

гарадоў!.. / Карпусы гарадоў!.. / Вы ўрасьлі / ў карпусы / маіх / вершаў. / Кожная літара / Кожны радок — / гэта музыка / цэгля / і вапны / [6, с. 7].

Такім чынам, фарміраванне ўрбаністычнай плыні паэзіі ў беларускай і ўкраінскай літаратуры дваццятых гадоў было абумоўлена супольнымі фактамі існавання ў новых гістарычных умовах, пазначана непасрэднымі літаратурнымі кантактамі, аднак, калі ва ўкраінскай літаратуры паэтызацыя горада набыла размах, сцвердзілася як новая мастацкая вобразнасць, напрыклад, у творчасці Міхайля Сяменкі, у беларускай літаратуры ўрбаністыя матывы праявіліся ў якасці з'явы перыферыйнай, што часам набывае адценні неразумення і іранічнага непрымання.

Літаратура:

1. Багдановіч І. Э. Авангард і традыцыя: беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння / Ірына Эдуардаўна Багдановіч. — Мн. : Бел. навука, 2001. — 387 с.
2. Беларускія пісьменнікі і літаратурны працэс 20-30-х гадоў / АН БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мн. : Навука і тэхніка, 1985. — 328 с.
3. Біла А. Украінський літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / Біла Анна. — К. : Смолоскип, 2006. — 464 с.
4. Жыбуль В. В. Ідэйна-мастацкія пошукі ў беларускай паэзіі 20-х — пачатку 30-х гадоў ХХ стагоддзя : аўтарэф. дыс. на атрыманне навук. ступені канд. філалаг. Навук : спец. 10.01.01 — беларуская літаратура / Жыбуль В. В. — Мн., 2003. — 21 с.
5. Звонак А. Буры ў граніце / Алясь Звонак. — Мн. : Белдзяржвыд БССР, 1929. — 110 с.
6. Казлоўскі В. Музыка працы / Віктар Казлоўскі. — Мн. : Дзярж. Выд. Беларусі, 1932. — 64 с.
7. Тычына М. А. Драма адраджэння / Міхась Аляксандравіч Тычына // Нарысы беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей: культурна-гістарычны і літаратурны аспекты праблемы / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літ. імя Я. Купалы. — Мн. : Бел. навука, 2002. — 363 с. — С. 220–289.
8. Семенко М. Поэзіі / [редкол. О.С. Засенко та ін. ; вступ слово М.П. Бажана ; упоряд. та стаття Є. Г. Адельгейма] / Семенко Михайль. — К. : Рад. письменник, 1985. — 311 с. — (Б-ка поэта).
9. Хромчанка К. Р. Скрыжаванні шляхоў адраджэння. Беларускі-ўкраінскія літаратурныя ўзаемазвязі 20-30-х гадоў ХХ стагоддзя / Хромчанка К. Р. — Мн. : БДУ, 2009. — 158 с.
10. Хроніка. На Украіне // Росквіт. — 1927. — № 1. — С. 149.
11. Хведаровіч М. Тэмпы-кантрасты / Хведаровіч М. — Мн. : БДВ, 1931. — 112 с.
12. Шерех Ю. Людина і люди / Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Літаратура. Мистецтво. Ідеалогія : у 3 т. — Харків : Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 81–91.

Urban Poetry of the 1920's: Belarusian and Ukrainian Parallels

The article focuses on the image of a city in the poetry of the 1920's. Special attention is given to Belarusian and Ukrainian literature contacts, which are described in a diachronical and comparative aspect. The author of the article has studied urban topos and motives in the literature of the neighboring countries.

УДК 821.161.2.09"19"+791.43

Ярина Цимбал (Київ)

ФУТУРИСТИ НА КІНОФАБРИЦІ: ЛІТЕРАТУРА І КІНО В «НОВІЙ ГЕНЕРАЦІЇ»

Спроби на практиці синтезувати різні види мистецтва неминуче впливали з теоретичного підґрунтя українського панфутуризму. Згідно з теорією культів Михайля Семенка, яку він сформулював ще 1924 року, мистецтво — це культ у його термінології, тобто система культури, а література, живопис, кіно, музика, архітектура, скульптура — підкульти, або підсистеми мистецтва [8, с. 304–305]. Усі культу підлягають діалектичному закону народження і відмирання, або ж конструкції і деструкції. Диференціація в межах підсистеми, як-от поява

нових течій і напрямків у мистецтві, що руйнує цілісність підкультив, свідчить про занепад, деструкцію культу-системи загалом. «Мистецтво як культ, — уважав Семенко, — із захованим у ньому перманентним, але тимчасовим, процесом конструкції і деструкції в нашу добу вже лежить на деструктивній половині відносно цілої культури в її потенціальної конструкції й переживає останню фазу деструкції відносно самого себе в загальних масштабах» [8, с. 304].

Проголосивши смерть мистецтва, панфутуристи, проте, визнавали тривалість і складність процесу його деструкції. Мистецтво не могло зникнути одномоментно як таке, у всіх своїх проявах, підкультурах і жанрах: «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 галузів в середині комплексу їх, в середині цілого культу, в середині мистецтва як такого» [8, с. 304].

Відтак у ході деструктування мистецтва панфутуристи вдавалися до задекларованих їхнім очільником Михайлом Семенком «зміщення фактур» та синтезу підкультив — «входження одних родів мистецтва у другі». Найвиразніше інтермедіальність у творчості панфутуристів оприявнюється на рівні синтезу літератури й кінематографу. Мета цієї розвідки — простежити намагання й варіанти організувати художній текст за принципами кінодії в доробку представників «Нової генерації», тобто на завершальному етапі українського футуризму.

Ще до виходу журналу «Нова генерація» 1927 року й гуртування довкола нього однойменного угруповання багато хто з футуристів спробував себе в молодому тоді кіно. Після невдачі з АсКК 1924 року Михайль Семенко перебрався до Одеси, де працював головним редактором на кінофабриці. Тоді ж таки він притягнув до роботи в кіно Миколу Бажана (згодом редактор журналу «Кіно» в Києві), Юрія Яновського (головний редактор Одеської кінофабрики), Гео Шкурупія (редактор і кіносценарист). На сторінках «Гонгу Комукульту» (1924) дебютували з футуристськими статтями кінорежисери Гліб Затворницький і Лазар Френкель (у збірнику «Гольфштром» наступного року Френкель надрукував дві свої п'єси — «Сучасний трюковий детектив» та «Руки геть від Китаю»), а в «Гольфштромі» — знаменитий у майбутньому російський сценарист Олексій Каплер з невеликим оповіданням. Однак не всі вони підтримували надалі свого метра: до появи «Нової генерації» літературні сили перегрупувалися і трійця колишніх спільників Бажан–Шкурупій–Яновський опинилася у ВАПЛІТЕ, звідки «повернувся» до Семенка лише Гео Шкурупій. Натомість у «Нову генерацію» прийшли свіжі люди, по-різному пов'язані зі світом кіно: Дмитро Бузько, чий перший роман «Лісовий звір» одразу після екранізації став кінохітом, кінорежисер Олександр Перегуда, режисер театру й кіно Фавст Лопатинський, працівник Одеської кінофабрики Леонід Скрипник, теоретик літератури й кіно Олексій Полторацький.

Кінематограф, спершу залежний від театру й фотографії, згодом від літератури, владно входив у життя і дедалі більше диктував свої закони іншим підкультурам мистецтва. Зрештою, саме кіно могло стати прообразом метамистецтва, яке прагнули створити панфутуристи. Ці засадничі тези констатував Олександр Перегуда у журналі памфлетів «Бумеранг», який з'явився лише за півроку до «Нової генерації»: «І нарешті кіно стало ознакою нашої доби, вгризлося в наше життя й загрожує захопити в свої руки гегемонію, бо нема жодної ділянки нашої діяльності, куди б ненажерливе не простягало свої довжелезні тисячометрові руки.

Техніка й мистецтво.

Змичка, за яку балакали чимало, а вона сама собою повстала.

Промисловість і освіта.

Комбінація несподівана, ворожа, але органічна, яка сама в собі таїть незвичайну діалектичну силу» [5, с. 28].

Прагнення сполучити літературу й кіно та видобути «незвичайну діалектичну силу» з цього поєднання з метою одночасної деструкції мистецтва і створення метамистецтва породжує нові синтетичні жанри у практиці футуристів: кіноповість «Про що розповіла ротаційка» Дмитра Бузька, кінороман «Борис Джин із Подолу» Семена Скляренка, екранізований роман «Інтелігент» Леоніда Скрипника. Перевага в них елементів кіно чи літератури залежала

передусім від сфери діяльності учасників «Нової генерації»: Бузько і Скляренко логічно тяжіли до літератури, а Скрипник радше до кіно.

У 1920-х роках кінематограф міг акцентувати лише сюжет, відтворити зовнішню інтригу, тому кіно було апологетом сюжетності і динамічності. Це цілком відповідало панфутуристській настанові на викорінення психологізму й суб'єктивності. Кіно оперувало фактами — панфутуристи абсолютизували факт. Усе це і є вимоги до «нової белетристики», що їх узагальнив Гео Шкурупій незадовго до появи «Нової генерації»: «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 ходувля мораль, а переконуючі факти, художньо-інтригуючі оповідання, що мусять виправити загальнокультурну лінію, але базуючись на яскравій дійсності, а не на проектах постанов та законоположень» [12, с. 16].

Дмитро Бузько засвоїв цей безвідмовний рецепт читацького й глядацького успіху одразу після виходу свого роману «Лісовий звір» (1923). 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. Фільм «Лісовий звір», сценарій до якого написав Бузько, було знято вже наступного 1924 року, на екрани він вийшов 1925-го і мав неабиякий успіх. Відтоді Бузько працював кілька років на кіностудії, видав книжку «Кіно і кінофабрика» (1928). Ймовірно, саме там він зазнався з Семенком, але не варт услід за Олегом Ільницьким гадати, ніби це остаточно привернуло Бузька до футуристів: як впливає з протоколів ВАПЛІТЕ, письменник у 1926–1927 роках намагався вступити до цієї організації і навіть брав участь у її засіданнях.

Однак робота на кінофабриці визначила творчі орієнтири Бузька — максимальне зближення кіно і художньої творчості. Кіноповість «Про що розповіла ротаційка» (1930) він супроводив коротким поясненням: «Моя повість не є суворо історичний переказ подій, але це ж і не вигадка. Це, так мовити, вільний монтаж фактичного матеріалу, що я його черпав з історичних джерел, користуючися почасти й своїми власними спогадами. Найбільше я взяв із мемуарів тов. В. Соколова (збірка “Техніка більшовицького підпілля”).

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» [2, с. 3].

Отже, Бузько виконує всі озвучені Шкурупієм теоретичні вимоги до нової белетристики: цікава фабула, сюжет з інтригою, оригінальна форма (кіноповість), переконливі факти з яскравою дійсністю (життя революціонерів-підпільників на еміграції у Швейцарії, по суті, белетризований документ — книжка учасника подій). Проте, поза сюжетністю і динамічністю, його повість має небагато спільного з мистецтвом кіно. Передусім Бузько, відповідно до своїх переконань, викладених у статті «Проблематична проблемність», лишається «чистим белетристом, що прагне до блискучого розвитку своєї майстерності» [3, с. 59], маючи на увазі розповідну майстерність. Він відступає від одного з головних постулатів «лівої» прози — економії словесного матеріалу. З іншого боку, його проза не належить до жодного з двох окреслених Полторацьким лексичних типів цієї прози: ні до сказового, ні до абстрактно-описуючого, або ж лапідарного [7, с. 123–125]. В кіноповісті «Про що розповіла ротаційка» Бузько випробував окремі деструктивні засоби, які незабаром розвинув в антиромані «Голяндія» (1930). Традиційний, на перший погляд, наратив з самого початку перебивається авторськими коментарями, поясненнями, звертаннями до читача, як-от знайомство читачів з героєм: «Мавпа... Але ж ви не знаєте ще, хто такий “Мавпа”. Бачите — лапки поставлено? Отже це — прізвисько.

“Мавпа”? Можна різно підійти до цієї істоти... Шпигун! Царський охоронник! І ваше серце палає гнівом. Але ж подивіться на цю жалюгідну постать. Невже ви ще можете гніватися?

Якщо так, то я мушу хоч трішечки про нього розповісти, щоб пом'якшало ваше серце й не палало марно гнівом там, де досить плюнути й одвернутися.

Тільки ж не одвертайтеся й справді — дивіться на Мавпу, бо те, що він зараз робить, має величезну вагу для нашої історії» [2, с. 5].

І вже на останній сторінці з'ясується тотожність автора-наратора й одного з дійових осіб та його зв'язок з іншими героями. Вислів «наша історія» було вжито в прямому сенсі: історія, що пройшла перед очима читача, виникла як спогад у свідомості автора під стукіт ротаційної

друкарської машини, тобто її «розповіла ротаційка». Безперечно, тогочасний кінематограф не здатний був відтворити такі складні умовні форми.

Теоретичні засади «нової генерації» прози досить чітко окреслив Гео Шкурупій у статті «На відламку корабля», а докладніше обґрунтування дав Олексій Полторацький у статті «Практика лівого оповідання». І вже з першого числа «Нова генерація» серед зразків «лівої» творчості друкувала «екранізований роман» «Інтелігент» Левона Лайна (псевдонім Леоніда Скрипника). Це був не просто пригодницький твір, який легко надається до екранізації, а своєрідний кіносценарій з редакційною приміткою: «Перша спроба програмово лівого роману: витримана соціальна установка, енергійне й міцне побудовання фабули, гостра, тонка й економна подача» [4, с. 2].

Кіносценарій — це був шлях найменшого опору матеріалу, як засвідчив Полторацький у праці з теорії кіномистецтва: «Найбільше спільних рис є між кіносценарієм та літературним твором. Кіносценарій цілком обумовлює композиційні елементи кінофільму. Отже вивчати їх доводиться почати за допомогою теорії літератури, розглядаючи композиційні елементи кінофільму так, як композиційні елементи літературного твору» [6, с. 18]. Композиційні елементи кіномистецтва він поділив на три групи: кінокадр (мотив у літературі, найдрібніший композиційний елемент, окрема сцена), епізод (сукупність кадрів) і фільм (завершена сукупність епізодів). Кадри, своєю чергою, поділялися на статичні; статичні, що характеризують; та динамічні.

Роман «Інтелігент», попереджено читача в передмові, — це уявний екран, на якому змінюють один одного кадри, написи і коментарі автора (останнього у кінофільмі не буває). «Великі труднощі для мене, — зізнається автор читачам, — добрати слів остільки вразливих, щоб навіть вашу нетреновану зорову фантазію примусити цими словами побачити те, що відбувається на екрані. В сполуках літер на сторінці книги зумійте побачити живого — ні, не живого, але сфотографованого, блискотавого й безбарвного, мовчазного і тому — більш, ніж живого, більш, ніж у житті людини можна, чутного — мого героя» [9, с. 7]. Тут Скрипник, раціоналіст і формаліст, один із найрадикальніших поборників футуристського гасла про смерть мистецтва, сам собі суперечить. У тому-таки першому числі «Нової генерації» з'явилася його стаття «Про кіновиробництво та кіномистецтво на Україні», у якій він спершу заявляв, що кінематограф походить від фотографії, зокрема в плані об'єктивності зображення, і не допускає двозначних тлумачень: «Найхарактерніша особливість кіно — його “певність”, що ґрунтується на конечній методі його оформлення — фотографії. Згадайте вираз “фотографічно вірно”» [10, с. 43]. Але далі з'ясовував, що кіно, як і будь-яке мистецтво, не є реалістичним відбитком дійсності, воно суб'єктивне і залежить від обраної автором точки зйомки: «Немає нічого більш умовного, “брехливого”, ніж фотографія: блискувата, однокольорова, замкнена в провіденційний кінокадр. Але таку міць має фотографія, що один предмет, коли ми його сфотографуємо (і покажемо) 20 різними методами, неминуче буде прийнятий глядачем як 20 різних предметів...

Ця перша властивість кіно обумовлює вже почасті величезне значіння “показу”, яке доходить іноді до явного домінування “як” показати над “що” показати» [10, с. 43]. Відтак «сфотографований, блискуватий і безбарвний» (цікаво, що у статті й передмові до роману вжито навіть однакову лексику) Інтелігент не може бути на екрані Скрипникового роману ні живим, ні тим більше живішим, ніж у житті, бо в кінокадрі глядачеві пропонується суб'єктивне авторське бачення, яке той сприймає як об'єктивну дійсність. Так само лицемірить автор, закликаючи читачів «зуміти побачити» його героя, адже він сам щойно визнавав, що побачене глядачем залежить від того, як він це покаже, від його точки зору/зйомки. Отже, його екранізований роман — об'єктивний нібито монтаж кадрів — насправді пропонує, ба навіть нав'язує читачам і глядачам на підсвідомому рівні суб'єктивну авторську візію.

Мова екранізованого роману винятково раціональна, стисла, речення короткі, часто односкладні. Називні й безособові речення описують обставини дії — декорації; це або статичні кадри, або статичні кадри, що характеризують, як-от сцена з титром «Ранок»: «В кімнаті у дівичі. Залізне ліжко. Столик, накритий в'язаною серветкою. На ньому гасова лямпочка з бляшаним рефлектором, шпильки й підв'язки дівичі. Решта одягу валяється на розхитаному стільці осторонь. На брудних стінах листівки з картинками самого мішаного змісту, мішма з фотографіями кавалерів. Кавалери, навпаки, дуже одноманітні. В кутку

за ліжком — стілець з мискою, залізний кухоль і відро, що їх очевидне призначення — це обслуговування гігієнічних вимог самої дівчиці та її культурних гостей...» [9, с. 56].

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: «Дівчиця говорить Інтелігенту щось дуже вразливе. Інтелігент скочив з таким виглядом, ніби ось зараз кинеться на неї. Підняв кулаки... і зараз же примушений поспішно опустити руки, бо незастьобнуті штани посунули донизу. Інтелігент одразу видихся. Стурбований, слабкий. Заметушивсь розпачливо, одягся абияк і втік...»

Дівчиця лежить і палить. На обличчі — байдуже презирство...» [9, с. 57].

Авторські коментарі, на відміну від ремарок у п'єсі чи у власне сценарії, — переважно розгорнуті рефлексії, спостереження, розмови з читачем, пояснення й тлумачення окремих сцен. Конкретні вказівки для режисера на зразок «На весь екран фізіономія» чи «Екран темніє» (їх небагато) містять самі «кадри». Коментарі в цьому екранізованому романі виконують, без сумніву, компенсаторну функцію: завдяки їм автор оприявнює себе — висловлює своє ставлення до героїв, своє бачення, оцінку подій, які відбуваються «на екрані», тобто суб'єктивізує їх — те, чого його позбавляє обраний жанр. Слабка розробленість тогочасної кіномови, її переважна прямолінійність, неспроможність показати багатопланові ситуації і складні характери змушують автора повсякчас тлумачити жести акторів, розкривати їхнє приховане значення. Це найбільший відхід від кінематографу в бік літературності.

Семен Склярєнко в кіноромані «Борис Джин із Подолу» відмовився від форми сценарію і ширше скористався засобами кіномови. У його спробі синтезувати літературу й кіно немає авторських відступів і ремарок — це об'єктивізована дія, розкладена на окремі нумеровані сцени-епізоди. Склярєнко не вживає кінонаписів, натомість у нього багато прямої мови дійових осіб, а то й просто діалогів — це радше звуковий фільм. На жаль, кінороман опубліковано не повністю, бо обіцянку «Далі буде» після перших п'яти частин так і не було виконано. Проте навіть цей матеріал дає цікаві зразки різного типу кінокадрів у художньому творі.

Кадри, з яких складається кінофільм, — «стилістичний арсенал зорових точок кінофільму» — Полторацький поділяв на об'єктивні, суб'єктивні та кінообрази [6, с. 9]. Об'єктивні кадри «мають дати враження про об'єктивний хід подій, загальну картину», наприклад представити місце дії. Це майже завжди статичні кадри, їх дуже багато в «Інтелігенті» Скрипника, у Склярєнка це переважно статичні кадри, що характеризують: «Двоє вікон. Фіранки, канарейка в клітці.

Дружина Самуїла порасться біля печі. Кочерги, горшки, сковорода.

Дівчинка Рахіль дивиться на папірець.

— Расписание уроков» [11, с. 6].

Суб'єктивні кадри характеризують розгортання дії і свідчать про майстерність режисера. Тут у жодному разі не йдеться про суб'єктивізацію, притаманну романові Скрипника, коли об'єктивність картини підважує суб'єктивна авторська інтерпретація, — Склярєнко ніде не виявляє себе як автор. У кіно суб'єктивний кадр означав дати можливість глядачеві спостерігати дію очима героя. Наприклад, ключ журавлів у небі, а потім Київ з висоти пташиного польоту — і глядач розуміє, що він бачить місто так, як його нібито бачать журавлі. У цьому сенсі суб'єктивні кадри куди більше сприяли об'єктивізації зображення, ніж формально об'єктивні «кадри» в «Інтелігенті» Скрипника. У кіноромані Склярєнка є промовистий епізод, складений із суб'єктивних кадрів, коли письменник зовнішньо візуалізує внутрішнє бачення героя: «До вікна підходить Самуїл. Внизу Поділ. Базар, ятки крамарів, трамвай, далі пристань, Дніпро, міст.

І вже не бачить Самуїл нічого. Запона перед очима. А з неї поволі впливає обличчя Бориса. Більшає й більшає обличчя, аж поки одні очі не займають собою всього місця.

Дивиться Самуїл на Бориса. А він сидить, немов дитина мала — маленький, сухорлявий. Очі, немов грим під ними» [11, с. 7]. В екранізованому романі Скрипника з огляду на форму кіносценарію подано опис дій ззовні, а не у їхньому внутрішньому розвитку, всі емоції мають зовнішній прояв і зафіксовані в міміці або жестах: «Інтелігент і дівчина стоять окремо біля стіни. Балачка йде не дуже жваво, надто багато павз. Дівчина приймає ці павзи просто й спокійно. Інтелігента кожна хвилина мовчання примушує страждати»; «Юрба стоїть на місці. Всім ніяково. Всі пригноблені»; «Інтелігент підводить голову. Обличчя дуже незадоволене. Категорично відмовляється вести розмову. Секретар притискує ордер до серця, переконливо

доводить... Начальник у своєму кабінеті перебуває в стані закам'янілої люті...» Юрій Тарнавський порівняв цей стиль з шозизмом Алена Роб-Гріє.

Скляренко залишає читачам широкий простір для інтерпретацій. Його роман — про молодого інженера Бориса Джина, сина шинкаря Самуїла Джина з Подолу, який порвав з оточенням і розробив проект новітнього моста через Дніпро. Скрипник дає злу сатиру, яка нерідко переходить у жовчний сарказм, і не приховує свого ставлення (суб'єктивізація оповіді коштом обраної точки зору, а також у ремарках), Скляренко ніде не виявляє жодних оцінок. Його кінороман — це складне плетиво мотивів з використанням перебивки кадрів, різноманітних кінообразів — метафор, синекдох і метонімії. Віртуозно в зоровому плані побудовано розмову Бориса з батьком: кожен «кадр» має символічне значення і в сукупності вони оприявнюють внутрішній розвиток дії. Сцена на Хрещатику, продавець пропонує дитячі цяцьки, щоб діти любили. Наступна сцена — Самуїл Джин заходить до кімнати Бориса, питає, чи не спить. Далі окремі кадри: Борисова сестра Рахіль цілується з чоловіком, «жіночі ноги — пристрасні, в гарних, принадних черевиках», Володимирська гірка й жінка — спогад Бориса про недавню випадкову зустріч (в сцені зустрічі так само фігурували жіночі ноги в лякованих черевиках — сюжетна рима й алегорія стосунків між статями), яка стала вирішальною, фраза «Я, тату, буду з вами говорити». Монолог Бориса — це монтаж кінометафор:

«Привиди: Входить жінка з робітником. Щось шепоче Самуїлу Джину.

Дає гроші. Самуїл Джин відмикає кімнатку, що під сходами. Повія з робітником ідуть туди.

— Це, тату, смерть.

Мойша грає, а з кривавих очей, де очі, — течуть сльози.

— Це, тату, голод.

Самуїл Джин пестить кошения.

— Це ж брехня.

— Так не можна» [11, с. 11].

Насправді ці метафори — повія, осліплений петлюрівцями Мойша, котик, якого годують хлібом з маслом, тоді як безпритульний краде на базарі, — вже було вжито в тексті і тепер глядач мусить їх безпомилково відчитати, а вони додатково закріплюються у його свідомості. Розмова сина з батьком — перша кульмінація в кіноромані Скляренка (як підказує текст, у продовженні мали бути й інші), яка підтверджує тезу Полторацького про те, що «метафору вживають переважно тоді, коли дія зупиняється на одному з кульмінаційних пунктів» [6, с. 16]. Крім цитованої розмови, в романі ще багато різних тропів, є метонімії і синекдокси (Хрещатик навесні в епізоді 9 частини 1, похорон Самуїла Джина в епізоді 6 частини 3), але найбільше все-таки метафор (сніданок вантажників і родини Джина в епізоді 6 частини 1, пароплав на Дніпрі в епізоді 13 частини 1 тощо).

В «Інтелігенті» Скрипника зорових кінообразів немає: авторові не потрібні тропи зокрема тому, що він сам береться витлумачувати й коментувати читачам/глядачам усе поза кадром, тобто поза зображенням на екрані. Полторацький появу й частотність кінообразів пояснював еволюцією кінематографу: «У кінофільмі, як і в літературному творі, образ стає за художній центр, він краще від інших засобів впливає на глядача. Раніше з цього засобу не користувалися, адже кіномистецтво ще не було остільки розвинене, щоб від простого констатування фактів до найвищих щаблів мистецтва — до умовності — дійти» [6, с. 16–17]. У цьому полягає суттєва різниця між кінороманами Скрипника і Скляренка: перший констатує факти, другий дає підстави для їх узагальнення, порівняння, співвіднесення. Водночас обидва тексти експериментальні, адже Скрипник заради об'єктивної «екранності» відмовляється від художньої умовності, яку давно вже освоїла література, а Скляренко, навпаки, намагається використати цю умовність у рамках кінопоетики і переносить засоби кінематографу в художній текст.

Принагідно слід уточнити спрямування художніх пошуків футуристів у сфері інтермедіальності. Очевидно, що, експериментуючи з формою літературних творів (експеримент — головний елемент деструкції), футуристи зверталися до новітнього мистецтва кіно, а не навпаки — не намагалися прищепити літературні жанри в кіномистецтві, як уважає Анна Біла. За словами дослідниці, «виступаючи проти психологізму і “сімейності” (...) як знакових рис роману, панфутуристи зосередили увагу... на питанні інвазії *гібридних романних жанрів* (кінороман, кінорепортаж) у кіномистецтво (...)» [1, с. 193]. 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. Нерозуміння цих пошуків спричиняє й радикальну оцінку дослідницею екранізованого роману Леоніда Скрипника: «Шукаючи шляхів змішання фактур, Л. Скрипник звернувся до кінороману, оздобивши твір широкими ремарками (...), але, незважаючи на введення біографічної векторності, у читача лишається від тексту відчуття напівсирого літературного матеріалу» [1, с. 193]. Справді, 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, отож аналізувати його треба як цілісний твір з виразною авторською настановою, у контексті практикованого авангардистами і футуристами зокрема синтезу мистецтв, відтак він не справлятиме враження необробленої літературної сировини.

До поєднання різних видів мистецтва вдавалися й інші «новогенераційники», 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 Скляренка, немає авторських зауважень і пояснень.

Отже, експерименти зі «зміщенням фактур» футуристи розуміли як один з необхідних етапів ліквідації мистецтва. Візуальна центрованість авангарду взагалі, а також реальна участь багатьох членів «Нової генерації» у кіновиробництві сприяли їхнім спробам дати тексти, організовані коштом взаємодії різних видів мистецтва — словесного й візуального. Так з'явилися жанри кінороману, кіноповісті, кіноновели. Способи взаємодії літератури й кіно у кожному конкретному випадку визначали стиль та перевагу тих чи тих — літературних чи кінематографічних — елементів у творі.

Література:

1. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. — К.: Смолоскип, 2006. — 464 с.
2. Бузько Д. Про що розповіла ротажка / Дмитро Бузько. — [Х.]: ДВУ, 1929. — 111 с.
3. Бузько Д. Проблематична проблемність / Дмитро Бузько // Нова генерація. — 1927. — № 1. — С. 58–59.
4. Зміст № та зауваження редакції // Нова генерація. — 1927. — № 1. — С. 2.
5. Перегуда О. Охмадите, ти спиш! / Олександр Перегуда // Бумеранг. — 1927. — № 1. — С. 27–31.
6. Полторацький Ол. Етюди до теорії кіна / Олексій Полторацький. — Укртеакіновидав, 1930. — 129 с.
7. Полторацький О. Літературні засоби (Спроба соціологічної аналізи) / Олексій Полторацький. — [Х.]: ДВУ, 1929. — 147 с.
8. Семенко М. До постановки питання про застосування лєнінізму на 3-му фронті (Фрагменти) // Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко; упор. Анна Біла. — К.: Смолоскип, 2010. — С. 299–307.
9. Скрипник Л. Інтелігент (Екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом) / Леонід Скрипник. — [Х.]: Пролетарий, 1929. — 147 с.
10. Скрипник Л. Про кіновиробництво та кіномистецтво на Україні / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1927. — № 1. — С. 43–48.
11. Скляренко С. Борис Джин з Подолу / Семен Скляренко // Нова генерація. — 1929. — № 8. — С. 5–16.
12. Шкурупій Г. На відламку корабля / Гео Шкурупій // Бумеранг. — 1927. — № 1. — С. 13–20.

Futurists at Film Studio: Literature and Cinema in the *New Generation*

The article deals with the work of the members of the *New Generation* futurist union. It focuses on the intermedia aspect of the work which is illustrated by the interaction of literature and cinema. The writers' efforts to use cinema poetics in fiction are analyzed. For this purpose, three pieces are singled out: a cinematic narrative by Dmytro Buz'ko, a screened novel by Leonid Skrypnyk, and a cinematic novel by Semen Skliarenko. The futurists treated the combination of different arts as a step towards elimination of the art and elaboration of the meta-art, which they proclaimed.