

МОВОЗНАВСТВО. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2.09:791.31

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-16>

Наталія ГОРБАЧ,

orcid.org/0000-0001-7743-9845

кандидат філологічних наук, доцент,
завідувачка кафедри української літератури
Запорізького національного університету
(Запоріжжя, Україна) *horbachnathalia@gmail.com*

Софія МІЩЕНКО,

orcid.org/0000-0003-3584-6658

студентка II курсу факультету іноземної філології
Запорізького національного університету
(Запоріжжя, Україна) *mishchenkosophie@gmail.com*

ЕЛЕМЕНТИ КІНОПОЕТИКИ В ЕСЕЇ І. СЛАВІНСЬКОЇ «ПОБАЧИМОСЬ У БАХЧИСАРАЙ»

Статтю присвячено аналізу есею І. Славінської «Побачимось у Бахчисарай» крізь призму поетики кінонарративу. Актуальність дослідження зумовлена потребою застосування міжмистецьких стратегій прочитання до творів сучасної української літератури, де вони свідчить про зміну способів мислення й комунікації в добу інформаційного суспільства. Метою дослідження в статті є з'ясування ролі кадру та монтажу як елементів кінопоетики у вищезгаданому творі. У статті наголошено, що в межах монтажу й кадру можуть позиціонуватися більшість із складників кінопоетики. Зроблена спроба дати власне визначення кадру як елементу літературного твору, що становить собою зоровий образ, який фіксує окреслений кутом огляду людського ока момент художньої дії, характеризується відносною смисловою завершеністю та фіксованістю, нерозгорнутістю в часі. У статті розглянуто моделювання образів кримських міст за допомогою кадрювання та монтажної техніки. Зазначено, що завдяки монтажному принципу побудови авторка komponує власні спогади, які належать до різних проміжків часу. Зокрема, у творі постає Бахчисарай домайданного періоду і, опосередковано, березня 2022 року. Поєднання трьох часових площин – недавнього минулого, теперішнього та майбутнього, з яким пов'язана мрія письменниці про повернення в колишню ханську столицю, – надають об'ємності й багатомірності образу Криму.

Монтажний принцип побудови на рівні поєднання кадрів допомагає І. Славінській ущільнювати матеріал і концентрувати дію в часі. На рівні ж komponування монтажних абзаців, яке відбувається як за принципом подібності, так і за принципом контрастності, – створює ефект багатоплановості предмету письменницької обсервації, демонструє можливості розділення і поєднання відносно самостійних смислових фрагментів, набуття нових смислових відтінків внаслідок «випадкового» сусідства епізодів тощо.

Ключові слова: кінопоетика, кадр, монтаж, інтермедіальність, подія, кінонарратив, поетика.

Natalia HORBACH,

orcid.org/0000-0001-7743-9845

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;
Head of Department of the Ukrainian Literature
Zaporizhzhia National University
(Zaporizhzhya, Ukraine) horbachnathalia@gmail.com**Sophia MISHCHENKO,**

orcid.org/0000-0003-3584-6658

Second-year Student at the Faculty of Foreign Philology
Zaporizhzhia National University
(Zaporizhzhya, Ukraine) mishchenkosophie@gmail.com

ELEMENTS OF CINEMA POETICS IN THE ESSAY OF I. SLAVINSKA “SEE YOU IN BAKHCHISARAY”

The article is devoted to the analysis of I. Slavinska's essay «See You in Bakhchisarai» via the prism of the poetics of cinematic narrative. The relevance of the study is determined by the need to apply inter-artistic reading strategies to works of contemporary Ukrainian literature, where they testify to the change in the ways of thinking and communication in the age of information society. The purpose of the study in the article is to clarify the role of the frame and montage as elements of cinematic poetics in the above-mentioned work. The article emphasises that most of the components of film poetics can be positioned within montage and frame. An attempt was made to define the frame as an element of a literary work, which is a visual image that captures the moment of artistic action outlined by the angle of view of the human eye, characterised by relative semantic completeness and fixity, and not unfolding in time. The article examines the modeling of images of Crimean cities using framing and editing techniques. It is noted that by dint of the montage principle of construction, the author composes her own memories that belong to different time periods. In particular, the work presents Bakhchisarai of the pre-Maidan period in March 2022. The combination of three temporal planes – the recent past, the present, and the future, when the writer dreams of returning to the former khan's capital – gives the image of Crimea a volume and multidimensional character. The montage principle of construction at the level of combining shots helps I. Slavinska to condense the material and concentrate the action in time. At the level of the arrangement of montage paragraphs, which is based on both the principle of similarity and contrast, it creates the effect of the versatility of the subject of the writer's observation, demonstrates the possibility of separating and combining relatively independent semantic fragments, acquiring new semantic shades as a result of the «accidental» neighborhood of episodes, etc.

Key words: cinema poetics, frame, montage, intermediality, event, cinematic narrative, poetics.

Постановка проблеми. Результатом переходу людства до інформаційного суспільства стала нова картина світу, в основі якої лежить монтажне сприйняття отримуваної інформації. Позначене багатоплановістю і епічною широтою, таке світобачення призвело до того, що й у мистецтві популярності набула техніка монтажу. Її вплив на літературу виявляється у фрагментуванні композиції, у відході від лінійності, просторово-часових, причинно-наслідкових зв'язків; підвищенні автономності кожного елементу; появі нових семантичних відтінків залежно від посднання подій, епізодів, деталей, персонажів тощо. Ця техніка, теоретично обґрунтована в межах кінематографу, насправді існувала й у докінематографічний період у різних видах мистецтва, зокрема, й літературі. Тож сьогодні її використання майстрами слова спирається на тривалу традицію, яка, проте, ще потребує літературознавчого осмислення. Цим зумовлене наше звертання до інтермедіальної взаємодії кіно й літератури на матеріалі творчості сучасної вітчизняної авторки Ірини

Славінської. Вона відома нашим співвітчизникам як журналістка та продюсерка радіо «Культура», громадська діячка, зокрема у сфері гендерних питань, літературознавиця, перекладачка. Так, у її доробку – переклад французькою мовою мистецького проекту «Богдан-Ігор Антонич: Назавжди», з французької – творів Р. Мюшамбле, Е. Сьорана, У. Еко та Ж.-К. Кар'єра. Переклад книги двох останніх авторів «Не сподівайтесь позбутися книжок» відзначений премією імені Григорія Сковороди Посольством Франції в Україні як найкращий переклад з французької на українську мову. Крім цього, І. Славінська зробила успішні кроки як письменниця. Дебютувавши 2014 року книгою «Історії талановитих людей», героями якої стали 11 наших сучасників і сучасниць, авторка через рік видала її продовження, де розповіла ще про 11 неординарних особистостей, які її надихають. Не залишилася непоміченою і збірка есеїв «Мої запасні життя» (2019), що увійшла до довгого списку Премії імені Юрія Шевельова поряд із творами есеїстичного жанру Є. Кононенко, І. Лучука,

В. Махна, В. Панченка та інших авторів. Об'єктом нашої уваги став есей «Побачимось у Бахчисараї» зі збірки «Моє тихе Різдво» (2022), котра є продовженням традиції різдвяних антологій від «Видавництва Старого Лева», а предметом – поетика кінонарративу твору.

Аналіз досліджень. Дослідженням інтермедіального дискурсу, зокрема літературно-кінематографічної взаємодії, у вітчизняному літературознавстві займалися Н. Бернадська, О. Брайко, Л. Генералюк, Л. Горболіс, Н. Горницька, Г. Клочек, А. Мазурак, А. Покулевська, О. Пуніна, О. Рисак та інші. Проте аналізований есей ще не був у полі зору літературознавців, що доводить наукову новизну дослідження, а свідченням його актуальності є увага до елементів кінопоетики твору як результату міжмистецької взаємодії кіно й літератури, які сприяють збагаченню виражальних можливостей сучасного письменства.

Мета статті. Метою дослідження в статті є з'ясування ролі кадру та монтажу як елементів поетики кінонарративу в есеї І. Славінської «Побачимось у Бахчисараї».

Виклад основного матеріалу. Підстави говорити про кінозасоби літератури дає наявність у тексті твору «прийомів, джерелом яких був кінематограф – кадрвання, монтажу, титрів, колористичних деталей, світлових ефектів, ритму, контрасту, зміни перспектив і планів тощо» (Горбач, Міщенко, 2022: 155). На думку А. Покулевської, більшість із подібних прийомів можуть позиціонуватися в межах двох головних складників кінопоетики – монтажу і кадру (див. Покулевська, 2016: 45). А. Мазурак, розглядаючи психологічні засади монтажного мислення на матеріалі праць із психології та психофізіології, приходять до висновку, що монтажність, яка властива нашому баченню, мисленню, – «це психофізіологічна властивість сприйняття людиною світу, це засіб здійснення розумових операцій нашою свідомістю» (Мазурак, 2012: 10). Вона полягає у спроможності останньої з розрізнення відбитків реальності, вихоплених фрагментів інформації створювати кінцевий образ. Кліпове мислення, з яким пов'язують монтажність викладу, стало наслідком світоглядних і технологічних трансформацій. Особливого значення монтажний принцип побудови текстів набуває у сучасному письменстві, де він свідчить про зміну способів мислення й комунікації в добу інформаційного суспільства. Відтак, прийом монтажу лежить в основі мислення зоровими образами, засобом досягнення того чи іншого емоційного чи художнього ефекту і становить «компо-

вання закодованих у слово зображень» (Мазурак, 2012: 10).

Одиницями цього компоювання, складниками монтажу в кіно є кадри – окремі знімки на кіноплівці, які за темпоритмом та змістом об'єднуються в монтажні фрази. Визначення кадру, запропоновані літературознавцями, також підкреслюють його просторову обмеженість, зокрема, Г. Клочек вважає, що кадр – «певний простір, обмежений прямокутною рамкою, має своє змістове наповнення, елементи його змісту найретельніше відібрані, композиційно та колористично вирішені» (Клочек, 2013: 9). За формою втілення художнього образу кіно як просторово-часове мистецтво має спільні ознаки з видами просторового мистецтва – живописом, фотографією. Їхня реалізація дійсно передбачає наявність певних рамок у просторі, пов'язаних із точкою зору на об'єкт зображення. На них вказує і етимологія слова «кадр», що походить від французького «cadre» (оправа, рамка) та італійського «quadro» (квадрат). Ці рамки можуть бути зумовлені обширом вікна, картинної рами, екрану тощо.

Для літератури як мистецтва часового, на нашу думку, визначення кадру має акцентувати не тільки наявність просторових обмежень, але й зв'язки з часом. Тож, у межах запропонованого дослідження будемо послуговуватися таким визначенням: кадр – зоровий образ, що фіксує окреслений кутом огляду людського ока момент художньої дії, характеризується відносною смисловою завершеністю та фіксованістю, нерозгорнутістю в часі. Відповідником монтажною фрази вважатимемо монтажний абзац як частину зв'язного тексту з одного чи кількох речень, яким властива тематична цілісність та відносна завершеність змісту.

У центрі аналізованого твору І. Славінської постає образ Криму, яким він запам'ятався авторці під час літніх і зимових поїздок. Топосами літнього Криму стають міста Судак і Ялта. Кожному з них присвячено окремий абзац, що поєднуються між собою прийомом монтажу за послідовністю. Загальні плани всередині цих монтажних абзаців, крім фортеці у Судаку й музею Лесі Українки в Ялті, куди авторка так і не потрапила, нанизуючись, творять типовий образ курортного кримського міста: залюднені пляжі з банальною назвою чи набережна з публікою на підборах і в лелітках, химерна забудова поблизу моря, дегустування риби й морепродуктів, персиків чи домашнього вина в пластикових пляшках.

Зимовий Крим, позбавлений сезонної метушні і тисняви, стає відкриттям авторки: «виявляється, кримські міста й містечка, напрочуд гарні, якщо їх

не затуляє натовп. Виявляється, кримчани напро-чуд гостинні й товариські, якщо їх не затуркали безкінечні туристи. Виявляється, гуляти можна цілий день, якщо не пече сонце» (Славінська, 2022: 208). Відтак літній і зимовий образи Криму поєднані за монтажним принципом на основі контрасту. Місто Гурзуф моделюють у читацькій уяві кадри пейзажних картин: «щодня фотографую точку зустрічі моря, землі та неба – важко повірити, що одне й те саме місце може бути настільки різним» (Славінська, 2022: 207). При описі парку дитячого табору «Артек» – порожнього запашного парку – залучаються ольфакторні характеристики місцевості: «пахощі величезних ялівців нагадують про літо й довгі канікули» (Славінська, 2022: 207), що допускає кінопоетика літературного твору на відміну від кінострічки.

Найнеповторніше враження на авторку справляє Бахчисарай. Її перше знайомство з містом відбулося раніше, проте в пам'яті до цього часу залишається краса ханського палацу. Нині ж маршрут містом пролягає не лише такими екскурсійними об'єктами як середньовічне місто-фортеця Чуфут-Кале, які в думках читача пробуджують очікувані візуальні образи, а й поза ними, виводячи на перший план образи міських мешканців. У ресторанчику «Спітак» – родинному бізнесі вірменської сім'ї – з молодими киянами переходять на українську і «приймають як рідних, що зайшли в гості» (Славінська, 2022: 208). Символом різдвяної гостинності стає страва із свіжовиловленої риби: «Хазяйка виносить її показати – велику лиску сріблясту рибину» (Славінська, 2022: 208). Кольоролексема «срібляста» і вторинна кольоро-назва «лискуча», яка виконує роль модифікатора, в цьому кадрі ніби підкреслюють урочистість моменту. Зміна плану зображення вже у наступному реченні призводить до стискання, пришвидшення фабульного часу, що надає динамізму оповіді: «Стриматися неможливо, і за якийсь час на столику з'являється величезна тареля – щойно з печі...» (Славінська, 2022: 208).

Образ Бахчисараю поступово набуває етнокультурного означення. «Татарські будинки» й «татарські дворики», які викликають в уяві читача домислювання ідилічних деталей побуту, стають не лише маркерами присутності там кримських татар, але й відправною точкою розмови про новітню історію Криму. За зізнанням авторки, яка не мала на півострові родичів чи друзів, його історія до кінця першої декади двотисячних років залишалася сторінкою зі шкільного підручника історії, в якому щось говорилося про депортацію. І тільки знайомство із власником гостьових кім-

нат, який із захватом говорить про комфортність і затишок свого будинку з внутрішнім двориком, але зневажливо – про справжніх господарів таких татарських помешкань, змушує її усвідомити причиново-наслідкові зв'язки між геноцидом корінного населення Криму і появою там у радянські часи росіян, що однаково зверхньо ставилися до українців і кримських татар, бо «мислили себе «старшими братами», дозволяючи «молодшим» лише милу придуркуватість, але без самостійності з незалежністю» (Славінська, 2022: 209–210).

Монтажний принцип побудови дозволяє І. Славінській компонувати спогади, що належать до різних проміжків часу. Так поряд із Бахчисараєм зразка 2013 року постає опосередкований образ кримського міста, датований березнем 2022-го. В Україні точиться війна, а з окупованого Криму авторку морально підтримує її недавнішня знайома – мати чотирьох дітей і дружина кримськотатарського журналіста Амета Сулейманова, котрий відбуває домашнє ув'язнення за присудом окупаційної російської влади. Їхнє знайомство з Лілею почалося на зустрічі з правозахисницями та дружинами ув'язнених кримськотатарських активістів у передвоєнному різдвяному Києві, що подарував диво народження нової дружби: «Аби трохи мене розрадити, надсилає фото з Бахчисарайського музею. І я, сидячи в коридорі за двома стінами, під звук нового «прильоту» десь удалині розглядаю красиву кераміку, мідні кавники та апетитні кримськотатарські солодоші на тарелях. «Сподіваюся, що невдовзі побачимось у Бахчисарайі», – одночасно пишемо одна одній» (Славінська, 2022: 210). Зміна крупності планів, ніби через наближення камери, від загального, що подає фігуру авторки в імпровізованому укритті, до крупного (кераміка) і, нарешті, детального (кавники, солодоші, тарелі) зміщує фокус уваги з воєнної реальності на тему національного вітаїзму, що виявляє себе в мистецтві. Лінеарність художнього часу раз у раз порушується спогадами про кримських знайомих, котрі після захоплення півострова пішли на співпрацю з окупантами; про вулицю Інститутську в Києві і стіну пам'яті; мандрівку Херсонщиною, коли до Криму було рукою подати, і мріями про повернення в Сад-палац: «Де б не їхала, у Бахчисарай потраплю прямою дорогою. Можливо, це буде зима чи навіть Різдво. І ми зможемо повторити одну з перших спільних мандрівок. Згадати, який наш Крим, що відпочиває на зимових канікулах» (Славінська, 2022: 210). Поєднання трьох часових площин – недавнього минулого, теперішнього та майбутнього – нада-

ють об'ємності і багатовимірності проблеми повернення Криму і повернення в Крим.

Висновки. Монтажна техніка в творах сучасних письменників не є випадковою. Монтажний принцип побудови есею І. Славінської «Побачимось у Бахчисараї» на рівні компонування кадрів допомагає авторці ущільнювати матеріал і концентрувати дію в часі, відкидаючи те зайве, що може відволікати читача і акцентуючи його увагу на важливому і значимому з її точки зору. Поєднання монтажних абзаців як за принципом

подібності, так і контрастності, сприяє передачі багатоплановості предмету письменницької обсервації, можливості розділення і поєднання відносно самостійних смислових фрагментів, що наділені спільними або відмінними часо-просторовими характеристиками, підкресленню значимості «випадкового» сусідства епізодів тощо. Загалом же, кадрування і монтаж як елементи кінопоетики літературного твору увиразнюють темпоритм сучасного життя, передаючи образи в динаміці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горбач Н., Міщенко С. Саспенс як елемент кінопоетики в новелі В. Габора «Телеграма». *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 47. Том 1. С. 154–158.
2. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія. Київ : Академвидав, 2013. 256 с.
3. Мазурак А. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно. *Слово і Час*. 2012. № 6. С. 9–18.
4. Покулевська А. Монтажність та кадровість як принципи структурування в просторових та часових мистецтвах. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». Дніпро : б. в., 2016. № 2 (12). С. 45–52.
5. Славінська І. Побачимось у Бахчисараї. *Моє тихе Різдва* : коротка проза. Львів : Видавництво Старого Лева, 2022. С. 205–212.

REFERENCES

1. Horbach N., Mishchenko S. Suspens yak element kinopoetyky v noveli V. Gabora "Telehrama" [Suspense as a cinematic element in V. Gabor's novella "The telegram"]. *Aktualni pytannya humanitarnykh nauk : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Drohobych : Vydavnychyy dim "Helvetyka", 2022. Vyp. 47. Tom 1. S. 154–158. [in Ukrainian].
2. Klochek H. Poetyka vizualnosti Tarasa Shevchenka [Taras Shevchenko's Poetics of Visuality]: monohrafiya. Kyiv : Akademvydav, 2013. 256 s. [in Ukrainian].
3. Mazurak A. Psykhofiziologichni zasady montazhu yak zasobu khudozhnoho vplyvu v literaturi y kino [Psychophysiological principles of montage as a means of artistic influence in literature and cinema]. *Slovo i Chas*. 2012. № 6. S. 9–18. [in Ukrainian].
4. Pokulevska A. Montazhnist ta kadrovist yak pryntsyipy strukturuvannya v prostorovykh ta chasovykh mystetstvakh [Montage and framing as structuring principles in spatial and temporal arts]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelya*. Seriya "Filolohichni nauky". Dnipro : b. v., 2016. № 2 (12). S. 45–52. [in Ukrainian].
5. Slavinska I. Pobachymos u Bakhchysarayi [See you in Bakhchisarai]. *Moye tykhe Rizdvo : korotka proza* [My quiet Christmas : short prose]. Lviv : Vydavnytstvo Staroho Leva, 2022. S. 205–212. [in Ukrainian].