

ПРО ВРОДЖЕНУ «КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ» ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДОКІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ПЕРІОДУ

Анна МАЗУРАК (Кіровоград)

У статті досліджуються «кінематографічні» прийоми в художній літературі, які творилися ще до виникнення мистецтва кіно. На матеріалі спостережень багатьох відомих практиків і теоретиків кіно простежено вплив поетики літератури на формування виражально-зображувальної системи кіномистецтва. Таким чином створюються методологічні засади для дослідження інтерактивних стосунків літератури і кіно на рівні поетики.

Ключові слова: монтаж, кадр, кінопоетика, кінозасоби, візія, візуалізація, кінематографічність в літературі, мізансцена, ракурс, атракціон.

In this article «cinematographical» methods are studied in literature, that had been created yet to the origin of art of the cinema. On material of observations of many well-known practitioners and theorists of the cinema influence of poetics of literature is traced on forming of the distinctly-depicting system of cinematographic art. Thus established methodological principles for the study of interactive relations of literature and film at the level of poetics.

Key words: montage, a shot, cinemapoetics, cinematographical methods, vision, visualization, cinematographicness in literature, mise-en-scene, angle, attraction.

У дослідженнях інтерактивних стосунків літератури і кіно не раз зауважено, що «кінематографічність» у літературі може бути двох видів. Так, наприклад, Ольга Пуніна, узагальнюючи наукові спостереження, що стосуються саме цієї проблеми, розрізняла *приховану, вроджену* та *імітовану* або *штучну кінематографічність*, яка є результатом свідомого запозичення письменниками різного роду прийомів з арсеналу кіно [11, с. 3–4]. Стосовно імітованої кінематографічності відомий режисер Сергій Ейзенштейн писав, пояснюючи, чому не знімають фільми за творами Дос Пассоса, який активно вводив у свої літературні тексти елементи кінопоетики: «Його кінематографічність, – пояснював він, – йде з кінематографу. Його прийоми – кіноприйоми, назад взяті з других рук. [...] Це все одно, як намагатися відтворити рух власного відображення, яке побачене у дзеркалі...» [18, с. 94]. Мода на таку імітовану кінематографічність поширювалася в 20-х роках, коли Великий Німій активно демонстрував нові, здавалося б, суто кінематографічні виражальні засоби. У той же час мало хто звертав увагу на те, що кінематограф як новий вид мистецтва, що так бурхливо розвивав свої виражальні можливості, багато в чому опирався саме на літературу, запозичуючи її, вироблені протягом довгого часу існування мистецтва слова, художні виражально-зображувальні засоби. І це зрозуміло, бо література в період становлення кінематографу була найбільш впливовим і найбільш масовим видом мистецтва – її статус як королеви мистецтв не підлягав сумніву.

Михайло Ромм зауважив в одній із своїх лекцій, що «будь-яке мистецтво будується як система нашарувань на фундаментах попередніх

епох» [13, с. 76]. Саме це і відбулось із новим сьомим видом мистецтва: опираючись на двохтисячолітню історію мистецтв, використовуючи величезний досвід художнього відтворення життя, що був напрацьований видатними митцями багатьох епох, кінематограф зумів пришвидшено пройти свій шлях розвитку і сформуватися як новий вид мистецтва.

Але щоб простежити вплив поезики літератури на формування виражально-зображувальної системи кіномистецтва, необхідно виявити проблему *прихованої* або *вродженої кінематографічності*, про яку писала О. Пуніна. **Актуальність** цієї проблеми має кілька аспектів. По-перше, вона надзвичайно важлива для теоретико-компаративістського підходу у вивченні інтерактивних стосунків літератури і кіно, виражально-зображувальні арсенали яких перебували і перебувають у процесах постійних взаємовпливів, взаємозапозичень, взаємообмінів. Виявлення «кінематографічної» складової у виражально-зображувальному арсеналі художньої літератури – це просто необхідний крок у формуванні теоретико-компаративістського підходу у вивченні інтерактивних стосунків літератури і кіно.

Важливим є й другий аспект. Вивчення вродженої «кінематографічності» літератури сприяє глибшому осмисленню художньої літератури як синтетичного виду мистецтва, для якого *візуальна* складова є надзвичайно важливою, у певному розумінні навіть вирішальною. Бо ж відомо, що процес сприймання літературного тексту є процесом візуалізації слова. Треба погодитися з думкою, що відображення літературою життя є нічим іншим як втіленням пластично-зорових (переважно), слухових, нюхових та інших образів та вражень у слово. Тому погляд на образи та враження, що закодовані у слово, крізь призму кінематографічних кодів, породжує ефект «нової точки зору» і через те може бути корисним для подальшого осмислення таємниць виражально-зображувального потенціалу художнього слова.

Чи можливо визначити найбільш ефективний шлях дослідження вродженого «кінематографізму» докінематографічної художньої літератури? На нашу думку, такий шлях полягає у вивченні та узагальненні поглядів видатних кінорежисерів на проблему вродженої «кінематографічності» художньо-літературних текстів. С. Ейзенштейн, М. Ромм, В. Пудовкін, А. Тарковський та інші постійно зверталися до художньої літератури з метою виявити в ній вроджений «кінематографізм», використовували «кінематографічну» складову літературних текстів як багатий ілюстративний матеріал для своїх лекцій з питань кінорежисури, які вони читали студентам ВДІКу. Ці лекції та статті, що належать видатним майстрам кіно, які водночас були його теоретиками, містять у собі надзвичайно цінний матеріал, осмислення та узагальнення якого дозволить створити надійний у науковому плані концепт вродженої «кінематографічності» літературних текстів.

Свої спостереження режисери здійснювали на матеріалі творів видатних майстрів слова – О. Пушкіна, М. Лермонтова, Л. Толстого, Е. Золя, В. Гюго, Ч. Діккенса, М. Пруста, Дж. Джойса, братів Гонкур, Г. Флобера, Гі де Мопассана, Е. Хемінгуей та багатьох інших. Твори художньої літератури вони аналізували з метою пошуку в них монтажних елементів та різних художніх прийомів, які мають кінематографічну природу.

Спектр вроджених «кінематографічних» засобів, які були виявлені названими режисерами в суто літературних текстах, є досить широким. Але найбільшу увагу вони приділяли монтажу, який, як відомо, характерний для всіх мистецтв, в тому числі і для мистецтва слова.

Одним з перших, хто звернув увагу на наявність засобів кінопоетики в літературних творах, був Сергій Ейзенштейн. У своїх працях «Монтаж 1938», «Вертикальний монтаж», «Діккенс, Гриффіт та ми» та інших він аналізує класику світової літератури на предмет пошуку кіноприйомів і в першу чергу засобів монтажу. Кінотеоретик у своїх лекціях постійно звертав увагу майбутніх режисерів на зв'язок літератури і кінематографу, на їх спільні риси та відмінності, демонструючи все це на прикладах аналізу творів словесного мистецтва. «Є письменники, – розмірковував режисер, – які пишуть, я сказав би, безпосередньо кінематографічно. Вони бачать «кадрами». [...] І пишуть монтажним листом. Одні бачать монтажним листом. Інші викладають події. Треті komponують образи кінематографічно. У деяких знаходимо всі ці риси разом» [18, с. 94]. Але водночас Ейзенштейн наполегливо наголошував на тому, що звертання режисерів до літератури у пошуках художніх прийомів не повинно бути простим запозиченням і механічним їх перенесенням. Тут мова йде «про глибоке осмислення законів літературної поетики й образності, про професійний аналіз художньої форми» [18, с. 91–92].

Дослідник найчастіше звертався до літературної спадщини О. Пушкіна, наголошуючи на тому, що цей автор постійно користувався прийомами монтажу. Пушкін, зауважує режисер, засобами слова здатен створювати такі виразні візії, що герої буквально оживають на сторінках його творів. Як приклад довершеного монтажу Ейзенштейн наводить уривок нічної втечі Марії з поеми О. Пушкіна «Полтава»:

*...Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шепот...*

Ейзенштейн виділяє тут три звукові моменти – «кінський тупіт», «козака мова» та «жіночий шепіт» – які створюють емоційно насичений образ втечі. Дослідник зауважує, що Пушкін використовує при описі цієї сцени монтаж з метою візуалізувати в уяві реципієнта завершений образ втечі, а також змусити його емоційно пережити цю подію. Автор завершує

монтажну фразу кадром, яким апелює до іншого органу відчуття, а саме до зору:

*...И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов.*

Ейзенштейн називає цей останній кадр «зорово-пластичним «крупним планом» [16, с. 179]. І водночас це нібито крапка в монтажній фразі, яка завершує формування образу події.

Варто окремо зупинитися на понятті «монтажної фрази» в художній літературі у трактуванні кінорежисера. Одиницею монтажу, як відомо, є кадр, а певна кількість кадрів складається у *монтажні фрази*, які Ромм порівнює з абзацами в словесному тексті. Захоплюючись природним «кінематографічним» мисленням багатьох митців слова, Ромм заохочував майбутніх режисерів вчитися вмінню будувати монтажні фрази в кіно саме у них.

Отже, «кінорежисерський» талант Пушкіна полягає в тому, що в аналізованій вище монтажній фразі він зміг таким чином відібрати та монтажно поєднати звукові та зорові образи-«кадри» саме таким чином, що в уяві постає єдиний емоційно довершений образ втечі Марії.

Але за допомогою монтажу письменник створює не тільки образи подій. Ейзенштейн відзначає, що у Пушкіна можна повчитися умінню використовувати монтаж задля послідовного зображення та характеристики образу персонажів. З метою продемонструвати це вміння поета, режисер наводить уривок з тієї ж поеми – опис Петра Першого:

*I. ...Тогда-то свыше вдохновенный
II. Раздался звучный глас Петра:
III. "За дело, с богом!" Из шатра,
IV. Толпой любимцев окруженный,
V. Выходит Петр. Его глаза
VI. Сияют. Лик его ужасен.
VII. Движенья быстры. Он прекрасен.
VIII. Он весь, как Божия гроза.
IX. Идет. Ему коня подводят.
X. Ретив и смирен верный конь.
XI. Почуя роковой огонь,
XII. Дрожит. Глазами косо водит
XIII. И мчится в прахе боевом,
XIV. Гордятся могущим седоком.*

Ейзенштейн приходиться до висновку, що якщо розбити цей опис на окремі кадри, плани та ракурси, то кількість рядків та «кадрів» повністю співпадає. Кінорежисер відзначає, що Пушкін мав природне кінематографічне бачення, і свої яскраві кінематографічні візії виражав в абсолютно кінематографічній манері. В даному випадку він не подає образ Петра одразу і повністю, а висвітлює за допомогою різних виражальних

засобів окремі його риси. Таким чином, в уяві реципієнта формується чітка, послідовна візія Петра. «Кадр» за «кадром» Пушкін доповнює її найдрібнішими подробицями, використовуючи різні плани та ракурси. «1, 2, 3 (рядки. – А. М.) – це чудовий приклад, – аналізує уривок Ейзенштейн, – підкреслено значущого показу дійової особи. Тут наявні три ступені, три етапи в його появі. 1. Петро ще не показаний, а поданий спершу тільки звуком (голоси). 2. Петро вийшов з шатра, але його ще не видно. Видно лише групу його улюбленців, що виходять з ним з намету. 3. Нарешті, тільки в третьому уривку з'ясовується, що виходить Петро. Далі: сяючі очі як основна деталь в його образі (4). Після цього – все обличчя (5). І тільки тоді вже вся його фігура (ймовірно, по коліна) для того, щоб показати його рухи, їх швидкість і різкість. Ритм і характеристика рухів тут виражені «імпульсивністю», зіткненням коротких фраз. Показ фігури в рід дається лише в сьомому уривку, і вже не протокольно, а яскраво (образно): «Он прекрасен». [...] Так лише у восьмому шматку Петро розкривається у всій своїй (пластичній) потужності» [16, с. 181].

Цей уривок режисер вважає також зразком найскладнішої звукозорової композиції. Пушкін так само послідовно подає звуки та слова Петра:

I. ...Тогда-то свыше вдохновенный

II. Раздался звучный глас Петра:

III. «За дело, с богом!»...

Отже, з перших рядків поет підключає звуковий елемент – голос Петра. Після прочитання їх стає зрозумілим, що Пушкін мав на меті спочатку підготувати читача, створити певний настрій. Ейзенштейн зауважує, що Пушкін, вибудовуючи виразність вислову, що належить Петру, послідовно розкриває спочатку його натхненність, потім звучність. Далі ми повинні впізнати вже голос Петра і лише тоді вже зрозуміти самі слова. Отже, послідовно подані аудіо-візуальні подразники допомагають створити завершений виразний пластичний образ Петра. Ейзенштейн вважав, що про «засоби монтажно-ї та пластичної виразності Пушкіна та про значення цього лаконічного майстра слова для кінокультури можна було б писати дисертації» [17, с. 196].

Режисер та мультиплікатор Ю. Норштейн також вважав Пушкіна видатним кінематографістом. Аналізуючи рядки з «Євгенія Онегіна», режисер підкреслює, що поет з таким умінням підбирає слова, з такою влучною протяжністю, що візії вникають самі собою.

*На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед,
Скользит и падает; веселый,
Мелькает, вьется первый снег,
Звездами падая на брег.*

В цих рядках Норштейн вбачає різкі зміни ритму, різні плани, але більш за все його захоплюють прояви таланту Пушкіна саме як мультиплікатора. Режисер наголошує, що такі яскраво зорові описи Пушкіна свідчать про його схильність до мультиплікації. «Те, що Пушкін тут видатний кінематографіст, – зауважує режисер, – в цьому немає сумнівів. Але тут він ще й більш видатний мультиплікатор. Звичайно, Пушкін у всьому великий. Мультиплікатори повинні вчитися у нього. Тому що його віршовані рядки є надзвичайно пластичними та кольорово, монтажно й музично досконалыми» [14, с. 178].

Ромм також багато аналізував твори літератури з метою пошуку в них монтажних елементів та різних художніх прийомів, які мають кінематографічну природу. У своїх лекціях для майбутніх режисерів, які були видані під загальною назвою «Питання кіномонтажу», Ромм порівнював кінофільм з літературним твором на макро- та мікрокомпозиційному рівнях: «Подібно до того як прозовий літературний твір ділиться на глави, глави – на частини розділів (абзаци), а абзаци – на фрази від крапки до крапки, точно так само в монтажній будові картини існує своя складна архітектоніка, складне співвідношення частин» [13, с. 270]. Монтажні фрази, які складаються з рухомих або нерухомих кадрів, стверджує режисер, – це неначе абзаци картини, а декілька монтажних фраз утворюють вже епізод.

Так само як і Ейзенштейн, Ромм звертав особливу увагу на творчість О. Пушкіна, вважаючи, що в його творах можна знайти зразки справжньої кінематографічності. Аналізуючи повість «Пікова дама», він знаходить в ній чіткі, завершені монтажні фрази, які автор будує неначе за законами кінематографу. Режисер аналізує уривок, у якому Герман опинився перед будинком графині. Він починається з загального плану – з опису вулиці, потім йде середній план – під'їзд та карети біля нього. А далі – крупний план людей, які виходять з карет: *«Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другою катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытягивались то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башимак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара»* [13, с. 90]. Але і в цьому, здавалося б, звичайному прийомі – крупному плані – Пушкін використовує, як зазначає Ромм, гострий образний прийом – «частина замість цілого». «Частина замість цілого» або *pars pro toto* – це риторичний прийом, варіант синекдохи, який полягає в заміні назви предмету назвою його частини. Ейзенштейн, пояснюючи цей прийом, зазначав, що він є засобом примусити виникнути в уяві образ явища, а не зображувати явище. Кадр, а особливо крупний план, є частиною (тобто *pars*), яка, згідно цього закону, викликає в свідомості добудову цілого образу (тобто *toto*). Ейзенштейн наголошує, що образ, який виникає завдяки цьому прийому, та образ, який народжується завдяки зіткненню двох кадрів, зовсім не є

однаковими. У другому випадку кадр-образ фактично вже зображений режисером, це продукт чужої волі, вважає Ейзенштейн, тоді як в першому випадку зображення образу є уявним, «тобто на основі заданого pars – індивідуально в кожній глядачі по-своєму побачене, по-своєму створюване, по-своєму створене (toto). Абсолютно ясно, – продовжує свою думку режисер, – що ступінь інтенсивності *переживання такого образу* набагато сильніший, ніж *зображення, яке виконано і створено кимось іншим*. У даному випадку буде залучений весь творчий апарат уяви глядача» [16, с. 409]. Якщо деталь (pars), вірно підібрана, то це дозволяє, зазначає Ейзенштейн, колосально зекономити засоби.

Інший дослідник кінематографу В. Божович зауважив, що саме використання прийому «частина замість цілого», принципу монтажного поєднання контрастних елементів, розклад дії на фази та їх поєднання в залежності від замислу автора і є ознаками природного кінематографічного бачення письменника [2, с. 58].

Отже, Пушкін, згідно цього прийому, не зображає людей, які виходять з карет, а за допомогою крупних планів звертає увагу на їх взуття, і тим самим дає зрозуміти, до яких соціальних станів вони належать. Ці «кадри» не лише яскраво образні, а й інформаційно насичені. Цьому сприяє те, що Пушкін вдається до різних ракурсів бачення цього дійства з точки зору Германа. Коли він описує ноги та взуття людей, які виходили з карет, то це ракурс на рівні очей Германа, бо карети у той час були дуже високі; коли ж у наступній фразі Пушкін пише, що «шуби та плащі миготіли повз величавого швейцара» [13, с. 90], то використовує ракурс зі спини. Ромм наголошує на тому, що О. Пушкін «малює світ майже завжди так, як це робить гарний кінематографіст – у вигляді змінюваних, рухомих, чітко обмежених у просторі картин, які можемо для простоти називати кадрами. У кожній з таких послідовно виникаючих картин-кадрів ми легко знаходимо і крупність, і ракурс» [13, с. 216].

Так само детально Ромм аналізує кадрування окремих фрагментів поеми «Мідний вершник», знову доводячи, що письменник користувався, звичайно ж, на підсвідомому рівні головними законами монтажу, які стали визнаними і набули теоретичного усвідомлення як засоби кінопоетики лише в 20-х роках ХХ століття. Це, наприклад, закон монтажу за крупностями.

Наведемо уривок з поеми, який аналізує Ромм:

*Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,*

*Вскипела кровь. Он мрачен стал
 Пред горделивым истуканом
 И, зубы стиснув, пальцы сжав,
 Как обуянный силой черной,
 «Добро, строитель чудотворный! —
 Шепнул он, злобно задрожав, —
 Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
 Бежать пустился. Показалось
 Ему, что грозного царя,
 Мгновенно гневом возгоря,
 Лицо тихонько обращалось...
 И он по площади пустой
 Бежит и слышит за собой —
 Как будто грома грохотанье —
 Тяжело-звонкое скаканье
 По потрясенной мостовой.
 И, озарен луною бледной,
 Простерши руку в вышине,
 За ним несется Всадник Медный
 На звонко-скачущем коне; ...*

Аналізуючи опис сцени, коли Євген перебуває біля пам'ятника Петра, Ромм доводить, що спочатку автор дає загальний план, а потім поступово починає прискорювати монтажний темп та наближати «камеру» до цих двох героїв. «Можна представити собі цей кадр, – аналізує уривок з поеми Ромм, – як наїзд або ряд поступових укрупнень, бо Євген бачиться рядок за рядком все ближче:

*«Стеснилась грудь его...» (поясний план),
 «... Чело*

*К решетке холодной прилегло...» (голова кризь решітку),
 «Глаза повернулись туманом...» (лоб та очі)*

Іншими словами, Пушкін пильніше вдивляється в Євгена, все ближче підводить нас до нього» [13, с. 216]. А потім поет знову «віддаляє камеру», щоб ми мали змогу побачити ще й Петра, потім знову наближає до Євгена з метою продемонструвати його емоції від цієї зустрічі. Через те, що весь твір побудований на зорових образах, зазначає режисер, Пушкін передає внутрішній стан свого героя, показуючи крупними кадрами вираз його обличчя та очей. Монтажну фразу письменник, як завжди, завершує знову загальними планами, тим самим уповільнюючи монтажний ритм. Ці останні кадри є яскравими зорово-звуковими картинами. «Отже, в даному уривку можна знайти, – завершує свій аналіз М. Ромм, – і мізансцену, і монтаж, і ракурс, і зміну крупності кадру, що разом є могутнім знаряддям кінематографічного мистецтва» [13, с. 220]. Ці роздуми видатного режисера і теоретика кіно ще раз підтверджують думку, що високохудожній

літературний текст, як правило, відзначається своєю яскравою візуальністю, яка організована письменником на принципах, що пізніше, уже з появою мистецтва кіно, будуть іменуватися як кінематографічні.

Багато уваги М. Ромм приділив творам Л. Толстого, вважаючи, наприклад, текст роману «Війна і мир» підручником з монтажу та кінодраматургії для режисерів. Він наголошує, що в цьому творі вперше в історії поетики жанру роману великі частини монтуються за внутрішньозмістовими, а не за зовнішньсюжетними ознаками. Аналізуючи у своїх лекціях поетику цього роману в аспекті його кінематографічності, Ромм виокремлює монтажні фрази, розбирає їх за кадрами. Він показує на чисельних прикладах, наскільки письменник володіє монтажним мисленням. На відміну від Пушкіна, для манери якого характерний тонкий внутрішньоєпізодний монтаж з точним підбором деталей, «Толстой немов би живописує крупними мазками» [13, с. 300]. Він є повчальним в плані монтажу більш крупних частин твору, при веденні монтажної драматургії, хоча в нього теж можна знайти завершений, чіткий внутрішньоєпізодний монтаж.

Відмінною рисою творів Льва Толстого є активне використання різних видовищно-афектних моментів. Письменник застосовує їх не просто заради видовищного ефекту, а задля розкриття характеру героїв, щоб показати, через які випробування вони проходять. Деякі мізансцени автор буде взагалі як чисте видовище, навіть без звуку. Як приклад Ромм наводить епізод з П'єром Безуховим під час розстрілу, коли той втрачає на час слух і може лише бачити цю трагічну сцену. Цей епізод, відзначає Ромм, автор буде, акцентуючи на його візуальності. Тому заради більшого ефекту він взагалі «вимикає» звук. Або ж не менш видовищна сцена в іншому романі автора «Анна Кареніна», коли Каренін розмірковує про ситуацію, що склалася з Анною, та про розлучення з нею. Тут Ромма захоплює те, як «Толстой неначе дає оператору та режисеру світлові вказівки у поєднанні з мізансценою» [13, с. 81]. Коли Каренін, розмірковуючи, ходить по дому і входить до світлої кімнати, де все знайоме та близьке, йому здається все одразу зрозумілим, рішення приходить саме собою. Але ж коли він далі заходить до темної кімнати, то все знову повертається до первісного стану, стає незрозумілим. На думку режисера, ця сцена є яскраво кінематографічною та видовищною.

Пушкін та Толстой, зауважує Ромм, взагалі багато уваги приділяють значенню світла при розкритті внутрішніх конфліктів своїх героїв. У «Піковій дамі» Пушкін зображує крупним планом Германа, коли той, освітлений вуличним ліхтарем, стоїть вночі під будинком графині. Ромм відзначає, що для літературного твору ніби то не так важливо, чи освітленою є людина, чи ні, але письменник має настільки кінематографічне бачення, що показує свого героя у тяжкі хвилини роздумів саме так, щоб читач міг його краще роздивитися [13, с. 290]. Н. Горницька у своїй праці,

присвяченій Пушкіну, написала: «Багатий арсенал кінематографічних засобів – монтаж, світло, своєрідне кадрування – зробили «Пікову даму» єдиною в своєму роді й суто кінематографічним явищем» [3, с. 286].

Роман Еміля Золя «Пастка» теж зацікавив Ромма елементами кінематографізму у своїй поетиці. Він сповнений гострими, видовищними епізодами, видовищними образними характеристиками середовища. Автор так мобілізує зображальні засоби, що вони «викликають зорові образи надзвичайної сили» [13, с. 86].

Стосовно використання монтажної конструкції, проза французького письменника також виявляється цікавою. Він використовує паралельний монтаж, але дає не дві окремі сюжетні лінії, а показує то головну героїню твору Жервезу, то якихось людей, місто, то знову Жервезу. Ромм зауважує, що цим чергуванням інтимних сцен з масовими видовищами, Золя вводить читача у зображуване середовище, створює необхідний настрій. А зображення підйому сходами одного з персонажів роману до помешкання, де живе Жервеза, режисер взагалі вважає ідеальним для постановки у кіно, – тут внутрішнє кінематографічне бачення письменника проявило себе найяскравіше. В цьому епізоді Золя немов би використовує і декорації, і світло, чітко вимальовує мізансцену: *«Справді сходи В, сірі, брудні, зі засмальцьованими перилами, з пооббиваними стінами, що наскрізь пропахли міцним кухонним запахом. На кожному поверсі в обидва боки від сходів відходили вузькі, лункі коридори; до них вели жовті двері, замазані до чорноти брудними руками. [...] Вузький темний коридор з облупленою штукатуркою, де не де освітлений тьмяними газовими ріжками, йшов вдалину й іноді роздвоювався. Зовсім однакові двері слідували одна за одною, як у в'язниці або монастирі; майже всі вони були широко відчинені, і всі кімнати із їх злидненим умеблюванням були пронизані рудувато золотистим світлом теплого липневого вечора. Нарешті вони підійшли до зовсім темного проходу»* (переклад мій. – А. М.) [19, с. 24–25].

Ейзенштейн теж відзначав майстерність письменника у створенні яскравих кінематографічних образів, його «кінематографічне» образне мислення: «Золя бачить предметно. Він пише людьми, вікнами, тінями, температурами... Сторінку Золя можна просто розномерувати у монтажний лист і за частинами роздавати у робочі цехи» [18, с. 94]. Режисер наполягав на тому, що Золя володів мистецтвом бачити та відчувати усіма п'ятьма відчуттями. Але найважливіше в поетиці письменника з позицій кінематографізму є те, що його творам властиві лаконізм у створенні образів речей та людей, лаконізм побаченого ракурсу, а також мистецтво *paris pro toto*. Цьому Ейзенштейн закликав кіномитців вчитися у Золя. «Розкрийте будь-яку сторінку Золя. Вона настільки пластично написана, – захоплюється режисер, – що по ній буквально можна робити «виписки», починаючи з ремарок режисера (емоційна характеристика сцени), точних

вказівок декоратору, освітлювачу, реквізитуру, артистам та іншим» [16, с. 309].

Окремо зупинимося на розгляді паралельного монтажу в літературі докінематографічного періоду. Загальновідомо, що американський режисер Гріффіт, який вважається винахідником паралельного монтажу в кіно, взяв цю ідею саме з літератури, передусім у Діккенса. Паралельний монтаж є різновидом міжкадрового монтажу. За визначенням Н. Агафонові, він будується як чергування сюжетно-незавершених дій, які передбачають можливість їх мисленнєвого поєднання у сприйнятті людини [1, с. 47]. В. Шкловський зазначає, що суть цього художнього прийому полягає у тому, що головного персонажа однієї частини паралельної побудови залишають в найкритичніший момент та звертаються до іншої паралельної дії [15, с. 32]. Паралельний показ двох або більше сюжетних ліній в романі часто використовується з метою гальмування розвитку подій. Прикладів цього прийому в літературі можна знайти багато, але показовими, на думку Ромма, в цьому плані є романи Льва Толстого «Війна та мир» та «Анна Кареніна», що «побудовані за всіма принципами паралельного монтажу з одночасним веденням ряду ліній» [13, с. 284]. Сам початок «Війни та миру» – це яскравий приклад цього художнього прийому, коли письменник паралельно описує обстановку і настрої у домі Ростових, де панує радість, свято, любов, танці, та дім Безухових, де вмирає старий граф і панують смуток, темрява і свари через заповіт. Толстой робить це дуже контрастно, у відповідності з законом монтажу атракціонів Ейзенштейна. Тільки завдяки такому контрастному показу цих двох домівок, завдяки постійному зануренню то в атмосферу радості, то в атмосферу великого горя, реципієнт глибше та гостріше сприймає зображуване.

Толстой, на думку Ромма, використовує також паралельний монтаж з метою застосування такого важливого художнього прийому як *спосіб відображеної дії*. Цей прийом полягає у тому, що письменник доводить розвиток подій до кульмінаційного моменту, але саме в кульмінації припиняє показувати безпосередньо саму дію, а показує «крупним планом» іншого персонажа і через показ його емоційної реакції характеризує зображувану подію. Режисер вважає, що цей вживаний у літературі прийом має пряме відношення до кінематографічного способу відображення дійсності. У сучасному кіно цей прийом використовується задля підтримки інтересу глядача, тому в кожному кадрі, кожній монтажній фразі або дії має бути якась недомовленість, не до кінця виражена інформація. Отже, усвідомлення цього психологічного закону та активне застосування художнього прийому відображеної дії є ще однією рисою вродженої кінематографічності письменника.

Прикладів таких прийомів у літературі Ромм наводить багато. Скажімо, у батальних сценах «Війни та миру» автор не дає опис самого бою, а готує читача до сприймання цієї події різними зображальними

засобами і лише потім показує батальні сцени з точки зору якогось персонажу з тилу або через уривчасті враження самих учасників. Гострі конфліктні ситуації Л. Толстой також розкриває з допомогою цього методу. Ромм, наприклад, відзначає, що кульмінаційні моменти дуелі П'єра Безухова з Долоховим письменник показує через сприймання іншими учасниками, а «кадри» пострілів взагалі дає лише у звуці. «Чим сильніше та динамічніше розвиток внутрішнього конфлікту, що закладений в епізоді, тим, як правило, вигідніше застосовувати такі прийоми відходу від центральної дії, відпрацьовувати цю дію на її сприйнятті. [...] Різко же виражений конфлікт, який одразу поведе глядачів за собою, дозволяє відходити від нього скільки завгодно. Це давним-давно відкрито в кінематографі, але ще раніше, як бачите, – розповідає своїм студентам Ромм, – вже використовувалося в літературі» [13, с. 314].

Цікавою з точки зору використання монтажу та ритму є структурування п'єс В. Шекспіра. Манера драматурга настільки насичена прийомами кінопоетики, що стає зрозумілим, чому його твори так часто екранізувалися. О. Ліпков прийшов до висновку, що такий інтерес багатьох митців до драматургії Шекспіра полягає у яскраво вираженій «кінематографічності» його п'єс. На підтвердження своєї думки дослідник цитує видатного режисера та сценариста Джона Емерсона, який екранізував «Макбета» в 1916 році: «Під час роботи над сценарієм з'ясувалося, що задача не така важка, як я очікував. Насправді вона була вражаюче легка, тому що шекспірівська драматургічна структура набагато ближче за формою до кіно, ніж сучасна п'єса або роман» [10, с. 31]. Ліпков знаходить цю близькість у динамічності сюжету, у його дієвості, у монтажній побудові творів. А Пітер Брук підкреслював, що п'єси Шекспіра писалися саме для безперервної вистави, що їхня кінематографічна структура з чергуванням коротких сцен, що розривалася другорядними сюжетними лініями, – усе це частина тієї єдності, яка розкривається лише в своїй динаміці, тобто в безперервній послідовності цих сцен, без якої міцність і сила їх впливу ослаблюється в тому ж ступені, як це б сталося з любим фільмом, якби його стали демонструвати з зупинками та музичними вставками між кожною частиною» [6, с. 3].

Завдяки тому, що п'єси Шекспіра сповнені різних кіноприймів, в тому числі і монтажних, до них неодноразово зверталися не тільки як до невичерпного джерела сюжетів для екранізацій, а й до таких, де можна було знайти чудові зразки монтажних побудов та пластичних вирішень в зображенні сцен. Ліпков пише, що, наприклад, Ейзенштейн звертався до шекспірівського «Макбету» при зображенні битви у своєму фільмі «Олександр Невський», а американський режисер та сценарист Олсон Уеллс взагалі сказав одного разу: «Якщо б Шекспір жив сьогодні, він, напевно, був би кінорежисером» [10, с. 59].

Побудову монтажних фраз у Шекспіра розбирав і Ромм. На своїх лекціях він пропонував звернути особливу увагу в п'єсах драматурга на підбір останніх кадрів кожної монтажної фрази, які є перехідною сходинкою до наступної фрази, дії – такі прийоми створювали відчуття композиційної завершеності. Монтажні фрази у Шекспіра чітко й ритмічно правильно організовані, перші і останні «кадри» неначе рамки думки, замикають епізод. «Шекспір веде велику сцену в білих віршах, без рими, – продовжує свій аналіз Ромм, – але два останні рядки в сцені він зазвичай римує. Цим одразу створюється відчуття крапки, завершеності епізоду» [13, с. 276].

Шекспір ще задовго до виникнення теорії «монтажу атракціонів» Ейзенштейна відчув значимість різних атракційних засобів у художньому творі. Досить часто драматург вводить в свої п'єси різні гумористичні діалоги з метою «вивести» реципієнта з одного настрою і підвести до іншого, змінюючи його стан від зосередженої напруги, емоційного співпереживання до розслабленого споглядання. А потім він несподівано знову струшує свідомість читача якоюсь подією. Це ще одна кінематографічна риса творчості драматурга. Недарма Пітер Брук писав: «Після епохи Шекспіра світ не знав театру, який би так притягував глядача, як це робить сьогодні футбольний матч, театру такого ж реалістичного, як телебачення, такого розбещеного як мюзік-холл» [6, с. 2].

Шекспір умів на інтуїтивному рівні відчути та дуже вдало використати закони людського сприймання, що можливо і зробило його п'єси безсмертними. Думається, що саме наявність у митця відчуття та розуміння законів людського сприйняття є одним із складових його художньої обдарованості. Вочевидь, що ця риса художнього таланту є одним із чинників вродженої «кінематографічності» письменників докінематографічної ери. Саме ця риса, яка органічно поєднана із добре розвинутою образною уявою, допомагає закодуванню у художнє слово яскравих візій.

Цікавим видаються спостереження Ейзенштейна та Ромма, що стосуються ролі пунктуації в словесному мистецтві як ознаками монтажу. Ейзенштейн наводить уривок з твору Грибоедова «Горе від розуму», де знаки пунктуації означають розподіл на «кадри»:

*Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек!! и булавок!!!
И книжных и бисквитных лавок!!!..*

Ейзенштейн пише, що знаки оклику свідчать про те, що «кожному з цих атрибутів туалету відведений свій крупний план та перелік їх подано кадрами, які *монтажно* змінюються» [16, с. 186]. Таких прикладів, де знак оклику посеред речення відокремлює наступний «кадр», режисер знаходить багато у Грибоедова. Окремо Ейзенштейн зупиняється на подвійних та

потрійних знаках оклику. Він вважає, що вони свідчать про зростаюче укрупнення планів, про збільшення розмірів деталей.

Цікавим видаються спостереження Ромма, що стосуються ролі пунктуації в словесному мистецтві як ознаками монтажу. На лекції, присвяченій питанням монтажу, він навів приклад з «Пікової дами» О. Пушкіна, де автор ділить фразу не крапками, а саме крапками з комою. Тим самим поет, на думку Ромма, дає один загальний план або низку кадрів: *«Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты»* [13, с. 287]. Іноді Пушкін після деяких фраз ставить крапку і тире, що свідчить про те, що почалась наступна монтажна фраза. Режисер вважає, що таким чином Пушкін прямо натякає на роздільне бачення світу, хоча б тим, що він увесь час зупиняє читача то крапкою, то крапкою з комою і навіть крапкою і тире.

Цікавим з точки зору використання літературного монтажу є прийоми вираження плину часу у Пушкіна. Б. Єгоров визначає, що в літературі саме Пушкін «вперше включив особистий час героя в історичний час; зіставив момент теперішнього з минулим часом та вивів теперішнє з минулого» [12, с. 161]. Б. Мейлах теж наголошує на тому, що поет був першовідкривачем поетичних способів «зупиняти» або «розтягувати» час [12, с. 8]. Прикладом кінематографічного прийому «розтягування» часу є епізод з «Пікової дами», коли Герман чекає дванадцяті години, щоб увійти в дім графині. Н. Горницька, аналізуючи цей епізод, вказує, що Пушкін використав «прийом, еквівалентом якого у сучасному кіно є крупний план часу, на сто років раніше за кінематографістів: «Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать – и все умолкло опять» [3, с. 283]. Пушкін майстерно створює в цій сцені відчуття часу, причому цей образ є як зоровим, так і слуховим. Зорове бачення він передає «кадрами» з годинником, на який герой увесь час дивиться, а слухове сприйняття автор передає вже боєм годинника. Горницька вважає, що Пушкін створив в цьому епізоді психологічно вмотивований звуко-зоровий образ часу.

Довженко також посилався при застосуванні прийому «розтягування» часу в своїх фільмах на літературу, а саме на твори Гоголя. «В описі Гоголя в «Тарасі Бульбі», в цьому геніальному сценарії, який написаний Гоголем сто років тому, йдеться про те, як заряджають закордонне зброя, і перед тим, як заряджають закордонне зброя, і перед тим, як вистрілити. Гоголь описує, ще не вистріливши, задалегідь, як заплачуть ті, по яких вистрілять. А потім стріляють» [7, с. 72–73]. Отже, цей літературний прийом стає з часом суто кінематографічним, піддавшись, звичайно, змін та удосконалень, але, як ми можемо вже зробити висновок, більшість прийомів кіно були від початку вироблені та розроблені впродовж століть в літературі.

Стосовно використання монтажного методу при організації часу з метою досягнення особливої емоційної напруги, цікавим є епізод з роману Гі де Мопассана «Любий друг», коли головний герой Жорж Дюруа о 12.00 ночі чекає на Сюзанну. Тут автор монтажно розтягує час з метою підкреслити емоційну значущість цієї миті для головного героя, щоб зосередити увагу читача на саме психологічному забарвленні моменту. Цей епізод докладно аналізує Ейзенштейн у своїй праці «Монтаж 1938», підкреслюючи, що автор показує дванадцять годину ночі як емоційний образ, а не як просто астрономічний час. Мопассан з цією метою описує, як годинники б'ють дванадцять в різних місцях знову і знову і таким чином примушує реципієнта пережити це відчуття опівнічного часу. Окрім того, автор створює не просто пластичний образ часу, а й звуковий. «Цей приклад, – пише Ейзенштейн, – може бути зразком найтоншого монтажного письма, де «дванадцять годин» у звуці виписано цілою серією планів «різної величини»: «десь вдалині», «ближче», «зовсім далеко» [16, с. 165]. Режисер вважає, що це три окремі кадри-плани – загальний план, середній та ще більш загальний.

Ейзенштейн окремо виділяє також роман Джойса «Уліс» за його «розтягування» часу. Цей твір з'явився на початку ХХ століття в саме той період, коли молодий режисер був у творчому пошуку нових художніх прийомів. Ейзенштейн зазначає, що цей роман – це крупний план одного дня життя посереднього чоловічка розміром до семисот тридцяти п'яти сторінок.

Особливої уваги заслуговує ще один монтажний прийом з часом, а саме – прийом неспівпадіння хронологічної послідовності подій з композиційною структурою твору або сюжетна перестановка. Цей прийом є прикладом використання монтажу як методу побудови літературного твору. За визначенням В. Шкловського, *сюжетна перестановка* – це «таке явище, коли в художньому творі події подані не в порядку послідовності, а в якомусь іншому» [15, с. 31]. Цей монтажний прийом використовується в літературі, а тепер і в кіно, з метою досягнення певного емоційного стану, емоційного напруження. Шкловський наводить приклади з літературних творів, демонструючи, як активно і часто письменники застосовували цей прийом в словесному мистецтві. Пушкін в «Пострілі» спочатку показує Сільвію під час тренування у стрільбі з пістолету, а потім вже розповідає про його незавершену дуель з графом.

Ще однією ознакою яскравого кінематографічного бачення поета є застосування різних атракціонів з метою максимально ефективно впливати на читача. Термін «атракціон» використовувався у цирку ще на початку ХІХ століття, але відкрив його для кіномистецтва Сергій Ейзенштейн. Він визначав атракціон як «будь-який агресивний момент театру, тобто всякий елемент його, що піддає глядача чуттєвому або психологічному впливу, практично вивіреному і математично розрахованому на певні емоційні

потрясіння того, хто сприймає ...» [16, с. 270]. Творчість Пушкіна є показовою в плані застосування атракціонів. О. Ліпков у своїй книжці «Проблеми художнього впливу: принцип атракціону» наводить декілька прикладів з творчого набутку поета. Так, атракціон-краса можна зустріти в вірші Пушкіна «Красуня»:

*Но, встретясь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься невольно* [9, с. 42].

Дослідник переконує, що примусити зупинитися навіть від захвату красою вже є атракційним ефектом або «ай-стоппером», якщо застосувати сучасний кінематографічний термін стосовно цього прийому. Атракціон-жорстокість або атракціон-смерть можна знайти у Пушкіна, коли він описує страту в «Полтаві» [9, с. 71]. «Атракціони, – пише Ліпков, – саме в силу здатності привертати загальну увагу і виступають в ролі свого роду драматургічних магнітів, які поляризують силові лінії сюжету, оголюють етичні позиції, виявляють конфлікти протидіючих сил, що приводить їх до зіткнення» [9, с. 205].

Особливого зацікавлення викликає приклад, наведений Ейзенштейном у своїй статті «Вертикальний монтаж». Це зноско до записів в «Щоденнику» братів Гонкурів від 18 вересня 1867 року. В цьому епізоді вражає те, що монтажні елементи, виражені у різних крупних планах та ракурсах, апелюють майже до всіх органів почуттів. Наведемо зображення цього епізоду, взяте зі статті режисера: «У двох кінцях залу, занурених у глибоку тінь, – поблискування гудзиків і рукояток шабелъ поліцейських. Блискучі члени борців, що спрямовані у простір яскравого світла. Зухвалий погляд очей. Ляскання долонь по шкірі при боях. Піт, від якого несе запахом дикого звіра. Блідий колір облич, що зливається з білявим відтінком вусів. Тіла, що рожевіють на місцях ударів. Спино, з яких струмує піт, як з каменів водостоків. Переходи фігур, що волочаться на колінах. Піруети на головах і т. д. і т. д.» [16, с. 191].

Ейзенштейн робить розподіл «кадрів» згідно їх апелюванню до органів почуттів:

1. Дотиково-фактурні (мокрі спино, з яких струмує піт).
2. Нюхові (запах поту, від якого несе диким звіром).
3. Зорові:
 - світлові (глибока тінь і блискучі члени борців, що спрямовані в повне світло; гудзики поліцейських і рукоятки їх шабелъ, що поблискують з темряви).
 - кольорові (бліди обличчя, біляві вуса, тіла, що рожевіють в місцях ударів).
4. Слухові (клацання ударів).
5. Рухові (рухи на колінах, піруети на головах).
6. Суто емоційні, "ігрові" (вираз очей) і т. д.

Завдяки такому детальному розбору ми бачимо, наскільки талановито та майстерно зроблений цей опис. Через залучення майже всіх органів відчуттів створюється настільки детальна та завершена візія цієї арени, що виникає враження демонстрації гарно знятого фільму.

Особливо повчальною з точки зору кінопоетики є творчість Тараса Шевченка. Дослідниця живописної складової творчого набутку Шевченка Леся Генералюк вважає, що вся творчість митця надзвичайно багата на кінематографічні прийоми. На її думку це обумовлено особливою візуальною обдарованістю, яка до того ж ще була огранена високопрофесійним досвідом живописця. Це позначилося на всій його словесній творчості. Шевченко чудово загодовував у слово картини, що виникали перед його внутрішнім зором (див.: книжку Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наук.думка, 2008. – 544 с.). «Ідучи за “вказівками”, що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Т. Шевченка, – пише стосовно цього Григорій Клочек, – можна писати художні полотна. Тут прямий зв’язок між образними візіями, що з’являлися у свідомості Шевченка-живописця та тією словесною конструкцією, що сформувався Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження» [8, с. 9–10]. Ця особливість художнього мислення поета, що проявилася в образах, сконструйованих за правилами мистецтва живопису, обумовила наявність у його текстах значної кількості художньо виразних, закодованих у слово зорових картин-«кадрів», які дуже часто співвідносилися та з’єднувалися за принципами кінематографічного монтажу. Таким чином пояснюється природа появи елементів кінопоетики ще в докінематографічний період. Тут слушно прислухуватися до думки В. Божович: «Кінець XIX ст. – це час народження на світ нового мистецтва рухомих зображень. А попередні десятиліття можна розглядати як період внутрішньоутробного розвитку кіно (Підкр. моє. – А. М.), його поступового визрівання у лоні старших мистецтв, котрі, зі свого боку, підходили до рубежу різних структурних мутацій» [2, с. 6]. Отже, багато факторів посприяли тому, що твори Шевченка – це неначе сценарії до фільмів з чіткою побудовою мізансцен, з використанням різних кінематографічних прийомів, з монтажним ритмом. С. Фрейліх в своїй книжці «Теорія кіно: від Ейзенштейна до Тарковського» аналізує сцену з поезії Шевченка «Катерина»:

*«Бежит по лесу босая,
И в сугробах тонет,
То Ивана проклиная,
То просит, то стонет.
До опушки добежала -
Да к пруду спустилась,
Возле проруби широкой
Вдруг остановилась.*

*Прими, боже, мою душу,
И ты - мое тело!...
И вода над нею глухо,
Глухо прошумела» [14, с. 445].*

Дослідник виділяє тут монтаж за крупностями (на початку – босі ноги, у кінці – ополонка), послідовну зміну місць (тобто зміна місць точок зйомок) – ліс, замети, галявина, ставок. На думку Фрейліх, тут наявний також прийом непрямого зображення в епізоді. Дослідник зазначає, що Шевченко не показує, як Катерина кидається до ополонка, а подає лише крупний кадр: «вода над нею глухо, глухо прошумела». Цей момент є також прикладом застосування Шевченком атракціону: «дія, таким чином, розпочавшись на загальному плані, – аналізує Фрейліх, – завершується на крупному, і він вступає раптово, тривожно, немов ударом трансфокатора» [14, с. 446]. Отже, в цьому невеличкому епізоді Шевченко неначе справжній кінорежисер застосував різні кінематографічні прийоми, завдяки яким візія цієї трагічної події вибудовується напрочуд завершеною, емоційною, яскраво образною. Поет зміг створити завдяки прийомам монтажу декілька справжніх картин-кадрів, які поєднуються в один загальний коротенький фільм про загибель Катерини. Цей приклад знову ж таки свідчить про те, що дійсно геніальним митцям були притаманні яскраве внутрішнє бачення та монтажне мислення, і завдяки цьому візії, які виникають під час прочитання творів таких митців, наділені художньою енергією.

Багато уваги аналізу саме мізансцен в зорових мистецтвах приділяє Сергій Юткевич. Він розбирає в своїй книжці «Контрапункт режисера» уривок зі «Співаки» І. Тургенєва, де автор попадає в кабак, в якому незабаром відбудеться змагання двох співаків. Цей кабак автор подає в чисто кінематографічній манері, як справжній режисер. «Тургенєв дає, – зазначає Юткевич, – не тільки психологічні та портретні характеристики діючих осіб, планування та мізансцену, але й навіть такий компонент, як світло, грає в цій сцені істотну роль, надаючи їй певний колорит» [20, с. 85]. Отже, режисер виділяє в цьому невеличкому уривку різні мізансцени, ракурси, плани, світло, звуковий супровід. Він наводить приклад точного монтажного бачення письменника, який в мізансцені зовсім в кінематографічній манері подає плани-«кадри» персонажів:

- I. «Я внимательно поглядел кругом: все лица выражали напряженное ожидание».
- II. «Сам Дикий-Барин прищурился».
- III. «... мой сосед, мужичок в изодранной свитке, и тот даже... вытянул шею».
- IV. «Моргач запустил руку в картуз и достал рядчиковый грош».
- V. «Все вздохнули».
- VI. «Яков покраснел».
- VII. «А рядчик провел рукой по волосам».

Таких прикладів мізансцен у Тургенєва можна знайти багато. І хоча деякі, як зазначає Юткевич, зовнішньо досить скупі та мають спокійний темп, але їх виділяє внутрішня ритмічна сутність.

Ще одним письменником, творчість якого виявилась передвісником нових змін в культурі, був Антон Чехов. У творчому спадку письменника можна знайти цілий арсенал різних художніх просторово-часових варіацій. Його називають першим письменником ХХ століття через те, що в його творах проявилися всі ті ознаки, які потім характеризували літературу та культуру ХХ століття. За Горницькою, цими кінематографічними ознаками літератури є лаконічність, конкретність бачення, видовищність, пластичність [4, с. 39]. Чехов дійсно мав яскраве зорове бачення, він відчув нові віяння в мистецтві, зміни в ньому і зміг втілити їх у своїх п'єсах. «Чехова не потрібно оснащувати кінематографічними прийомами, – зазначає Фрейліх, – вони закладені в ньому. Чехов зблизив театр і кіно, його драматургія – предтеча кінематографічного дії» [14, с. 118].

Отже, приходимо до висновку, що вроджений кінематографізм характерний для митців слова, що наділені особливою здатністю до образно-зорових уявлень (візій). Апелюючи до всіх органів відчуттів, вони створювали чіткі, виразні, завершені візії, при цьому використовували на інтуїтивному рівні такі художні засоби, які згодом, з появою та розвитком мистецтва кіно, перетворилися у кінозасоби, стали надбанням кінопоетики. Наведені приклади ще раз переконують, що «кінематографізм» художнього мислення був притаманний багатьом геніальним видатним майстрам художнього слова. Тому Ромм на своїх лекціях переконував майбутніх режисерів, що «навчаючись кінематографу, ми з вами повинні вчитися в першу чергу у літератури. Література – це мати кінематографу» [13, с. 76].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основа анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
2. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века / В. И. Божович. – М. : Наука, 1987. – 320 с.
3. Горницкая Н. С. Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. Т. 5. Пушкин и русская культура / Н. С. Горницкая. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. – С. 278–304.
4. Горницкая Н. С. О границах взаимодействия кино и литературы / Н. С. Горницкая // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия: [сб. ст.]. – Ленинград: Искусство, 1985. – С. 3–59.
5. Демещенко В. В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва / В. В. Демещенко // Вісник Книжкової палати : наук.-практ. журн. – Київ: Держ. наук. установа "Книжкова палата України імені Івана Федорова", 2008. – № 2. – С. 36–42.
6. Демещенко В. В. Вплив Шекспірівської драматургії на кінематограф ХХ століття [Електронний ресурс] / В. В. Демещенко // Мистецтвознавчі записки. – 2010. – № 17. Режим доступу до журн.:

http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2010_17/14.pdf

7. Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...»: Статьи, выступления, заметки / Александр Довженко. – М. : Сов.писатель, 1967. – 403 с.
8. Клочек Г. Художній світ як категоріальне поняття / Григорій Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 9–10.
9. Липков А. И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона / А.И. Липков. – М. : Наука, 1990. – 240 с.
10. Липков А. И. Шекспировский экран / А.И. Липков. – М. : «Искусство», 1975. – 351 с.
11. Пуніна О. В. Засоби кіно мови в українській художній прозі 20-30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – «Теорія літератури» / Ольга Василівна Пуніна. – Донецьк, 2011. – 19 с.
12. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [Б. Ф. Егоров]. – Л. : «Наука», 1974. – 300 с.
13. Ромм М. И. Избранные произведения в 3-х томах. Том 3 / М. И. Ромм. – М. : Искусство, 1982. – 576 с.
14. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. Фрейлих. – М. : Академический проект, 2009. – 512 с.
15. Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино / В. Шкловский. – М. : Искусство, 1965. – 456 с.
16. Эйзенштейн С. Изб. произв. в шести томах. Том 2 / С. Эйзенштейн. – М. : «Искусство», 1964. – 568 с.
17. Эйзенштейн С. Изб. произв. в шести томах. Том 5 / С. Эйзенштейн. – М. : «Искусство», 1967. – 600 с.
18. Эйзенштейн С. Кино и литература (Об образности) / С. Эйзенштейн // Вопросы литературы. – 1968. – № 1. – С. 91–112.
19. Золя Э. Западня. Собрание сочинений в 18 томах. Том 6 / Э. Золя. – М. : Правда, 1957. – 212 с.
20. Юткевич С. Контрапункт режиссера / С.Юткевич. – М. : Искусство, 1960. – 448 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Мазурак Анна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: теорія літератури, компаративістика, взаємовпливи кіно і літератури, рецептивна поетика, кінопоетика.

СІМ СЛІЗ ІВАНА ЧЕНДЕЯ

Василь МАРКО (Кіровоград)

Розглядається творчість Івана Чендея на рівні структурних та функціональних особливостей символічних образів сльози, уточнюються оцінки окремих творів з погляду їхньої взаємодії з часом.

Ключові слова: концепт, образ-символ, архетип, духовність, господар, люмпенізація свідомості.

The article is devoted to the analysis of I. Chendey's creativity at the level of the structural and functional peculiarities of symbolic images of tears, the evaluation of some works in terms of their interaction with time are specified by the author.

Key words: the concept, the image-symbol, the archetype, the spirituality, the owner, the lumpenization of consciousness.