаративістики
 Черкаського національного університету
 імені Богдана Хмельницького
 e-mail: kavun_li@ukr.net

ДІАЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КІНО Й УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 20-30 Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто різноманітні аспекти діалогу поетики кіно й літератури. Встановлено, що в українській художній прозі 20-30-х років ХХ століття (О. Довженко, Ю. Яновський, М. Йогансен, Гео Шкурупій та ін.) кінематограф знайшов систематичне віддзеркалення у її поезиці (монтажні принципи композиції, колажність, контрапункти, прийом фотографії тощо), а також у тропейчному ряді (метафора, символ та ін.). Специфіка застосування технічного кіноприйому в літературі зумовлюється функцією, що виконує той чи інший засіб – спосіб зображення (панорамування, ракурс, контрапункт), метод акцентування (змінюваність планів, фотографія). Застосування засобів кіномови в літературі корегується також фактом безпосереднього зв'язку письменників із кінематографом: написання кіносценаріїв, режисерська й редакторська робота тощо.

Ключові слова: кіно, проза, кінороман, кіноновела, кіноповість, кіносценарій, діалог, фотографія, символ, метафора, монтаж, кадр.

Постановка проблеми. Одна з особливостей модерної доби, або, точніше – модерної загальнокультурної ситуації, – естетична експансія кіно, що розвивалася по висхідній протягом всього минулого століття. Кінообразність і кіномова досить активно входили і в повсякденну культуру, і в сферу суміжних мистецтв – перш за все в літературу. Незважаючи на зовнішню парадоксальність, ми бачимо, як те, що зазвичай називаємо естетикою літератури, намагається досягнути себе саме через кіно, у його термінах, і навпаки. Словесний текст складається з окремих слів-знаків і постає як «нероздільний знак-текст [1, 316]», а зображальне мистецтво – кіно – тяжіє до чужої для нього оповіді. Оскільки, згідно із висловлюванням Ю. Лотмана, «кінематограф за своєю природою – оповідання, оповідь [1, 316]», то в ньому поєднано дві оповідні тенденції – зображальна (живопис, який рухається) і словесна.

Художня мова словесного мистецтва не зводиться лише до вербального рівня, його зміст передається художніми засобами, однак має також і зображальну функцію. Як зазначає Д. Наливайко, «в художньому словесному творі всі компоненти форми – від композиції до ритміки й інтонації – естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, не ідентичним емпіричному «життєвому змісту [2, 19]».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою для теоретичного осягнення взаємовпливу кіно й літератури є, з одного боку, метод діалогізму, який обґрунтував М.М. Бахтін [3], також теорія семіотики кіно Ю. Лотмана, У. Еко [4] та ін., а з іншого, врахування професійного засвоєння письменниками прийомів і засобів кіно, їхніх пошуків спільного простору кінематографа й української прози 20-30-х років ХХ століття.

У сучасному літературознавстві існує досить поважний корпус праць із питань жанрово-стильового оновлення художньої прози за законами монтажу, колажу, окремих прийомів кінооповіді (З. Голубева [5], М. Шкандрій [6], Н. Бернадська [7] та ін.), реалізації синкретизму як художнього принципу (О. Ільницький [8], Л. Кавун [9]). У межах означеної теми варто згадати блискучу працю О. Пуніної «Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30- ті роки ХХ століття) [10]».

Мета цієї студії – вивчити міжмедіальний діалог «кіно – література», який є складним і різнобічним та охоплює проблеми жанрів і стилів у літературі й кіно, «петлі зворотного зв'язку», специфіки кіномови тощо. Не маючи тут можливості дослідити питання взаємодії літератури й кіно всебічно, торкнемося лише деяких його аспектів.

Виклад основного матеріалу. Прагнучи створити художню картину сучасного їм національного світу, українські письменники мимоволі шукали паралелі в малярстві, музиці, архітектурі, кіно, що особливо підтверджує література 20-30-х років минулого століття.

У творчій практиці прозаїків проступає владне прагнення до творення нових художніх форм і структур, витворюються нові синтетичні літературні жанри: етюд, арабеска, кіноповість, філософська проза тощо. Захоплення образотворчим мистецтвом, музикою інспірувало вихід у світ «Арабесок» М. Хвильового, «Майстра корабля» Ю. Яновського, «Пригод Мак-Лейстона, Гаррі-Руперта та інших» М. Йогансена, «Арсеналу» О. Довженка тощо. У цей час відбувається глибокий структурний переворот у мистецькому мисленні й свідомості, найяскравіше цей процес виявляється у словесній творчості ваплітян. Дух неспокою, напруженого пошуку, експерименту значною мірою визначає характер та вектор руху прози «м'ятежних» геніїв.

Не вдаючись до панорамного розгляду міжмистецьких взаємодій літератури в художній системі модернізму, більше уваги звернемо на її зв'язки і взаємовпливи з кіно. Адже література, за словами Д. Лихачова, «вже згідно зі своєю природою має два пласти, а інколи й більше. Така природа образу, метафори, метонімії. У цьому і природа поетичного слова: за звичайним змістом захований інший – незвичайний [11, 71]».

Об'єктом уваги в нашій студії є діалог літератури й кіномистецтва, тобто мистецтва, в основі якого лежить слово, і мистецтва, підґрунтям якого постає зображення, рух, звучання. На перший погляд, ці два види мистецтва (й, особливо, література та німе кіно), принципово різні, адже існують самостійно, одне поза іншим. Однак у 20-ті роки минулого століття світ був у захопленні від кінематографа.

Науковці звертають увагу на з'яву кінематографічної словесної творчості у світовому мистецтві, при цьому вказують на експериментальні твори Дж. Лондона (роман «Серця трьох»), Г. Аполінера («Зона»), Д. Дос Пассоса (роман «Манхеттен»), а також на французьку лірику ХХ ст., у якій превалує «кіномонтажність образних структур [12]». М. Бажан у «Майстрі залізної троянди» писав, що й «Одеса захворіла на кіноманію і величала себе “Голлівудом на березі Чорного моря” [13, 179]». У той час на Одеській кінофабриці працюють О. Довженко, Ю. Яновський, М. Йогансен, М. Бажан, які, так би мовити, відкривають для себе світ кіно зсередини. Відтак ця ситуація активізує взаємодію кіно й словесної творчості в українському мистецькому просторі 20-х років минулого століття. Кінематограф був «стимулом, і натхненником, і матеріалом [14, 75]» і для творчості Г. Епіка, О. Досвітнього, які в цей час працюють над кіносценаріями. Тоді зароджуються такі прозові жанри, як кіноновела («Мамутові бивні», «Провокатор» Г. Шкурупія), кіноповість («Арсенал», «Земля», «Щорс» О. Довженка), кінороман («Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена, «Майстер корабля» Ю. Яновського) тощо.

Письменники творчо освоюють специфічні закони образотворення кіномистецтва, вводячи у словесну творчість мистецькі прийоми несловесних текстів. Відтак у їхній прозі основна увага спрямовується тепер на передачу плинну вражень, переживань, гри уяви, на відтворення світу в його русі, динамічності. Оскільки тогочасне кіно було «німим», то характеризувалося насамперед виразністю й насиченою подієвістю. Словесна творчість запозичує такі кінематографічні риси, як гостросюжетність, динамізм, монтажну композицію.

Зорієнтованість на кіно, на поетичне перекодування його засобів стає засадничим принципом О. Довженка й домінантою його поетики. Саме із творчістю О. Довженка «в літературознавчу термінологію увійшла кіноповість [15, 478]». Однаково обдарований і як художник, і як прозаїк, і як режисер, він поєднує засоби різних мистецтв, перекодує їхню художню мову. Живописність (музикальність) творчої натури митця, поєднання в його словесному мистецтві живопису, кіно й слова акцентує М. Наєнко, який, зокрема, пише: «Корінь такого мислення письменника – в психології його живописного обдаровання, котре він «мимовільно» переносив і на свою літературну та кінематографічну творчість [16, 238]». Прагнення «олімпійців» зруйнувати старі канони прозописання інспірували використання текстуальних стратегій, які будуються на використанні найрізноманітніших нарративних технік і технологій. Словесна творчість Г. Шкурупія, М. Йогансена, Ю. Яновського, О. Досвітнього,

М. Хвильового насичена алюзіями, аналогіями, символічними фігурами, цілою системою амбівалентних значень, їх інтертекстуальною грою. У метатексті художньої прози, як і в кіно, чільне місце належить метафорі, символу, які дозволяють зрозуміти відносно абстрактні речі через відносно конкретні. Так, тему модернізації, індустріалізації українського села О. Довженко художньо реалізує у кіноповісті «Земля»; поява першого трактора в селі інтерпретується не лише як новація, що сприяє підвищенню «культури», тобто обробітку землі, але і прочитується у дискурсі твору як загальнолюдське «прагнення вдосконалити життя на основі краси [16, 200]». Хоч «Земля» побачила світ 1930 року, коли ВАПЛІТЕ формально вже припинила свою діяльність (насправді ж «олімпійці» поглиблювали й втілювали парадигму «романтики вітаїзму» в естетично-художньому дискурсі “Літературного ярмарку” (1928–1929 роки), “Пролітфронту”, 1930 р. і поза ними), однак у кіноповісті якнайповніше виявила себе «романтика вітаїзму». «Спалах емоційності, ідеалізації життя цього разу був настільки значним, – зазначає М. Наєнко, – що його не одразу зрозуміли навіть такі художники, як О. Фадєєв чи В. Пудовкін [16, 199]». Не випадково у тогочасній критиці утвердився погляд на автора «Землі» як на «пантеїста» й «біологіста». Ця прийнятна сьогодні характеристика, звучала далеко не позитивно в той час, коли здійснювалася вульгарна політизація літератури, а психологізм зневажався як дрібнобуржуазна традиція, як вияв ворожої ідеології. Образна система твору Довженка працює на художнє втілення життєствердної настанови письменника – «кричати про здоровий імпульс життя». Мистецьки відтворюючи буття українського села 20-х років, автор кіноповісті «Земля» («Первісний текст не зберігся; існуюча нині кіноповість являє собою, за свідченням автора, своєрідну згадку про сценарій і фільм, занотовану в 1952 р., ...але концептуально вони ідентичні, отже й «згадку» є підстави вважати ідентичною первісному тексту твору [16, 200]») осмислює процес колективізації як перехід до «іншого», якісно нового, без чого немає руху й поступу. Його герой Василь Трубенко, занурений у вітаїстичний потік безкінечності, відкритий колективному досвіду віків, стає активним творцем нової дійсності. Тим самим він реалізує «насувні потреби померлих» і гармонізує світ, якоюсь мірою скеровуючи його розвиток. Події з життя окремого села й людини в цьому мікросоціумі підпорядковуються законам вічного й профанного, що співіснують у сфері трансуб’єктивного буття, взаємодоповнюючи кожен із сторін існування світу. Уславлені Довженкові яблука, що схиляються з гіллям до Василя в труну, як і сцена «рясного дощу на городину [17]», символізують вічний колообіг життя, гармонію світу й водночас поєднання його прологу й фіналу, початку й кінця.

Важливо наголосити, що проза О. Довженка є тільки одним із варіантів кінематографічних устремлінь у літературі модернізму, одним із методів поєднання кіно й словесної творчості, який базується на тому, що література запозичує в мистецтві кіно естетику дії, точну й лаконічну систему жестів, міміку, а відтак художній текст набуває нових семантичних й емоційних обертонів. Ця кінематографічна інтенційність виявляє себе в широкому діапазоні модуляцій у творчості Ю. Яновського, М. Йогансена, М. Хвильового, Г. Шкурупія та ін. Так, у формі кіносценарію написано твір М. Йогансена “Пригоди Мак-Лейстона...”, а також розділ “Розгром” у романі Г. Шкурупія «Двері в день», де превалюють описи кадрів, написи до них і авторські ремарки. Монтажна композиція, яка виявляє себе у цих авторських текстах, нагадує колаж, що розриває неперервність мовної комунікації. Відтак «пластична несумісність фактур і форм перестає бути простим дефектом твору, навпаки, пробуджує до життя новий рівень побутування форми [18, 18]».

Роман М. Йогансена орієнтувався на мистецтво кіно, а тому окремі образи і сцени є «кіногенічні». Прикладом цього може слугувати характеристика персонажа, живописність його дій і жестів у авторському тексті: «У двері ввійшов атлетично збудований чоловік з диким виразом у маленьких чорних очах. Він підійшов до якогось столика; за ним сиділо душ четверо вже дуже під банкою. Він став коло столика, раптом балачка вщухла, четверо встали як по команді й пішли до іншого столу. Атлет сів, згріб недоїдки разом з тарілками на підлогу і стукнув кулаком [19, 92]».

Кіно і проза перебувають у найтіснішому взаємозв’язку у мистецтві 20-30-х років минулого століття. Монтажна композиція творів, рельєфність образів, музика окремої фрази,

карбованість речення стають складовою частиною поетики творчості багатьох прозаїків. Дослідники уже звертали увагу на те, що й у творчості Ю. Яновського, «який рано прилучився до Товариша Кіно», також виявляють себе такі «прийоми, як монтаж, наплив, крупний план, уповільнений рух кадрів, кінометафора», що виникли в результаті синтезу мови прози з кіностилістикою [20, 97]. Чи не одним із перших цю особливість творчої манери Ю. Яновського спостеріг М. Семенко. Зі спогадів О. Грищенка дізнаємося, що, прочитавши першу прозову книжку “Мамутові бивні” (1925), М. Семенко відгукувався про неї так: «Його новели кінематографічні. За кожною новелою можна робити фільм. Яновський з першої новели виступає як новатор. Він мислить кадрами. Він мислить кінематографічно [21, 136]». Мові творів Ю. Яновського притаманна монтажна стилістика, характерною ознакою якої є принцип «текст у тексті», досліджений Ю. Лотманом [1]. За принципом монтажності єднаються не лише окремі епізоди всередині новел письменника, але й окремі розділи його романів.

У словесному тексті, як і в кіно, переважає метафора, метонімія, символ. Свідченням цього є вже самі назви романів: «Чотири шаблі», «Майстер корабля», «Вершники» Ю. Яновського, «Без ґрунту» Г. Епіка, «Вальдшнепи» М. Хвильового, «Двері в день» Г. Шкурупія та інші, в яких концептуалізується гносеологія й онтологія буття.

Висновки. Міжмистецький діалог «кіно – література» був досить жвавим в українському культурному просторі 20–30-х років минулого століття. Результатом цього діалогу стало виникнення нових жанрових утворень таких, як поезофільм, кіноновела, кіноповість, кінороман, кіносимфонія тощо. Застосування кінематографічних прийомів у літературі коригується соціальним чинником: безпосередньою діяльністю письменників у процесі кіновиробництва (режисерська, редакторська робота, також написання сценаріїв, обґрунтування теорії кіно тощо). Наукова проблема, винесена в заголовок студії, є актуальною й перспективною і потребує глибшого вивчення, а відтак – залучення нових наукових сил.

Список використаної літератури

1. Лотман Ю. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. – 704 с.
2. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
3. Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М.Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
4. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
5. Голубева З. Український радянський роман / З.С. Голубева. – Харків: Вид-во Харківського ун-ту, 1967. – 216 с.
6. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація: Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій; [пер. з англ. М. Климчук]. – К.: Ніка-Центр, 2006. – 384 с.
7. Бернадська Н. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури / Ніна Іванівна Бернадська. – К., 2005. – 36 с.
8. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / О. Ільницький; [пер. з англ. Р. Тхорук]. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
9. Кавун Л. «М'язтежні» романтики вітаїзму: Проза ВАПЛІТЕ: монографія / Лідія Іванівна Кавун. – Черкаси: Брама-Україна, 2006. – 328 с.
10. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30- ті роки ХХ століття) / О. Пуніна. – Донецьк: Дон НУ, 2012. – 332 с.
11. Лихачев Д. О филологии / Д.С. Лихачев. – М.: Высшая школа, 1989. – 208 с.
12. Божович В. Поэзия зрительных образов / В. Божович // Вопросы литературы. – 1978. – №5. – С. 128–131.
13. Бажан М. Одягніть окуляри / М.Бажан // Бумеранг. – 1927. – №1. – С. 23–25.
14. Цимбал Я. “54 кадри на сторінці”: кіно і проза 20 – 30-х років ХХ ст. / Ярина Цимбал // Слово і час. – 2002. – №8. – С. 74 – 79.
15. Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Редкол. І.О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К.: “Українська Радянська Енциклопедія” ім. М.П.Бажана, 1990. – Т. 2. – 576 с.
16. Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література / Михайло Кузьмович Наєнко. – 2-ге вид., зі змінами й доп. – К.: ВЦ “Просвіта”, 2000. – 382 с.
17. Довженко О. Твори: В 5 т. / О.П. Довженко. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 1. – 439 с.
18. Раппапорт А. К. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа / А.К. Раппапорт // Монтаж, литература, искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 15–20.
19. Йогансен М. Вибрані твори / Передм. Р. Мельникова / М. Йогансен. – К.: Смолоскип, 2001. – 516 с.
20. Панченко В. Морський рейс Юрія Третього / Володимир Панченко. – Кіровоград: ПВЦ “Мавік”, 2002. – 148 с.

21. Грищенко О. І пішли ми за ними (спогади) / О.І. Грищенко // Панченко В. Є. Морський рейс Юрія Третього. – Кіровоград: ПВЦ “Мавік”, 2002. – С. 135–146.

References

1. Lotman, Y. (2005). *About Art*. St. Petersburg: Isskustvo SpB. (In Russ.).
2. Nalyvaiko, D. (2006). *The theory of literature and comparative studies*. Kyiv: Kyievo-Mogylyanska Akademia. (In Ukr.).
3. Bakhtin M. (2000). Author and Hero: K Filosofskim Osnovam Gumanitarnyh Nauk. St. Petersburg: Azbuka. (In Russ.).
4. Eko, U. (2004). The reader's Role. Lviv: Litopys. (In Ukr.).
5. Golubeva, Z. (1967). Ukrainian Soviet Novel. Kharkiv: Vydavnytstvo Kharkivskogo Universytetu. (In Ukr.).
6. Shkandrii, M. (2006). Modernists, Marxists and Nation: Ukrainian Literary Discussion of 1920-ies. Kyiv: Nika Tsentr. (In Ukr.).
7. Bernadska N. (2005). Theory of novel as a genre in Ukrainian literary studies. Kyiv. (In Ukr.).
8. Ilhnytskyi O. (2003). Ukrainian Futurism. (1914-1930). Lviv: Litopys. (In Ukr.).
9. Kavun L. (2006). Rebel Romantics of Vitaism. Prose of Vaplite. Cherkasy. (In Ukr.).
10. Punina O. (2012). Cinematization of Ukrainian Literary Discourse. Donetsk. (In Ukr.).
11. Likhachev D. (1989). On Philology. Moscow. (In Rus.).
12. Bozhovich V. (1978). Poetry of word symbols. *Voprosy Literaturny (Questions of literature)*, 5, 128–131 (In Rus.).
13. Bazhan M. (1927). Wear your glasses. *Bumerang (Boomerang)*, 1, 23–25 (In Ukr.).
14. Tsymbal Y. (2002). 54 footages on the page: cinema and prose 20-30-ies of XX century. *Slovo i chas (Word and time)*, 8, 74 – 79. (In Ukr.).
15. Ukrainian Literary Encyclopedia. (1990). Kyiv. (In Ukr.).
16. Nayenko M. (2000). Romantic Epos: Effect of romanticism and Ukrainian literature. Kyiv: Prosvita. (In Ukr.).
17. Dovzhenko O. (1983). Works. Kyiv: Dnipro. (In Ukr.).
18. Rappaport A. (1988). By understanding the poetic and cultural-historical sense of installation. Moscow: Nauka. (In Rus.).
19. Iogansen M. (2001). Selected Works. Kyiv: Smoloskyp. (In Ukr.).
20. Panchenko V. (2002). The Marine Race of Yurii III. Kirovograd: PVZ Mavik. (In Ukr.).
21. Gryshchenko O. (2002). And we went behind them (memories). Kirovograd: PVZ Mavik. (In Ukr.).

Lidia Kavun Ivanivna,

Doctor of Philological Sciences, Professor at the Department of Ukrainian Literature and comparative studies, Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy
e-mail: kavun_li@ukr.net

DIALOGIC ASPECTS OF FILM AND UKRAINIAN LITERATURE IN 20-30-IES OF XX CENTURY

Abstract. *Interartistic dialogue "film - fiction" was quite lively in the Ukrainian cultural space of 20-30-ies. The goal of this studio is to learn intermedial dialogue of "film - Fiction", which is a complex and multifaceted problem, and covers genres and styles in literature and film, "feedback loop" of specific movie language and others.*

The object of attention in our studio is the dialogue of literature and cinema, the art, which is based on the word and art and the art which is based on image, movement, sound. At first glance, these two art forms (and, particularly, literature and silent films) are completely different since they exist independently, outside of one another. However, in the 20 years of the last century, the world was excited about the film. Then nascent prose genres such as film short story ("Mammoth tusks" "Provocateur" G. Shkurupii) film tale ("Arsenal", "Earth", "Schors" Dovzhenko) film novel ("The Adventures of Mc Leiston, Harry and Rupert other "M. Johansen," Master of the ship " Yanovsky) and others.

The use of cinematic techniques in literature is adjusted by social factor: the direct writers in the process of film production (director, editorial work, and scripting study film theory, etc.). Artists creatively master image-specific laws of cinema, introducing verbal creativity in artistic techniques of nonverbal texts. Thus, in their prose, the focus is now directed to the transmission flow of impressions, experiences, imagination games, to play in the world in his movement and dynamism. Since that time the movie was "numb" is characterized primarily expressive and intense action. Verbal cinematographic work borrows features such as action, dynamism, mounting track. Mounting arrangement works, relief images, music phrases, concise sentences are part of the poetics of the work of many writers.

The scientific problem posed in the title studio is relevant and promising and requires deeper study, and then - to attract new scientific forces.

Keywords: *film, prose, film novel, film short story, film tale, screenplay, dialogue, photo, symbol, metaphor, mounting frame.*

Одержано редакцією 20.11.2015
Прійнято до публікації 22.12.2015