МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

на тему **ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КІНОРОМАНІВ**

**П. ЯЦЕНКА «НЕЧУЙ. НЕМОВ. НЕБАЧ»,**

**К. ТУР-КОНОВАЛОВА, Д. ЗАМРІЯ «ХУДОЖНИК», «РЕЖИСЕР»**

Виконала: студентка 2-го курсу, групи 8.0359-у

освітнього рівня магістр

спеціальності 035 філологія

освітньої програми українська мова та література

спеціалізації 035.01 українська мова та

література

А. Ю. Какуша\_\_\_\_

(ініціали і прізвище)

Керівник к. філол. н., доцент

О. А. Проценко

(ініціали і прізвище)

Рецензент к. філол. н., професор

Т. В. Хом’як\_\_\_\_\_

(ініціали і прізвище)

ЗАПОРІЖЖЯ

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*

Кафедра:*української літератури*

Освітній рівень: *магістр*

Спеціальність: 035 *філологія*

Освітня програма: *українська мова та література*

Спеціалізація: *035.01 українська мова та література*

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

завідувач кафедри української літератури, кандидат філологічних

наук, доцент

Н.В. Горбач

«\_\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2019 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу магістра

***Какуші Ангеліні Юріївні***

*(прізвище, ім’я, по батькові)*

1. Тема роботи: *Жанрові особливості кінороманів П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер».\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

керівник роботи *Проценко Оксана Анатоліївна, к. філол. н., доцент, \_\_\_\_\_\_\_\_*

затверджені наказом по університету від *26.05.2020 р. № 612-с.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

2. Строк подання студентом роботи – *01.11.2020 р.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_*

3. Вихідні дані до роботи: *романи П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер». Наукові праці літературознавців: С. Аверінцева, М. Бахтіна, Л. Брюховецької, О. Галича, О. Довженка, Р. Іванченко, Г. Клочека, Б. Мельничука, А. Меншій, В. Панченка, І. Савенко, Ш. Сент-Бева, М. Сиротюка, Л. Смілянського, С. Тараторіної, М. Тарнавського, А. Ткаченка,С. Ейзенштейна, І. Ходорківського та інші.\_\_\_\_\_\_\_*

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)

*1. Кінороман як жанр української літератури ХХ – ХХІ століть.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

*2. Жанроутворюючі елементи сучасних українських кінороманів.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

*2.1. Художня трансформація документального матеріалу.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

*2.2. Специфіка композиційної побудови та сюжетної організації творів.\_\_\_\_\_\_*

*2.3. Особливості моделювання образів.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

*2.3.1. «Затятого самітника» І. Нечуя-Левицького.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

*2.3.2. Художника Тараса Шевченка.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

*2.3.3. Режисера Олександра Довженка.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

6. Консультанти розділів роботи:

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| *Розділ* | *Прізвище, ініціали та посада консультанти* | *Підпис, дата* | |
|  |  | *завдання видав* | *завдання прийняв* |
| *Вступ* | *Проценко О.А., доцент* | *19.09.2019* | *19.09.2019* |
| *Перший розділ* | *Проценко О.А., доцент* | *04.11.2019* | *04.11.2019* |
| *Другий*  *розділ* | *Проценко О.А., доцент* | *16.01.2020* | *16.01.2020* |
| *Висновки* | *Проценко О.А., доцент* | *04.09.2020* | *04.09.2020* |

7. Дата видачі завдання: *19 вересня 2019 р*.

**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| № з/п | Назва етапів  кваліфікаційної роботи магістра | Термін виконання етапів роботи | Примітка |
| 1. | Пошук наукових джерел із теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії | *Вересень 2019 р.* | *виконано* |
| 2. | Добір фактичного матеріалу | *Жовтень 2019 р.* | *виконано* |
| 3. | Написання вступу | *Листопад 2019 р.* | *виконано* |
| 4. | Підготовка першого розділу «*Кінороман як жанр української літератури ХХ–ХХІ століть*» | *Грудень 2019 р. – січень 2020 р.* | *виконано* |
| 5. | Написання другого розділу «*Жанроутворюючі елементи сучасних українських кінороманів»* | *Лютий – березень 2020 р.* | *виконано* |
| 6. | Формулювання висновків | *Вересень 2020 р.* | *виконано* |
| 7. | Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії | *Листопад 2020 р.* | *виконано* |
| 8. | Захист роботи | *Грудень 2020 р.* |  |

Студент А.Ю. Какуша\_\_\_\_

(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник О.А. Проценко

(підпис) (ініціали та прізвище)

**Нормоконтроль пройдено.**

Нормоконтролер О.А. Проценко

(підпис) (ініціали та прізвище)

**РЕФЕРАТ**

Кваліфікаційна робота магістра на тему «Жанрові особливості кінороманів П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер» містить 65 сторінок.

Для виконання кваліфікаційної роботи магістра було опрацьовано 68 джерел.

**Об’єктом дослідження** є кінороманиП. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер».

**Предметом дослідження**– жанрові особливості кінороманівП. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер».

**Мета дослідження:**з’ясувати жанрову специфіку кінороманів П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер».

У процесі дослідження виконано такі **завдання**:

1) досліджено теорію кінороману як жанру, визначено його витоки;

2) з’ясовано історію розвитку кінороману як синтетичного жанру;

3) досліджено жанрову специфіку кінороманів П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер», зокрема, розкрито особливості трансформації документального матеріалу; специфіку композиційної побудови та сюжетної організації творів;

1. з'ясовано особливості моделювання образів І. Нечуя-Левицького в кіноромані П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», Т. Шевченка в кіноромані «Художник» та О. Довженка в кіноромані «Режисер» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія;

5) узагальнено суть дослідження.

**Методи роботи:** опис і спостереження, аналіз і синтез; метод зіставлення (компаративістики). При аналізі застосовано еволюційний, комплексно-історичний, описовий методи.

**Наукова новизна** теми визначається недостатньою розробленістю у літературознавчих наукових працях теми дослідження – жанрових особливостей кінороманів П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер»; важливим значенням вивчення творчості сучасних письменників П. Яценка, К. Тур-Коновалова та Д. Замрія.

**Сфера застосування** одержаних результатів у тому, що вони можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем з обраної теми. Доцільним буде використання вчителями української словесності на уроках української літератури, факультативних заняттях, при написанні рефератів.

**Ключові слова**: жанр, жанрова модель, кінороман, стиль, стімпанк, парапанк, факт, художній вимисел, художній домисел.

**ABSTRACT**

Master’s qualification work«The Genre Features of the Cinematic Novels «Netchuy. Nemov.Nebach» by P. Yatsenko and «The Artist»,«The Director» by K. Tur-Konovalov, D. Zamriy». contains 65 pages.

To perform the master's qualification work 68 sources were processed.

**The object of research**: cinematic Novels «Netchuy. Nemov.Nebach» by P. Yatsenko and «The Artist»,«The Director» by K. Tur-Konovalov, D. Zamriy».

**The subject of study: t**he Genre Features of the Cinematic Novels «Netchuy. Nemov.Nebach» by P. Yatsenko and «The Artist»,«The Director» by K. Tur-Konovalov, D. Zamriy.

**The aim of the work:** find out «The Genre Features of the Cinematic Novels «Netchuy. Nemov.Nebach» by P. Yatsenko and «The Artist»,«The Director» by K. Tur-Konovalov, D. Zamriy».

The perform this work the **following tasks** were done:

1. investigated the theory of the cinematic novels as a genre, its origins are defined;
2. clarified the history of the development of the film novel as a synthetic genre;
3. researched The Genre Features of the Cinematic Novels «Netchuy. Nemov.Nebach» by P. Yatsenko and «The Artist»,«The Director» by K. Tur-Konovalov, D. Zamriy, in particular, the peculiarities of the transformation of documentary material are revealed; specifics of compositional construction and plot organization of works;
4. the peculiarities of the modeling of I. Nechui-Levytsky’s image in Cinematic Novels «Netchuy. Nemov.Nebach» by P. Yatsenko, T. Shevcheko’s in Cinematic Novels «The Artist» and O. Dovzhenko in Cinematic Novels «The Director» by K. Tur-Konovalov, D. Zamriy;
5. generalized the essence of the research.

**Methods of research:** description and observation, analysis and synthesis; method of comparison (comparative studies). In the analysis were used evolutionary, complex-historical, descriptive methods.

**The scientific novelty** of the topic is determined by the insufficient development of the research topic in literary scientific works **-** The Genre Features of the Cinematic Novels «Netchuy. Nemov.Nebach» by P. Yatsenko and «The Artist»,«The Director» by K. Tur-Konovalov, D. Zamriy. The importance of studying the work of modern writersP. Yatsenko, K. Tur-Konovalov, D. Zamriy.

**The scope of application** of the obtained results is that they can be used in the further development of literary problems on the selected topic. It will be expedient for teachers to use Ukrainian literature in lessons of Ukrainian literature, optional classes, and in writing essays.

**Keywords:** genre, genre model, cinematic novel, style, stimpanc, parapank, fact, artistic design, artistic dome.

**ЗМІСТ**

ВСТУП………………………………………………………………………………..7

РОЗДІЛ 1. КІнороман як жанр української літератури ХХ – початку ХХІ століть……………………………………….………………...11

1.1. Теорія жанру кінороману, його витоки………………………………..11

1.2. Історія розвитку кінороману……………………………………….......17

РОЗДІЛ 2. ЖанроУТВОРЮЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ кінороманІВ……………………….……………………....................................26

2.1. Художня трансформація документального матеріалу………………..26

2.2. Специфіка композиційної побудови та сюжетної організації творів..33

2.3. Особливості моделювання образів…………………………………….42

2.3.1. «Затятого самітника» Івана Нечуя-Левицького……………………..43

2.3.2. Художника Тараса Шевченка…………………..……………………48

2.3.3. Режисера Олександра Довженка……………………………………..50

ВИСНОВКИ………………………………………………………………………...55

СПИСОКВИКОРИСТАНИХджерел………………………….………………60

**ВСТУП**

**Актуальність дослідження.** Взаємовідносини літератури і кіно часто ставали темою дискусій, публікацій, обговорень. Серед науковців побутує думка про те, що екранізація літературних творів – це свого роду їхній переклад з літературної мови на мову кіно. Але таке твердження є не зовсім істинним, оскільки екранізацію правомірно можна вважати окремим видом художньої творчості. Література надає кінематографу сюжетну лінію фільму, інакше кажучи – сценарій, а кіномистецтво не просто дублює його як основу, а використовує і трансформує здобутки літературні в новий художній твір, але вже у відповідності до закономірностей та особливостей мистецтва екрану.

Кінороман – «специфічно синтетичний жанр, який з’явився наприкінці 30-х років ХХ ст. коли німе кіно поступилося перед звуковим, часто зорієнтованим на інтерсемантичну екранізацію літературного роману; вживаний у теорії та практиці кінематографії» [2, с. 280].

Основоположниками національного кінематографа вважають Ю. Яновського та О. Довженка, які перенесли риси кінематографії у літературу. Ю. Яновський написав у такому ракурсі роман у піснях «Чотири шаблі» та роман у новелах «Вершники». О. Довженко став засновником жанру кіноповісті в українській літературі.

Різнопланові питання поєднання літератури та кіномистецтва розглядалися такими літературознавцями та кінознавцями: С. Арутюнян [3], Л. Брюховецька [8], А. Вартанов [9], Є. Габрилович [10], Н. Горницька [14], І. Маневич [29] та ін.

У сучасній українській літературі до жанру кінороманузвернулися сценаристи К. Тур-Коновалов та Д. Замрій. На сьогодні відомі історико-біографічнітвори цих авторів – «Художник» (2013 р.), «Режисер» (2014 р.) про письменників (Т. Шевченка й О. Довженка) таісторичний кінороман «Крути 1918» авторства К. Тур-Коновалова про трагедію під Крутами. У 2017 році виходить у світ кінороман П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», заснований на реальних подіях і біографії І. Нечуя-Левицького. Названі письменники продовжили традицію і збагатили способи та прийоми освоєння, насамперед, історичного матеріалу, продемонстрували новаторський погляд на представлення відомих постатей, як от Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького,О. Довженка. У названих кінороманах митці намагаються розшифрувати підґрунтя багатогранних талантів особистостей.

На думку М. Тарнавського «нечисленні нариси про життя і творчість І. Нечуя-Левицького зазвичай зводилися до наївного примітиву для школярів. Ніхто не намагався серйозно прочитати його твори чи біографію. Нині ситуація теж не дуже змінилася. Ніщо ніби й не перешкоджає серйозному академічному перепрочитанню його творчої спадщини, проте в нинішній Україні Нечуй мало кого цікавить… Нечуй нагально потребує нашої уваги. Його біографія рясніє білими плямами, що їх можуть заповнити майбутні дослідники… Наше уявлення про твори Нечуя часто ґрунтується на геть неакадемічному підході до його спадщини. Ба навіть його біографія не така ясна й проста, як може здаватися» [50, с. 6]. Саме П. Яценко у художній формі, в кіноромані «Нечуй. Немов. Небач» представив на розгляд читача життєвий шлях І. Нечуя-Левицького.

Творчість усіх трьох молодих митців на сьогодні залишається ще малодослідженою. На кінороман П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» вийшли поодинокі рецензії, як от: К. Савенко «Петро Яценко «Нечуй. Немов. Небач»: український паровий панк» [42], С. Тараторіної «Нечуй-Левицький із механічним серцем, або незбагненні шляхи українського парового панку» [48], А. Штефан «Нечуй. Немов. Небач. Експериментуй. Жартуй. Хтось же має це робити» [58].

Творчості К. Тур-Коновалова та Д. Замрія присвячено публікації В. Кравченко [22], О. Проценко [39]. Так, реінтерпретація постаті Т. Шевченка в етнокультурному контексті стала об’єктом дослідження В. Кравченко, а жанрово-стильові особливості кінороману «Художник» – О. Проценко.

Тож, ґрунтовного дослідження, присвяченого творчому доробку сучасних письменників К. Тур-Коновалова,Д. Замрія та П. Яценка наразі недостатньо, що й зумовило актуальність теми дослідження.

**Мета дослідження:**з’ясувати жанрову специфіку кінороманів П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер».

Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

1) дослідити теорію кінороману як жанру, визначити його витоки;

2) з’ясувати історію розвитку кінороману як синтетичного жанру;

3) дослідити жанрову специфіку кінороманів П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер», зокрема, розкрити особливості трансформації документального матеріалу; специфіку композиційної побудови та сюжетної організації творів;

1. з’ясуватиособливості моделювання образівІ. Нечуя-Левицького вкіноромані П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», Т. Шевченка в кіноромані «Художник» та О. Довженка в кіноромані «Режисер» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія;

5) узагальнити суть дослідження, зробити висновки.

**Об’єктом дослідження** є кінороманиП. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер».

**Предметом дослідження**– жанрові особливості кінороманівП. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер».

**Методи роботи.** Методика дослідження має комплексний характер, який полягає у використанні різних методів і прийомів аналізу, що зумовлено метою і конкретними завданнями. Аналіз жанрових особливостей кінороманів П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер» проведено із застосуванням таких загальнонаукових методів, як опис і спостереження, аналіз і синтез, зіставлення. При аналізі застосовано еволюційний, комплексно-історичний, описовий методи.

**Наукова новизна** теми визначається недостатньою розробленістю у літературознавчих наукових працях теми дослідження – жанрових особливостей кінороманів П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер»; важливим значенням вивчення творчості сучасних письменників П. Яценка, К. Тур-Коновалова та Д. Замрія.

**Практичнезначення**одержаних результатів у тому, що вони можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем з обраної теми. Доцільним буде використаннявчителями української словесності на уроках української літератури, факультативних заняттях, при написанні рефератів.

**Апробаціярезультатівдослідження.**Основніположенняроботивиголошено на університетськихнауково-практичнихконференціяхстудентів,аспірантів і молодихвчених «Молода наука – 2017»,«Молода наука – 2018», а такожпід час всеукраїнськихінтернет-конференцій«Українськалітература в просторікультури і цивілізації» (2017, 2018, 2019 рр.).

**Публікації.**Основнінауковірезультатидослідженнявідображено у 6 статтях, опублікованих у збірникахконференцій «Молода наука –2016», «Молода наука – 2017», «Молода наука – 2018», «Українськалітературав просторікультури і цивілізації» (2017, 2018, 2019 рр.).

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота магістраскладається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел із обраної теми, який включає 68 позицій.

**РОЗДІЛ 1**

**КІНОРОМАН ЯК ЖАНР УКРАЇНСЬКОЇ**

**ЛІТЕРАТУРИ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ**

**1.1. Теорія жанру кінороману, його витоки**

Як відомо, у мистецтві часто відбуваються спроби поєднання творцями різних його видів, жанрів та ін., наприклад: жанр трагікомедія, ліроепос, кіноепопея і под. Література й кіномистецтво не є винятком. Явище поєднання декількох видів мистецтв визначається як синтез мистецтв.

Уперше поняття синтезу мистецтв було розглянуто у працях відомих філософів: В. Вакендродера, Г. Гегеля, Г. Лессінга, І. Канта, Ф. Новаліса, Ф. Шлегеля та ін. У ХХ столітті науковці також звертаються до аналізу цієї проблеми: А. Базін, Б. Балаш, Н. Горницька, О. Довженко, Р. Клер, І. Маневич. Розгляд та трактування цього питання трапляється й у працях сучасних літературознавців: І. Демченко, І. Денисюка, Л. Кияновської, Н. Малашенко, О. Рисака та ін.

Ідея взаємопроникнення та змішування мистецтв стає особливо актуальною на початку ХХ століття з розвитком авангардних течій у мистецтві. Як зазначено у статті Я. Цимбал «Футуристи на кінофабриці: література і кіно в «Новій генерації»»: «Спроби на практиці синтезувати різні види мистецтва неминуче випливали з теоретичного підґрунтя українського панфутуризму» [56, с. 197].

Як вдало підкреслює В. Панченко: «Якщо зближення кіно і літератури було фактом очевидним ще на початку ХХ століття, то в українській прозі «кінохвиля» стала вельми помітною саме в 20-ті роки і багато, хто з письменників безпосередньо долучився до роботи над кіносценаріями» [35, с. 290].

Події в суспільстві 20-х – 30-х років минулого століття спонукали письменників до експериментальності у творчості, оскільки «рівне, спокійне письмо» було непридатним, бо не відповідало духу неспокійного часу – доби катаклізмів і великих сподівань» [38, с. 100].

Однак існувала і тенденція до відокремлення цих двох мистецтв, адже кінематограф (як нове мистецтво) прагнув відокремитися від інших супутніх напрямків: літератури, театру та живопису. Спонукало до цієї тенденції й те, що люди були заворожені новим видом оповіді, дивувалися незвичайності молодого мистецтва.

Дослідники кінематографії писали про ексклюзивність кіно, робили акценти на відмінних прийомах і ознаках цього виду мистецтва. Так, Ю. Тинянов зазначав: «Кіно поступово звільнялося від полону сусідніх мистецтв – від живопису, театру. Тепер воно повинно звільнитися від літератури. На три чверті кіно поки ще те ж саме, що живопис передвижників; воно є літературним» [54, c. 97].

У 20-х –30-х роках панфутуристи у своїх трактатах проголошують смерть мистецтву, однак воно не могло зникнути одразу як таке, тобто у своїх проявах, жанрах чи культах. «Мистецтво ліквідується не одразу в усіх своїх складових частинах, галузях мистецтва. Поволі відпадають одно за другим віджилі кільця його системи. Відбувається процес зміщення фактур, розкладу одних елементів мистецтва, збагачення других, входження одних родів мистецтва у другі, взаємна боротьба, деструкція й конструкція різних галузей в середині комплексу їх, в середині цілого культу, в середині мистецтва як такого» [56, с. 198]. Підтримуючи свого лідера панфутуристи погоджувалися з тим, що мистецтво повинно входити одними родами в інші, оскільки більшість із гуртківців ще до обʼєднання спробували себе в кіно, тому для них не було дивним таке поєднання кіно з різними видами літературних жанрів.

Стремління обʼєднати літературу й кіно та видобути «незвичайну діялектичну силу» з цього поєднання із завданням одночасної деструкції мистецтва і створення надмистецтва продукує нові синтетичні жанри у творчості футуристів: кінороман С. Скляренка «Борис Джин із Подолу», кіноповість Д. Бузька «Про що розповіла ротаційка», екранізований роман Л. Скрипника «Інтелігент». У творах митців, зокрема Д. Бузька і Л. Скрипника, переважали елементи літератури, у С. Скляренка ж домінували елементи кіно, це залежало насамперед від сфери діяльності гуртківців.

У 1920-х роках кінематограф міг закцентувати увагу на сюжет; відтворити зовнішню інтригу, тому кіно було апологетом сюжетності і динамічності. Це цілком відповідало настанові нової течії в літературі на звільнення від психологізму й суб’єктивності. Кіноматограф оперував фактами – нові літератори абсолютизували факт. Усе це і було вимогами до «нової белетристики». ГеоШкурупій незадовго до появи «Нової генерації» узагальнив цю тенденцію так: «Авантурний роман, авантурне оповідання, – але це не та назва, що мусить виявити потрібне. Вірніше буде, коли сказати: цікава інтригуюча фабула, оригінальна архітектонічна форма, композиція. І не ходульна мораль, а переконуючі факти, художньо-інтригуючі оповідання, що мусять виправити загальнокультурну лінію, але базуючись на яскравій дійсності, а не на проектах постанов та законоположень» [цит. за 56, с. 199].

У 1923 році виходить роман «Лісовий звір» Д. Бузька, у якому автор засвоїв безвідмовний рецепт читацького й глядацького успіху. У праці «Футуристи на кінофабриці: література і кіно в «Новій генерації»» про цей твір зазначено так: «Міцний напружений сюжет, ґрунтований на реальних фактах з життя самого автора, динамічний розвиток подій, несподівана розв’язка – усе це сприяло популярності твору, і завдяки цим самим чинникам роман легко надавався до екранізації» [цит. за 56, с. 199]. Цей успіх і спричинив до екранізації книги уже наступного 1924 року, і у 1925 кіно виходить на екрани та має неабиякий успіх.

У 1930 році письменник пише нову роботу «Про що розповіла ротаційка», у якій максимально зближує кіно та літературу, і називає її кіно-повістю: «Кіно-повістю назвав я цей твір тому, що його зроблено в цілком кінематографічному пляні: рух і дія на першому місці. Після режисерської розробки, головне – деякого перемонтажу сцен, — цю повість можна вільно ставити до екрану» [цит. за 56, с. 199].

У 1929 році виходить роман Л. Скрипника (справжнє імʼяЛевон Лайн), у якому було дотримано постулати ГеоШкурупія щодо нової прози. Теоретичні засади твору чітко окреслив автор у розвідці «На відламку корабля», а детальніше проаналізував Олексій Полторацький у праці «Практика лівого оповідання».

Це був не просто пригодницький твір, який легко надається до екранізації, а своєрідний кіносценарій з редакційною приміткою: «Перша спроба програмового лівого роману: витримана соціяльна установка, енергійне й міцне побудування фабули, гостра, тонка й економна подача» [цит. за 56, с. 200].

Тому доцільно уважати саме цей твір зразком кінематографічного роману, тобто появи такого жанру як кінороман в українській літературі. Я. Цимбал удало підкреслює, що «кінороман уже існував, принаймні надзвичайну популярність мав кінематографічний роман Жюля Ромена «Доногоо-Тонка» (1919), і ремарок у Ромена справді не було. Проте в українській літературі – і це напевно – «Інтелігент» був першим кінороманом» [цит. за 56, с. 203].

Далі виходять інші зразки синтезу мистецтва (літератури і кіно), у тому числі й кіноромани. Прикладом такого можемо уважати твір іншого футуриста Семена Скляренка «Борис Джин із Подолу». Автор не використовує у творі ні відступів, ні ремарок, на думку Я. Цимбал «це об’єктивізована дія, розкладена на окремі нумеровані сцени-епізоди» [цит. за 56, с. 201]. Однак роман виявився не закінченим, тобто автор не видає його повністю. Закінчується твір пʼятою частиною, а потім письменник зазначає, «Далі буде», проте продовження не вийшло. Все-таки цей твір залишається зразковим як поєднання двох видів мистецтв, матеріал твору дає цікаві зразки різного типу кінокадрів у художньому творі; О. Полторацький визначає кадри, з яких складається роман і називає «стилістичним арсеналом зорових точок кінофільму» [цит. за 11, с. 9].

Варто порівняти «Інтелігент» Л. Скрипника із романом «Борис Джин із Подолу» С. Скляренка, оскільки обидва твори є першими зразками жанру кінороману, проте мають низку відмінних рис.

Обидва автори використовують у романах статистичні кадри, що мають дати враження про загальну картину та обʼєктивний хід подій.

У кіно такий кадр означав дати можливість глядачеві спостерігати дію очима героя. У романі «Інтелігент» Л. Скрипника з огляду на форму кіносценарію подано опис дій ззовні, а не у їхньому внутрішньому розвитку, всі емоції мають зовнішній вияв і фіксуються в жестах або міміці.

У творі Л. Скрипника часто прослідковується субʼєктивація оповіді через обрану точку зору, у ремарках виявляється зла сатира, «яка нерідко переходить у жовчний сарказм» [цит. за 56, с. 199]. У романі «Борис Джин із Подолу» автор не виявляє ніде жодних оцінок. «У складне плетиво мотивів з використанням перебивки кадрів, різноманітних кінообразів – метафор, синекдох і метонімій» [56, с. 200].

У романі «Інтелігент» письменникові не потрібні тропи зокрема тому, що він сам береться коментувати й витлумачувати читачеві, або глядачеві усе поза кадром, тобто поза зображенням на екрані.

У цьому полягає суттєва різниця між двома романами «Інтелегент» Л. Скрипника та «Борис Джин із Подолу» С. Скляренка: перший констатує факти, другий дає підстави для їх узагальнення, порівняння, співвіднесення. Водночас обидва тексти експериментальні, адже Л. Скрипник заради об’єктивної «екранності» відмовляється від художньої умовності, яку давно вже освоїла література, а Л. Скляренко, навпаки, намагається використати цю умовність у рамках кінопоетики і переносить засоби кінематографу в художній текст.

А. Біла вважає, що «виступаючи проти психологізму і «сімейності» (...) як знакових рис роману, панфутуристи зосередили увагу... на питанні інвазії гібридних романних жанрів (кінороман, кінорепортаж) у кіномистецтво (...)» [7, с. 193]. Проте варто зазначити, що гуртківці експериментуючи з формою літературних творів (експеримент – головний елемент деструкції), зверталися до новітнього мистецтва кіно, а не навпаки – не намагалися прищепити літературні жанри в кіномистецтві.

Як вдало зазначає Я. Цимбал: «Жоден з аналізованих авторів не прагнув запровадити свої кіноповісті чи кіноромани – гібридні романні жанри – в кінематограф, вони лише спробували використати образні структури кіно в художніх текстах» [56, с. 201].

До поєднання кіно й літератури вдавалися й інші гуртківці, наприклад, у формі кіносценарію написано розділ «Розгром» у романі ГеоШкурупія «Двері в день»: тут є описи кадрів і написи до них, але, так само як у Л. Скляренка, немає авторських зауважень і пояснень.

В українській літературі 20–30-х жанр кінороману був представлений й іншими творами, зокрема «Майстер коробля» Ю. Яновського. Літературознавець В. Панченко визначає цей твір саме як кінороман [35, с. 290]. Кінороман «Майстер коробля» складається з єдності чотирьох основних компонентів: описової частини, тобто ремарки; прямої мови героїв (діалоги та монологи); закадрового голосу (авторського тексту); значних пояснювальних написів. Ремарка, як зазначає О. Сайковська, «є образною характеристикою складної кінематографічної дії й охоплює всі сторони кінороману» [43, с. 39].

Дослідниця О. Сайковська визначає й основні узагальнюючі риси притаманні кінороману Ю. Яновського:

«1. позначувальний характер формування місця дії;

2. пошук внутрішньо- та міжкадрових принципів формування просторово-речовинних параметрів як цілісності середовища;

3. усвідомлення взаємозалежності монтажного цілого від внутрішньо кадрової організації руху, світло-тонального і загалом компонувального рішення, темпоритмічних ознак;

4. вибудовування причинно-наслідкової залежності між окремими кадрами як способу розгортання логічнозв’язної дії;

5. типологізаціядієзчеплень, в результаті якої виникає певна природа події» [43, с. 39].

Уже у 40-і – 60-і роки ХХ століття питання стояло не про звільнення кінематографа від літературного впливу, а про безпосередній вплив, який кінематограф справляв на письменників. Бурхливий розвиток кіно дав підстави більшості дослідників, а насамперед режисерам, заявити  
про визначальну роль цього мистецтва у літературному  
процесі початку та середини ХХ століття.

**1.2. Історія розвитку кінороману**

Жанр кінороману виникає у 20-х роках ХХ століття. Панфутуристи відіграли значну роль у розвитку кінороману як жанру літератури. Дотримуючись постулатів нового мистецтва автори прагнули поєднати та синтезувати у своїх творах його два види – літературу та кіно. Панфутуристи не прагнули увести кіно в літературу, вони чітко розділяли ці два мистецтва. Основною ідеєю творчості митців було введення у літературу прийомів кінематографу, завдяки таким жанрам створити деструкцію у наявному старому мистецтві. Вагомий внесок у розвиток жанру кінороману зробив і Ю. Яновський.

Існують два протилежних процеси створення та розвитку кінороману. Перший – це коли автор пише спеціальний жанр кінороман і той, у свою чергу призначений за допомогою використаних засобів у творі для зйомки, тобто відбувається процес перекодування, себто екранізації (переходу твору з літератури в кіномистецтво). Екранізація як місце перетину розбіжних видів мистецтв (літератури і кіно), а також читацьких, глядацьких та авторських стратегій є значним пластом для дослідження науковців різних галузей. Екранізованим може бути і той твір, що спочатку не був написаний для цього. Літературні надбання є основою екранних образів кіно з перших днів його існування, а кіноінтерпретації цих творів є органічною частиною кіномистецтва. За всю історію існування кіноматографу було екранізовано тисячі творів художньої літератури.

Науковці виділяють окремо тип кінороману, що був створений на основі фільму. Тут варто використати такий термін як новелізація, тобто «популярні сюжети та герої кінофільмів, телесеріалів чи компʼютерних ігор… переносяться на сторінки романів» [9, с. 134]. Основна мета літературно адаптованого кіно, це максимально повторити своє кінематографічне джерело.

У руслі цього питання варто порівняти літературу та кінематограф. З появою перших зразків кіноматографу дослідники почали помічати багато спільних рис між літературними творами та кінофільмами. Спочатку кіно послуговувалося тими самими способами оповіді, що й роман, навіть у тих рідкісних випадках, коли фільм було знято не на основі якогось тексту, від якого нове мистецтво все ще було залежним, наприклад, у використанні титрів.

У науковій літературі 60-70-х років ХХ ст. домінує думка про значний вплив тогочасного кінематографу на літературу. Так, у публікації П. Пазоліні «Поетичне кіно» (1965) зазначено, що «приблизно з 1936 року кінематограф завжди випереджав літературу, хронологічно передував їй, хоча б уже тому,  
що служив…каталізатором глибинних соціополітичних мотивів, що саме з цього часу якоюсь мірою стало властиво й літературі» [34, с. 26].

Проте вже у 70-х роках науковці стали обережніше говорити про запозичення художніх прийомів та технічних можливостей кінематографа в літературі. Стало очевидно те, що різниця в оповідній техніці цих двох мистецтв не дозволяють безпосереднього привнесення прийомів з фільму у книгу. Вдало підтверджена ця думка у праці А. Базена, де автор зазначає, що «кінематографічні прийоми тільки доповнюють письменницький метод, але не складають його основи» [64, с. 120].

На нашу думку, ці два мистецтва є паралельними у своєму розвитку, тому мають як спільні, так і відмінні ознаки, які розглянемо нижче.

До спільних рис літератури та кіно можемо віднести:

1. Значну роль уяви при створенні книги та сценарію фільму. Як письменнику, так і режисеру важливо те, щоб реципієнт уявляв, домислював певні моменти.
2. Передачу знаку зоровим каналом.

У той самий час західні дослідники, говорячи про взаємодію літератури і кінематографа, дедалі більше зосереджуються не на подібності окремих прийомів, а на принциповій спорідненості бачення, уяви, властивих письменникові та режисерові. Це дає змогу говорити про подібність кіно не тільки з літературою XX століття, але й з літературою будь-якого періоду. Р. Армс, до прикладу, зазначає: «Синтез фільму та оповіді... вже мав місце задовго до 1920 року» [63, с. 154].

Як влучно підкреслює професор Г. Клочек: «кожний твір та явлений ним у свідомості читача внутрішній світ маєсвої виміри візуальності – один вимір у пейзажній мініатюрі, інший –в оповіданні, ще інший – у великому епічному творі» [21, с. 9].У руслі візуальності науковець в українській літературі виокремлює саме твори Т. Шевченка.

Серед відмінних характеристик між кіно та літературою виокремлюємо:

1. Література й кіно використовують різні художні засоби, оскільки не можна передати за допомогою кіно певні літературні моменти, так не можна передати й у літературі все те, що глядач може побачити за допомогою кінофільму.
2. Принцип зображуваності в кіно та літературі. Б. Балаш відносить до таких «ракурс, великий план і монтаж» [цит. за 56, с. 202].
3. У кіно для створення аудіовізуального образу використовується матеріал, який впливає на різні органи сприйняття, література безпосередньо використовує лише один канал передачі інформації – це візуальний.

Тому авторам кінороманів, кіноповістей чи кіноепопей потрібно поєднувати у своїх творах такі різні прийоми передачі та сприймання інформації.

В українській літературі 20-х років ХХ століття зʼявляється не один синтетичний жанр, який поєднував кіно та літературу. Виникнення таких жанрів було спричинено вимогами тогочасного кінематографу, зокрема ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління). Новий час вимагав нових сценаріїв, до їх створення залучались відомі письменники (М. Бажан, М. Йогансен, О. Довженко, Ю. Яновський, та ін.).

Ішлося про виникнення складного художнього явища, базованого на низці «монтованих» подій, у якому досягається епічна широта зображення, необхідна для фільмування. Взаємодія жанрів призвела до появи нових жанрових форм, так зʼявилися кіноновела, кіноповість, кінороман, кіноепопея та ін.

У Літературознавчій енциклопедії подано таке визначення кіноновели – «синтетичний жанр кінематографії. У 20-х роках ХХ століття кіноновелою називали попередній начерк майбутнього сценарію обсягом від 3-х до 10-ти аркушів. У ньому лаконічно окреслювали подієву канву, основну драматичну ситуацію, позначали образи майбутніх персонажів, середовище зображуваної дії» [26, с. 479].

Пізніше в літературознавстві зʼявилося інше тлумачення цього терміну: «жанрове утворення, залежне від екранізації, за фабулою та проблематикою відповідне літературній новелі із простою ситуацією, мінімальною кількістю дійових осіб, короткою дією, загостреними колізіями та раптовою кульмінацією» [26, с. 479]. Розвиток жанру припав на часи Другої світової війни, у такому жанрі працював О. Довженко. Тож, кіноновела – це лаконічний твір, поєднання двох видів мистецтв (літератури і кіно), у якому автор чітко окреслює основні потрібні деталі.

Кіноповістьяк і кіноновела також має класичні ознаки прозового художнього твору з урахуванням специфіки кінематографії. У Літературознавчій енциклопедії подано таке визначення цього жанру: «синтетичний жанр кінематографії, сюжет творів якого порівняно складний, базується, на відміну від кіноновели, на низці подій, однак епічність зображуваної дійсності менша, ніж у кіноромані» [26, с. 480].

Відзначається цей жанр ліричністю, наявністю схвильованості, емоційності, філософської заглибленості, суб’єктивного переживання, оригінальним сюжетом, візуально виліпленими образами з яскраво змодельованими людськими бажаннями, пристрастями, щастям і горем.Кіноповість безпосередньо поєднує елементи белетристичної повісті (роль художньої деталі, психологізм, епічність), з елементами кіносценарію (гостра фабульність композиції, динамізм, монтаж, лаконізм).

На той час визначились два можливі шляхи у напрямі розвитку кіномистецтва: камерно-психологічний, засновником якого був І. Кавалерідзе та монументально-епічний з яскравим ліричним забарвленням, у якому працював О. Довженка. Довженківська лінія виявилася перспективнішою. Розвиваючись на межі прози та фільму, вона віднайшла своє місце, як і в літературі, так і в кінематографії, починаючи із твору письменника «Звенигора» (написаної у 1928 р).

Постав такий новий для українського мистецтва жанр, як кіноповість. До жанру кіноповісті відносяться й інші твори О. Довженка: «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Іван» (1932), «Аероград» (1935), «Щорс» (1939) та ін. У його душі «поєдналися дві мистецькі стихії – література і кіно, народивши своєрідну художню форму, що несла в собі риси кіносценарію і повісті» [2].

О. Довженко створив власну поетику кіно, що дало йому можливість через метафоричну кіномову, поетичні тропи розгорнути перед усім світом панораму української культури, історії, духовності. Це було відкриття України та її самоусвідомлення в національній культурі.

Розвиток жанру також повʼязаний із творчими доробками В. Земляка, І. Драча, М. Вінграновського, О. Гончара, О. Левади та ін.

Кінороман – експериментальна форма роману, що виникла на початку ХХ століття як втілення ідеї про те, що мистецтво мусить бути синкретичним. Цей жанр може в різному співвідношенні поєднувати риси кінематографічності й белетристики. Тому кіно- й літературна критика в цих випадках взаємно запозичують поняття для опису й аналізу наративних і зображальних засобів [11, с. 27]. Кінороман відрізняється від кіноновели та кіноповісті композиційною ускладненістю розгортання фабульних ліній, повільністю перебігу сюжетних дій, великою кількістю детально промальованих персонажів, застосування прийомів, притаманних літературному роману.

Статус кінороману визначав О. Довженко, говорячи про виникнення особливого жанру, який «відлякував багатьох письменників од кінематографічної творчості» через те, що його «не хотіли визнавати … за жанр через відсутність достатньої кількості загальноприйнятих літературних ознак» [18, с. 60].

За передбачливими міркуваннями митця, «природа художнього фільму, як твору мистецтва синтетичного, вмішує в собі і п’єсу, і повість, і роман, і разом із тим відрізняється від п’єси і від роману хоча б уже тим, що має можливість показати глядачеві весь видимий світ у всій його безмежній розмаїтості, аж до споглядання самого себе…» [18, с. 60]. Митець закликав вживати всіх заходів, «щоб сценарій став повноцінним літературним жанром в усіх його деталях» [18, с.  63]. Саме О. Довженко підкреслював, що кінороман – це літературний жанр.

Як було зазначено вище значний внесок у розвиток цього симбіозного жанру належить панфутуристам. Також до такого жанру вдавався у своїй творчості В. Фольмарочний, можна виокремити «Сказ».

Кіноепопея ж найбільш розгорнутий жанр симбіозу кіно та літератури. У Літературознавчій енциклопедії подано таке тлумачення даного терміну: «художня стрічка, у якій розгортаються широкомасштабні історичні події, відображаючи багатопланову картину громадського життя з різноманітними суспільними та родинними конфліктами, драми і трагедії конкретних людських доль» [26, с. 479].

Тож, в українській літературі було розвинено декілька жанрів симбіозу кіно та літератури: кіноновела, кіноповість, кінороман, кіноепопея та ін.

Поява синтезованого жанру кінороману дає змогу порівняти кіновитвір та літературний твір (а не варіант фільму), а також розглядати кінороман як повноцінний літературний твір, побудований за допомогою засобів інших видів мистецтва. Закономірно, що в аналізі подібних текстів використовується понятійний апарат видів мистецтва (зокрема, кінематографу), які стали основою для створення кінороману.

У контексті розвитку жанру кінороману в українській літературі варто розглянути й поняття кінематографічності літератури. У дослідженнях інтерактивних стосунків літератури і кіно не раз зауважено, що «кінематографічність» у літературі може бути двох видів.

Так, наприклад, автори «Нарису з історії кіномистецтва України», 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 [33, с. 3−4].

Стосовно імітованої кінематографічності відомий режисер С. Ейзенштейн писав, пояснюючи, чому не знімають фільми за творами ДосПассоса, 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…» [59, с. 43].

Мода на таку імітовану кінематографічність поширювалася у 20-х роках, коли Великий Німий активно демонстрував нові 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-зображальні 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.

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, у тому числі і для мистецтва слова. Одним з перших, хто звернув увагу на наявність засобів кінопоетики в літературних творах, був С. 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 звʼязок 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 компонують образи кінематографічно. У деяких знаходимо всі ці риси разом» [59, с. 94]. Але водночас С. 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» [9, с. 91–92].

Варто зазначити, що у ХХІ столітті жанр кінороману розвивається досить активно. Цьому сприяє насамперед те, що на сьогодні український кінематограф займає високі позиції. Із здобуттям Україною незалежності розвивається своїм окремим шляхом, тому потребує й матеріалу для зйомки, чим і стають кіноромани сучасних письменників. До прикладу такого жанру відносимо твори сучасних письменників: «Гетьман» В. Веретеннікова, «Століття Якова» В. Лиса; кіноромани «Червоний. Без лінії фронту» та «Червоний» А. Кокотюхи та ін.

Значний пласт серед таких творів займають сучасні кіноромани, як наприклад, К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер» та П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач».

Змішування та взаємопроникнення двох видів мистецтв (літератури і кіно) починає відбуватися уже у 20-х роках ХХ століття, тому в літературі починають зʼявлятися нові синтезовані жанри: кінороман, кіноповість, кіноновела та ін.

Як нове мистецтво кінематограф прагнув розвиватися самостійно, тобто у 20-х роках існувала й протилежна тенденція до відокремлення цих двох мистецтв. Спонукало до цієї тенденції й те, що люди були заворожені новим видом оповіді, дивувалися незвичайності нового мистецтва.

Значний внесок у розвиток кінороману зробили українські панфутуристи. У своїх трактатах вони проголошували «смерть» старому мистецтву, його деструкцію та створення нового надмистецтва. Тому в їхній творчості і зʼявляютьсясимбіозні жанри, зокрема й кінороман. Яскравими прикладами цього жанру були твори Д. Бузька, С. Скляренка, Л. Скрипника, Ю Яновського. Саме Ю. Яновський у «Майстрі корабля» поєднав чотири основні компоненти цього жанру: описову частину (ремарки), пряму мову героїв (діалоги та монологи); закадровий голос (авторський текст); значні пояснювальні написи.

Екранізація та новелізація – це два протилежних шляхи створення кінороману. Перший визначається переходом твору із літератури в кіно, другий навпаки – популярний сюжет чи герой із кіно стають книгою чи її образом.

Література та кіно є паралельними видами мистецтв, які мають низку спільних та відмінних рис, про що неодноразово зазначали науковці. Варто виокремлювати таке поняття як кінематографічність літератури.

**РОЗДІЛ 2**

**ЖАНРОУТВОРЮЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ**

**СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КІНОРОМАНІВ**

**2.1. Художня трансформація документального матеріалу**

Сюжет кінороману П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» засновано на достовірних фактах із життя І. Нечуя-Левицького, хоча їх і не так багато використано у творі. Правді історичній слугують згадки про 1917 рік, коли в «Києві на Театральній площі вирувало людське юрмище: зі сцени… виступав Михайло Грушевський. Обабіч нього стояли Володимир Винниченко та Сергій Єфремов» [61, с. 136], проголошення першого універсалу Центральної Ради. У творі діють реальні відомі особистості (В. Антонович, М. Драгоманов, П. Житецький, П. Куліш, М. Старицький, П. Чубинський). Є згадки про побратимів (Стара громада): Панько Куліш, Микола Зібер, Микола Лисенко, Олександр Русов, ТеобалоГниверба; друзів із дитинства: Григорій Сольський, Марко з Насткою. Тож, документальність значно поглиблює введення в контекст кінороману відомих особистостей. Домінантна риса твору – правдивість, справжність зображуваного.

Достовірності тексту сприяють залучені автором до тексту мадригал поета Безіменського з Бердичева на честь ювіляра («Ми кохаємо вас, // дорогий наш Нечую! // А могли би вас просто любити!...!» [61, с. 132], привітання з Вінниччини («– … Як геній, що плекає ненастанно, // народну самобутність та красу, // Нечуй сказав: «Я долю України // На плечах за Тарасом понесу!» [61, с. 131]. Залучено тексти пісень, як от таємний гімн Громади київської «Боже великий, єдиний, нам Україну храни», пісню чумаків «Як спочине день, як ніч розіллється» тощо.

У кіноромані «Художник» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія, узявши за основу хронологічність викладу матеріалу, що передбачає широке історичне тло, митці теж серйозно поставились до відбору документальних фактів, що допомогло простежити еволюцію Шевченка-художника. Все ж вони не нехтували і вільним трактуванням подій, пов’язаних із його особистим життям. Об’єктом роману сюжетно-подієвого типу стала історія життя молодого юнака Тараса з України, доля якого, як вважають автори,була передбачливо наперед прорахована: він стане художником.

Зі сторінок кінороману «Художник» ми дізнаємось про переїзд кріпака Тараса з паном Енгельгардом до Санкт-Петербурга, який вважали справжньою «культурною столицею Росії». Тоді в Санкт-Петербурзі жили і творили М. Гоголь, В. Жуковський, Є. Баратинський. Живий ще був О. Пушкін і тільки розпочинав своє поетичне життя М. Некрасов: «Петербург дивився на двадцятирічного безвусого хлопця байдужими очима вікон із сірих колодязів-дворів, дихав холодним вітром, який за відчуттям уродженця південної губернії дув завжди тільки з півночі і тільки йому в обличчя. Але було все ж таки щось надзвичайно привабливе в цій холодній столиці…» [53, с. 28].

Варто додати, що художником Т. Шевченко вважав себе давно – від тієї хвилини, коли, ставши сільським пастушком, уперше в житті взяв до рук олівець. Першими були малюнки з овечками, чоловіками в козацьких шапках і янголами. Однією з доленосних картин, яку написав молодий Тарас у Петербурзі стала скульптура віщунки Сивіли Дільфійської, що розташована у Літньому саду.

Вимисел і домисел у кіноромані тісно переплітаються з точними історичними фактами: розпис головних адміністративних споруд столиці Російської імперії – сенату і синоду учнями відомих художників Василя Ширяєва і Петра Матвєєва; реконструкція театру; сповідь дяка, котрого Т. Шевченко відшмагав різками. Ідеться про популярність романсу «Очичерные, очистрастные…» Є. Гребінки та «Вечеров на хутореблиз Диканьки» М. Гоголя, видання українського літературно-художнього, наукового і суспільно-політичного щомісячного журналу в Харкові, «Українських мелодій» у Москві. І до всіх цих подій були причетні українці.

Автори правдиві в тому, що все українське чи «малоросійське» було у столиці в неабиякій моді. Навмисне акцентування на цьому допомагає зрозуміти атмосферу Північної Пальміри, яка сприяла становленню молодого художника. Скрупульозність авторів убачається в оперуванні подробицями, які чітко характеризують портрет доби: «Енгельгардти до середини ХІХ століття входили до четвірки найбагатших родів Малоросії. Поєднуючи російську кмітливість і німецько-швейцарську педантичність, Павло Васильович примножував багатства й робив кар’єру» [53, с. 115]. Увага до деталей проглядається повсякчас: Карл Брюллов називає малюнки, зроблені з натури, «відсебеньками»; суперечливість натури Олексія Венеціанова; розмови про тонкощі живопису – складність змалювання російського вбрання, реалістичне відтворення роботи художника в майстерні.

Автори заглибилися в етнокультурний контекст епохи, зазначаючи, що місто Петербург – це осередок багатої російської аристократії, котра потопає в розкошах і прагне витонченого мистецтва. Це місто Л. Баратинського, М. Гоголя і В. Жуковського. Простежено історію життя світської левиці, першої красуні Європи, графині Ю. Самойлової, що походить із роду Скавронських, кровної рідні Романових (а вони пишались і кровною спорідненістю з Катериною ІІ); К. Брюллова – улюбленого учня А. Іванова, художника світового визнання. У творі констатовано, що славу Російській імперії принесли українці: «українці в столиці так само, як італійці, пробиваються швидко» [53, с. 55]. У кіноромані представлені відомі особистості – конференц-секретар Академії художеств Василь Григорович та один із найзначніших представників класицизму в мистецтві скульптури Іван Мартос, родини яких мали коріння в Полтавській губернії, живописець Володимир Боровиковський із Миргорода, іконописецьІван Сошенко з Богуслава, модний художник Олексій Венеціанов, учень В. Боровиковського, Аполлон Мокрицький – нащадок давнього українського дворянського роду, поет Є. Гребінка, котрі принесли Петербургу і всій Росії світову славу, витворили ту величну «колиску», у якій вигранювався художник і поет – українець Т. Шевченко.

Достовірність фактів помітна в численних розповідях (про учнів Ніжинського ліцею, про об’єднання майстрів і підмайстрів у «цехи» та гільдії, про обряд давати гарбуза) і спогадах (спогади Івана Сошенка про діда та його розповіді про козацтво, Тарасові думки про кирилівську Оксану, створення Товариства заохочення художників, приїзд із дідом Якимом у давній Мотронинський монастир, історія Ермітажу, сходження на престол Миколи І та історія його життя).

Авторський вимисел майстерно використано з метою увиразнення реальних сюжетних ліній, заглиблення в духовний світ персонажа. На фоні правдивих історичних подій і фактів, вимисел набув рис правдоподібності. Обігрування деталей – дорога К. Брюллова і Ю. Самойлової до Петербургу пролягала через Шевченкову Кирилівку, малюнок, прикріплений до віконної рами, його викуп К. Брюлловим у дяка, втеча хлопця (Тараса) з Літнього саду від І. Сошенка – додають інтриги, і від того сюжет стає захоплююче-пригодницьким.

Правомірність стильової манери підтверджується авторським розумінням: «Чи міг би Іоанн Хреститель не зустріти Спасителя? Чи міг би перший із роду Романових не зустріти Івана Сусаніна? Хто ж це може знати? Але недарма кажуть, що «історія не знає умовного способу». Існує, мабуть, якийсь порядок речей, коли події відбуваються саме так, як відбуваються» [53, с. 70]. Автори переконують: багата на історію й Академія мистецтв – одна з найкращих художніх шкіл Росії того часу. Професор живопису К. Брюллов після пропозиції працювати в ній зажадав домогтися найвищого дозволу приймати до неї учнів із простолюду, зокрема й кріпаків, у чому всіх переконав малюнок дівчини, куплений ним по дорозі до Петербургу.

Численні романтичні екскурси в минуле умотивовують хід сюжетної лінії: історія роду Енгельгардтів, походження барона Енгельгардта, сутність його прізвища, що означає «янгол-охоронець». Усе ніби дихає свіжістю, якщо не брати до уваги, що цей пан – власник тисяч людських душ. Опис романтичного Петергофа, куди всі поспішали на феєрверк і святкову ілюмінацію, контрастує з образом безправного Тараса, який перелякався, побачивши там Енгельгардта з дружиною.

Історична та художня правда тісно переплетені і в кіноромані «Режисер» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія.Однез центральних місць займає оповідь про кіностудію в місті Одеса, або, як сказано в романі – Одеську кінофабрику. У часи розквіту Радянського Союзу відчувався брак людей із творчою професією, бо більшість населення країни складав пролетаріат, тобто робітничий склад. Тому не дивно, що на посаді директора кінофабрики був колишній революційний матрос – Павло Федорович Нечеса, який «… навіть на новій посаді не розлучився – що цілком відповідало духові часу – із широченними кльошами і бушлатом» [52, с. 14].

Окремий розділ автори присвячують розвитку кіно саме на території Радянського Союзу та ставлять перед читачами такі питання: «Чому зараз, коли історія кіно відраховує другу сотню років свого розвитку, дедалі більше нас приваблює початок великої епохи? Дедалі частіше ми питаємо: з чого все почалося? Коли в Росії вперше показали перший фільм? Хто його створив? Як він називався? Яким був новонароджений російський кінематограф, що його фундатори з’являються на сторінках роману?» [52, с. 16]. Відставання техніки (кіно- та електроапаратури, хімікалій, плівки тощо) уповільнювало процес перейняття традицій братів Люм’єрів, задля того, щоб розпочати власне кіновиробництво.

Достовірно відомо, що першими кіносценаристами були такі письменники як Лев Андреєв, Лев Толстой, Олександр Купрін, Валерій Брюсов, Євген Чириков та інші. Кінематографісти буквально накинулися на російську класичну літературу: екранізували майже всі відомі романи, пісні, оповідання, вірші й навіть романси: «Спочатку, звісно, це були наївні коротенькі скетчі, розраховані на впізнання глядачем літературних героїв. Наприклад, персонажі «Мертвих душ» із поклонами юрмилися навколо погруддя Гоголя, фабулу «Ідіота» втиснули в картину завдовжки лише п’ятнадцять хвилин, а оперу «Псковитянка» (куди кінорежисерові вдалося запросити самого Федора Шаляпіна) – у кілька ледь пов’язаних епізодів» [52, с. 18]. Та вже у 1915 р. з’явилися чудово поставлені й виразно оформлені та зіграні «Дворянське гніздо», «Біси», «Війна і мир».

Детально автори змалювали техніку, яку використовували для зйомки кіно. Перші камери були нерухомими, паралізованими і навіть не оберталися навколо своєї осі, декораціями були розмальовані полотна, а роботу млина імітував хлопчина, який лопаткою збурював спокій ставка. Статичними і короткотривалими були «живі картини». У перші роки світового кіно ентузіазм переважав професіоналізму, але «… поступово неофіти ставали майстрами, а третьорядні театральні виконавці – справжніми зірками екрана» [52, с. 19].

Ситуацію у світовому кінобізнесі радикально змінила Перша світова війна: «Закриття кордонів спричинило плівковий голод та водночас стимулювало кіновиробництво на місцях, а глядач вимагав більше вітчизняного продукту» [52, с. 26]. А вже після Жовтневої революції колишнє російське кіно, частина якого й увійде в кіно Української республіки, розділилося на два табори: білий і червоний. Один табір розвивався на закордонних теренах під керівництвом приватної фірми Єрмольєва, а інший – на радянському просторі та отримав статус державного після підписання В. Леніним декрету «Про перехід фотографічної і кінематографічної промисловості у відання Народного комісаріату освіти» двадцять третього серпня 1919 р.

Чималу увагу автори роману приділяють творчій біографії відомих кінорежисерів. Відповідають правді історичній подані в кіноромані факти про зародження кінематографу. Першими на арені кінематографу письменники зображують затятих конкурентів – Олександра Ханжонкова і Олександра Дранкова. Після перегляду зарубіжних кінострічок «донський козак» Ханжонков вирішує створити власну кінофірму, емблемою якої стає пегас. Та звідки ж могли взятися гроші у простого офіцера? За законами російської імперії, офіцер, що взяв шлюб до двадцяти восьми років, був зобов’язаний внести на казенний рахунок «реверс» – п’ять тисяч карбованців «на забезпечення родини в разі непередбачуваних обставин». Вийшовши у відставку, Олександр отримав цей реверс і саме ці гроші стали початковим капіталом кінофірми. Далі компанія була перейменована у торговельний дім «Ханжонков і К°». Режисер створив епохальну стрічку «Оборона Севастополя», яку справедливо визнавали новою віхою в історії кіно. Саме він сформував основну течію російського кінематографа.Його затятий конкурент купець Олександр Дранков украв із рекламних плакатів у Ханжонкова задум створення кінострічки «Пісня про купця Калашнікова» та випустив її під назвою «Понизова вольниця» (або ж «Стенька Разін»). Фільм займав двісті двадцять чотири метри плівки і тривав рівно сім з половиною хвилин.

Не менше уваги приділено учнюХанжонкова – Бауеру: «Син придворного музиканта, обрусілого чеха Євген Францович прийшов у кіно у віці під п’ятдесят. Довго не міг знайти себе, змінив чимало професій: фотограф, актор, відкрив у Москві розважальний сад і відразу прогорів. Популярність він завоював як сценограф і директор оперети. І ось настав день, коли Бауер стає натхненним поетом і чорноробом кінематографа, проводячи весь час у невтомних пошуках екранної виразності – «світлопису», як він називав кіно, вважаючи його мистецтвом значною мірою образотворчим» [52, с. 31-32]. За неповні п’ять років Бауер зняв понад сімдесят фільмів.

Серед основоположників нового мистецтва згадано і про зірку першої величини, патріарх вітчизняної кінорежисури Якова ОлександровичаПротазанова: «Йому не було ще навіть двадцяти, коли він вирішив присвятити себе кінематографу. Починав як сценарист на іноземних фірмах «Брати Пате» і «Глоріа». Слідом за режисерським дебютом – стрічкою «Бахчисарайський фонтан» за поемою Пушкіна – зняв для прокату близько вісімдесяти фільмів» [52, с. 33]. З найбільш яскравіших можемо назвати екранізації «Пікова дама» і «Отець Сергій». У тисяча двадцять другому емігрував, та вже у двадцять третьому році повернувся. Своє повернення ознаменував виходом стрічки «Аеліта»: «Цей фільм, точніше, ця *фільма*в нашій історії ще не раз згадуватиметься» [52, с. 34].

Представником революційного кіноавангарду автори роману репрезентують Сергія Ейзенштейна: «Майбутній режисер народився і виріс у Ризі в заможній родині. Вважалося, що він наслідуватиме батька – стане архітектором. Але революція зламала всі розрахунки. Ейзенштейн іде добровольцем у Червону армію, розписує теплушки плакатами і карикатурами. Ставить солдатські вистави, а після війни вступає до майстерні Майерхольда , а потім у Перший робочий театр Пролеткульту» [52, с. 38]. Завдяки кінострічці «Страйк» стає основоположником нового кіножанру – історично-революційної епопеї. За своє коротке життя (помер від інфаркту в п’ятдесят років) режисер поставив лише вісім фільмів.

Тож, можемо констатувати, що домінантними рисами досліджуваних кінороманівє:документальність, правдивість, справжність зображуваного.

**2.2. Специфіка композиційної побудови та сюжетної організації творів**

Композиційно кінороман П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» складається з 5-ти розділів з назвами та підрозділами, як наприклад, перший розділ має назву «Механічне серце». У цьому розділі вміщено такі підрозділи: 1861, Львів, 1844, Київська губернія, 1860, Львів, 1860, Київ, 1844, Стеблів, 1844, Меджибіж, 1848, Богуслав і т.д. Така композиційна організація твору характерна для кінороманів, у яких розділи не перевищують десяти сторінок і більше схожі на зміну короткометражних епізодів. Тому читач скоріше створює у своїй уяві не сюжет, а відтворює вже представлені кадри.

Відповідно, кінороман К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник» складається з прологу, трьох частин («Знайомство», «Штрихи до портрета», «Мистецтво дипломатії») та епілогу. Така ж композиція характерна і для кінороману К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Режисер», який складається з передмови та 54 розділів. У передмові авторський колектив знайомить читачів з головним героєм: «Людина, про яку піде мова, народилася в дуже непростий час. І ще в непростіший час жила. І, скажімо відверто, жила так само дуже непросто. Не розповісти про неї ми не могли – нас змушує це зробити захоплення її талантом» [52, с. 7]. Але в той час же зауважують, що «… говорити лише про неї [людину], не згадуючи про той дивовижний час і місце, у яких вона жила, означає дати читачам лише половину історії» [52, с. 7].

Варто зауважити, що у нечисленних рецензіях К. Савенко [42], А. Штефан [58] твір «Нечуй. Немов. Небач» П. Яценкавіднесено до стімпанку, або ж парового панку, в якому зроблено ставку на пар, механіку (хоча сам автор жанр твору визначив як кінороман). І дійсно у творі читач зустріне механічних волів та механічну комаху, парові машини, дирижаблі, аероплани-етажерки. У грудях І. Нечуя-Левицького б’ється механічне серце, а М. Юзефович має металеву шухлядку з російським духом.

За переконаннями С. Тараторіної роман П. Яценка – стім, або парапанк: «Дозволю собі припустити, що коли автор розібрався із невластивими для себе жанрами, стало зрозуміло, що друга половина ХІХ століття – класичний час дії для стім, або парапанку. Широке використання парових технологій, епоха агресивного раннього капіталізму, проблеми соціального розшарування й заміни робітників на машини, темні від кіптяви міські пейзажі. Все це в романі є, але, слід віддати належне, лише як екзотичний антураж. Яценко навіть не намагається пояснити, що це за технології і як вони функціонують. І тому в українських степах мирно пасуться воли, напхані шестернями, робітникам заміняють кінцівки вигадливими механізмами, а Івану Левицькому так «ремонтують» хворе серце» [48].

На підтримку стімпанк-стилістикитекст твору «Нечуй. Немов. Небач» доповнюється гравюрами різноманітних приладів та транспортних засобів XIX століття з гвинтами та коліщатками, а також фотографією Івана Нечуй-Левицького на обкладинці, до якої теж залучили механічний апгрейд.

А. Штефан називає твір фентезійнимстімпанком [58]. Адже, галицькі опирі примостили свої душі в серці Нечуя, а саме його серце було замінене Трьома панами на механічне. У сюжеті також відбувається протистояння між російським Археографічним товариством, яке зомбує людей, вставляючи механічні серця із руським духом, в особі М. Юзефовича, лобіста Емського указу, та Кирило-Мефодіївським братством, до якого входив Пантелеймон Куліш і в яке зрештою прийняли і самого І. Нечуя-Левицького.

Автор грайливо обігрує «парапанкові» вигадки. Наприклад, в одній із небагатьох пікантних і справді доволі цнотливих сцен головний герой залишається наодинці з коханою. У процесі бурхливого роздягання виявляється, що вона має пояс вірності, ключ від якого тримає служниця. На це хитромудрий герой дістає ключик, яким щодня заводить механічне серце, і пропонує спробувати відкрити інтимний замок. У тексті немає розлогих описів чи рефлексій. Максимальна візуалізація, характери показано через дії, а десятиліття минають за кілька сторінок.

У кіноромані фіксуємо безліч розлогих описів, які стосуються винаходів, як наприклад, про мишоловку, яку І. Нечуй-Левицький змайстрував за вихідні (не мав натхнення до письма): «Нечуй смикнув за мотузку, що була прикріплена до карнизу над столом, мотузка смикнула за ручку горнятко, що стояло на поличці, з нього полилася вода до кухлика, який стояв на підлозі на терезах, зроблених із лінійки. Чим більше вода наливалася в кухлик, тим більше піднімалася протилежна шалька, яка, зрештою, скинула з себе порцелянову тарілочку, що покотилася і вдарила крайню книжку з кількох, що стояли на підлозі, – вони з гуркотом повалилися одна за одною. Остання впала на зроблену з картонки педаль, яка була через люстру сполучена мотузкою з руків’ям великого сачка, що стояв біля мишачої нірки. З неї на патичку, як зозуля з годинника, висунулася склеєна з паперу миша зі шматочком сиру в передніх лапах, – і сачок накрив її» [61, с. 133] .

Важливим у романі є відтворення конкретних побутових фактів, які з літературною інтерпретацією становлять культурно-естетичну єдність. Біографічні факти, що є основою для художнього домислу, трансформовані й зорієнтовані на естетичний процес, і це дало можливість з’ясувати позицію автора. Варто зауважити, що особлива манера написання твору полягає в тому, що П. Яценко йде від факту до художніх висновків. Пошук правди реалізовано не тільки шляхом вивчення документальних фактів із життя І. Нечуя-Левицького, але використовуються також передбачення, домислюються вірогідні події. Автор шукає істину шляхом глибокого аналізу епохи.

Із романом «Нечуй. Немов. Небач» П. Яценка читач занурюється у кінець ХІХ століття, Вікторіанську епоху. Саме в період вибухового розвитку промисловості, суспільних рухів, науки та мистецтва. Автор фантазує про можливість продовження або ж створення життя завдяки науковим технологіям. Мова йде про рояль, який заводиться пружинкою і натисканням кількох важелів: «інструмент почав грати Prestoagitato, клавіші натискалися, немовби за роялем сидів невидимий піаніст» [61, с. 59].

Композиція кінороману К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник» вільна, відображає наявність трьох часових площин: теперішнього, минулого і майбутнього. П’ятдесят два розділи твору нагадують окремі сцени в межах кіно. Характерний прийом кінороману – обрамлення, що полягає в пов’язуванні експозиції, зав’язки та розв’язки прозового твору.

У пролозі та епілозі автори домислили епізоди з життя Т. Шевченка, учасника Аральської експедиції на чолі з О. Бутаковим (1849 р.). Авторська уява у «Пролозі, який міг би стати некрологом» моделює «псевдопоранення» Т. Шевченка у протистоянні мирної експедиції Російського географічного товариства під проводом О. Бутакова англійцям (англійці побоювалися вторгнення царських полків через текінські степи і афганські пустелі на півострів Індостан – перлину британської корони). Як з’ясовується в «Епілозі, у якому ми знову зустрічаємося з Тарасом», життя Т. Шевченку врятував етюдник, червону фарбу на кітелі якого було сприйнято за кров. У трьох основних частинах, що промайнули у свідомості головного персонажа (нагадують репрезентацію фільму, кадри якого складають спогади), постають «Академія, К. Брюллов, друзі, дитинство, дід, пан, картини, улюблена Україна…»[53, с. 358].

Специфіка твору – синтез засобів кіно й літератури. Деякі сторінки кінороману нагадують літописні записи, зокрема, коли оповідається про напад хана МенгліГірея на Звенигород, чи то про Визвольну війну під проводом Б. Хмельницького тощо. Така констатація фактів вдало доповнюється кінематографічним прийомом – монтажем кадрів: «Замерзла Нева, і кригою вже каталися діти ремісників на саморобних ковзанах, викуваних у кузні. Паничі, що вийшли з няньками або гувернантками на променад, заздро дивилися на того, хто катався, і шморгали носами. Гувернантки, особливо молоденькі…, шарілися, завбачивши спрямовані на них погляди офіцерських очей, і знаходили привід схилитися над вихованцями, поправляючи рукавиці або шарф. Офіцери, які здавалися гігантами в зимових шинелях із хутряними комірами, проходили тротуарами або проїздили верхи, хизуючись виправкою та мундиром»[53, с. 236 – 237].

Про монтажну організацію тексту свідчать зорові, «оптичні» фрагменти[39]. Наприклад, дружнього обіду в залі Санкт-Петербурзької академії мистецтв: «Зала, приготована й прибрана до обіду, вражала своєю пишнотою. Люстри і стіни над вікнами були оповиті вітальними гаслами й гірляндами. Стіл, уставлений всілякими тарелями з дичиною, фруктами, кав’яром і величезними осетрами, поданими у вигляді драконів, виблискував сріблом і венеціанським склом. Вази з квітами стояли по всій довжині столу, чергуючись із графинами вин і наливок. Ліврейні лакеї, готові прислужувати, виструнчилися біля столу, чекаючи, коли гості займуть свої місця»[53, с. 82 – 83]. Таким чином спогади Т. Шевченка про дитинство, навчання у дяка, службу в пана П. Енгельгардта й таке інше, перериваються, перетворюючи текст на своєрідні кадри.

Особлива роль у структурі кінороману належить інформуванню. Скажімо, в одному з кадрів камера схоплює Петербург ХІХ століття (величезне місто – за мірками не лише Європи, але й світу загалом) із детальними повідомленнями про населення (п’ятсот тисяч осіб), будинки (вісім тисяч триста), мости (сто сімнадцять ), ліхтарі (чотири тисячі) і таке інше. Подібне інформування стосується Літнього саду, Академії мистецтв, Державного Ермітажу, Великого театру, майстерні В. Ширяєва тощо.

Характерна риса твору – симультанність – «одночасне використання кількох прийомів художнього зображення, взаємонакладання їх, здатність мислення синтезувати багатопредметні ситуації»[26, с. 393]. Уява митців сягає історичного минулого Польщі (йдеться про 1609 рік – захоплення поляками московського Кремля, 1632 рік – Смоленська війна, 1764 рік, коли престол Речі Посполитої посів останній король польський і великий князь литовський Станіслав-Август Понятовський, 1772 рік – перший поділ Польщі, 1793 рік – другий поділ, 1749 рік – повстання під проводом Т. Костюшка й т. ін.). І поряд із цими повідомленнями автори монтують кадри знайомства сімнадцятирічного Т. Шевченка – кріпака П. Енгельгардта з Я. Гусиковською у м. Вільно. Тож, фіксуємо як різку зміну подій, так і зміщення часових і просторових площин (Кирилівка (1829), Вільно (1830), Неаполь (1835), Одеса (1836), Петербург (1836), Аральське море (1849) тощо), що відповідає засадам кінематографічного кадрування.

Прикметно, що у книзі вміщено деякі ілюстрації художніх полотен Т. Шевченка різних років – «Катерина» (1842), «Дари в Чигирині 1649 року» (1844), «У Василівці» (1845), «В Решетилівці» (1845), «Жінка в сарафані. Дід та інші начерки» (1841 – 1842) тощо. Принцип їх відбору не завжди зрозумілий. Якщо в тексті кінороману йдеться, наприклад, про Б. Хмельницького, то логічним є розміщення картини «Смерть Богдана Хмельницького» (1836 – 1837), чи то про І. Котляревського та малюнок «Будинок І. П. Котляревського в Полтаві» (1845), або, скажімо, про поему «Тополя» (1839), яку читав В. Жуковський; чого не можна стверджувати про такі малярські полотна, як «Гамалія» (1842), «Сліпа з дочкою» (1842), «Сліпий» («Невольник») (1843), «Діти М. І. Кейкуатова» (1847) та інші.

Поетичний доробок Т. Шевченка у творі не проілюстрований, адже митці не ставили собі за мету змоделювати образ Шевченка-письменника. Проте відчувається обізнаність авторів із його поезіями. У творі відсутня інформація про моменти творчого натхнення Шевченка-письменника, як саме створювалися ті чи ті твори. Поетичний творчий доробок представлений у вигляді епіграфів до розділів. Наприклад, у розділі одинадцятому «Примхи долі» вміщено рядки з поезії «Згадайте, братія моя» (1847) – «Свою Україну любіть, / Любіть її… Вовремя люте, / В останню тяжкуюминуту / За неї Господа моліть». У розділі ж зі спогадів діда Т. Шевченка Якима Бойка постають гайдамаки «колії», реєстрові, городові і забродні запорозькі козаки – Сидір Волошин, Іван Тур, полковник Золотаренко та інші. Розділ сьомий «Його віршів принадність чарівлива…» із епіграфом «У всякого своя доля / І свій шлях широкий…» знайомить із поетом, перекладачем, дійсним членом Російської імператорської академії, почесним членом Імператорської академії наук В. Жуковським.

Не менш цікава подорож по творчій біографії Олександра Довженка у кіноромані К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Режисер». Епіграф твору «Першим кінематографістам усіх часів і народів присвячується» швидко натякає на те, що мова піде не тільки про геніального Довженка, а й про інших видатних діячів. Ці сподівання виправдалися. Автори «Режисера» розкривають перед читачами епоху, яка була революційною не лише в політичній, а й в мистецькій сфері: «Двадцяті роки – час ейфорії та ентузіазму, новаторства в літературі, живописі, кіно в тому числі» [52, c. 159].

Роман присвячений одній із найблагородніших тем, яка звучить актуально і сьогодні, коли ми думаємо про моральне і духовне здоров’я нашого народу – темі мистецтва, зокрема кінематографу. З перших сторінок ми дізнаємось про створення кінематографу. Засновниками цього виду мистецтва належно вважають братів Люм’єрів, а батьківщину – Францію. Пробні спроби кіно були більш схожі на атракціон, ніж на серйозну діяльність. Далі кінематограф набув популярності у Лондоні та Берлині. Через деякий час традиція кіно вже дійшла до Америки під час створення Голлівуду, де і стала скоріш перспективним бізнесом ніж розвагою: «У постановки, які ще донедавна можна було назвати аматорськими, коротенькими скетчами, знятими на плівку, ділки «від екрана» почали вкладати величезні кошти. Їх витрачали на декорації, костюми, унікальний реквізит та на рекламу, або, як тоді казали, пабліситі фільмів» [52, с. 9]. Але найбільшим своїм конкурентом Америка вважала СРСР, адже серця глядачів з усього світу повністю завоювали стрічки «Папіросниця з Моссільпрому» та «Аеліта» з молодою Юлією Солнцевою, «Броненосець ״Потьомкін״» експресивного новатора Сергія Ейзенштейна, «Кар’єра Бені Крика» з юним Юрієм Шумським. У новинах провідних американських радіостанцій лише після новин з Радянського Союзу звучали щотижневі повідомлення зі знімальних майданчиків Франції й Англії.

На периферії сюжетних ліній роману К. Тур-Коновалов і Д. Замрій виокремлюють розділ про джаз. Як текст не може існувати без слів, так фільм не буде довершеним без музичного супроводу. Більшість фільмів двадцятого століття відзняті під джаз: головного героя вбивають на концерті джазу, героїня вперше цілує свого хлопця під тонку мелодію джазу, або хтось, у останні хвилини свого життя, відбиває прощальні акорди джазу у серці. Так і в досліджуваному кіноромані об’єктом головних дій фільму, який був знятий Олександром Довженком, стають джазові композиції. Автори книги переконані, що джаз – дитина Одеси, а не американського блюзу і регтайму: «Багато хто, на жаль, називає колискою джазу не Одесу, а Новий Орлеан, прекрасне південне місто на березі затишної мексиканської затоки. Місто млосних креолок і пальм. Якби ми на мить перенеслися туди, в гирло вільної Міссісіпі, лише для того, щоб побачити в яких умовах народилася ця музика, то одразу б зрозуміли, чому музика Одеси так схожа на музику Нового Орлеана» [52, с. 169]. Саме у ресторанах Нового Орлеану починали свою кар’єру піаніст ДжелліРоллМортон і тромбоніст КідОрі. Тут уперше прозвучали веселий і запальний «Tigerrag» і старий добрий «LiveryStableBlues», які назавжди стали класичним джазовим стандартом. Уже на початку двадцятого століття джаз почав свою переможну ходу Північноамериканськими Сполученими Штатами, а за двадцять років джаз проник у Європу.

Текст поглиблено згадками про Луїса Мітчелла та хлопцівіз його «JazzKing», які викликали справжній фурор у ресторанах і шантанах Парижа. Коли пароплав «Зірка Техасу» прибув на береги Туманного Альбіону, зазвучали «DixieJazzOneStep» та «DarktownStruters’Ball», які принесли американську екзотику в старі добрі паби. Таким чином, європейці заразилися джазом. Музиканти Данцига, Кіля і Дівра копіювали своїх заокеанських колег: танцювальні оркестри в ресторанах і борделях терміново «американізувалися» – в них з’являлися банджо, саксофон, ударні.

Джаз вважався музикою прогресивної і революційною – такою ж, якою вважала себе молода Радянська Республіка. На концертних майданчиках Москви виступає відомий «перший у РРФСР ексцентричний оркестр – джаз-бенд Валентина Парнаха» [52, с. 172]. Відбувається це на початку двадцятих років, тобто одночасно з розквітом джазу в США та Європі. Джаз підкорив промисловий Чикаго і аграрний Канзас-Сіті, Москву і Київ, Марсель, Париж, Лондон і Рим. Джаз увібрав у себе кантрі, марші, креольські пісні, джигу, ріл, сквер-данс, старовинні морські пісні «шанті», найвідомішу з яких – «П’ятнадцятеро на скриню мерця» – вже років триста як співали в карибських портах. Приблизно так само накопичував свої народні і завезені матроські мотиви одеський джаз.

Така розлога довідка про зародження джазу не випадкова, адже джаз відіграв особливу роль у кінематографічній долі О. Довженка. Молодий режисер-початківець шукав балерину для своєї кінострічки «Сумка дипкур’єра», якою стала Іда Пензо: «Хоч Іда народилася в Росії, але батьком її був палкий італієць, і відома танцівниця жила в Радянському Союзі з іноземним паспортом і «правом проживання в СРСР для іноземців». Що її тримало в цій країні, в кафешантанах – ніхто не знав. Розкриваючи інтригу, розповімо, що пізніше Іда працювала у Великому Театрі, пережила двох чоловіків, сиділа в сталінських таборах і пішла з життя після розпаду СРСР тисяча дев’ятсот дев’яносто другого року. Але це було потім…» [52, с. 176-177]. Тож, автори кінороману, оповідаючи про Іду Пензо, майстерно використав властивість художнього часу здійснювати прокурсивний або рекурсивний рух, тобто випередити події, змалювати теперішнє їх існування і зазирати в майбутнє. Використання цих прийомів є найпомітнішим і найбільшою мірою сприяє розкриттю задуму автора, спрямовує читацьку увагу на осмислення авторської ідеї.

Відповідно до жанрової специфіки твору у кіноромані «Режисер» фіксуємо авторське втручання в перебіг зображуваних подій шляхом надання коментарів («А тепер, коли тапер покинув рояль, закінчивши увертюру, – наш вихід. Уявимо на хвилину курний одеський вокзал літньої днини тисяча дев’ятсот двадцять шостого року. Грали скрипки й гармоні. Столичний потяг «Харків-Одеса» запізнювався на півгодини, і публіка, за браком фактів, губилася в здогадах, що ж могло статися. Адже домисли не потребують ані фактів, ані логіки» [52, с. 42]), відступів («Варто згадати ще кілька імен для того, щоб наша розповідь про долю головного героя та його побратимів з ремесла була зрозумілішою» [52, с. 31]), пояснень («Зупинімося. Тепер, згадавши найяскравіші події з історії російського, радянського кіно, ми можемо повернутися до того моменту, з якого почали свою розповідь. Тепер, ми сподіваємося, значення багатьох подальших подій стане вам, шановні наші читачі, зрозумілішим» [52, с. 41]), характеристик («Ми наближаємося до часу, про який іде мова у нашій оповіді. І до того Олександра, яким його будуть знати колеги з кіно, друзі, кохані жінки – до творця і людини з дивним, незвичайним світосприйняттям» [52, с. 53]). У такий спосіб засвідчується позиція авторів, їхнє ставлення до порушуваних у художньому творі проблем.

Отже, у кінороманах П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач», К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник», «Режисер»використаний комплекс літературно-кінематографічних прийомів: документальність, вміле поєднання домислу і вимислу, поділ дії на короткі епізоди, монтаж кадрів, інформування, авторське втручання в перебіг зображуваних подій,зміщення часових площин тощо.

**2.3. Особливості моделювання образів**

Найголовніша передумова успіху досліджуваних кінороманів – безперечна творча вдача у моделюванні образів головних персонажів.

**2.3.1. «Затятого самітника» І. Нечуя-Левицького**

У кіноромані П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» читач знайомиться не з сухими фактами з біографії письменника. Навіть зовсім навпаки. Читаючи кінороман, ми спостерігаємо за малим розбишакою Іваном, співчуваємо жорстоким умовам, за яких йому та ровесникам давалася освіта. Адже й різку отримати було дуже навіть запросто. Знайомимося  з його дідом, неймовірним майстром на всі руки, який ще неабияк здивує своєю винахідливістю. А трошки згодом, дізнавшись  про хворобу серця Левицького, переживатимемо разом з ним. Подумки підштовхуватимемо або ж відмовлятимемо від певних рішень. Але байдужими точно не залишимося» [42]. Одне з центральних місць у романі займає оповідь.

Як зазначає М. Тарнавський І. Нечуй-Левицький, який учителював по західних провінціях Російської імперії, творчість і викладання не змішував. Він писав під псевдонімом і навряд чи повідомляв чиновникам та начальству, що пише українською і друкується за кордоном, адже це могло поставити під загрозу кар’єру і пенсію вчителя. Отже, йшлося про розважальний прагматичний вибір, а не про якісь світоглядні принципи» [50, с. 17].

Вичерпної портретної характеристики І. Нечуя-Левицького у творі немає. Про письменника дізнаємося, що він «син священика Симеона, який був сином священика Степана, який теж був священицьким сином» [61, с. 142]. Автор зосереджується на такій портретній деталі, як освіченість – хлопець «добре вчиться» [61, с. 32]. Цей факт підтверджує й М. Тарнавський [50], зазначаючи, що письменник був освічений чоловік, свій серед української, російської і європейської інтелектуальної еліти.

Із біографічних джерел відомо, що письменник був хворобливим. Із твору дізнаємося, що І. Нечуй-Левицький мав синдром Адамса-Стокса, який призводив до раптових зомлівань.У зв’язку з цим авторська уява малює образ І. Нечуя-Левицького з механічним серцем. Лише наприкінці життя письменник отримає своє серце назад, побачить світ «ясними очима», «немов щойно народився»: «Нечуй відчув тепло і серцебиття. Йому було незвично, що всередині щось пульсує і начеб постійно проситься на волю» [61, с. 141]. Зокрема, М. Тарнавський переконує, що письменник «жив тихо і непомітно» [50, с. 60]; «тихо і скромно – через хворобу… він не належав до тих, хто очолює суспільні рухи чи бере активну участь у діяльності гуртків» [50, с. 60]. Часто автор наголошує на самотності письменника, називаючи його «затятим самітником».

І. Нечуй-Левицький у творі П. Яценка зізнається, що він «занадто розсіяний, думає про різні наукові речі» [61, с. 127], досліджує матеріали, пише статті на користь українства. Цей факт підтверджено і М. Тарнавським [50]. І. Нечуй-Левицький не займався політичною діяльністю і цікавився винятково українцями у Російській імперії. Він був послідовним у своїх принципах, навіть коли вони призводили до конфліктів із іншими українофілами.

Не так часто, але подибуємо опис зовнішнього вигляду, вбрання головного персонажа, як наприклад: Іван «мав акуратно підстрижену бороду» [61, с. 84], «Іван вбраний у смугасту майку, стоїть надворі та підносить до грудей невеличкі гантелі… Іван голий по пояс, у дивній шкіряній портупеї… Паски рипіли, коли він застібав їх на латунні защіпки. Одягнувши, став подібним відразу на римського легіонера. Тепер навіть зовні виглядав інакше: м’язи набули рельєфу від важких щоденних вправ…» [61, с. 49–50], чи то: «Іван, убраний у довгий чорний плащ… із капелюхом та парасолькою в руках» [61, с. 80–81].

У кіноромані згадано про роки вчителювання письменника у Богуславському училищі при монастирі (1860–1861) та у жіночій уніатській прогімназії в Седльце (1867–1969). І. Нечуй-Левицького названо одним із найкращих молодих учителів. Саме він із гуртом молодих завзятих учителів приніс в училище дух потягу до знань. Особливо ревно молодий вчитель виступав проти фізичних покарань та експлуатації молодших студентів старшими.

Розлога портретна характеристика відсутня, авторська увага зосереджена на окремих деталях, уточненнях: самітник із механічним серцем, дивак, який завжди на вулицю виходить із парасолькою: «*Я тепер не Іван Левицький. У мене немає серця. Я навряд чи зможу кохати. Я людина-механізм, нечуй. Але не втратив свого життя і своєї мети. Тому таки ІВАН Нечуй*» [61, с. 50] (виділення курсивом авторське – *А. К.*). На творчому ювілеї виглядав «маленьким і скоцюрбленим», його обличчя «випромінювало жаль і втому», «його посмішка була слабкою і жалісливою, він ледве стояв на ногах» [61, с. 132].Маємо у творі опосередковану характеристику. Так, Седлецький губернатор Степана Громека вважає І. Нечуя-Левицького «людиною творчою», «сповненої вродженої шляхетності» [61, с. 82], його донька Наталка називає «чудовим і прекрасним», а начальниця гімназії, пані Бенкендорф – «приємним молодим чоловіком та порядним» [61, с. 87]. Тож, увага до деталей проглядається повсякчас. Перед читачем постає «модифікований» образ І. Нечуя-Левицького із переплетенням як реальних, так і фантастичних фактів.

Досить скупа інформація у творі про батьків письменника. Дізнаємося про заснування батьком Семеном Левицьким у власному домі школи для місцевих дітлахів. Хазяйство вела мати, всім клопоталася і тим вкоротила свій вік. Автором згадано про смерть матері: «Іван та його батько Симеон, що посивів, стояли на стеблівському цвинтарі перед білим кам’яним хрестом. Іван був вбраним по-міському і тримав у руці великого парасоля. Батько був убраний радше як заможний селянин. – Це ми, діти, забрали в мами сили, – сказав Іван. – Ти носився з машинами, а мати – з нами. – На все воля Божа, – сказав Симеон…» [61, с. 37]. Як переконує М. Тарнавський, на думку І. Нечуя-Левицького, батькові бракувало тепла й ніжності до дітей. Однак докори за емоційну скупість і лінощі врівноважує глибока пошана до батька за його зацікавлення українською культурою» [61, с. 24]. Відомо, що батько письменника активно збирав фольклор, обмінювався записами з іншими збирачами, наприклад, Пантелеймоном Кулішем.

На жаль, не йдеться про творчу діяльність митця. Змодельовано єдиний момент творчого натхнення: «Увечері Нечуй сидів у себе в квартирі за робочим столом. Перед ним горіла гасова лампа з рефлектором, що давала довгі тіні. Він вмочував у чорнильницю-нерозливайку ручку з металевим пером і виводив нею слова. Іноді закреслював і писав між рядками, покусував губи, жестикулював, іноді вигукував, посміхався» [61, с. 70]; згадано, що письменника називали «зіркою салонів», митцем, що «продав душу дияволу за вміння писати» [61, с. 107].

Найважливішою рисою особистості і творів І. Нечуя-Левицького був потяг до радості (за М. Тарнавським [50]). Письменник був стриманий і консервативний чоловік, не схильний до бешкетів і будь-яких надлишків. Він був педантичний і послідовний до занудства, жоден гріх не вабив його, принаймні про те не збереглося свідчень. Розкошів він не прагнув, легко відмовляв собі у вигодах. Однак вдачі не був легкої і веселої. Він розумів – радше інтуїтивно, ніж унаслідок свідомих філософських роздумів, – що саме щастя – найважливіший стан буття» [50, с. 28].

П. Яценковідтворює ювілейний вечір, тридцятип’ятиліття творчої діяльності письменника, розширюючи інформацію такими деталями: пишні букети були повсюди, лежали на сцені й на столах, зала Літературно-артистичного товариства на Хрещатику була вщерть заповнена київською богемою, віншували ювіляра.

У творі спостерігаємо деяку стриманість у викладенні автором непересічної інтерпретації життя І. Нечуя-Левицького. А. Штефан [58] пояснює лише свідомим наміром не перетворювати ідею на фантастичний фарс, а лише дати можливість на деякий час замінити механічне серце свого героя, що йому його подарувала радянська система літературної освіти, вивільнити з форми, що нею наче однією рискою формують образи українських класичних письменників і дати можливість прожити життя реальної людини від народження до смерті. «Хай там як, для себе і всіх навколишніх він був українським письменником Іваном Нечуєм-Левицьким, який подарував світові Омелька і Марусю Кайдашів, бабу Параску й бабу Палажку та багато інших героїв і замальовок з українського життя» [50, с. 24].

П. Яценко повсякчас повертається до псевдоніму письменника. Спочатку згадує про квітку нечуй-вітер, яка не колишиться від вітру і має магічну силу. Потім із вуст Небач (М. Юзефовича) читач дізнається, що нечуй-вітер – легендарна квітка, яку може отримати лише незрячий.М. Тарнавський подає декілька пояснень. По-перше йдеться про поєднання заперечної частки «не» з коренем «чути». «Нечуй» нагадує давні козацькі прізвиська, які часто вказували на фізичні чи психологічні риси особи. Таке прізвисько могли дати глухому козаку. По-друге, згадано пояснення В. Підмогильного, який прочитував псевдонім саме як «не чути». Порівнявши його з Нечуєвими згадками про батька, дослідник визнав прізвисько проявом Едипового комплексу, що спонукав сина приховати від батька свою літературну творчість. По-третє, М. Тарнавський переконує, що Нечуєм можна назвати і того, хто нічого не відчуває, – безтурботного, незворушного, стриманого і спокійного, а не суворого, твердосердого і позбавленого співчуття. У народі квітучу рослину hieraciumpilosella часто називають нечуй-вітер, імовірно, підкреслюючи її витривалість і опірність вітру: її листя розташовано просто при стеблі, а пагони стеляться землею. Можливо, Нечуй вкладав у свій псевдонім саме таке значення [докл. див. 50, с. 39].

Поруч із І. Нечуєм-Левицьким змодельовано образНаталкиГромеко(донька СедлецькогогубернатораГромека) – молодої жінки, яка, незважаючи на те, що виросла в заможній та впливовій родині, прагне незалежності та самостійного заробітку. Вона неймовірно красива та горда. Портрету і зовнішньому вигляду дівчини приділена неабияка увага: «Паралельною доріжкою повільним алюром ішов кінь із вершницею у приталеній «амазонці». Вона сиділа по-чоловічому, а в її спідниці, що прикривала бриджі, вочевидь, був припасований турнюр. Талія наїзниці видавалася надзвичайно тонкою, груди випиналися під ліфом, постава була прямою, а її манера триматися в сідлі видавала вправність та звичку. На голові мала капелюха-казанка, обв’язаного яскравою стрічкою, кінці якої тріпотіли на вітрі, а на шиї – виклично-жовту хустку» [61, с. 69], або «Нечуй бачив красиве, ніби точене обличчя… Поверх зеленої сукні з неодмінним турнюром дівчина мала теплу камізольку на хутрі, а на маленьких ногах були кавказькі м’які чоботи-ічиги» [61, с. 80]. У дівчини глибокий низький голос з легкою хриплинкою.Наталка запропонувала письменнику навчити її української мови («Чудный, прекрасныйязык! Я хочу знать языкмоихпредков» [61, с. 81]), а через те, що поки-що не вміє говорити як слід, просить називати її «Немов». Саме поруч із Немов І. Нечуй-Левицький часом здаватиметься незграбним та смішним. Вона ж, здається, нічого не боїться, любить ризик та все вирішує сама. Немов розбудить у письменникові неймовірне почуття, та потім неочікувано зникне з його життя.

**2.3.2. Художника Т. Шевченка**

К. Тур-Коновалов, Д. Замрій у кіноромані «Художник» із неабиякою ретельністю відтворили образ Т. Шевченка як людину живу і енергійну, романтичного художника, який незабаром стане взірцем для всіх тогочасних модних столичних художників: «Зараз нам залишається тільки дивуватися з того, з яким завзяттям, з якою наполегливістю йшов наш герой до своєї мети. І ще більше дивує те, що на цьому тернистому і складному шляху він не піддався зневірі, не збився на манівці» [53, с. 33]. І це дійсно рідкість адже не так просто було кріпакові, рабу за народженням, але не за своєю суттю уподібнитися до мільйонів інших рабів і прожити просте життя.

Слушно говорити про застосування кінематографічних методів при моделюванні образу Т. Шевченка: візуальна достовірність, що формує авторське бачення головного героя, відсутність його ідеалізації, розвиток дії на основі вчинків і намагання їх мотивувати. Наприклад, настрій і внутрішній стан Т. Шевченка, коли він вперше з’являється на сторінках твору двадцятидворічним хлопцем, влучно вмотивовано метафорою: «Петербург дивився байдужими очима вікон із сірих колодязів-дворів, дихав холодним вітром, який за відчуттям уродженця південної губернії дув завжди тільки з півночі і тільки йому в обличчя» [53, с. 28], що свідчить про некомфортне перебування підмайстра В. Ширяєва в Північній Пальмірі. Холодність середовища, у якому опинився молодий художник, майстерно поглиблено теплим спогадом про дитинство, коли хлопець пас овець за селом, і вже тоді почував себе художником.

Письменники конструюють життя головного героя шляхом аналізу його внутрішнього світу: «…на цьому тернистому і складному шляху він не піддався зневірі, не збився на манівці. Адже так просто було цьому кріпакові, рабу за походженням, але не за своєю суттю уподібнитися мільйонам інших рабів і прожити просте життя…» [53, с. 33].

Точність, лаконічність і чіткість у характеристиках – особливість авторської манери у творі. Так, наприклад, влучно змальовано образ Шевченкового пана: «…відставний полковник-улан Павло Васильович Енгельгардт – це його пан, а отже, власник тіла й душі. Так-так, саме душі, адже селяни-кріпаки, а точніше, їхня кількість, вимірювалися в душах. Загалом, поки душа залишалася в тілі, вона належала панові» [53, с. 112-113]; його «владний» погляд, «холодний» [53, с. 108]. Зустріч друзів-кріпаків із паном нічого доброго їм не віщувала. Ця пригода пробудила Т. Шевченка: «…треба нам із цього холопства якось вибиратися» [53, с. 108].

Філософські роздуми авторів виправдовують розвиток дії: «Існує, мабуть, якийсь порядок речей, коли події відбуваються саме так, як відбуваються» [53, с. 70]; «очевидно, буває необхідно опинитися в потрібний час у потрібному місці. На випадок працюють сили явні й неявні…» [53, с. 132]. Образ Тараса – це образ людини, яка мислить, про що свідчать і його роздуми: «Історія розумна. Правдива, не казкова» [53, с. 146]. Це спостеріг також І. Сошенко, згадуючи розповіді свого діда про давнину, де «так багато було всього справжнього і геройського», які він давно забув, а тут якесь хлопчисько про це нагадало «…і показує йому, Іванові, те, що було в нього в голові і в серці років двадцять тому…» [53, с. 147]. Т. Шевченко змусив його задуматись про повернення до первісних джерел.

**2.3.3. Режисера О. Довженка**

Біографія О. Довженка у кіноромані «Режисер» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія представлена лише в одному розділі, та й не надто детально, загалом це загальновідомі факти (відповідно до специфіки жанру твору – кінороман). Зі сторінок твору дізнаємося, що народився Олександр Петрович у сільській багатодітній родині (14 дітей) на хуторі В’юнищеСосницького повіту Чернігівської губернії, але на сьогоднішній день хутір не зберігся: «Зараз цього хутора вже не знайдеш, але якщо пройтися околицями селища міського типу Сосниця, одного з районних центрів Чернігівської області, можна побачити зарослу чагарниками дорогу, яка обривається на невеличкому пагорбі. Саме тут понад сто років стояв хутір» [52, с. 48]. Із чотирнадцяти дітей, які народилися у сім’ї Довженків, вижило лише двоє – Олександр та його сестра Поліна. Інші діти не доживали й до десяти років, тому у спогадах про дитинство О. Довженко згадував лише плачі та похорони. Про матір уже дорослий письменник напише так: «Народжена для пісень, проплакала все життя, проводжаючи назавжди» [52, с. 49].

Особливу увагу автори кінороману приділили оповіді про навчання майбутнього письменника і режисера. Щоб знайти гроші на навчання сину, батько був змушений продати десятину землі. Навчався спочатку в Сосницькій початковій школі, а потім у початковому училищі: «Навчання хлопцеві давалося легко – він був відмінником, хоча вважав, що це «вчителі самі чогось не розуміють, тож їм здається, що я відмінник…». Прийнамні так він розповідатиме вже своїм учням багато років по тому. Пристрасті до чогось одного він не мав, уміючи багато чого, хоч і не ідеально» [52, с. 49]. Вищу освіту здобував у Глухівському учительському інституті (зараз це Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка). Після закінчення навчання був направлений вчителювати в Житомирське початкове училище. У цей же час стає активістом українського національно-визвольного руху, хоча й ненадовго. Згодом переїздить до Києва, де продовжує вчителювати і вступає до Київського комерційного інституту (нині – Київський національний економічний університет). Чому економічний? Бо «… його атестат унеможливлював вступ до інших вищих навчальних закладів – це був майже єдиний спосіб здобути вищу освіту. У комерційному інститут вчиться погано, сам пише, що йому бракувало часу та старанності» [52, с. 51]. Коли ж у Києві відкрилася Українська академія мистецтв, О. Довженко негайно став її слухачем.

Із твору дізнаємося, що після навчання, О. Довженко довгий час воював проти більшовиків у лавах армії УНР: «Як свідчив його земляк інженер Петро Шох, вісімнадцятого року Довженко був вояком Третього сердюцького полку Української Армії. Невістка Олександра так згадувала про непевний і неспокійний дев’ятнадцятий рік: «Бував у нас Довженко в сірій шапці зі шликом. Що належав до куреня Чорних гайдамаків, які брали участь у штурмі київського «Арсеналу». Ці події через одинадцять років Довженко перенесе на кіноплівку, зобразивши у фільмі «Арсенал». Напевно, немає потреби говорити, що в цей час він уже по той бік барикад» [52, с. 51].

За все своє життя О. Довженко займав чимало керуючих посад. Після встановлення радянської влади стає секретарем Київського губернського відділу народної освіти, потім його призначили комісаром театру ім. Тараса Шевченка. А наступна його посада – завідувач відділу мистецтв у Києві. І навіть спробує себе у ролі дипломата, коли його направлять на дипломатичну роботу до Польщі, де він очолить місію з репатріації та обміну військовополоненими, а з часом займе посаду керівника представництва.

Відомий факт, що О. Довженко здобував освіту не тільки на просторах батьківщини, а й закордоном. Близького року він навчався в приватній мистецькій школі професора-експресіоніста Віллі Геккеля, де освоїв палітру живописного експресіонізму.

А вже потім письменник «захворів» на кінематограф: «Не маючи ані досвіду, ані освіти в новій галузі, він почав працювати на Одеській кінофабриці ВУФКУ. Першою режисерською роботою була короткометражна стрічка, або, як тоді казали, *фільма*, «Ягідка кохання». Тут ми, певно, зупинимося. Тепер ви трохи знайомі з нашим головним героєм. Принаймні уявляєте собі його непростий шлях від Чернігівського хутора до теплих берегів Одеси» [52, с. 54].

Автори роману не дають розлогих портретних характеристик О. Довженка, але ми можемо зібрати цілісний образ із спостережень його оточення. Першим, хто побачив Олександра на залізничному вокзалі Одеси був художник-постановник Жора: «Просто навпроти нього, широко і щасливо посміхаючись, у білому піджаку наопашки і в білому капелюсі, зсунутому на потилицю, вже стояв його друг і соратник» [52, с. 43]. Потім постать Довженка виринає у спогадах головного бухгалтера кінофабрики Ліфшица: він не міг згадати, чи точно цього молодого та запального юнака він бачив на Волині у лавах УНР. Та й невпевненість не завадила йому донести на Олександра Петровича до відповідних інстанцій. Але образ О. Довженка можна вважати довершеним лише після фінального кадру зйомки кінострічки «Сумка дипкур’єра». Коли вже всі змучені та стомлені мріяли потрапити додому, залишилось відзняти лише кадр із кочегаром. Саме тут і виникли проблеми. Справжній кочегар раптово зник, а актор, якого терміново викликали на цю роль, виявився неабияким ледарем. У момент колективного розпачу, ситуацію врятував майбутній метр кінематографу – О. Довженко: «І Сашко прийняв рішення, що врятувало фільм. Він відсунув ледачого кочегара і зняв з себе сорочку. Сашко нагнувся над купою вугілля, зачерпнув побільше і кинув у полум’я топки. Шугнув вогонь, заковтуючи вугілля і перетворюючи його на червоний жар» [52, с. 300].

Тож, історія життя відомого письменника, неповторного кінорежисера О. Довженка розгортається паралельно з історією розвитку кінематографу. Митці не ставили перед собою за мету відтворити деталізовану біографію прозаїка, їм була цікава ідея накладання тогочасної реальної дійсності на життєвий шлях людини, яка з тіні вивела український кінематограф на світову арену.

Отже, жанр досліджуваних творів– кіноромани (хоча твір П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» і віднесено дослідниками до стімпанку/парапанку), створені зі свідомою орієнтацією на певні кінематографічні прийоми оповіді: поділ дії на короткі епізоди, лаконічність діалогу та авторських пояснень, монтажний характер епізодів, наявність зорових «оптичних» фрагментів. Композиція творів вільна, відображає наявність трьох часових площин: теперішнього, минулого і майбутнього.

Специфіка кінороманів полягає у синтезі засобів кіно й літератури. Деякі сторінки кінороманів нагадують літописні записи. Зафіксоване авторське втручання у перебіг подій шляхом надання коментарів, відступів, пояснень, характеристик. Особлива роль у творах належить інформуванню та одночасному використанню кількох прийомів художнього зображення, взаємонакладанню, здатності мислення синтезувати багатопредметні ситуації.

Жанрова специфіка досліджуваних творів полягає у застосуванні кінематографічних методів при моделюванні образів: візуальна достовірність, що формує авторське бачення головного героя, відсутність його ідеалізації, розвиток дії на основі вчинків і намагання їх мотивувати.

Так, укіноромані П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» перед читачем постає «модифікований» образ І. Нечуя-Левицького із переплетенням як реальних, так і вигаданих фактів, навіть більшою мірою фантастичних.

К. Тур-Коновалов, Д. Замрій художньо інтерпретуючи реальні колізії Шевченкової епохи, шляхом художньої трансформації свідчень узятих із поетичної, прозової та мемуарної спадщини Т. Шевченка, архівних джерел, створилив кіноромані «Художник» уявну модель психічного стану митця, передали його різні настрої, провели спостереження за перебігом його думок. Загалом зміст кінороману – це ретроспекція життя Шевченка-художника.

На основі достовірних фактів та художнього домислу, у романі «Режисер» змодельовано переконливий образ О. Довженка як людини з твердим характером, кмітливим розумом та незламною силою волі. Цілісний образ режисера постає переважно зі спостережень оточуючих.

Художня рецепція образів представлених митців у досліджуваних кінороманах приваблює документальністю, прагненням до об'єктивності.

**ВИСНОВКИ**

У результаті дослідження ми прийшли до таких узагальнень та висновків. Ідея взаємопроникнення та змішування мистецтв стає особливо актуальною на початку ХХ століття з розвитком авангардних течій у мистецтві. До митців, які починають одні з перших експериментувати у творчості з синтезом кіно та літератури, належать безпосередньо панфутуристи.

У панфутуристичних трактатах 20-х – 30-х років митці проголошують смерть мистецтву, однак воно не могло зникнути одразу як таке, тобто у своїх проявах, жанрах чи культах. Мистецтво ліквідується не одразу в усіх своїх складових частинах, галузях мистецтва. Поволі відпадають віджилі кільця його системи. Відбувається процес зміщення фактур, розкладу одних елементів мистецтва, збагачення других, входження одних родів мистецтва у інші, взаємна боротьба, деструкція й конструкція різних галузей в середині комплексу, в середині цілого культу, в середині мистецтва як такого, тому зʼявляютьсясимбіозні жанри, зокрема поєднання літератури та кіно. На початку ХХ століття поєднання кінематографу та літератури як видів мистецтв було фактом очевидним, оскільки в українській прозі «кінохвиля» стала вельми помітною саме у 20-ті роки ХХ століття і багато, хто з митців (Д. Бузько, ГеоШкурупій, Л. Скрипник, С. Скляренко) безпосередньо долучився до роботи над кіносценаріями.

Проте існувала і тенденція до відокремлення кінематографу від літератури, адже молоде мистецтво кінематографу виявляло прагнення до самостійності, незалежності від інших супутніх напрямків: літератури, театру та живопису. Спонукало до цієї тенденції й те, що суспільство приймало кінематограф зовсім по-іншому: заворожено та здивовано новим видом оповіді. Тогочасні дослідники кінематографії писали про ексклюзивність кіно, робили акценти на відмінних прийомах і ознаках цього виду мистецтва.

В українській літературі 20-х років ХХ століття з’являється не один синтетичний жанр, який поєднував кіно та літературу. Виникнення таких жанрів було спричинено вимогами тогочасного кінематографу, зокрема Всеукраїнського фотокіноуправління. Бурхливий розвиток кіно дав підстави режисерам заявити про визначальну роль цього мистецтва у літературному процесі початку та середини ХХ століття. До створення нових жанрів у літературі долучилися такі відомі письменники, як: М. Бажан,О. Довженко,М. Йогангсен, Ю. Яновський, та ін.

Жанр кінороману виник у 20-х роках ХХ століття, а вже в 30-х роках кінематограф навіть випереджав літературу. Ішлося про виникнення складного художнього явища, базованого на низці «монтованих» подій, в якому досягається епічна широта зображення, необхідна для фільмування. Взаємодія жанрів призвела до появи нових жанрових форм, так з’явилися кіноновела, кіноповість, кінороман, кіноепопея та ін.

Кіноновела – жанрове утворення, залежне від екранізації, за фабулою та проблематикою відповідне літературній новелі із простою ситуацією, мінімальною кількістю дійових осіб, короткою дією, загостреними колізіями та раптовою кульмінацією. Кіноновела – це лаконічний твір, що поєднує два види мистецтв (літератури і кіно), у якому автор чітко окреслює основні потрібні деталі. Розвиток жанру припадає на часи Другої світової війни, у такому жанрі працювали О. Довженко, Ю. Яновський.

Кіноповість – синтетичний жанр кінематографії, сюжет творів якого порівняно складний, базується, на відміну від кіноновели, на низці подій, однак епічність зображуваної дійсності менша, ніж у кіноромані.

Відзначається цей жанр ліричністю, наявністю схвильованості, емоційності, філософської заглибленості, суб’єктивного переживання, оригінальним сюжетом, візуально виліпленими образами з яскраво змодельованими людськими бажаннями, пристрастями, щастям і горем. Кіноповість безпосередньо поєднує елементи белетристичної повісті (роль художньої деталі, психологізм, епічність) із елементами кіносценарію (гостра фабульність композиції, динамізм, монтаж, лаконізм).Кіноповість як і кіноновела також має класичні ознаки прозового художнього твору з урахуванням специфіки кінематографії.

Значний доробок у жанрі кіноповісті належить О. Довженку. Довженківська лінія у розвитку кінематографу розвивалась на межі прози та фільму, вона віднайшла своє місце, як і в літературі, так і в кінематографії, починаючи із твору письменника «Звенигори» (написаної у 1928 р). Постав такий новий для українського мистецтва жанр, як кіноповість. До жанру кіноповісті відносять й інші твори О. Довженка: «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Іван» (1932), «Аероград» (1935), «Щорс» (1939) та ін.

О. Довженко створив власну поетику кіно, що дало йому можливість через метафоричну кіномову, поетичні тропи розгорнути перед усім світом панораму української культури, історії, духовності. Це було відкриття України та її самоусвідомлення в національній культурі.

Розвиток жанру також пов’язаний із творчими доробками В. Земляка («Кам'яний Брід»), О. Гончара («Собор»), О. Левади («Південний захід»), І. Драча(Збірка кіноповістей «Іду до тебе»), М. Вінграновського («Світ без війни») та ін.

Кінороман – експериментальна форма роману, що виникла на початку ХХ століття як втілення ідеї про те, що мистецтво мусить бути синкретичним. Саме О. Довженко підкреслював, що кінороман – це літературний жанр, який може в різному співвідношенні поєднувати риси кінематографічності й белетристики. Кінороман відрізняється від кіноновели та кіноповісті композиційною ускладненістю розгортання фабульних ліній, повільністю перебігу сюжетних дій, великою кількістю детально промальованих персонажів, застосування прийомів, притаманних літературному роману. До такого жанру вдавався у своїй творчості В. Фольмарочний (кінороман «Сказ»).

Кіноепопея – художня стрічка, у якій розгортаються широкомасштабні історичні події, відображаючи багатопланову картину громадського життя з різноманітними суспільними та родинними конфліктами, драми і трагедії конкретних людських доль. Кіноепопея ж найбільш розгорнутий жанр симбіозу кіно та літератури.

Тож, в українській літературі було розвинено декілька симбіозних жанрів кіно та літератури: кіноновела, кіноповість, кінороман, кіноепопея та ін.

Досить активножанр кінороману розвивається у ХХІ столітті. Цьому сприяє насамперед те, що на сьогодні український кінематограф займає високі позиції. Із здобуттям Україною незалежності розвивається своїм окремим шляхом, тому потребує й матеріалу для зйомки, чим і стають кіноромани сучасних письменників. До прикладу такого жанру відносимо твори сучасних письменників В. Веретеннікова«Гетьман», В. Лиса«Століття Якова»; кіноромани А. Кокотюхи «Червоний. Без лінії фронту», «Червоний»; К. Тур-Коновалова «Крути. 1918»;К. Тур-Коновалова, Д.Замрія «Режисер», «Художник»;П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» та ін.

Роман П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» за авторським визначенням «кінороман». У нечисленних рецензіях (К. Савенко, С. Тараторіна, А. Штефан) твір віднесено до стімпанку, парапанку, фентезійногостімпанку, адже у творі зроблена ставка на парові технології, механіку (парові машини, механічне серце, механічна комаха, дирижаблі, аероплани-етажерки, металева шухлядка з російським духом). П. Яценко фантазує про можливість створення життя завдяки науковим технологіям.

До жанроутворюючих елементів досліджуваних сучасних українських кінороманіввідносимо:

* документальність, використання фактів із життя відомих митців,інформування;
* достовірність та питома вага домислу і вимислу;
* одночасне використання кількох прийомів художнього зображення;
* монтаж кадрів;
* взаємонакладання, здатність мислення синтезувати багатопредметні ситуації;
* поділ дії на короткі епізоди;
* зміщення часових площин;
* наявність великої кількості лаконічних діалогів, авторських пояснень, характеристик, відступів, втручання в перебіг зображуваних подій;
* відсутність розлогих портретних характеристик персонажів,письменники подають лише певні деталі, які характеризують того чи того героя.
* відсутність внутрішніх монологів;мова творів раціональна, стисла, речення короткі, часто односкладні чи непоширені двоскладні. Називні й безособові речення описують обставини дії (наприклад – декорації або статичні кадри у кіноромані К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Режисер»).

Визначальною рисоюдосліджуваних творів є правдивість, справжність зображуваного.Документальність значно поглиблює введення в контекст роману відомих особистостей (наприклад, у кіноромані П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» – В. Антонович, М. Драгоманов, П. Куліш, М. Старицький, П. Чубинський) та визначальних подій (проголошення першого універсалу Центральної Ради, виступ М. Грушевського у 1917 році).

Відмінність кінороманів полягає у тому, що текст П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач»доповнено гравюрами різноманітних приладів та транспортних засобів ХІХ століття з гвинтиками та коліщатками, фотографією І. Нечуя-Левицького на обкладинці, до якої залучено механічний апгрейд.

У структуру кінороману К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Режисер», як ілюстративний матеріал, включені фотографії зі зйомок однойменного кінофільму. А в книзі «Художник» вміщено деякі ілюстрації художніх полотен Т. Шевченка різних років – «Катерина» (1842), «Дари в Чигирині 1649 року» (1844), «У Василівці» (1845), «В Решетилівці» (1845), «Жінка в сарафані. Дід та інші начерки» (1841 – 1842) тощо.

Життя І. Нечуя-Левицького у кінороманіП. Яценка «Нечуй. Немов. Небач»подано в хронологічній послідовності. Формування цілісного образу героя відбувається через розкриття рис його характеру, внутрішніх протиріч, сумнівів, симпатій. Автор кінороману художньо трансформуваввідомі факти з життя письменникачерез діалоги. Вичерпної портретної характеристики у творі немає. Фіксуємо поодинокі деталі, уточнення щодо становлення та життя відомої особистості. Досить скупа інформація про батьків письменника. На жаль, не йдеться про творчу діяльність І. Нечуя-Левицького. Спостерігаємо деяку стриманість у викладенні П. Яценком непересічної інтерпретації життєвого шляху головного персонажа.

У кіноромані «Художник» всебічно й багатоплановозмодельовано образ Т. Шевченка у конкретних вчинках, напружених конфліктних ситуаціях на основі задокументованих фактів та свідчень. Митці відтворили історично правдивий образ Т. Шевченка-художника, реконструюючи його за низкою документальних свідчень, створюючи свою образотворчу версію, даючи якнайповнішу мотивацію психологічних рис, інтересів, пристрастей, індивідуальних вдач письменника. Прозаїки уникають однолінійності, монохромності зображення, створюючи складний і неординарний образ Т. Шевченка.

У кіноромані «Режисер» життя О. Довженка подано в хронологічній послідовності; міра художнього домислу в змалюванні характеру головного героя зовсім не значна; життєве середовище реконструйовано відповідно до періоду, про який пише автор і подій, що відбувалися в той час.

Думається, що й надалі в художній літературі неминучі всілякі – витончені й різноманітні – художні прояви есеїстичного споглядання на життя і творчість видатних українських письменників.Кіноромани П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» та К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Художник» і «Режисер» органічно вписалися в історію української літератури ХХІ століття.

**Список використаних джерел**

1. Аверинцев С. *Категориипоэтики в сменелитературных епох*. Гринцер П. Историческаяпоэтика. Литературныеэпохи и типыхудожественногосознания. Москва : Наследие, 1994. С. 3–89.
2. Аронсон О. Коммуникативный образ. Москва : Новоелитературноеобозрение, 2007. 384 с.
3. Арутюнян С. Экранизациялитературныхпроизведенийкакспецифический тип взаимодействияискусств : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Москва, 2003. 20 с. URL : http://www.dissercat.com. (дата звернення 12.05.2020).
4. Барахов В. Литературный портрет  истоки, поэтика, жанр. Ленинград : Наука, 1985. 312 с.
5. Бахтин М. Вопросылитературы и естетики. Москва : Художественнаялитература, 1975. 502 с.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. Бочаров С. Г., примеч. Аверинцев С. С. Москва : Исскуство, 1986. 444 с.
7. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки: монографія. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
8. Брюховецька Л. Література і кіно. Проблеми взаємин : літературно-критичний нарис. Київ : Радянський письменник, 1988. 183 с.
9. Вартанов А. Образылитературы в графике и кино: монография. Москва : Изд-во АН СССР, 1961. 312 с.
10. Габрилович Е. Кино и литература : учебник. Москва : Бюро пропагандысоветскогокиноискусства, 1965. 47 с.
11. Габрилович Е. Последняя книга. Москва : ЛОКИД, 1996. 366 с.
12. Галич О. Термінологія сучасної документалістики. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* : зб. наук. ст. Вип. 26 : Філологічні науки. Житомир, 2006. С. 47–49.
13. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вищих закладів освіти / за наук. ред. Галича О. Київ : Либідь, 2006. 488 с**.**
14. Горницкая Н. Кино–литература–театр : к проблемевзаимодействияискусств : учебноепособие. Ленинград : ЛГИТМИК, 1984. 71 с.
15. Горницкая Н. О границахвзаимодействиякино и литературы. *Зримое слово. Кино и литература : диалектикавзаимодействия*: сб. ст. Ленинград : Искусство, 1985. С. 3–59.
16. Ґадамер Г. Герменевтика і поетика. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.
17. Демещенко В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва. *Вісник Книжкової палати:*наук.-практ. журнал.Київ : Книжкова палата України, 2008. № 2. С. 36–42.
18. Довженко і світ : творчість О. Довженка в контексті світової культури / упоряд. С. Плачинда. Київ : Радянський письменник, 1984. 222 с.
19. Довженко О. *Слово у сценарії художнього фільму.* Довженко Олександр. Твори : в 5 т. Київ : Дніпро, 1984. Т. 4. С. 133–153.
20. Іванченко Р. Іван Нечуй-Левицький : нарис життя і творчості. Київ : Дніпро 1980. 147 с.
21. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і час.* 2007. № 9. С. 3−60.
22. Кравченко В. Реінтерпретація постаті Тараса Шевченка в етнокультурному контексті (за романом «Художник» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія, О. Лісовикової). *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки.* Запоріжжя : ЗНУ, 2014. № 2. С. 112-118.
23. Левчук Т. Кінорежисура. Київ : Мистецтво, 1981. 243 с.
24. Левчук Т. Факт і вимисел як наскрізна бінарність біографічного наратива. *Питання літературознавства* : збірник наукових праць. 2016. № 94. С. 172–182.
25. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівник проекту А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
26. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / авт.-укл. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2 : М–Я. 624 с.
27. Літературознавчий словник-довідник / редкол. Р. Гром’як, Ю. Ковалів, В. Теремко. Київ : Академія, 1997. 752 с.
28. Лотман Ю. *Литературнаябиография в историко-культурномконтексте.*ЮрийЛотман. О русскойлитературе. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1997. С. 256–489.
29. Маневич И. Кино и литература. Москва : Искусство, 1966. 240 с.
30. Маслюченко Г. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років 20 століття : автореф. дис. на здобуття канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Дніпропетровськ, 2004. 18 с.
31. Мельничук Б. Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). Київ : Наукова думка, 1996. 272 с.
32. Меншій А. До проблеми теоретичного осмислення художньої історико-біографічної прози. *Наука і сучасність* : збірник наукових праць. Т. ХХVІІ. Київ : Наукова думка, 2001. С. 231–240.
33. Нариси з історії кіномистецтва України / редакційна колегія В. Сидоренко, І. Безгін, В. Горпинко. Київ : Інтертехнологія, 2006. 241 с.
34. Пазолини П. Сценарийкак структура, тяготеющая к инойструктуре. *Киносценарии*. 1989. № 4. С. 23-31.
35. Панченко В. «Книга легка і життєжадібна...». *Патетичний фрегат : роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація*. До 100-річчя від дня народження Юрія Яновського / упоряд. В. Панченко. Київ : Факт, 2002. С. 287-301.
36. Поліщук В. Нечуй-Левицький був борцем за визволення України. *Україна*. 2018. 04 травня. URL : <http://svoboda-news.com/svwp/> (дата звернення: 18.02.2020).
37. Походзіло М. Іван Нечуй-Левицький : літературний портрет. Київ : Дніпро, 1966. 128 с.
38. Просалова В. Літературна й кінематографічна версії роману М. Хвильового «Вальдшнепи» : конфлікт конкретизацій. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2004. № 25. C. 100-115.
39. Проценко О. Жанрово-стильова специфіка кінороману «Художник» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія, О. Лісовикової. URL : http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2016/2016-fil-2.pdf (дата звернення 10.09.2019).
40. Романова О. КінроманА. Роб-Грійє та жанр кіноповісті О. Довженка. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*: зб. ст. Київ, 2008. Вип. 13. С. 238-243.
41. Савенко І. Біографічний роман-пошук і концепція «нового роману». *Документалістика на порозі ХХІ століття : проблеми теорії та історії:* матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Луганськ : Альма-матер, 2005. С. 37–43.
42. Савенко К. Петро Яценко «Нечуй. Немов. Небач»: український паровий панк. *Друг читача*. 2017. 17 грудня. URL : <https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/review/51369/> (дата звернення: 15.10.2019).
43. Сайковська О. Експериментальність українського роману 20-х років XX століття. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*: зб. ст. Київ. 2010. Вип. 18. С. 36-43.
44. Сент-Бев Ш. Литературныепортреты. Критическиеочерки. Москва : Художественнаялитература, 1970. 583 с.
45. Сиротюк М. Український радянський історичний роман : проблема історичної та художньої правди. Київ : АН УРСР, 1962. 394 с.
46. Словник літературознавчих термінів / уклад. В. Лесин, О. Пулинець. Київ : Радянська школа, 1971. 486 с.
47. Смілянський Л. Біографія і літературний образ. *Літературна критика*. 1979. № 8–9. С. 133–140.
48. Тараторіна С. Нечуй-Левицький із механічним серцем, або Незбагненні шляхи українського паропанку. *ЛітАкцент*. 2017. 20 жовтня. URL : <http://litakcent.com/2017/10/20/nechuy-levitskiy-iz-mehanichnim-sertsem-abo-nezbagnenni-shlyahi-ukrayinskogo-paropanku/> (дата звернення: 25.12.2020).
49. Тарковский А. Лекции: Сценарий. URL : <http://videoton.ru/Articles/scenary.html>. (дата звернення: 15.03.2020).
50. Тарнавський М. Нечуваний Нечуй : реалізм в українській літературі / авториз. пер. з англ. Я. Стріхи; ред. Я. Цимбал. вид. 2-ге. Київ : Laurus, 2018. 286 с.
51. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства: підручник. Київ : Київський університет, 2003. 448 с.
52. Тур-Коновалов К., Замрій Д., Режисер : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 336 с.
53. Тур-Коновалов К., Замрій Д., Художник : роман. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 368 с.
54. Тынянов Ю. Поэтика. Историялитературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 316 с.
55. Ходорківський І. Образ митця : огляд історико-біографічних творів про письменників. Київ : Дніпро, 1985. 140 с.
56. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці : література і кіно в «Новій генерації». *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ, 2014. Вип. 20. С. 197-203.
57. Чирков А. Очеркидраматургиифильма. Москва : Госкиноиздат, 1979. 104 с.
58. Штефан А. Нечуй. Немов. Небач. Експериментуй. Жартуй. Хтось же має це робити. *Читомо.* 2017. 09 листопада. URL : <http://archive.chytomo.com/issued/nechuj-nemov-nebach-eksperimentuj-zhartuj-xtos-zhe-maye-ce-robiti> (дата звернення: 10.11.2020).
59. Эйзенштейн С. Кино и литература (об образности). *Вопросылитературы*. 1968. № 1. С. 91-112.
60. Янская И., Кардин В. Пределыдостоверности: Очеркидокументальнойлитературы. Москва : Советскийписатель, 1981. 408 с.
61. Яценко П. Нечуй. Немов. Небач : кінороман. Львів : ЛА «Піраміда», 2017. 145  с.
62. Aristotlepoetics. Translatedandwithcriticalnotesby S. H. Butcher. Mineola, N. Y : Doverpublications, 1951. 435 p.
63. Armes R. TheOpeningofL’immortell. *FilmReader*. 1979. № 4. P. 154-165.
64. Bazin A. Lecinémadel’occupationetdelaRésistance. Paris, 1975. 130 p.
65. Bordwell D. Historicalpoeticsofcinema. *NewYork : TheCinematictext:*Methodsandapproaches, 1989. P. 369–398.
66. Lempert M. Thepoeticsofstance: Text-metricality, epistemicity, interaction. *LanguageofSociety.* № 37. P. 569–592.
67. Mills S. Impolitenessin a culturalcontext. *JournalofPragmatics.* 2009. № 41. P.1047–1060.
68. Fowler A.. TransformationofGanre. ModernGenreTheory. UnitedKingdom : AssociatedCompaniesthroughouttheworld, 2000. P. 232–249.