

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

на тему **ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ В КІНОРОМАНІ
К. ТУР-КОНОВАЛОВА «КРУТИ 1918»**

Виконала: студентка 2 курсу, групи 8.035-у-з

спеціальності 035 «Філологія»

освітньої програми «Українська мова та література»

спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»

О. С. Фірсова

Керівник: к. філол. н., доцент

О. А. Проценко

Рецензент: к. філол. н., професор

В. О. Кравченко

ЗАПОРІЖЖЯ
2020

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет філологічний
Кафедра української літератури
Рівень вищої освіти магістр
Спеціальність 035 «Філологія»
Освітня програма «Українська мова та література»
Спеціалізація 035.01 «Українська мова та література»

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української літератури
_____ Н. В. Горбач

“ ___ ” _____ 20__ року

**ЗАВДАННЯ
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ СТУДЕНТЦІ
Фірсовій Ользі Сергіївні**

1. Тема роботи «Жанрові особливості в кіноромані К. Тур-Коновалова «Крути 1918»,
керівник роботи Проценко Оксана Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент затверджені наказом ЗНУ від “24” травня 2019 року № 782-с.
2. Строк подання студентом роботи – 20.12.2019 р.
3. Вихідні дані до роботи: роман К. Тур-Коновалова «Крути 1918», літературознавчі праці С. Арутюняна, А. Базена, М. Ільницького, Г. Клочека, Н. Копистянської, Б. Мельничука, В. Панченка, О. Проценко, О. Романової, О. Сайковської, М. Сиротюка та інших.
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки
 1. Кінороман як жанр української літератури ХХ – ХХІ століть.
 - 1.1. Теорія жанру кінороману, його витоки.
 - 1.2. Історія розвитку кінороману.
 2. Основні жанрові характеристики кінороману К. Тур-Коновалова «Крути 1918».
 - 2.1. Історична достовірність.
 - 2.2. Співвідношення домислу і вимислу у творі.
 - 2.3. Жанрово-стильові особливості кінороману.
5. Перелік графічного матеріалу _____

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Проценко О. А., доцент	10.09.2018	14.01.2019
Перший розділ	Проценко О. А., доцент	16.01.2019	19.03.2019
Другий розділ	Проценко О. А., доцент	20.05.2019	10.09.2019
Висновки	Проценко О. А., доцент	30.10.2019	5.12.2019

7. Дата видачі завдання 10.09.2018 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів написання дипломної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	Вересень – жовтень 2018 р.	
2.	Добір фактичного матеріалу	Вересень – грудень 2018 р.	
3.	Написання вступу	Січень 2019 р.	
4.	Підготовка розділу 1 «Кінороман як жанр української літератури ХХ – ХХІ століть»	Лютий – березень 2019 р.	
5.	Написання розділу 2 «Основні жарові характеристики кінороману К. Тур-Коновалова «Крути 1918»	Березень – вересень 2019 р.	
6.	Формулювання висновків	Листопад 2019 р.	
7.	Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії	Грудень 2019 р.	
8.	Захист роботи	Січень 2020 р.	

Студентка _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

Керівник роботи _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Жанрові особливості в кіноромані К. Тур-Коновалова «Крути 1918» містить 67 сторінок, опрацьовано 70 джерел.

Об'єкт дослідження – кінороман К. Тур-Коновалова «Крути 1918».

Предмет дослідження – жанрові особливості кінороману «Крути 1918» К. Тур-Коновалова.

Метою дослідження є вивчення жанрово-стильових особливостей сучасного кінороману К. Тур-Коновалова «Крути 1918».

У результаті дослідження виконано такі **завдання**:

- 1) досліджено теорію кінороману як жанру, визначено його витоки;
- 2) з'ясовано історію розвитку кінороману як синтетичного жанру;
- 3) виокремлено історичну достовірність кінороману К. Тур-Коновалова «Крути 1918»;
- 4) з'ясовано співвідношення домислу та вимислу в досліджуваному творі;
- 5) проаналізовано жанрово-стильові особливості кінороману К. Тур-Коновалова «Крути 1918»;
- б) узагальнено суть дослідження.

Аналіз жанрово-стильових особливостей роману К. Тур-Коновалова «Крути 1918» проведено із застосуванням таких загальнонаукових методів, як опис і спостереження, аналіз і синтез; а також літературних методів: описового, методу зіставлення.

Наукова новизна роботи визначається: по-перше, важливим значенням вивчення творчості К. Тур-Коновалова, що є гармонійною складовою сучасної української літератури; по-друге, недостатньою розробленістю теми дослідження – жанрово-стильові особливості кінороману «Крути 1918» К. Тур-Коновалова в літературознавчих наукових працях; по-третє, недостатньо розробленою тематикою синтезу мистецтв (поєднання кіно та літератури) в літературних творах, зокрема кінороманах сучасних українських авторів.

Сфера застосування. Фактичний матеріал і результати дослідження можуть бути використані в працях із сучасної української літератури, компаративістики (порівняння кіно та літератури). Доцільним буде використання його основних результатів у рамках вибіркової дисципліни із української літератури для студентів філологічних спеціальностей, а також при написанні бакалаврських та курсових робіт.

Ключові слова: ЖАНР, ВИМИСЕЛ, ДОМИСЕЛ, ІСТОРИЗМ, КІНО, КІНОРОМАН, КІНЕМАТОГРАФІЯ, ЛІТЕРАТУРА, СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ,

ABSTRACT

Master's qualification work "The Genre Specific of the Novel "Kruty 1918" by K. Tur-Konovalov's" contains 60 pages, 70 scientific sources were treated.

The object of the study is K. Tur-Konovalov's movie-novel "Kruty 1918". The subject of study were the subject, genre, compositional features of the structure and style of the work "Kruty 1918".

The subject of study is to study the genre-style features of the contemporary historical novel K. Tur-Konovalov's "Kruty 1918".

During the study the following **tasks** were completed:

- 1) study of the history of the novel in Ukrainian and world literature, determine its origins;
- 2) analysis of the development of the novel as a genre of combination of two types of arts – literature and cinema;
- 3) to determine the historical authenticity novel "Kruty 1918" by K. Tur-Konovalov's;
- 4) identify and analyze the author's imagination and fiction in the writer's movie-novel;
- 6) analysis of cinematographic techniques in the product under study.

An analysis of the genre-style features of the novel "Kruty 1918" was conducted using such general scientific **methods** as description and observation, analysis and synthesis; as well as literary methods: descriptive, comparative.

Scientific novelty of the work is determined by: first, the importance of studying K. Tur-Konovalov's creativity, which is a harmonious component of contemporary Ukrainian literature; secondly, the lack of elaboration of the theme of genre-style features of the novel "Kruty 1918" in literary studies; thirdly, the underdeveloped subject of art synthesis (the combination of cinema and literature) in literary works, in particular, films by contemporary Ukrainian authors.

Application Field. The actual material and the results of its research can be used in the works of contemporary Ukrainian literature, comparative studies (comparison of cinema and literature). It will be advisable to use its main results in the framework of selective disciplines in Ukrainian literature for students of philological specialties, as well as in writing bachelor's and coursework.

Keywords: NOVEL, GENRE, MOVIE, HISTORY, SYNTHESIS OF
ARTS, KINEMATOGRAPHY, LITERATURE, FICTION

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. КІНОРОМАН ЯК ЖАНР УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ	10
1.1. Теорія жанру кінороману, його витоки	10
1.2. Історія розвитку кінороману	16
Ошибка! Закладка не определена.	
РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ЖАНРОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КІНОРОМАНУ К. ТУР-КОНОВАЛОВА «КРУТИ 1918»	26
2.1. Історична достовірність.....	26
2.2. Співвідношення домислу і вимислу у творі.....	333
2.3. Жанрово-стильові особливості кінороману	399
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62
ДОДАТОК А. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ІСТОРИЧНИХ ФАКТІВ ТА ЗОБРАЖЕНИХ У РОМАНІ «КРУТИ 1918» К. ТУР-КОНОВАЛОВА	
Ошибка! Закладка не определена.	66

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.

Різноманітні питання поєднання літератури та кіномистецтва розглядалися такими літературознавцями та кінознавцями: С. Арутюнян [2], Л. Брюховецька [6], А. Вартанов [7], Є. Габрилович [8], Н. Горницька [11], І. Маневич [40] та ін.

Незважаючи на інтерес літературознавців до постаті К. Тур-Коновалова, ґрунтовного дослідження, присвяченого творчому доробку молодого сучасного письменника наразі недостатньо. Це й зумовило актуальність дослідження.

Так, у публікації О. Проценко «Жанрово-стильова специфіка кінороману «Художник» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія, О. Лісовикової» [50]. з'ясовано жанрово-стильові особливості твору «Художник» авторства К. Тур-Коновалова, Д. Замрія, О. Лісовикової, досліджено способи організації історико-біографічного матеріалу: синтез засобів кіно й літератури (поділ дії на короткі епізоди, монтаж кадрів, документальність, інформування, зміщення часових і просторових площин, авторське втручання у перебіг зображуваних подій тощо). Інші публікації щодо творчого доробку автора відсутні. Це пояснюється насамперед тим, що твори К. Тур-Коновалова з'явилися в сучасному літературному просторі не так давно:

кіноромани: «Крути 1918» (2018), «Режисер» (2014, у співавторстві), «Художник» (2013, у співавторстві), та кіносценарії «Не намагайтесь зрозуміти жінку» (2008), «Полювання на Вервольфа» (2009), «Той, хто пройшов крізь вогонь» (2011).

Метою дослідження є вивчення жанрово-стильових особливостей сучасного кінороману К. Тур-Коновалова «Крути 1918».

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) виокремити історичну достовірність кінороману К. Тур-Коновалова «Крути 1918»;
- 4) з'ясувати співвідношення домислу та вимислу в досліджуваному творі;
- 5) проаналізувати жанрово-стильові особливості кінороману К. Тур-Коновалова «Крути 1918»;
- б) узагальнити суть дослідження, зробити висновки.

Об'єктом дослідження є кінороман К. Тур-Коновалова «Крути 1918».

Предметом дослідження – жанрові особливості кінороману «Крути 1918» К. Тур-Коновалова.

Методи роботи. Методика дослідження має комплексний характер, який полягає у використанні різних методів і прийомів аналізу, що зумовлено метою і конкретними завданнями. Аналіз жанрово-стильових особливостей роману «Крути 1918» К. Тур-Коновалова проведено із застосуванням таких загальнонаукових методів, як опис і спостереження, аналіз і синтез; а також літературних методів: описового, методу зіставлення (компаративістики). При аналізі застосовано еволюційний, комплексно-історичний, описовий методи. Розгляд матеріалу здійснюється з позиції системного підходу.

Теоретичне значення. Висновки та узагальнення виконаного дослідження сприятимуть виконанню теоретичних проблем, пов'язаних із визначенням кінороману як літературного жанру.

Наукова новизна теми визначається:

- по-перше, важливим значенням вивчення творчості К. Тур-Коновалова, що є гармонійною складовою сучасної української літератури;
- по-друге, недостатньою розробленістю теми дослідження – жанрово-стильові особливості кінороману «Крути 1918» К. Тур-Коновалова в літературознавчих наукових працях;
- по-третє, недостатньо розробленою тематикою синтезу мистецтв (поєднання кіно та літератури) в літературних творах, зокрема кінороманах сучасних українських авторів.

Практична цінність. Фактичний матеріал і результати дослідження можуть бути використані в працях із сучасної української літератури, компаративістики (порівняння кіно та літератури). Доцільним буде використання його основних результатів у рамках вибіркової дисципліни із української літератури для студентів філологічних спеціальностей, а також при написанні курсових робіт.

Обсяг і структура роботи. Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатку.

У першому розділі розкрито теоретичні особливості формування жанру кінороману в українській літературі.

У другому розділі проаналізовано жанрово-стильові особливості історичного роману К. Тур-Коновалова «Крути 1918».

Загальний обсяг дослідження становить 67 сторінок, список використаної літератури нараховує 70 позицій.

РОЗДІЛ 1

КІНОРОМАН ЯК ЖАНР УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

XX-XXI 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 XX 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 XX 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 впливали з теоретичного підґрунтя українського панфутуризму» [63, с. 197].

Як вдало підкреслює В. Панченко: «Якщо зближення кіно і літератури було фактом очевидним ще на початку XX 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» [45, 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» [49, 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» [61, с. 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 культурах. «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» [63, с. 198]. Підтримуючи свого лідера панфутуристи погоджувалися з тим, що мистецтво повинно входити одними родами в інші, оскільки більшість із гуртківців ще до об'єднання спробували себе в кіно, тому для них не було дивним об'єднання кіно з різними видами літературних жанрів.

Стремління об'єднати літературу й кіно та видобути «незвичайну діалектичну силу» з цього поєднання із завданням одночасної деструкції мистецтва і створення надмистецтва продукує нові синтетичні жанри у творчості футуристів: кінороман С. Складенка «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. Кінематограф оперував фактами – нові літератори абсолютизували факт. Усе це і було вимогами до «нової белетристики». Гео Шкурूपій 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 63, 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 63, 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 кіноповістю: «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 63, с. 199].

У 1929 році виходить роман Л. Скрипника (справжнє ім'я Левон Лайн), у якому було дотримано постулати Гео Шкурупія 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 соціальна установка, енергійне й міцне побудування фабули, гостра, тонка й економна подача» [цит. за 63, с. 200].

Тому доцільно уважати саме цей твір зразком кінематографічного роману, тобто появи такого жанру як кінороман в українській літературі. Я. Цимбал удаю 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 63, с. 203].

Далі виходять інші зразки синтезу мистецтва (літератури і кіно), у тому числі й кіноромани. Прикладом такого можемо уважати твір іншого футуриста Семена Склярєнка «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 63, с. 201]. Однак роман виявився не закінченим, тобто автор не видає його повністю. Закінчується твір п'ятою 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 8, 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 об'єктивний 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 суб'єктивізація оповіді через обрану точку зору, у ремарках виявляється зла сатира, «яка нерідко переходить у жовчний сарказм» [цит. за 63, 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 метонімії» [63, 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 (...)» [4, 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» [63, с. 201].

До поєднання кіно й літератури вдавалися й інші гуртківці, наприклад, у формі кіносценарію написано розділ «Розгром» у романі Гео Шкурупія «Двері в день»: тут є описи кадрів і написи до них, але, так само як у Л. Склярєнка, 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 [45, 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» [56, 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. типологізація дієзчеплень, в результаті якої виникає певна природа події» [56, 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.

Тож, жанр кінороману виникає в 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.

1.2. Історія розвитку кінороману

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 комп'ютерних ігор... переносяться на сторінки романів» [6]. 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» [44, 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» [67, 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 ХХ століття, але й з літературою будь-якого періоду. Р. Армс, до прикладу, зазначає: «Синтез фільму та оповіді... вже мав місце задовго до 1920 року» [66, с. 154].

Як влучно підкреслює професор Г. Клочек: «кожний твір та явлений ним у свідомості читача внутрішній світ має свої виміри візуальності – один вимір у пейзажній мініатюрі, інший – в оповіданні, ще інший – у великому епічному творі» [30, 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 63, 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 з'являється 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 з'явилися 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» [38, с. 479].

Пізніше в літературознавстві з'явилося 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» [38, 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.

Кіноповість як 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» [38, 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» [цит. за 2, с. 31].

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, 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 [8, 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» [15, 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...» [15, с. 60]. Митець закликав вживати всіх заходів, «щоб сценарій став повноцінним літературним жанром в усіх його деталях» [15, 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 долі» [38, 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, О. Пуніна, узагальнюючи наукові спостереження, що стосуються саме цієї проблеми, розрізнила приховану, вроджену та імітовану або штучну кінематографічність, яка є результатом свідомого запозичення письменниками різного роду прийомів з арсеналу кіно [43, с. 3–4].

Стосовно імітованої кінематографічності відомий режисер С. Ейзенштейн писав, пояснюючи, чому не знімають фільми за творами Дос Пассоса, який активно вводив у свої літературні тексти елементи кінопоетики: «Його кінематографічність, – пояснював він, – йде з кінематографу. Його прийоми – кіноприйоми, назад взяті з других рук. [...] Це все одно, як намагатися відтворити рух власного відображення, яке побачене у дзеркалі...» [18, с. 94].

Мода на таку імітовану кінематографічність поширювалася 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 зв'язок літератури і кінематографу, на їх спільні риси та відмінності, демонструючи все це на прикладах аналізу творів словесного мистецтва. «Є письменники, – розмірковував режисер, – які пишуть, я сказав би, безпосередньо кінематографічно. Вони бачать «кадрами». <...> І пишуть монтажним листом. Одні бачать монтажним листом. Інші викладають події. Треті komponують образи кінематографічно. У деяких знаходимо всі ці риси разом» [18, с. 94]. Але водночас 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» [7, с. 91–92].

Варто зазначити, що у XXI 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.

Отже, значний пласт серед таких творів займають кіноромани із історичною тематикою. До такого типу творів відносимо й кінороман К. Тур-Коновалова «Крути 1918».

Змішування та взаємопроникнення двох видів мистецтв (літератури і кіно) починає відбуватися уже у 20-х роках XX століття, тому в літературі починають з'являтися 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 з'являються симбіозні 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

ОСНОВНІ ЖАНРОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КІНОРОМАНУ

К. ТУР-КОНОВАЛОВА «КРУТИ 1918»

2.1. Історична достовірність

Розвиток літератури безпосередньо відображає еволюцію історичної свідомості суспільства, і тому ці два поняття безпосередньо пов'язані між собою. Цим питанням цікавилася багато науковців, зокрема філософи: М. Бердяєв, Г. Гадамер, Р. Каменська, Г. Ріккерт, М. Хайдеггер, К. Ясперс; педагоги та історики: О. Антонюк, В. Комаров, А. Лійметс, Є. Смотрицький, Р. Пастушенко; літературознавці: Ю. Бондаренко, Г. Клочек, Л. Миронюк, М. Тарасова, І. Ходарева та ін.

Дослідники у своїх розвідках підкреслюють, що потрібно не лише вивчати історичну свідомість, але й формувати її. Цьому сприяють різні можливості, у тому числі й у процесі вивчення літератури.

На думку Г. Ріккерта, кожен, хто говорить про «історію», думає завжди про одиничний перебіг речей, сприймає історичне як ряд особливих, виняткових явищ. Неординарні особистості, великі творіння, прориви в мистецтві чи науці, епохальні події в суспільному житті несуть у собі певні ціннісні характеристики, які й роблять їх «вартими» історії, і постають такими в результаті відбору, здійснюваного людством. «Історично суттєвими можуть стати лише ті об'єкти, які у відношенні до суспільних ... інтересів наділені значимістю. Водночас тільки під кутом зору якої-небудь цінності індивідуальне може стати суттєвим» [53, с. 126]. Це твердження безпосередньо стосується й письменників, які відображають у своїх творах історичні події чи історичні постаті.

Як зазначають більшість дослідників, об'єктивного сприйняття історії практично не існує, воно завжди тільки ціннісне. Отже, історичним називають те, чим людська свідомість зацікавиться, виходячи із власних пріоритетів. «Наш інтерес до ... цінностей призводить до того, що ми

вивчаємо індивідуальне в історії» [47, с. 79]. Кожен, хто аналізує історичні події, «співвідносячи об'єкт з ... вартостями, тобто з'ясовуючи, чи має, і ... завдяки чому саме має значення його індивідуальність, дістає можливість розділити всю дійсність на важливі й неважливі елементи, відрізнити центральне від маргінального» [52, с. 95]. Удало підкреслює у своїй розвідці «Границы естественно-научного образования понятий. Логическое введение в историческая науки» Г. Ріккерт це твердження: «Ціннісний компонент невід'ємний від способів взаємодії індивіда з історією: в ній можна «умерти», «стертися», «зникнути», у неї «вдертися», «влипнути», «вляпатися», а можна й «увійти», «вписатися золотими літерами», «навіки залишитися», в ній «утвердитися», «посісти визначне місце» тощо. «Ми говоримо про «історичний момент» коли маємо на увазі, що певна подія має велике значення, і навіть ми самі набуваємо значимості..., якщо нам суджено пережити такий історичний момент» [цит. за 52, с. 317].

Отже, не тільки в людини ціннісне ставлення до історії, але й історія має здатність надавати певної вартості тим, кого фіксує у своїх реєстрах. Саме тому за історичне буття йде боротьба.

Літературна творчість – оригінальний спосіб історизації, тобто ціннісного виділення із часового потоку сучасного й минулого всього, що є, на думку митців, феноменальним, і надання йому художньої значущості. Історична романістика один із кращих зразків висвітлення історичної свідомості.

Історичний роман в сучасній українській літературі безпосередньо відображає історичну свідомість сучасного українця. Як зазначає С. Філоненко: «У нас історичні романи завжди були чимось більшим, ніж просто романи, мабуть, починаючи з творів на історичну тематику Шевченка, Куліша чи Гребінки їхнє завдання було значно серйознішим. І в наш час історичний роман може бути формою протесту, революційним вчинком». [цит. за 23]. Ця теза стосується й кінороману К. Тур-Коновалова «Крути 1918», оскільки К. Тур-Коновалов удало у творі поєднує тогочасні події,

робить акцент на тих учинках, які були не допустимі в епоху Радянського Союзу та проводить паралелі між сучасними подіями та історичними. Авторіві вдається зобразити історію так, щоб вона формувала свідомість сучасного українця.

Як відомо, ключовою історичною подією сюжету кінороману К. Тур-Коновалова є бій на залізничній станції Крути взимку 1918 року. Червона армія, захопивши Полтавщину, Харківщину та Дніпропетровщину (колишню Катеринославську губернію), мали на меті «заволодіти» столицю тогочасної УНР – Києвом.

За історичним даними 29 січня 1918 року близько півтисячі українських вояків, серед яких загін Вільного козацтва Армії УНР, офіцери і юнаки 1-ї Української військової школи та добровольчий Помічний студентський курінь Січових стрільців (більше ста осіб), та 4500 більшовиків, якими командував Михайло Муравйов, зустрілися біля станції Крути. Бій тривав близько шести годин, ввечері українські війська організовано відступили до ешелонів. Українські сили втратили до ста осіб, зокрема – 27 студентів та гімназистів, які під час відступу загубились, потрапили у полон і були розстріляні більшовиками.

Битву під Крутами автор подає у декількох ракурсах: сам опис битви та її наслідки у розділах «Нескінченне 16 січня», «Привітний господар Муравйов»; та опис подій очевидцями битви Левком Лукасевичем, Борисом Монкевичем, Ігорем Лоським у інтродукції другій «Від першої особи. Бій».

У кіноромані «Крути 1918» автор вводить і кілька реальних історичних персонажів, одним з таких є Григорій Пипський, який воював у загоні Січових стрільців. З історичних джерел про Григорія Пипського відомо небагато, у його біографії низка білих плям, оскільки очевидців та збережених спогадів про ті події надзвичайно мало: «Григорія 1-го вересня 1917 року було зараховано до 2-ї Київської української гімназії імені Кирило-Мифодієвського товариства. Добровольцем зголосився до студентських загонів, був у складі розвідувальної чоти. Коли бійці студентської сотні

відступали перед переважаючими силами ворога, розвідувальна чота у сутінках втратила орієнтир та вийшла прямо на станцію Крути, на той час уже зайняту червоними. Над 27-ма студентами спочатку знущалися, а потім розстріляли. За свідченнями місцевих очевидців, Григорій Пипський перед розстрілом перший почав співати «Ще не вмерла Україна», після чого решта студентів підтримали спів» [46].

У кіноромані К. Тур-Коноваловим теж описано цю доленосну та визначну подію: «Ще не вмерла Україна, і слава, і воля, / Ще нам, браття молодії, усміхнеться доля... Високий чистий голос Пипського, здавалося, накрив усе навкруги прохолодним чистим світлом. У його обличчі не було ні страху, ні болю, ні розпачу. Він уже був не тут, залишаючи на цьому закривавленому полі тільки свій світлий голос...

Гримнув постріл – ненависні «малороси» падали, мов скошені жахливою косою. Але гімн продовжував звучати – у матроса, який мав убити Григорія Пипського, заклинило рушницю. ... *Душу й тіло ми положим за нашу свободу / І покажем, що ми, браття,* ...Останнє слово заглушив постріл – це Муравйов, вихопивши маузер, вистрілив в Альтиста. Співати той більше не міг – куля пробила йому легені, але губи ворушилися, вимовляючи:

– ... *роду*» [60, с. 202].

Варто зазначити, що письменник досяг максимального драматизму зображуючи цю сцену. Звучання гімну перемішувалось із командами до пострілу: «Ка-а-нввой!», «Гато-о-овсь!», «А-а-агонь!».

Крім Григорія Пипського значна увага приділена й родині головного персонажа: « – Татусю, ну де ж вони? – Марічка, молодша сестричка Альтиста, трясла батька за руку... Батько Пипського скам'янів. Йому від самого початку було дуже страшно йти на вокзал. Якби не донечка, він залишився б удома...» [60, с. 209].

Однак історичних підтверджень змодельованих автором подій на вокзалі немає. Є свідчення очевидців про те, що Григорій Пипський перед боєм прощався з дідусем та бабусяю.

Також серед героїв кінороману значну роль відіграє й генерал контррозвідки Петро Савицький, саме його два сини є ключовими персонажами. Проте, як зазначають історики до тих подій, що відбулися під Крутами полковник Петро Савицький не має жодного стосунку. Реальна особа, генерал Савицький гине ще весною 1918 року під Бердичивом у бою з більшовиками.

Був реальний прототип і у Аверкія Гончаренка. Автор у книзі зазначає, за основу твору було взято мемуари саме цього командира, оскільки йому було доручено керувати недосвідченими студентами: «Мені особисто треба було вирішити, куди приділити Студентську сотню. Я стояв перед альтернативою: можна було влити її до юнаків, так би мовити, поповнити школу, а можна було дати її як окрему сотню на ділянку оборонної лінії. До цього другого висновку я прийшов з міркувань чисто військового характеру» [10].

К. Тур-Коновалов у кіноромані фіксує факти реальні з життя Аверкія Гончаренка: «1912-го, у двадцять два роки, закінчив Чугуївське юнкерське піхотне училище, відмінник і взірцевий вояк. Улітку 1914 року очолив роту 26-го піхотного Брацлавського полку. <...> За видатну хоробрість, виявлену в бою проти ворога, він отримав Георгіївський хрест – народний знак ордена Святого Георгія для нижніх чинів з 1807 до 1917 року. <...> Восени 1917 року він провів українізацію своїх студентів і невдовзі випустив цілий курс юнкерів. <...> У січні 1918 року, буквально за кілька тижнів до сумнозвісного бою під Крутами, він став курінним командиром щойно створеної Першої Української військової школи імені Богдана Хмельницького» [60, с. 33-34]. Подана інформація достовірна, відповідає правді історичній.

Прикметно що автор оповідає й про подальшу долю Аверкія Гончаренка: «Був військовим комендантом Подільської губернії 1918 року, начальником канцелярії отамана Петлюри в 1919-му. У 1943 – 1945 роках він – старшина 1-ї Української дивізії (дивізії СС «Галичина») Української національної армії. <...> Після Другої світової війни Гончаренко емігрував до США, де й помер» [60, с. 34]. Вдало вмотивовані у структуру тексту екскурси у минуле доповнюють образ Аверкія Гончаренка.

Приділена увага в кіноромані й іншим справжнім історичним персонажам – Михайлу Грушевському та Симону Петлюрі. Автор робить акцент на певних деталях у зовнішності історичних осіб: «Майоріли на січневому вітрі синьо-жовті стяги, тремтіли в руках сивобородого чоловіка на помості віддруковані аркуші... Поки Грушевський трохи тремтячими пальцями поправляв окуляри, Савицький і Набока встигли зирнутися» [60, с. 85]; «Позаду Грушевського нечутно з'явився Симон Петлюра. Він теж оглядав натовп, готовий до будь-чого» [60, с. 87].

Також у кіноромані письменник відтворює й промови відомих діячів. Наприклад, звернення М. Грушевського до українців: «Народе України... Твоєю силою, волею, словом стала на землі українській вільна Народна Республіка. Справдилась колишня давня мрія батьків твоїх – борців за вольності і права трудящих. Але в тяжку годину відродилась воля України. Чотири роки лютої війни знесли наш край і людність, фабрики товарів не виробляють, заводи спиняються, залізниці розхитані, гроші в ціні падають, хліба зменшилось, наступає голод. По краю розплодились юрби грабіжників і злодіїв, особливо коли посунуло з фронту військо, зчинивши криваву різню, заколот і руїну на нашій землі...» [60, с. 87]. У тексті твору використано цитату з цитата з IV універсалу Української Центральної Ради.

Не менш важлива у структурі кінороману й відтворена промова С. Петлюри на політичній нараді 26 листопада 1919 року: « – Дивлячись на всіх вас тут, пригадую й упізнаю не одне ім'я та обличчя тих людей, з якими мені пощастило почати роботу й боротьбу за волю України. В тому тяжкому

стані, в якому перебуває українська армія цієї хвилини, може, декому в серце закрадеться думка – чи не пора, мовляв, нам сказати: «Не тратьте, куме, сили, пускайтеся на дно!» Немає більшої помилки, коли б хто з нас так подумав. Чи ми своєю боротьбою здобули для України що-небудь? Так, наша боротьба в історії українського народу буде записана золотими буквами...» [60, с. 94].

Як зазначає історик В. Скальський «Це були реальні промови М. Грушевського й С. Петлюри, але трохи з іншого часу. М. Грушевський говорив ці слова раніше, С. Петлюра – пізніше, ніж відбувся бій під Крутами» [65].

З історичних джерел відомо, що більшовиками у бою під Крутами керували М. Муравйов та В. Антонов-Овсієнко. З тексту кінороману дізнаємося, що М. Муравйов «вирізнялась особливою жорстокістю і люто ненавидів українців, завзято виступаючи проти українізації. У 1918 році командував більшовицьким наступом на Київ та червоними військами в бою під Крутами» [60, с. 25].

У кіноромані вдало поєднана історична розповідь (наукова об'єктивність) і розповідь-вигадка (художнього твору). Слушною є думка П. Рікера щодо такого жанру твору: «Все розігрується в замкненому колі між «заміщати» та «бути прийнятим за...». Це – коло, створюване умовами «змусити повірити». Тут уявне вже означає не лише видимість образу, який ставить перед очима події і персонажів розповіді, але й дискурсивну силу» [52, с. 379].

Автор в кіноромані оперує історичними фактами, що надають достовірності зображуваним подіям. Наприклад, повертаючись до постаті М. Муравйова, у передмові третій, де нас знайомлять з деякими дійовими особами, автор подає факти з життя «головнокомандувача»: «Деякий час жив у Санкт-Петербурзі без певних занять, влітку 1898 року як вільнонайманий розпочав військову службу. Закінчив Казанське юнкерське піхотне училище, служив у Першому піхотному Невському полку в Рославлі. <...> Поручик під час російсько-японської війни 1904-1905 років. З 1908-го до 1914-го

викладав у Казанському піхотному училищі. Учасник Першої світової війни, у листопаді 1914 року під Краковом отримав тяжке поранення» [60, с. 34].

Автор оперує низкою фактів із життя М. Муравйова. Як от, від грудня 1917 року – начальник штабу «Групи військ з боротьби проти контрреволюції на півдні Росії»; від 16 січня 1918 року – головнокомандувач радянських військ в Україні; 19 січня увійшов до Полтави, де розігнав міськраду, запровадив ревком; наказав розстріляти 98 юнкерів і офіцерів місцевого юнкерського училища; 04 лютого 1918 року в Дарниці під Києвом видав наказ про «безжальне знищення всіх офіцерів, гайдамаків, монархістів, усіх ворогів революції». <...> 28 ??? 1918-го був заарештований і звинувачений у «потуранні масовим розстрілам, пограбуванням, що призвели до падіння радянської влади в Україні» [60, с. 35-36]. 12 липня 1918 року офіційна газета ВЦВК «Вісті» розмістила урядове повідомлення про зраду М. Муравйова.

Отже, кінороман «Крути 1918» спирається на історичні факти. Достовірності твору сприяє введення в сюжет реальних історичних персонажів. Наприклад, Аверкія Гончаренка – курінного командира Першої Української військової школи, Михайла Муравйова – головнокомандувача радянських військ в Україні, Григорія Пипського, учасника бою під Крутами.

2.2. Співвідношення домислу і вимислу у творі

Невід’ємною складовою історичного твору є домисел і вимисел. У словнику літературознавчих термінів вимисел – створена уявою, фантазією письменника «мистецька творчість як процес і наслідок творчої діяльності уяви художника» [35, с. 65]. Домисел – «це такий здогад чи припущення для якого немає достатніх підстав і яке не підтверджують життєві факти, надумані й переконливі картини та образи твору. Цим відрізняється домисел від художнього вимислу, застосованого на глибокому знанні життя й широко використовуваного письменником у творчій роботі» [35, с. 114].

Літературознавець М. Ільницький слушно підкреслює різницю між цими двома поняття: «під вимислом ми розуміємо творення художнього образу за законами асоціації, спосіб узагальнення, зумовлений самою природою художньої фантазії...; під домислом – здогадку там, де втрачена ланка зв'язку фактів, подій, це мовби реконструкція на основі збережених фрагментів» [21, с. 271].

Б. Мельничук більш чітко трактує ці поняття та визначає різницю між ними. Художній вимисел – «це стовідсоткове придумування»; художній домисел – «дофантазування, допридумування, ...додавання до того, що справді існувало чи існує, чому можна знайти документальне чи якесь інше підтвердження» [42, с. 40]. На нашу думку, найбільш доцільним є визначення цих понять Б. Мельничуком.

Доцільно розмежувати поняття художньої правди та історичної правди, які пов'язані між собою: «Художня правда не протиставлена правді історичній, а є її більш повним розвитком і більш яскравим вираженням» [51, с. 285] – на думку Б. Реізова

М. Сиротюк художню правду розумів «як обов'язок письменника розкрити історичний образ в його головній суті, в основних, що визначають його характер і роль в історії, рисах, вчинках» [57, с. 44]. Також дослідник зазначав, що між історичною та художньою правдою є нерозривний діалектичний зв'язок, хоча й надавав перевагу історичній правді [57, с. 44].

Тому, на нашу думку, у досліджуваному романі переважає художня правда, а ніж історична. Хоча за основу і взяті історичні факти, проте більшість героїв та сюжетних ліній є повністю або частково вигаданими автором твору. Як наприклад, лінія кохання (любовний трикутник) Олекси, Софії та Андрія; шпигунські перепитії в романі; роль в битві за Крути радянського офіцера М. Муравйова.

Лінія кохання, точніше любовний трикутник, проходить наскрізно через увесь кінороман. Брати Савицькі, хоча й обидва сини генерала, але мають різну вдачу. Старший Олекса – учасник контррозвідки молодій

Української держави. Є правою рукою свого батька генерала – очільника контррозвідки України. Андрій – студент, який навчається на картографа, він також сміливий та рішучий, однак вважає «себе людиною мирною, навіть пацифістом – адже він картограф. Не його справа воювати та пюндрувати землю снарядами та мінами. Його справа – землю описувати й розповідати всім, яка вона прекрасна і багата» [60, с. 32]. Обидва брати закохані в одну й ту ж прекрасну молоду дівчину Софію. Про Софію, вигаданого персонажа, дізнаємося: «Вродлива киянка Софія Яворська навесні 1960 року закінчила Інститут шляхетних дівчат. Довгі шість років вона почувала мало не полонянкою в стінах розкішної будівлі на розі Інститутської вулиці. І ось тепер уже майже чотири цікаві роки Софія – разом зі своїми подругами Оксаною й Олесею... щодня відкриває для себе чудовий Київ і друзів, про котрих так багато чула від батьків. Її вірні «зброєносці» й супутники – Олекса та Андрій» [60, с. 32-33].

Софія кохає лише одного з братів – молодшого Андрія, Олекса ж старший на 8 років, є другом та супутником. Автор переконливо і вмотивовано описує перепиті любовної історії: «Зараз, при сторонніх, Андрій просто не в змозі був сказати дівчині «ти». Таке звернення «сан фасон», тобто запросто, умиль би видало його почуття. А допустити цього він не міг» [60, с. 95]. Можливо молодший брат не хотів проявляти почуття до дівчини й через кохання до неї його старшого брата.

Софія відверто натякала саме молодшому братові на свої почуття: «Андрію, куди ж ви зникли? Обіцяли відвідати нас із матінкою... Ми на вас чекали-чекали...

– Шкода... Але ви вже склали контрольну? Можливо, зайдете до нас сьогодні? [60, с. 95].

Ключову роль у розвитку цієї сюжетної лінії відіграє епізод з обручкою: «Олекса сягнув рукою в кишеню куртки й витягнув заповідну коробочку. Кволими пальцями відкрив її і...

І для старшого з братів Савицьких усе закінчилося. Обручка покотилася по підлозі й зупинилася біля ніг Андрія» [60, с. 208].

Кульмінацією розвитку лінії кохання Андрія та Софії стає зустріч на пероні потяга після жахливого дня: «Андрі-і-ю – Софія нарешті побачила його.

- Софійко... – Андрій узяв руки Софії. – Друже мій.
- Андрію...

Зараз Софії було все одно, хто на неї дивиться, що потім про неї думатимуть, що говоритимуть. Він повернувся і цього було досить. Софія обійняла Андрія, а він заховав обличчя в її волоссі» [60, с. 211]. Лінія кохання в романі є вигаданою, тобто абсолютним вимислом автора.

Також автор зображає в кіноромані «Крути 1918» шпигунську лінію. Ймовірно такі події могли бути у роки становлення української державності, однак основні учасники цієї лінії – це абсолютно вигадані персонажі (вимисел автора), оскільки немає жодних свідчень очевидців, які підтверджували б надані факти, зокрема й існування німецького агента, про що зазначає В. Скальський: «Немає ніякої шпигунської лінії в історії Крут. Якщо подумати: щойно проголошена Українська Народна Республіка, від Третього універсалу минуло місяць-два. Ну, яка там спецслужба, що вже виходить на французьких генералів й викриває якогось подвійного німецького агента, передає якісь суперсекретні документи?» [65].

Домисленою у кіноромані є сюжетна лінія, яка стосується М. Муравйова. Як відомо з історичних джерел, що офіцер і справді керував військами більшовиків, які наступали на Київ у 1918 році. Бій під Крутами теж очолював він. Відповідно до історичної правди М. Муравйов – людина надто жорстока, чому знаходимо підтвердження у багатьох джерелах. Зокрема в Енциклопедії історії України зазначено, що «За спогадами очевидців, відзначався хворобливою жорстокістю» [16, с. 130].

За спогадами сучасників М. Муравйов вживав морфін, задля полегшення болю від отриманих контузій і ран, тому й характеризувався

неадекватною поведінкою. Ця риса притаманна й літературному герою кінороману: «Ну, Муха, – Муравйов солодко потягнувся і встав, – усе це лише прекраснодушні балачки. Час нам братися до справи...

І кинув погляд на невеличкий столик у кутку, де вправний Муха встиг приготувати все необхідне – шприц, ампули.

- Усе готово, Михайле Артемовичу.

- Ось і чудово. <...>

Муравйов радо стежив у перископ за тим, як заметушилися людиська в селі. Він уявляв, як біжать і кричать жінки, ридають діти. Як палають хати...

- ... розширити застосування розстрілів... – ще раз повторив він, з насолодою слухаючи, як стріляють гармати потяга» [60, с. 117].

У розділі 20 автор художньо моделює славнозвісний розстріл героїв Крут, яким керує «Червоний Наполеон». У цій сцені «головнокомандувач» теж проявляє свою жорстокість, здійснюючи постріл в Альтиста, щоб той не виконував гімн України: «Останнє слово заглушив постріл – це Муравйов, вихопивши маузер, вистрілив в Альтиста. Співати той більше не міг – куля пробила йому легені, але губи ворушилися, вимовляючи: ...роду» [60, с. 202].

З історичних джерел відомо, що безпосереднім розстрілом 27 крутян М. Муравйов не керував. Насправді розстрілом командував один із його заступників – Євген Попов. Сам «генерал» у цей час лагодив залізницю, щоб прорватися до Дарниці.

У творі спостерігаємо низку вигаданих сцен, як от сцена чищення картоплі на кухні: «Ми залишили панів Джигіта і Студента, тобто Володю й Валерку, в той момент, опановуючи військову науку у всіх її іпостасях, вирушили у величезну кухню. Не можна сказати, що ця частина військової науки була зовсім не відома нашим героям. Вони радше засмутилися, адже з плацу долинали команди «раз-два», а отже, саме там училися воювати їхні нові приятелі. Казан був майже повний. Володя пожбурир картоплиною в Андрія, а той затулившись покришкою казана, намагався відповісти «вогнем

на вогонь супротивника», проте гра закінчилась несподівано – до кухні увійшов Гончаренко.

– Струнко! – В голосі сотника вчувалася загроза. Студенти вмить отямилися й виструнчилися.

– Вільно... – мовив Гончаренко й, усміхаючись, глянув на майже повний казан. – Непогано повоювали... Ходімо вже, вояки...» [60, с. 121].

Як зазначає кандидат історичних наук А. Руккас така сцена у книзі є цілковитою вигадкою автора: «Вояки-добровольці студентського куреня були не на казарменому положенні ... а мешкали вдома і щодня приходили на навчання. Тому уся та ... радянська солдатчина з «нарядами вне очереди» та чищенням картоплі на кухні є абсолютно недоречною. До того ж, відомо, що харчувалися вояки куреня централізовано у їдальні, влаштованій в підвалі Колегії ім. Павла Галагана, де студенти одержували, за спогадами, миску юшки з консервами і шматок хліба [55]. Крім того А. Руккас підкреслює, що студенти не були звичайними мобілізованими рекрутами, а «ДОБРОВІЛЬНО вступили в курінь, щоб оволодіти вояцькою наукою і захищати Україну. Чищення ж картоплі до цього аж ніяк не належить. Спрогнозувати реакцію юнаків на подібні вимоги своїх старшин не важко» [55].

Очевидним «історичним ляпом» є й те, що дорогою до Крут українські студенти обговорюють «нові» пісні О. Вертинського, зокрема, «В бананово-лімонном Сінгапурі», котра була написана набагато пізніше (1931 року): «Валерка заспівав:

– Все окончилось так нормально,

Так цинично жесток конец,

Вы сказали, что нынче в спальню

Не приносят с собой сердец...

Відтак запитав, перебираючи струни:

– Чув нову пісню Вертинського? Обожнюю його манеру співу.

Відповів приятелеві Володя:

– Багато ти знаєш... Про серця» [60, с. 152].

На нашу думку пісня О. Вертинського (російського шансон'є) звучить дивно в устах молодих, полум'яних українських патріотів, які свідомо пішли добровольцями на фронт.

Також історик зазначає, що в атаку з багнетами студенти на ворога не ходили. Це просто безглуздо, адже результат такої атаки для них був би просто фатальним і жоден командир їх на такий самовбивчий крок не підняв би [55]. Однак головні персонажі кінороману закріплюють багнети: «Моторошне видовище, але не для всіх. «Панів вояків» підбадьорювала підримка. Червоні вже не йшли суцільною стіною Можна було повернутися до справ: Валерка закріпив на рушниці багнет, а Володя витягнув шаблю» [60, с. 169].

Варто зазначити, що за авторською версією, Семен Лощенко кидає позиції оборони Крут: «Ти з нами до кінця, друже?

- Ні, – заперечно похитав головою Лощенко. – Скоро назад. Кожна гармата важлива. Але увечері надішлю ешелон і вас евакуюють.

- Ясно. Ну добре... Я до своїх. Не прощаємося...» [60, с. 169].

Однак, як відомо зі свідчень істориків, С. Лощенко з єдиною своєю гарматою, вміло маневруючи, постійно обстрілював ворога, допомагаючи оборонцям.

Отже, у романі К. Тур-Коновалова «Крути 1918» тісно переплелася історична та художня правда. Шпигунська сюжетна лінія, епізоди із лінії крутян та доля М. Муравйова є авторським домислом. Лінія ж братів Савицьких, зокрема й їхнього кохання до Софії є абсолютною вигадкою. Однак події, зображені у романі, є художньою правдою.

2.3. Жанрово-стильові особливості кінороману

Кінороман – це специфічний синтетичний жанр, який поєднує характеристики роману як літературного жанру та кінофільму. Зазвичай такий твір зорієнтований на екранізацію, тому автор робить його доступним для втілення на екрані.

В сучасній українській літературі до цього жанру звертаються П. Яценко «Нечуй. Немов. Небач», А. Кокотюха «Червоний», «Червоний. Без лінії фронту», К. Тур-Коновалов, Д. Замрій «Художник», «Режисер» та ін.

У 2018 році виходить у світ кінороман К. Тур-Коновалова «Крути 1918», заснований на реальних історичних подіях, що сталися узимку 1918 року. Через рік його було екранізовано і показано на широких екранах.

Жанр твору «Крути 1918» письменник визначає як кінороман. В одному з інтерв'ю щодо іншого свого кінороману «Художник» К. Тур-Коновалов зазначав: « – Справді, ми все ж таки кінорежисери і кіносценаристи. Це для нас первинне. Тому в романі багато дії, багато власне сценарних перипетій, несподіваних сюжетних поворотів, що притаманно саме екранному мистецтву. Тому роман «живе», захоплює, тримає увагу читача від початку до несподіваного фіналу...» [дет. див. 48].

За переконаннями К. Тур-Коновалова: «цей роман не є ані цілковито вигаданим, ані винятково документальним. Проте читач знайде тут і карту подій, і цитати з розповідей очевидців, і навіть газетні вирізки» [60, с. 11]. Наприклад, у тексті вміщено цитату з газети «Киянин» від 06 (19) січня 1918 року: «Третього дня відбулися загальні збори студентів Київського Українського Народного Університету, на якому обговорювалося питання про становище України. Студенти, що зібралися, понад 2000 душ, визнали, що наступ більшовиків поставив Українську народну республіку у важке становище. З огляду на це студенти визнали за необхідне, щоб усі без винятку студенти Українського Народного Університету в найближчий триденний термін вступили добровольцями в курінь січових стрільців. Щодо студентів, що зараз живуть не в Києві, час вступу продовжено до 30 січня» [60, с. 102].

Про похорон забитих козаків дізнаємося з газети «Боротьба» за 08 березня 1918 року: «6-го березня о 10-й годині на Софіївській площі відбулася панахида над старшиною і козаками 1-го загону гайдамаків, забитих в боях з більшовиками. На площі зібралися всі гайдамацькі курені з

гарматами, як і інші українські частини, що мешкають у Києві. Прийшло багато і приватних осіб оддати посліднє прощання. Настрій напружений — всі стоять похиливши голову і, певно, в душі переживають минуше. Сім дубових трун, укладені на гарматах та засипані квітками, під дзвін дзвонів та похоронного маршу рушили на Аскольдову могилу, а за ними йшли козаки, родичі забитих та чимало ще люду» [60, с. 215].

Про трагедію під Крутами оповіщено було в газеті «Нова Рада» за 19 (6) березня 1918 року. Ця замітка також вдало використана К. Тур-Коноваловим: «Така втрата для культурної нації була б важкою; для нашого народу ця втрата безмірна. Винна в цій трагедії уся система безглуздя, весь наш уряд, котрий після блискучого соціального законодавства, після піврічного адміністрування оказався покинутим народом і армією і в таким безнадійнім становищі рішив захиститись від добре узброєної більшовицької армії кількома сотнями шкільної молоді. Узброївши на скору руку ці жертви урядової легковажності, без жодної військової підготовки одправили їх в Крути під командою капітана Т. і штабу, який складали два брати Б...» [60, с. 216-217].

Опираючись на зазначені характеристики можемо констатувати, що сюжет кінороману засновано на історичних подіях 100-літньої давності. У творі діють реальні відомі особистості – М. Грушевський, С. Петлюра, В. Пипський, М. Муравйов, А. Гончаренко та ін.

У нашому дослідженні ми погоджуємося з думкою про те, що жанр аналізованого твору – це кінороман, створений зі свідомою орієнтацією на певні кінематографічні прийоми оповіді: поділ дії на короткі епізоди, лаконічність діалогу та авторських пояснень, монтажний характер епізодів.

Композиція твору вільна, відображає наявність двох часових площин: теперішнього та майбутнього. Твір складається з прологу, окремих розділів, епілогу та історичних свідчень очевидців. Двадцять два розділи твору нагадують окремі сцени в межах кіно. Характерний прийом кінороману –

обрамлення (сучасна сюжетна лінія), що полягає в пов'язуванні експозиції, зав'язки та розв'язки прозового твору.

Варто пояснити й назву твору, яка має безпосередній вплив на сприймання кінороману загалом. «Крути» – місце, де відбувається бій. Цифра ж 1918 тлумачиться не лише як рік, у якому сталися ці страшні події, а й захисників нової української держави: «оскільки багатьом загиним у тому бою було саме по 18-19 років» [59].

На початку твору автор подає кілька передмов (історичні факти, які передували тогочасним подіям та майбутні дійові особи). К. Тур-Коновалов зазначає для чого уведено ці передмови: «Саме тому спочатку розповім про те, що значила Перша світова війна, і про те, що на ту пору значила наша країна для світу. Повір мені, вдумливий читачу: після кількох сторінок передмов ти значно краще зрозумієш не лише те, ЩО САМЕ сталося біля залізничної станції того січневого дня, а й ЧОМУ це сталося. А відтак повніше усвідомиш, що насправді значив цей бій» [60, с. 11].

Передмова перша «Перша світова війна та Україна» – це відтворення історичних фактів напередодні та в часи Першої світової війни. Автор оперує низкою фактів про початок протистояння України на міжнародній арені. Як наприклад: «На початку ХХ століття небачене загострення суперечностей між великими державами призвело до початку Першої світової війни. У ній протистояли два військові блоки: Антанта (Франція, Велика Британія, Росія) і Троїстий союз (Німеччина, Австро-Угорщина й Італія). Приводом для війни стало вбивство спадкоємця австрійського престолу Франца-Фердинанда 28 червня 1914 року, скоєне, як прийнято вважати, сербськими націоналістами. <...> 1 серпня 1914 року Німеччина оголосила війну Росії, а 3 серпня – Франції, 4 серпня у війну вступила Велика Британія. <...> Перша світова війна тривала понад чотири роки, в неї було втягнуто 38 країн з 59, що існували на той час, і півтора мільярда осіб — ледь не три чверті населення планети. Під багнет поставили 65 мільйонів осіб, з яких приблизно 10 мільйонів загинуло, ще приблизно 20 мільйонів було поранено» [60, с.13].

Не менш важливими у структурі кінороману наведені факти щодо України на міжнародній політичній арені: «У серпні 1915 року Загальна Українська Рада, тісно пов'язана із СВУ, звернулася з пам'ятною запискою до вищого військового командування Австро-Угорщини.

Автори документа наголошували на своєму прагненні не відокремлювати українські землі від австро-угорського державного організму, а навпаки: збільшити його за рахунок російської України» [60, с. 18].

Пояснена К. Тур-Коноваловим і роль України у Першій світовій війні: «Зацікавленість Німеччини в Україні стрімко зростала упродовж 1917 року. <...> Відповідно до офіційних німецьких умов миру, що датовані 19 серпня 1917, окрім визнання знову створеної Польської держави Німеччина мала обстоювати права на суверенітет України, Фінляндії, Балтійських провінцій, Фландрії, Ірландії, Єгипту й Персії» [60, с. 15].

Наведені і низка подібних рядків у творі нагадують перелік сухих історичних фактів із спеціальних джерел: «Отже, за умов докорінної зміни курсу української політики, Австро-Угорщина підійшла до рубежу – Брестських перемовин із делегацією Української Народної Республіки та підписання «хлібного миру» з Україною.

Українська делегація розпочала перемовини у Брест-Литовську в перші дні січня, а в ніч проти 27 січня 1918 року було підписано мирну угоду між Українською Народною Республікою, з одного боку, і Німеччиною, Австро-Угорщиною, Болгарією, Туреччиною – з іншого. <...>

У Бресті було також складено таємний протокол між УНР та Австро-Угорщиною щодо майбутньої долі українських земель у складі Австро-Угорської монархії. Офіційний Відень зобов'язався не пізніше ніж 20 липня 1918 року запропонувати обом палатам свого парламенту законопроект про створення окремого коронного краю Східної Галичини і Буковини. Тим часом УНР законодавчо гарантувала права польського та німецького, а також єврейського населення в Українській республіці» [60, с. 20].

Події кінороману сконцентровано у часі і просторі. Так, приміром: «Політиці Відня щодо України була притаманна потаємність. Ще в грудні 1914 року керівництво Спілки визволення України (СВУ) вказувало на необхідність офіційної заяви Центральних держав про те, що після розгрому Росії вони сприятимуть створенню вільної та незалежної Української держави» [60, с. 17], або «25 жовтня 1917 року вималювалися німецькі плани щодо подальшої долі України. З огляду на її винятковий економічний потенціал, армія мусила захищати німецькі промислові інтереси в Україні» [60, с. 15], чи то «У наслідок революційних подій у Росії 1917 року українське питання постало, з погляду Німеччини й Австро-Угорщини, зовсім в іншому світлі. Принципово важливим було те, що українська демократія від початку революції виступила проти ідеї цілковитого відокремлення України від Росії, характеризуючи її як «удар у спину російській демократії». Українські політики не визначилися щодо кордонів майбутньої України. Значна частина населення виступала за спільні дії з «материнською землею», а надто проти зовнішньої загрози» [60, с. 19].

Крім того, автором використано епістолярій керівників УНР з представниками австрійського уряду: «У листопаді 1914 року австрійський міністр закордонних справ писав: «Наша головна мета в цій війні полягає в тривалому послабленні Росії, отож у разі нашої перемоги ми розпочнемо створення незалежної від Росії Української держави» [60, с.16].

У Передмові другій «Між молотом і ковадлом» – автор стисло знайомить читача з перебігом військових дій, які відбувалися на території України. Так, 27 січня (9 лютого) 1918 року Центральні держави підписали сепаратний мирний договір із делегацією Української Центральної Ради.

За допомогою екскурсів у минуле та майбутнє, авторська увага сягає 1914, 1915, 1917 років: «Під час війни територія західноукраїнських земель перетворилася на величезний плацдарм, де в 1914–1917 роках розігрувалися вельми криваві битви на Східному фронті. Економіку було вщент

зруйновано, а населення потерпало від страшених спустошень, що їх заподіяли російська та австрійська армії» [60, с. 26].

Досить інформативними є рядки про те, що «царат планував, захопивши Галичину, знищити в ній осередок «українського сепаратизму». Як відомо, від серпня 1914-го й до квітня 1915 року російська армія, долаючи опір австрійських військ, до складу яких входили Українські січові стрільці, захопила Східну Галичину та майже всю Буковину і вступила в Карпати. Становище Росії на цих теренах було непохитним, і на початку квітня 1915 року Микола II відвідав Львів, а згодом – Перемишль» [60, с. 28].

Передмову третю «Деякі дійові особи» написано для майбутніх режисера та акторів щодо кращого їхнього підбору. Так, наприклад, про братів Савицьких сказано: «Знайомтесь – брати Савицькі. Їхній батько, генерал Савицький, гостинний хазяїн і мудрець, усе життя віддав службі. Але не тій, про яку пишуть газети і про яку згадують в указах про нагородження. Нині він – очільник контррозвідки молодого Української держави. <...>

Олекса наслідував батька. Через неймовірний, як говоритимуть згодом, кадровий голод він став його правою рукою, і 1918 року ми можемо зустріти його сьогодні в Берліні, а завтра в Парижі, щоб післязавтра розкланятися з ним на Потьомкінських сходах в Одесі.

Андрій має геть іншу вдачу. Він дуже схожий на брата, так само рішучий і вірний своїм принципам. Проте називає себе людиною мирною, навіть пацифістом – адже він картограф» [60, с. 32].

Також на початку твору автор подає декілька епіграфів. Два з них є присвятою: «Борцям за вільну Україну присвячується; Вони хотіли жити у вільній країні», інші – це вислови відомих особистостей. Як от Карла Густава Еміль Маннегейма: «*Такі часи, що навіть святій людині частіше / потрібен пістолет, аніж молитва*» та Анатолія Франса: «*Лише вільний громадянин має вітчизну; / Раб, кріпак, підданець деспота мають / Тільки батьківщину*».

Роль епіграфів у творі значна, тим паче, якщо автор подає їх аж чотири. Цей літературний елемент являє собою складову частину сильної позиції

художнього твору, як його початок та кінець. Епіграф – це явний знак автора, що безпосередньо вказує на те, як потрібно інтерпретувати подальший текст. Епіграфи безпосередньо співвідносяться з текстом кінороману і являють собою цілісну картину. Епіграфи пов'язані із основним текстом твору у семантичному аспекті, тобто дають пояснення тому, що буде надалі відбуватися.

З самого початку читач отримує досить чітку вказівку від К. Тур-Коновалова щодо сприймання прочитаного твору, тому завдання щодо виявлення концепту у романі значно полегшується. На нашу думку, епіграфи, що подає автор на початку кінороману, виконують концептуально-роз'яснювальну функцію (розкривають смислове навантаження назви твору, представляють собою безпосереднє його тлумачення).

Кінороман «Крути 1918» складається з 22 пронумерованих розділів. Твір має обрамлення, яким є розділ 1 «Кроки Меморіалом» та розділ «Останній». У цих двох розділах автор розкриває ставлення до тогочасних подій наших із вами сучасників (громадян незалежної України). Серед героїв цієї частини книги є й нащадок одного з учасника історичних подій – правнук Андрія Савицького.

Жанрова специфіка твору зумовлює й такі елементи як відступи. До таких особливостей належать інтродукції в романі. Як зазначено в Словнику української мови, що інтродукція – «вступ до літературного твору або вистави» [58, с. 41]. В Енциклопедії української літератури подано подібне визначення: «те саме, що і вступ» [38, с. 433]. Однак автор у кіноромані «Крути 1918» через інтродукції подає історичні факти, тобто свідчення очевидців.

Усього у творі дві інтродукції: Інтродукція перша «Від першої особи», у якій подано спогад трьох учасників тогочасних подій: Ігоря Лоського (гімназиста, бійця Студентського куреня армії УНР), Івана Шарого (учасника бою під Крутами, автора перших спогадів про цю подію), Аверкія Гончаренка (командира бою під Крутами).

У Першій інтродукції викладено спогади учасників, що передували запеклому бою під Крутами. Так Іван Шарій, який був активним членом «Студентської громади», зазначав: «... Ми бачили, що Україна гине. Чорна гайворонь підіймалася з Московщини і непереможно сунула на наш край, голодна, хижа, дика... Це була московська «Красна гвардія», яку організувало правительство Леніна і Троцького для боротьби з вільною Україною, щоб накласти на неї старі кайданки неволі і користуватися її багатствами так само дурно, як користувалася Росія і попередніх більше ніж 200 літ...» [60, с. 108].

Про тогочасний Київ згадує учасник бою під Крутами Ігор Лоський: «... Сумно зустрічав український Київ новий 1918 рік. З півночі й сходу насувалися на Україну банди червоних завойовників. Цілий край в обіймах анархії. Та й у самому Києві щодня можна було сподіватися повстання. Але що було найгірше – це повна відсутність власного війська і бодай найменшої можливості опиратися анархії. Тодішній український уряд безнадійно прогавив момент національного підйому, який охопив маси українського вояцтва, коли можна було створити дійсну українську армію. Більше того, деякі організації свідомо старалися розвалити частини, які зорганізувалися поза ними, як, наприклад, Перший Український корпус, на чолі котрого стояв будучий гетьман П. П. Скоропадський. Щоправда, було багато полків з більш чи менш голосними назвами, але ж на той час від них залишилася лише жменьки старшин. Ті ж з них, які залишилися в більш повному складі, були вже цілковито збільшовичені. І лише в останній мент, коли катастрофа була вже неминуча, дехто з державних українських мужів схаменувся і почав наспіх творити нові частини, але було вже запізно» [60, с. 103-104].

У другій інтродукції К. Тур-Коновалов подає безпосередньо спогади, які стосуються уже бою під Крутами. Так згадує ті події Л. Лукасевич (рядовий студентської сотні у бою під Крутами): «Наша єдина діюча гармата, що відповідала ворогові, була розташована високо на залізничному насипі, її добре бачили як ми в шанцях, так і ворог. Вона була під сильним обстрілом.

Шмигаючи то вперед, то взад, вона додавала відваги та настрою. Коли затихала – гадалося, що замовкла назавжди, але вона знову розпочинала вогонь. Вкоротці почала працювати зі станції наша друга гармата, але якось кволо й недовго.

Присутність гармати майже на чолі нашої лінії добре впливала на настрої всіх вояків, а разом з тим хоронила зв'язок поміж двома відтинками обабіч залізничного насипу. Насип був дуже високий, так що нічого не було видно з однієї сторони на другу. Місцевість багниста. Це й було причиною високого насипу залізниці. Кожен бачив, що наше командування вибрало дуже невдале місце для розташування» [60, с. 175-176].

Подані автором інтродукції значно посилюють історичну складову твору. Фіксуємо низку кінематографічних прийомів у досліджуваному кіноромані: наявність авторських пояснень, монтаж епізодів, лаконічність діалогів тощо. Тому читач скоріше не створює у своїй уяві перебіг сюжету, а відтворює вже представлені кадри [50].

В основній частині роману відсутні розлогі описи. Сюжет розкривається через вчинки персонажів, їхні діалоги. Так, наприклад, у той час, як друзі Андрія записуються до війська, він дотримується своїх принципів пацифіста: « – А ти? Чому не записався?.. Я навіть ім'я твоє продиктував панові офіцеру...

Андрій усміхнувся.

– А я й не мав наміру записуватись. Ти ж знаєш – я пацифіст.

– Навіть зараз? — здивувався Володя. Він багато разів чув від друга ці слова, проте не міг не здивуватися з того, що Андрій не змінив своїх поглядів. У небезпеці місто, країна, їхні життя, а він...

– І зараз, і завжди. Я картограф, ти, Валерко, лікар, наш Володя – юрист! Ми люди мирних професій. Кому потрібні юридичні крутії на полі бою?

Володя, певно, не вірив власним вухам.

– То, виходить, ти не з нами? Але ж «Неминуче прийми гідно...».

Андрій заперечно похитав головою. Як же йому набридли ці нескінченні суперечки!» [60, с. 99]

Але вже в Розділі 11 з влучною назвою «Погони надіти – чи вдома сидіти», після перегляду хроніки заходу більшовиками Харкова, юнак вирішує долучитися до боротьби за свободу: «Обидва панове майбутні воїни обернулися на звук. Приголомшений Валерка свиснув, а Володя навіть схопився на ноги.

– Отако-о-ої, – протягнув Валерка. – Дива... Це ж сам Савицький. Ти вчасно, друже!

Андрій усміхнувся. Він радів і з того, що знову був разом із друзями, і з того, що не почув від них жодного зайвого слова» [60, с. 120].

У структуру кінороману К. Тур-Коновалова, як ілюстративний матеріал, включені фотографії зі зйомок однойменного кінофільму: Брати Олекса та Андрій із Софією; сім'я історичного персонажа – крутянина Григорія Пипського; кадр із виступу на Софіївській площі Михайла Грушевського; фото акторів, які виконували роль Аверкія Гончаренка та Михайла Муравйова; кадри бою під Крутами та поранених студентів й т.ін. Автор уводить їх у книгу, задля простішого уявлення про ті події, героїв та тогочасну Україну.

У романі К. Тур-Коновалов акцент робить і на кольоровій гаммі. Кольори, які повинні б показати настрій і переживання людини, набирають іншого, часто глибоко філософського значення, перетворюючись у кольори буття, тобто вони стають, по суті, символами, якими кодуються ті чи ті явища життя людини.

У романі домінують ахроматичні кольори (білий, чорний, темний, сірий), які передають трагічність тогочасних подій, відсутність майбутнього та надії, холод, жорстокість складеної ситуації.

Наведемо кілька прикладів функціонування кольорів у вирішальних епізодах, зокрема бій та розстріл студентів: «**Сірий** січневий ранок зустрів студентів пронизливим холодом. Вузькоокий солдат підганяв товстуна

багнетом, мордатий матрос штовхав Володю, який плівся останнім. Володя, мружачись від світла, роззирнувся. Довкола лежали ті самі **білі** поля, трохи осторонь **темнів** бронепотяг, а за спиною, певно, залишилася станція. Та попереду, Володя ясно це розумів, чекало лише одне – нічого» [60, с. 200], або: «Гранати студентів розривалися в лавах **червоних**, і ті падали. Потужні вибухи здіймали в небо **чорну** землю. Поле бою давно вже із засніженої цілини перетворилося на **криваво-чорне** місиво» [60, с. 167].

Білий колір у тексті автор використовує задля, передачі всієї безвихідності ситуації, холоду, смерті на тлі засніженої землі: «Потяг долав версти за верстами, за вікном темніло. **Засніжені** поля химерною **білою** смугою слалися поряд із вагонами. Веселощі давно зійшли нанівець. Нарешті відчайдушні «вояки» замислились про майбутнє» [60, с. 153], або: «Падав **сніг** і легким покривалом лягав на обличчя студентів, укутуючи їх, забираючи зі страшного січневого ранку туди, де їхні імена лишалися назавжди. І де їх завжди можна було зустріти веселими. І де воно знов і знов повторюють гімн України» [60, с. 202].

Образ смерті є поширеним у романі К. Тур-Коновалова «Крути 1918». Одним із його проявів в колористиці твору є жовтий та червоний кольори, що найчастіше пов'язані з такими образами, як кров, радянська армія та радянський «головнокомандувач», невиправдана розкіш: «Андрій, мов божевільний, строчив з кулемета. День давно вже хилився до вечора, темніло. **Червоно-жовті** розриви гранат і гуркіт вибухів наповнювали все довкола, відганяючи наступ ночі» [60, с. 169].

«Володя глянув на **Червоного** Наполеона». Той начебто отямився, хоча, можливо, не так давно. Та й важко було розгледіти його очі за круглими **жовтими** скельцями окулярів. Муравйов розкапустився в **червоному** оксамитовому кріслі, накинувши затишний цивільний кожух. Один за одним він виставляв на підлокітник двадцять сім патронів...

Принаймні бажаного для Муравйова страху перед каральною **червоною** машиною він не розгледів...

- Одному з вас... – «**Червоний** Наполеон» зробив справжню театральну паузу, – я зараз подарую життя...

- Даю слово **червоного** генерала» [60, с. 201].

Тож, кольористику у творі письменник використовує для кращої візуалізації зображених подій, передачі різних емоційних станів персонажів роману.

Мова твору К. Тур-Коновалова винятково раціональна, стисла, речення короткі, часто односкладні чи непоширені двоскладні. Називні й безособові речення описують обставини дії, декорації або статичні кадри, наприклад:

- «В Одеському порту вас зустрине чорнявий молодик років тридцяти, у костюмі. Це Олекса Савицький. У нього тоненькі чорні вуса. Він попросить у вас прикурити.

- Він знає, який я на вигляд?

- Так, йому передадуть ваш детальний портрет.

- Що ж, гаразд. Мені все зрозуміло.

- Пароплав вирушає за дві години. Багаж уже у вашій каюті, ось квиток» [60, с. 47].

Двоскладні речення так само лаконічно описують дії на екрані, цілком достатньо, щоб читач міг їх наочно уявити; це переважно кадри динамічні, з яких скомпоновано епізоди: «Та невдовзі Андрій повернувся до тям. Перед його уявою все ще миготіли картинки бою: ось Марек намагається вибратися з окопу і падає, ось більшовики в сірих шинелях і папахах з червоними стрічками біжать через поле до окопів Студентського куреня, ось Гончаренко витирає шаблю, що вдосталь напилася крові.

Так, усе це треба буде замалювати. Спогади з пам'яті зітруться, а зі сторінок щоденника – ніколи» [60, с. 203], чи то: «Софія, усміхнувшись, знову здивувалась словам Олекси про святкове гарне місто – навіть зазвичай привітний кондитер сьогодні радше нагадував грозову хмару. Дівчина підійшла до вітрини з ласощами. Тут теж не було святково – декілька тістечок сиротливо тулилися за вимитим до блиску склом» [60, с. 71].

Для К. Тур-Коновалова читач – не сторонній споглядач подій, а співпереживач. Уже в передмові «Від автора» письменник на це звертає увагу: «Саме тому спочатку розповім про те, що значила Перша світова війна, і про те, що на ту пору значила наша країна для світу. Повір мені, вдумливий читачу: після кількох сторінок передмов ти значно краще зрозумієш не лише те, ЩО САМЕ сталося біля залізничної станції того січневого дня, а й ЧОМУ це сталося. А відтак повніше усвідомиш, що насправді значив цей бій» [60, с. 71].

Згідно з жанровими особливостями твору як кінороману розлогіх портретних характеристик персонажів у тексті немає. Повнокровність образу досягається концентрацією окремих лаконічних деталей. Так, наприклад, такою деталлю в образі крутівця Г. Пипського є в'язаний шарф:

- «Здравствуйте, панове! Дозвольте?
- Звичайно, проше бардзо, – першим відгукнувся поляк.

Альтист скинув блаженський «сидір» на лавку й почав роздягатися. Акуратно зняв і склав шинель, потягнувся за батьковим шарфом і зрозумів, що його немає.

А за його спиною рудий юнкер закричав, розмахуючи тим самим нагрудником, що його спробував зняти Альтист:

- Гляньте, нашому Альтисту татусь плете шарфи!» [60, с. 153]

Образ Михайла Муравйова підкреслюють круглі окуляри з жовтими скельцями: «І ось нарешті перед Бергом постав він – Михайло Муравйов, начальник штабу «Групи військ з боротьби проти контрреволюції на півдні Росії», щойно призначений «головнокомандувач червоних військ в Україні окулярів». Щоправда, велика кількість звань не додала йому ані міліметра зросту, а його очам – ані краплини розуму» [60, с. 113], «Володя глянув на «Червоного Наполеона» ... важко було розгледіти його очі за круглими жовтими скельцями» [60, с. 201].

Домінантна риса твору – правдивість, справжність зображуваного. Документальність значно поглиблює введення в контекст кінороману

відомих особистостей. Із кожним новим персонажем маємо коротеньку, але влучну характеристику, яка свідчить про обізнаність із біографічними джерелами про історичних осіб. Наприклад, М. Грушевський зображений у романі так: «Майоріли на січневому вітрі синьо-жовті стяги, тремтіли в руках сивобородого чоловіка на помості віддруковані аркуші... Поки Грушевський трохи тремтячими пальцями поправляв окуляри, Савицький і Набока встигли зирнутися» [60, с. 85].

Отже, розлогих портретних характеристик персонажів у творі немає, оскільки головною метою автора було вплинути на уяву читача, візуалізуючи лише окремі деталі в образах персонажів.

Мало уваги приділено й внутрішнім монологам героїв, що теж пояснюється жанровою специфікою твору. Лише зрідка натрапляємо на внутрішні роздуми героїв, наприклад, Андрія: «Мабуть, такі слова оселилися в душі Андрія після того, як він разом із батьком подивився страшну хроніку. Його лякало не знання, що червоні сунуть сюди, до столиці, – Київ вони зможуть захистити. І війська є, та й добровольців чимало. Лякала думка, що люди, подібні до побачених на плівці, можуть бути вже тут, у місті. Що під покровом ночі вздовж стін, уникаючи світла ліхтарів, шастали не злодії, а червоні, для яких життя людини не варте згорілого сірника» [60, с. 113].

Роздуми головного героя – Андрія автор передає під час того, як він пише свій щоденник та малює в ньому портрети своїх друзів, кохану, пейзажі: «Розмова сама собою вичерпалася. Андрій бачив тільки усмішки приятелів. Він подумав, що було б добре замалювати цю, можливо, останню мирну сценку, і розгорнув щоденник. Зі сторінки мило й трохи не уважно всміхалась Софія – майже така сама усмішка вигравала на її устах, коли Гончаренко наказав вантажитись <...>. Андрій збагнув, що нічого не малюватиме, – не той був настрій. Та й думати хотілось не про балачки давніх друзів, а про Софію, її голос і ті слова, що їх він не наважився сказати [60, с. 152].

Отже, у романі К. Тур-Коновалова «Крути 1918» вдало переплетене реальне і вигадане, відтворено відомі факти з історії України початку ХХ століття. Назва твору, епіграфи, діалоги, кольористика, розвиток подій – усе це працює на досягнення головної мети кінороману: передати й осучаснити важливі для українців історичні події.

Варто розрізнити дотичні в літературознавстві поняття – домисел та вимисел. Науковці чітко розподіляють ці два терміни. У більшій мірі в романі «Крути 1918» К. Тур-Коновалов послуговується вимислом (шпигунська сюжетна лінія, лінія кохання (любовний трикутник) Олекси, Софії та Андрія) та домислом (битва під Крутами – більшість подій, які відбулися до самого бою, під час та після нього; лінія основного ворога УНР – «Червоного Наполеона» радянського війська).

Також доцільно розмежувати поняття художньої правди та історичної правди. Художня правда не протиставляється правді історичній, а більш повно та яскраво зображає історичні події. Досліджуваний твір є у більшій мірі є художньою правдою, а ніж історичною. Хоча за основу і взяті історичні факти, проте більшість героїв та сюжетних ліній є повністю або частково вигаданими.

Роман К. Тур-Коновалова «Крути 1918» вдало поєднує в собі риси кіно та літератури. Жанрово-стильова специфіка твору виявляється в різних деталях: наявність цитат, розповідей очевидців, газетних вирізок; передмов автора та інтродукцій; відсутність розлогих портретних характеристик головного персонажа, натомість вдале підкреслення певних деталей їх зовнішнього вигляду; правдивість та справжність зображуваного; відсутність довгих внутрішніх роздумів героїв. Важливу роль у стильових особливостях твору відіграє й кольористика (червоний, жовтий, сірий) із негативною семантикою, що передає кров, смерть, холод.

ВИСНОВКИ

У дослідженні здійснено спробу виокремити основні жанрово-стильові особливості кінороману «Крути 1918» К. Тур-Коновалова (2018). Після екранізації (2019 рік) роман набуває популярності серед широкого кола читачів, привертаючи увагу до зображуваних історичних подій, – формування УНР, доленосного бою під Крутами.

Результати дослідження дають змогу зробити такі узагальнення та висновки.

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 культурах. 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 з'являються симбіозні 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 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. До створення нових жанрів в літературі долучилися такі відомі письменники, як: О. Довженко, Ю. Яновський, М. Бажан та ін.

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 працював О. Довженко.

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) з 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. Цей жанр 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.

Значний внесок у розвиток цього симбіозного жанру належить панфутуристам. Також 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 жанрів симбіозу кіно та літератури: кіноновела, кіноповість, кінороман, кіноепопея та ін.

До жанру історичного кінороману належить твір К. Тур-Коновалова «Крути 1918». Історична романістика один із кращих зразків висвітлення історичної свідомості. У сьогочасній українській літературі твір такого жанру відображає безпосередньо історичну свідомість сучасного українця.

Однією з основних особливостей досліджуваного роману є його історичність. Основною темою твору є відображення історичних подій 100-річної давнини: становлення Української народної республіки та бій під Крутами. Автор удаю уводить в канву твору як відомих історичних персонажів, так і вигаданих героїв.

У романі «Крути 1918» автор послуговується художнім вимислом (стовідсоткове придумування автора) та домислом (дофантазування, допридумування, додавання письменником до того, що справді існувало чи існує). Значну частину твору складає авторський вимисел (шпигунська сюжетна лінія, лінія кохання (любовний трикутник) Олекси, Софії та Андрія) та домисел (битва під Крутами – більшість подій, які відбулися до самого бою, під час та після нього; лінія «Червоного Наполеона» радянського війська).

Досліджуваний роман – це повною мірою художня правда. Художня правда відрізняється від історичної. Хоча за основу і взяті історичні факти, проте більшість героїв та сюжетних ліній є повністю або частково вигаданими автором твору. Художня правда не протиставляється правді історичній, а більш повно та яскраво відтворює історичні події.

До стильових особливостей роману належить:

- мова твору раціональна, стисла, речення короткі, часто односкладні чи непоширені двоскладні. Називні й безособові речення описують обставини дії – декорації або статичні кадри;
- кольористика відображає внутрішній світ головних героїв та зовнішні обставини боротьби за українську незалежність. Основні кольори, що домінують у творі – це сірий, білий, чорний та червоний.
- відсутність розлогих портретних характеристик персонажів; письменник подає лише певні деталі, які характеризують того чи того героя.
- внутрішні монологи трапляються зрідка, в основному автор моделює роздуми головного героя під час того як він пише щоденник.
- наявність діалогів.

Жанр аналізованого твору – це кінороман, створений зі свідомою орієнтацією на певні кінематографічні прийоми оповіді: поділ дії на короткі епізоди, лаконічність діалогу та авторських пояснень, монтажний характер епізодів. Тому читач скоріше не створює у своїй уяві перебіг сюжету, а відтворює вже представлені кадри. У структуру кінороману К. Тур-Коновалова, як ілюстративний матеріал, включені фотографії зі зйомок однойменного кінофільму. Автор уводить їх у книгу, задля простішого уявлення про ті події, героїв та тогочасну Україну.

У романі К. Тур-Коновалова «Крути 1918» вдало переплетене реальне і вигадане, відтворено відомі факти з історії України початку ХХ століття. Автор осучаснює важливі для країни події 100-річної давнини.

Отже, не тільки в людини ціннісне ставлення до історії, але й історія має здатність надавати певної вартості тим, кого фіксує у своїх реєстрах. Саме тому за історичне буття йде боротьба. Літературна творчість – оригінальний спосіб історизації, тобто ціннісного виділення із часового потоку сучасного й минулого всього, що є, на думку митців, феноменальним, і надання йому художньої значущості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 100 фільмів українського кіно : анот. кат. за проектом ЮНЕСКО «Нац. кінематогр. спадщина». Київ: Спалах ЛТД, 1996. 49 с.
2. Арутюнян С. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Москва, 2003. 20 с. URL : <http://www.dissercat.com>. (дата звернення 12.05.19).
3. Балод А. Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин. URL: <http://www.netslova.ru/balod/ra.html> (дата звернення 12.05.19)
4. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки: монографія. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
5. Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.
6. Брюховецька Л. Література і кіно. Проблеми взаємин : літературно-критичний нарис. Київ : Радянський письменник, 1988. 183 с.
7. Вартанов А. Образы литературы в графике и кино: монография. Москва : Изд-во АН СССР, 1961. 312 с.
8. Габрилович Е. Кино и литература : учебник. Москва : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1965. 47 с.
9. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури / за ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
10. Гончаренко Аверкій. Бій під Крутами. URL : <http://kruty.org.ua/spogady/64-q-q-> (дата звернення 10. 09.2019).
11. Горницкая Н. О границах взаимодействия кино и литературы. *Зримое слово. Кино и литература : диалектика взаимодействия* : сб. ст. Ленинград : Искусство, 1985. С. 3–59.
12. Горницкая Н. Кино–литература–театр : к проблеме взаимодействия искусств : учебное пособие. Ленинград : ЛГИТМИК, 1984. 71 с.

13. Демещенко В. Вплив літератури на становлення кіномистецтва. *Вісник Книжкової палати: наук.-практ. журнал*. Київ : Книжкова палата України, 2008. № 2. С. 36–42.
14. Демин В. Кино в системе искусств. Встречи с Х музой. Беседы о киноискусстве : для учащихся старших классов. Москва : Просвещение, 1981. Книга № 1. С. 160–162.
15. Довженко і світ : творчість О. Довженка в контексті світової культури / упоряд. С. Плачинда. Київ : Радянський письменник, 1984. 222 с.
16. Енциклопедія історії України: у 10-х т. / авт. укл. В. А. Смолій. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 7. 728 с.
17. Ермилова Н. К проблеме расстановки приоритетов при перенесении на экран литературного произведения. URL : <http://www.science-education.ru/116-12352> (дата звернення 14.08.2019).
18. Эйзенштейн С. Кино и литература (об образности). *Вопросы литературы*. 1968. № 1. С. 91-112.
19. Золотоверхова І. Український кіноплакат 20–30-х років : монографія. Київ : Наукова думка, 1983. 25 с.
20. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. Львів : Кальварія, 2006. 320 с.
21. Ільницький М. У вимірах часу : літературно-критичні статті. Київ : Радянська школа, 1971. 486 с.
22. Інтерпретації літературних произведених URL : <http://www.diplomy.su/shop/281.html> (дата звернення 14.09.2019).
23. Історична література між вигадкою й достовірністю : конспект дискусії / Записала Ольга Петренко-Цеунова. URL : <http://litakcent.com/2064/11/02/istorichna-literatura-mizh-vigadkoyu-y-dostovirnistyu-konspekt-diskusiyi/> (дата звернення 10.07.2019).
24. Історія української літератури та літературно-критичної думки першої половини ХІХ ст. : підручник / за ред. О. А. Галича. Київ: Центр навчальної літератури, 2006. 392 с.

25. Історія української літератури ХХ століття: підручник : у 2-х кн. / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1998. Кн. 1 : перша половина ХХ століття. 464 с.
26. Історія української літератури ХХ століття: підручник: у 2-х кн. / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1998. Кн. 2 : друга половина ХХ століття. 456 с.
27. Капельгородська Н., Глущенко Є., Синько О. Український біографічний кінодовідник. Київ : АВДІ, 2001. 323 с.
28. Каролі А. Ставлення кінопреси до літератури як сценарного матеріалу сучасного кінотвору URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1979> (дата звернення 28.08.2019)
29. Клер Р. Размышления о киноискусстве. Москва : Искусство, 1958. 186 с.
30. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 3–60.
31. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія. Київ : Академвидав, 2013. 250 с.
32. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
33. Красный Наполеон страны советов. URL : <https://zagadki-istorii.ru/krasnyj-napoleon-strany-sovetov/> (дата звернення 18.09.2019).
34. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
35. Лесин В. Словник літературознавчих термінів. Київ : Радянська школа, 1971. 486 с.
36. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. Д. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

37. Літературные произведения на экране. URL : http://www.sanat.orexca.com/rus/archive/4-10/rokia_hamraeva.shtml (дата звернення 18.09.2019).
38. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / автор укл. Ковалів Ю.І. Київ: Академія, 2007. Т. 1: А (аба) – Л (лямент). 608 с.
39. Літературознавчий словник-довідник / редакційка колегія Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : Академія, 2007. 752 с.
40. Маневич И. Кино и литература. Москва : Искусство, 1966. 240 с.
41. Масленикова Н. Особенности поэтики киноромана : проблема перекодирования текста. URL : <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/6604/1/163-644.pdf> (дата звернення 10.09.2019).
42. Мельничук Б. Випробування істиною : проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі. Київ : Академія, 1996. 272 с.
43. Нариси з історії кіномистецтва України / редакційна колегія В. Сидоренко, І. Безгін, В. Горпинко. Київ : Інтертехнологія, 2006. 241 с.
44. Пазолини П. Сценарий как структура, тяготеющая к иной структуре. *Киносценарии*. 1989. № 4. С. 23-31.
45. 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.
46. Піпський Григорій : герой Крут зі Старосамбірщини: URL : <http://www.kray.org.ua/7460/postati/pipskiy-grigoriy-geroy-krut-zi-starosambirshhini/> (дата звернення 3.09.2019).
47. Потульницький В. Україна і всесвітня історія : історіографія світової та української історії XVII-XX століть. Київ : Либідь, 2002. 478 с.

48. Прокопчук Н. Кінороман про українську мрію. URL : <https://www.google.ru/search?newwindow=1&ei=vY62XazsKeumrgSqwb-wAg&q> (дата звернення 9.10.2019).
49. Просалова В. Літературна й кінематографічна версії роману М. Хвильового «Вальдшнепи» : конфлікт конкретизацій. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2004. № 25. С. 100-115.
50. 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).
51. Реизов Б. Творчество Вальтера Скота. Москва : Художественная литература, 1965. 500 с.
52. Рикёр П. Память, история, забвение. Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
53. Риккерт Г. Философия истории. Київ : Ника-Центр, 1998. 215 с.
54. Романова О. Кінроман А. Роб-Грійє та жанр кіноповісті О. Довженка. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*: зб. ст. Київ, 2008. Вип. 13. С. 238-243.
55. Руккас А. «Крути-1918». Де закінчується історія й починається вигадка? URL : <http://www.istpravda.com.ua/articles/2019/02/21/153681/> (дата звернення 15.09.2019).
56. Сайковська О. Експериментальність українського роману 20-х років ХХ століття. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*: зб. ст. Київ, 2010. Вип. 18. С. 36-43.
57. Сиротюк М. Український історичний радянський роман : монографія. Київ : Наукова думка, 1971. 285 с.
58. Словник української мови : в 11 томах / за ред. І. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 4. 840 с.
59. Степановська Я. «Крути 1918». Найцікавіші факти про головний історичний фільм цього року. URL : <https://glavcom.ua/country/culture/kruti->

1918-naycikavishi-fakti-pro-golovniy-istorichniy-film-cogo-roku-566803.html



(дата звернення 10.08.2019).

60. Тур-Коновалов К. Крути 1918 : роман. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2018. 224 с.
61. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 316 с.
62. Фесенко В. Котилося яблучко, або Кілька кадрів із історії взаємодії кінематографа і літератури Франції. *Всесвіт*. 2005. № 1/2. С. 644-185.
63. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці : література і кіно в «Новій генерації». *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ, 2014. Вип. 20. С. 197-203.
64. Шкурупій Г. На відламку корабля. *Бумеранг*. 1927. № 1. С. 13–20.
65. Шурхало Д. Фільм «Крути 1918»: що лишилося від реальних подій? Бесіда з істориком Віталієм Скальським. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/29773978.html> (дата звернення 11.09.2019).
66. Armes R. The Opening of L'immortell. *Film Reader*. 1979. № 4. P. 154-165.
67. Bazin A. Le cinéma de l'occupation et de la Résistance. Paris, 1975. 130 p.
68. McFarlane B. Novel to film: An introduction to the theory of adaptation. Oxford : Clarendon press, 1996. 284 p.
69. Plesnar Ł. A. Semiotyka filmu. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1990. 165 s.
70. Wierzewski W. Film I literatura. Warszawa : СОК, 1983. 252 s.

ДОДАТОК А.

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ІСТОРИЧНИХ ФАКТІВ ТА ЗОБРАЖЕНИХ
У РОМАНІ «КРУТИ 1918» К. ТУР-КОНОВАЛОВА**

Персонаж	Реальні факти	Зображені в романі
<p>Григорій Пипський</p> 	<p>Був одним із ростріляних захисників Крут. Перед боєм на вокзалі прощався з бабусею та дідусем. Співав гімн під час розстрілу.</p>	<p>Був одним із ростріляних захисників Крут. Перед боєм на вокзалі прощався з татом та молодшою сестрою. Співав гімн під час розстрілу.</p>
<p>Петро Савицький</p>	<p>Дослужився до підполковника. Загинув навесні 1918 року під Бердичевим у бою з більшовиками.</p>	<p>Керує армією УНР у званні генерала.</p>
<p>Михайло Муравйов</p> 	<p>Начальник штабу «Групи військ з боротьби проти контрреволюції на півдні Росії». Безпосереднім розстрілом під Крутами не керував, а ремонтував колії для прориву до</p>	<p>Має звання генерала. Безпосередньо керує розстрілом героїв Крут; розстрілює Григорія Пипського, під час виконання гімну.</p>

	<p>Дарниці. Перенести Муравйова на останнє місце.</p>	
<p>Михайло Грушевський</p> 	<p>Промовляє промову значно раніше зазначених подій.</p>	<p>Вимовляє промову на площі перед доленосним боєм під Крутами.</p>
<p>Симон Петлюра</p> 	<p>Промовляє промову після битви під Крутами. Не віддає ніяких наказів учасникам бою під Крутами.</p>	<p>Вимовляє промову на площі перед доленосним боєм під Крутами. Надає накази студентам.</p>