

КІНОМОВА ЯК СПЕЦИФІЧНА СИСТЕМА ХУДОЖНІХ ЗАСОБІВ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ (з досвіду українських письменників-шістдесятників)

Досліджується проблема трансформації кіномови в літературно-художні тексти. Кінематографічність визначається як вияв мови кіно в іншому мистецтві. Виокремлено два типи змістово-формальних трансформацій літературного тексту під впливом кінематографу: алюзійна трансформація літературного тексту та трансформація тексту кінематографічними засобами побудови наративності.

***Ключові слова:** інтерактивність мистецтв, кінематографічність, інтермедіальність, кіномова.*

Проблема взаємодії літератури з іншими видами мистецтва привертає останнім часом чимраз все більшу увагу як в українському, так і світовому літературознавстві. З'явилися вагомі дослідження шляхів і способів взаємодії мистецтва слова з музикою, живописом, театральним мистецтвом, зокрема праці Л. Генералюк, М. Фоки та інших. Особливий інтерес викликають інтерактивні стосунки літератури і кіно – двох наймасовіших видів мистецтва.

Мета нашої роботи – дослідити особливості трансформації кіномови в літературно-художні тексти.

Реалізація мети потребує виконання цілого ряду досить складних завдань: осмислити явище кіномови як систему зображально-виражальних засобів кіно; описати особливості побутування елементів кіномови в літературному тексті та виокремити основи для формування теоретико-методологічної бази аналізу літературного твору з погляду використання в ньому засобів, характерних для кінематографу.

Художнє мистецтво є „механізмом пізнання феномену людини і світу, який її оточує, а художні образи при цьому побудовані на вербальній, зображальній, звуковій чи пластичній імітації спостережуваних чи уявних об'єктів, процесів, колізій, відчуттів і т. п. з метою проектування деяких еталонних зразків нормативної свідомості і поведінки” [18, с. 231]. При цьому, як зауважує Ю. Тинянов, „кожне мистецтво користується яким-небудь одним елементом чуттєвого світу як ударним, конструктивним” [16, с. 328]. Таким „ударним” елементом у кінематографі є візуальність, зорова образність.

Відомий німецький письменник і мистецтвознавець Бертольд Брехт у „Глосах про Стівенсона” писав: „...із творів Стівенсона ясно, що кінематографічний принцип бачення існував на цьому континенті

ще до кіно. Зрозуміло, що це не єдина причина, якої смішно стверджувати, ніби через кіно техніка принесла у літературу нове бачення” [8, с. 33]. Ми не можемо повністю погодитися з такою думкою, адже, як пише Л. Генералюк, „...у митців прагнення відтворити багатомірність світу визріло раніше за науковців, зокрема, в контексті онтологічного досвіду митців універсального рівня” [9, с. 52]. До того ж можна не сумніватися, що і „до винайдення кінематографу деякі його художні особливості мали б, хоча б і в зародку, знайти вираження у суміжних видах мистецтва” [4, с. 153]. Ми намагаємося стверджувати, що, справді, нового бачення техніка кіно в літературу не принесла, а лише посилила існуючі в ній візуальні принципи, подавши їх через екран у „чистому” вигляді, узагальнивши, виокремивши ряд методів і засобів, які побутували в суміжних мистецтвах, для створення власної системи художньої виразності. На її доведення працюють уже хрестоматійні своєрідні режисерські сценарії-аналізи творів О. Пушкіна, здійснені С. Ейзенштейном та М. Роммом у своїх лекціях для студентів ВДІКу. Досить ґрунтовно розроблена специфіка „кінематографічної” творчості Тараса Шевченка у працях Лесі Генералюк.

Основи взаємодії кінематографу та літератури лежать саме в площині творення образу обома видами мистецтва. Спільність словесного й екранного образів полягає якраз у методі впливу на читача, що відбувається через створення зорових, візуальних образів здатних генерувати художні смисли. А. Тарковський у своїх лекціях зазначав, що при побудові кадру як візуального образу необхідно обов’язково давати „ключ для порівняння”, завдяки якому глядач зможе правильно ідентифікувати побачене (найпростіший приклад – щоб висловити думку про те, що будинок високий, достатньо на його фоні показати силует людини, який буде значно меншим). Ю. Арабов, досліджуючи специфіку сприймання кінематографу, наголошував на необхідності упізнання глядачем ситуації, сюжету, характерів. Тобто спільним між кінематографічним та літературним образом саме і виступає той „ключ для порівняння” (Тарковський), елемент „упізнаваності” (Арабов): справді геніальна поезія апелює до архетипів, що усталені у свідомості реципієнта, які легко упізнаються та ідентифікуються ним. Створений письменником словесний образ, що тяжіє до зображальності у своїй суті, співвідносний зі створеним і обов’язково „упізнаним” образом фільму. Можливість візуалізації словесних картин є основним „законом”, необхідним для перенесення дії „з паперу на екран”. „Кінематографічна” література в своєму максимумі візуальна, чим можна пояснити парадокс використання кінематографічних засобів творення образу ще до винайдення кіно в митців штибу О. Пушкіна, Т. Шевченка та багатьох інших. Уже цитований Б. Брехт далі пише: „Рембо, скажімо, уже цілком кінематографічний, але у Стівенсона кінематографічні цілі епізоди” [8, с. 33]. Додамо сюди й принцип, сформульований Михайлом Роммом, згідно з яким кінематографічність літературного

матеріалу залежить від того, наскільки цікавим, виразним і своєрідним є те, що показано, наскільки яскраво воно виражає замисел у ланцюзі рухів, у видовищі, яке розвивається у поєднанні зі словом чи без нього [15, с. 177].

Через визначення візуальності кінематографічного письма викристалізовується специфіка використання засобів кіномови в літературному тексті. Під „кіномовою” ми розуміємо не лише безпосередньо систему виражально-зображальних засобів мистецтва кіно, що побутує в літературному тексті, а й комплекс змістово-формальних трансформацій, що відбуваються в мистецтві слова під впливом кіно. Таким чином, кіномова в художній літературі постає перед нами як узагальнена система змістово-формальних трансформацій і комплекс зображально-виражальних засобів, що тематично, жанрово та за характером творення образу і вираження ідеї співвідносні з принципами й особливостями кіномистецтва.

Виокремлюємо два типи змістово-формальних трансформацій літературного тексту під впливом кінематографу: а) алюзійна трансформація літературного тексту; б) трансформація тексту кінематографічними засобами побудови наративності.

Трансформації алюзійного рівня в літературних текстах безпосередньо пов'язані зі знанням автором творів кіномистецтва, особливостей кіновиробництва тощо. Ознаки такого впливу кіно на літературу можна поділити на дві групи: а) інтермедіальні; б) власне алюзійні.

Інтермедіальність кіно в літературі виявляється через включення в художній текст інформації (або безпосередню побудову художнього тексту на основі такої інформації), згадки про певний фільм чи його частину, процес кіновиробництва та його особливості тощо. Такі інтермедіальні ознаки мають деякі прозові твори М. Вінграновського, твори багатьох інших вітчизняних і світових письменників.

У творчому доробку Івана Драча прикладом такої алюзійної трансформації є поезія „Чарлі та Чаплін”, що описує один із дитячих спогадів поета і сценариста – його першу поїздку в кіно на фільм за участю Чарлі Чапліна. Безпосередньо в текст твору включено портретну характеристику екранного образу, створеного актором: „...я побачив маленьку постать у темному циліндрі, що дріботіла з паличкою попереду”. Досить показово, що імена коней, які везуть малого поета на першу зустріч з екранним мистецтвом – Чарлі та Чаплін, – є „розділеним” ім'ям героя німих комедійних фільмів початку ХХ століття. Виникає досить непередбачуваний контекстний зв'язок: у світ кіно поет потрапляє саме завдяки силі й талантові Ч.С. Чапліна, першої „зірки” в історії кіно.

Власне алюзійні ознаки кінематографу в літературному тексті можна відшукати в літературній спадщині більшості митців, що відчували вплив кіномистецтва. Це непрямий інтертекстуальний зв'язок літературного і кінотворів, виокремлення якого можливе лише за умови знайомства читача з кінематографічним контекстом.

Власне кінематографічно алюзійним у літературному тексті можна вважати усвідомлене використання автором жанрових штампів, за якими або на порушенні яких будується більшість кінофільмів світу (зокрема, практично вся продукція комерційних студій Голівуду). Штмп може стосуватися як образної системи твору, так і фабули. Власне алюзійні ознаки, таким чином, відзначаються не згадкою чи описом у літературному тексті безпосередньо пов'язаних із кінематографом подій, а наслідуванням засобами писемного слова специфічних кінотехнік, напрямів, фільмів, що справили вплив на письменника.

Трансформація літературного тексту кінематографічними засобами побудови наративності певною мірою тяжіє до власне алюзійного засвоєння літературою кінематографічних ознак. Проте, якщо алюзійне засвоєння текстом літературного твору носить „локальний характер” (опис певного фільму, перенесення в текст виражальних особливостей певного напрямку, школи кіномистецтва, змалювання процесу зйомок тощо), то даний вид трансформації набагато ширший: він характеризується перенесенням у літературні тексти самих принципів, засобів і способів побудови кінооповіді. Виокремлення їх у художній писемності можливе завдяки аналізу кінематографічних її варіантів і подальшому перенесенню їхніх принципів на аналізований текст. Варто зазначити також, що трансформація тексту кінематографічними засобами побудови наративності впливає із суто кінематографічних особливостей побудови сценарію – літературної основи фільму.

Ключовим способом побудови оповіді кіно, без сумніву, є монтаж, однак, окрім нього, та на його базі існує широкий спектр не менш дієвих прийомів побудови оповіді чи окремих її елементів, які, без сумніву, переймає й література. До найбільш широко використовуваних дослідники режисерської роботи відносять багатопланову експозицію, поліекран, рір-проекцію та багато інших. Розглянемо основні з них.

Монтаж – своєрідне структурування художнього матеріалу в кіно та літературі, системне поєднання розрізнених смислових елементів у зображально-звукову оповідь. М. Ромм так схарактеризував монтаж: „Думка художника, його ідея, його бачення світу, виражене у відборі і зіставленні шматків екранної дії в найбільш виразному і найбільш осмисленому вигляді” [15, с. 170]. Однак відомий режисер не вважає монтаж засобом лише кінематографічним, він поділяє думку С. Ейзенштейна про функціонування монтажу в різних видах мистецтва і, власне, монтажу як способу людського мислення: „монтажне мислення лежить в основі творчості” [15, с. 56].

Таким чином, монтаж не є одним із способів компіляції матеріалу в кінематографі та літературі, він сам дорівнює способу, є ним за своєю суттю. Монтаж є принципом побудови і структурування матеріалу в кінематографі й літературі кінематографічного типу. Саме завдяки монтажу як такому маємо наскільки дієве тло-флешбек,

„зіткане” практично з самої дії у поезії Івана Драча „Балада про соняшник”. Після короткого, „сценарного”, портрета-опису зовнішності „соняшника”, подається швидка, хронологічно вмотивована зорова картина діяльності персонажа: кожен кадр займає практично лише кілька рядків, але, водночас, наповнений дією, динамічний, покликаний вимальовувати реально-фантастичний образ, що апелює до досвіду й уяви читача. Глибока метафоричність образу соняшника-хлопчика виходить за рамки можливостей кіно саме в плані зображального, залишаючи за собою всі специфічні риси та ознаки кінематографічності.

Багат шарова експозиція використовується в режисурі для посилення смислового навантаження ряду монтажних кадрів. Поява на фоні одного кадру іншого, пов'язаного з попереднім причинно-наслідковими зв'язками, виконує своєрідну функцію потоку свідомості (згадаймо і порівняємо експериментальне кіно Сальвадора Далі та твір Марселя Пруста „На Сванову сторону”). Рір-проекція – це використання режисером прийому перенесення в кадр раніше відзнятого фону. Тобто своєрідне перенесення дії в іншу часопросторову площину, поєднуючи в такий спосіб минуле і майбутнє, розрізненні в просторі точки дії, підсилюючи цим самим вплив на читача, одночасно пояснюючи на матеріалі минулого певний елемент сюжету (так званий флешбек), пов'язуючи між собою сюжетні лінії і т.д. Зразком використання рір-проекційної техніки в побудові наративного рівня літературного тексту є роман американського письменника німецького походження К. Воннегута „Часострус” (англ. „Timequake”, рос. „Времятрясение”), що побачив світ 1997 року.

Основним принципом поліекрана є поєднання на одній площині екрана кількох різних зображень, в яких відбувається дія і які поєднуються одне з одним за тематикою. У літературному тексті використання принципу поліекрана виявляється в змалюванні паралельної діяльності кількох персонажів, які виконують одну і ту ж дію, однак у різних часових і (чи) просторових координатах. Прийом поліекрана дещо суголосний із паралелізмом як художнім засобом у літературному тексті.

М. Ромм, ще на зорі розвитку кіномистецтва висловив думку про те, що майже всі виражальні можливості кінематографу лежать саме в „області його видовищної сторони” [15, с. 178]. Всеволод Пудовкін писав: „Широке охоплення об'єктивної дійсності, можливе для літературного роману, цілком можливе і для кінематографу. Більше того, безпосередність сприйняття зорового образу (замість його літературного опису) і гнучкість прийомів монтажу дозволяють кінематографу легко впоратися із завданнями, майже неможливими для літератури” (цит. за [10, с. 5]). А. Головня продовжує цю думку: „За посередництва слів можна описати предмет, відобразивши його окремі ознаки і навіть сутність, але цей образ буде позбавлений зорової конкретики” [10, с. 6]. Таким чином, „кінематографічні”

зображальні засоби в літературному творі отримують свою ключову характеристику – зорову конкретику.

Особливістю часопросторових виражальних засобів є той факт, що вони впливають безпосередньо на спосіб вираження художнього матеріалу, підсилюючи, увиразнюючи певні моменти, однак кардинально не змінюють структури і функцій як твору, так і окремих його структурних елементів. Часопросторові виражальні засоби створюють „зображальну композицію”, зумовлюючим фактором якої є пластична виразність кадру.

„Точка зйомки” в кінематографі є чи не основним компонентом пластичної виразності. Цей термін містить поняття, що його зумовлюють: масштаб зйомки та ракурс.

Під масштабом, або, іншими словами, крупністю плану зйомки, розуміють спосіб зображення того чи того елемента кінооповіді в його фізичних характеристиках, таких як висота, довжина, розмір та їх охоплення кадром. Традиційно в понятті „масштаб зйомки” виокремлюють три його типи: загальний план, середній і великий плани. Вони різняться не тільки за фізичними характеристиками об'єкта в кадрі, а й за функціональною роллю: загальні плани, так звані дальні, використовуються для характеристики місця дії, відображення масштабу події, передачі атмосфери дії та настрою епізоду. Середній план часто використовується для переходу від загальних до крупних планів і навпаки та служить для розширення інформації про об'єкт зйомки і місце дії.

Великий план є конкретизацією об'єкта, більш точною його характеристикою; акцентує увагу тільки на найбільш важливих для розвитку оповіді елементах і функціонує у двох основних різновидах: деталь та портрет. Акцентуація на деталях дозволяє максимально увиразнити дію, зосередивши свою увагу саме на основному в даний момент елементі оповіді, абстрагувавшись від решти. Кінопортрет, в свою чергу, має перевагу над портретом в живописі, оскільки може розгортатися в часі і, демонструючи зовнішні зміни героя, передавати в такий спосіб його внутрішній стан.

Ракурс у кіно є кутом зору знімальної камери на об'єкт зйомки. Ракурс може виокремлювати певні риси об'єкта, що знімається і водночас, приховувати несуттєві деталі, створюючи відповідне до ідейного задуму твору враження. Найбільш яскравим прикладом використання ракурсу є зйомки зверху та знизу персонажа. Зйомка знизу ніби вивисує об'єкт, робить його візуально більш значимим і вражаючим, тоді як точка зору зверху над об'єктом має протилежний ефект.

„Рух камери” як виражальний засіб у літературному тексті визначається своїм „кінематографічним родичем” і виконує практично ті ж самі функції, що і рух кіноапарату на знімальному майданчику. Рух камери є одним із способів створення ефекту так званого довгого кадру, який дозволяє максимально охопити в одному монтажному шматку простір і дію, яка в ньому відбувається. Прийом „рух камери”

використовується також для підсилення внутрішньокадрової динаміки у відносно статичних епізодах.

Отже, взаємовплив кінематографу та літератури лежить у площині візуального. Творення літературного образу кінематографічного типу залежить від конкретизації у ньому візуальних і дієвих елементів. Вираження кіномови в художньому творі відбувається шляхом змістово-формальних трансформацій та залучення в писемний текст зображально-виражальних засобів, які співвідносяться із засобами кінематографу. Кіномова в художній літературі є узагальненою системою змістово-формальних трансформацій та комплексом зображально-виражальних засобів, що тематично, жанрово та за характером творення образу й вираження ідеї співвідносні з принципами та особливостями кіномистецтва.

Пропонована робота є частиною дослідження, присвяченого розкриттю взаємозв'язку кінематографу і літератури в індивідуальній творчості українських письменників-шістдесятників, що так чи інакше пов'язані з мистецтвом кіно.

1. *Адронникова М.* Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М. Адронникова. – М. : Искусство, 1980. – 423 с.
2. *Агафонова Н.А.* Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
3. *Андреев Ю.А.* Волшебное зрение: Специфика литературы в современных преломлениях / Ю. А. Андреев. – Л. : Сов. писатель, 1983. – 407 с.
4. *Андроников И.* Избранное : в 2 т. / И. Андронников. – М. : -Augsburg, 2001 Т. 2. – 217 с.
5. *Арабов Ю.Н.* Кинематограф и теория восприятия : [учебное пособие] / Ю. Н. Арабов. – М. : ВГИК, 2003. – 106 с.
6. *Аронсон О.* Метакино / О. Аронсон. – М. : Ад Маргинем, 2003. – 123 с.
7. *Беньямін В.* Вибране / В. Беньямін ; пер. з нім. – Львів : Літопис, 2002. – 214 с.
8. *Брехт Б.* О литературе / Б. Брехт ; [пер. с нем. Е. Кацевой ; сост. и примеч. Е. Кацевой ; вступ. статья Е. Книпович]. Изд. 2-е, доп. – М. : Худож. лит., 1988. – 525 с.
9. *Генералюк Л.* Візуальний код Шевченка / Л. Генералюк // Слово і час. – 2003 – № 3. – С. 52-60.
10. *Головня А.Д.* Мастерство кинооператора / А. Д. Головня. – М. : Искусство, 1965. – 240 с.
11. *Драч І. Ф.* Берло: Книга поезій / І. Ф. Драч. – К. : Грамота, 2007. – 512 с.
12. *Кинословарь* : в 2 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1970. – Т. 2.(М – Я). – 712 с.
13. *Козлов Л.* Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике сов. Кино / Л. Козлов. – М. : Искусство, 1980. – 228 с.
14. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр ; пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М. : Искусство, 1974. – 424 с.
15. *Ромм М.И.* Беседы о кино / М.И. Ромм. – М. : Искусство, 1964. – С. 170.

16. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М., 1977. – С. 326–345.
17. *Уорд П.* Композиція кадру в кіно та на телебаченні / П. Уорд ; пер. з англ. А. М. Аємурова та ін. – М. : ГИТР, 2005. – 196 с.
18. *Филер А.Я.* Культурология для культурологов : учеб. пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологи / А.Я. Филер. – М. : Академический Проект, 2000. – 496 с.
19. *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.
20. *Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф / Виктор Борисович Шкловский. – Берлин : Рус. универс. изд-во, 1923. – 59 с.

Аннотація

Исследуется проблема трансформации киноязыка в литературно-художественные тексты. Кинематографичность определяется как проявление языка кино в другом искусстве. Выделено два типа содержательно-формальных трансформаций литературного текста под влиянием кинематографа: аллюзионная трансформация литературного текста и трансформация текста кинематографическими средствами построения нарративности.

Ключевые слова: *интерактивность искусств, кинематографичность, интермедальность, киноязык.*

Summary

The problem of transformation of cinema's language to a literary text is considered in this article. Cinematographity is defined as displaying of cinema's language in another art. Two types of content-formal transformations of the literary text under the influence of cinematography: allusive transformation of the literary text and transformation of text by cinematic means of constructing of narativity.

Key words: *interactivity of arts, cinematographity, intermediality, language of cinema.*

Стаття надійшла до редколегії 30.09.2011 р.