

УДК 821.161.2 – 31 Коб. 09

С. Д. КИРИЛЮК

## НОВЕЛА О. КОБИЛЯНСЬКОЇ «БИТВА» В «НІМОМУ КІНО» УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ПЕРІОДУ FIN DE SIÈCLE

*У статті аналізується новела О. Кобилянської «Битва» (1895) з погляду її «технічної» суголосності зі щойно народженим мистецтвом кінематографу, а також акцентується увага на запропонованому визначенні «“німе кіно” української прози».*

*Народження «німого кіно» співпадає в часі з переходом української прози на якісно інший рівень за рахунок появи нової техніки письма та використання нових стильових механізмів. Звідси – пошук можливостей у рамках нового творчого часу, яскравим виразником якого стала О. Кобилянська. Її тексти пропонують різні варіанти несвідомого залучення й використання кінематографічних засобів і прийомів. У новелі «Битва» важливу роль відіграє рухома камера в руках автора/режисера та зміна планів.*

**Ключові слова:** німе кіно, кінематограф, проза, Ольга Кобилянська, монтаж, кадр, план.

Більшість творів О. Кобилянської позначені виразною кінематографічністю, яка реалізується на різних зображально-виражальних рівнях. Вона органічно вписана в рамки «технічних» спроможностей і художньо-стильового потенціалу її прози й виявляє себе уже в перших новелістичних спробах (новела «Видиво» написана 22-річною авторкою в 1885 р. – ще за 10 років до появи кінематографу). Промовистість новели «Видиво», в якій нічого не проговорюється, не декларується, в цьому контексті очевидна – постійний рух і зміна «планів» дають підстави говорити про її кінематографічну поетику. Твір може стати темою окремої розмови в розрізі заявленої проблеми як певне потвердження моменту віднайдення авторкою оптимальної точки відліку нової, іншої, художньої реальності – поза цілком свідомими спробами тогочасних митців докластися до творення нового (на час появи «Видива» з-під її пера вже з'явилися три німецькомовні повісті, в яких риси нового ще не виявляли себе). Водночас нове в поезиці О. Кобилянської уже існувало, живлячись сюжетами зовнішнього життя і співвідносячись із вимірами її внутрішнього світу, воно шукало постійного виходу (саме тоді в ній виникло бажання стати акторкою і вирушити у світ з акторською трупкою). Неможливість здійснити той чи той крок (про це бажання вона так і не змогла сказати своєму батькові, не змогла озвучити його) спонукала до постійних пошуків інших шляхів порозуміння зі світом та віднаходження власної художньої реальності. Зрештою, про це вже багато написано – від часу появи праць М. Євшана, П. Филиповича та ін. – до зламу ХХ – ХХІ ст., де поважне місце посідають досліджен-

ня Т. Гундорової, Г. Левченко, М. Павлишина та ін. Водночас поза увагою досі залишаються чимало важливих моментів, тих невидимих ланок, які пов'язують в цілісність творчість митця і час, в якому він творить. Такі творчі експерименти вписані в рамки часу, але часто маємо ситуацію, коли творчість здатна випереджати час, автор стає несвідомим провокатором того, що згодом набуде ключової ролі.

Народження «німого кіно» співпадає в часі з переходом української прози на якісно інший рівень за рахунок появи нової техніки письма та використання нових стильових механізмів. Звідси – пошук можливостей, уписаних у рамки нового творчого часу, виразником якого в українській літературі стала О. Кобилянська. Її тексти пропонують різні варіанти несвідомого залучення й використання кінематографічних засобів і прийомів. Сьогодні маємо немало праць про кінематографічність творів того чи того автора в «докінематографічний» період (наприклад, про твори Т. Шевченка). Але більший інтерес усе ж становлять твори, які народжувалися водночас із новим мистецтвом; їхня суголосність здатна відкрити нам механізми творення за рахунок виходу в поле стильових експериментів, що здійснювалися часто несвідомо. А. Базен наголошував, що «кіно майже нічим не зобов'язане духові наукових відкриттів», адже «усі головні етапи відкриття кіно були пройдені до того, як були створені ці технічні умови» [1, с. 48]. Отже, не вистачало якогось іншого «руху», що завів би цей механізм. Злам ХІХ – ХХ ст. став періодом включення цих механізмів у «рух». «Рух» внутрішній і «рух» зовнішній, коли відбувається їх взаємодія і

водночас певні розбіжності. А. Базен говорить про так званий «естетичний трансформатор», здатний «підказувати ідею за допомогою метафори або уявної асоціації». Він наголошує: «Зміст не міститься в кадрі, а виникає у свідомості глядача як результат монтажної проекції» [1, с. 83]. У літературі, зокрема в українській прозі, цей згадуваний «рух» реалізується по-своєму. Від розлогих описів, притаманних ХІХ-му ст. з його статичністю, малорухомістю (Г. Квітка-Основ'яненко, І. Нечуй-Левицький) – до руху в напрямку заперечення або ж контрасту, як це маємо в прозі В. Винниченка (оповідання «Краса і сила», «Контрасти»). Портрет динамізується за рахунок його «виходу» за рамки статичності, з одного боку, а з другого – викривлюється в сенсі «збиття» зі стильового «ритму» – нарочита «неправильність» рис і характеристик набуває статусу руйнації стереотипів і усталених прийомів. «Урухомлення» стає викликом зужитій системі художніх вартостей. Це як «розпадання» вальсу «у звуковому катаклізмі», про який говорить Карл Е. Шорске, де «кожна тема у загальному хаосі продовжує дихати своєю індивідуальністю, тепер уже ексцентричною і викривленою» [8, с. 30]. І це «викривлення» стає межовою точкою, своєрідним розмежувальним критерієм, показником, за яким вимірюватимуться наступні спроби «викривлень» до того моменту, доки не набудуть статусу вартостей усталених. У 1900 р. О. Кобилянська запропонує читачеві новелу «Під голим небом», написану, за її словами, «чорнобілими красками...». Власне, цей твір може слугувати прикладом того, як ефект рухомості застиглих, на перший погляд, «кадрів» провокує народження *іншої* мистецької мови зі своїм «голосом» – текст не промовлений існує насправді, переходячи в іншу якість, суголосну вже новому часові. Ось тут якраз і спрацьовує отой згадуваний А. Базеном «естетичний трансформатор».

«Німе кіно» – це насамперед «мовчання», «мовчання», здатне оживати і «промовляти». Хоча, як стверджував Б. Ейхенбаум у статті «Проблеми кіностилістики», називати кіно «німим мистецтвом» неправильно – справа не в «німоті», а у відсутності почутого слова, у новому співвідношенні слова й предмета [9, с. 19]. Дослідник називає це «внутрішньою мовою». Своїм народженням вона завдячує глядачеві – саме він перетворює у «внутрішню мову» побачене. Продуктування «звуку» відбувається за межею «кадру», «голос» народжується з руху, що, на перший погляд, приховується за рухом «кадрів». Саме цьому «голосу»

підвладний глядач. Зрештою, «голос» народжується навіть тоді, коли персонажем нічого не озвучується. Можна простежити внутрішній «рух» у набуванні нових – передовсім стильових – ознак та виражальних засобів [див. : 4]. Тут маємо слово не промовлене, слово німе (радіше за-німіле аж до його повної відсутності чи нівеляції), що якраз і є головною ознакою «німого» кіно. Хоча, за К. Богдановим, який покликається на позицію Ю. Тинянова щодо «німого кіно», «німота кіно» постає у вигляді термінологічної умовності, нав'язаної диктатом слова, яке звучить [2, с. 89]. Творчість О. Кобилянської вписана у рамки німого кіно, охоплюючи усі його етапи. Письменниця була сучасницею появи звукового кіно, але віддавала перевагу «німим» фільмам, мотивуючи це тим, що в них краще сприймає внутрішній стан героїв, бо розмови «не затінують виявлення глибоких душевних переживань». Її улюбленою акторкою була Аста Нільсен, про яку З. Кракауер писав: «Ця непересічна акторка багато в чому збагатила німецький кінематограф. У той час, коли актори ще чіплялися за сценічні виверти, Аста Нільсен проклала дорогу до справді кінематографічної мови й надихала своїх партнерів. Вона чудово вміла справити точний психологічний ефект [...] і змогла досягти сутності кінематографічного впливу деталі» [6, с. 32]. Що ж до новели «Битва», яку обрано об'єктом уваги, то вона належить до пласту тих текстів О. Кобилянської, у яких людина перебуває поза «кадром», лише час від часу з'являючись у тому чи тому «плані». Написана в 1895 р. (отже – ровесниця кінематографу!), «Битва» з погляду «технічного» цілком уписується в рамки щойно народженого й репрезентованого мистецтва. Насамперед, авторка вибудовує новелу, влаштовуючи монтажні «плани» так, аби вони в результаті становили цілісність. Монтажні «плани» в тексті новели (а їх усього 12) відділяються один від одного (умовно «розрізаються») рядками крапок – упродовж усього твору авторка дотримується цього критерію. У «Битві» О. Кобилянська послуговується переважно прийомом паралельного монтажу, а подекуди – прискореного.

«План» 1 подає картину карпатських гір, що перебувають у стані певного очікування чогось. Це експозиційний момент майже застигlosti. Рух відбувається за рахунок наростаючого шуму, що переданий підніманням вітром галузок, хитанням високих крон тощо. «План» 2 – зав'язка. Поява поїзда репрезентується прийомом прискореного монтажу.

У «кадрі» з'являються люди. І якщо локомотив, який вривається в «кадр», поданий крупним планом («Коли свист локомотива розтяв пораз перший воздух схованої між гірськими стінами долини, прошибло щось столітні дерева на горах, немов блискавиця» [5, с. 194]), то поява людей («З локомотивом появилася горстка людей. Вони ледве наважились ступити через недоступний берег пралісу в його глибіню» [5, с. 194]) подається за допомогою загального плану, оскільки далі авторка більше уваги відводить описові природи. «Один з прибувчих ударив залізним топірцем по старій смереці...», – камера вихоплює із загального плану одну людину (середній план). Таким чином «план» 2 включає і початок розвитку дії («Удар той розлягся по цілім лісі, і всі дерева здержали віддих, беззвучна тишина, повна очікування, розіслалася, і почулося звільна і виразно сказане слово: “Зрубати!”» [5, с. 194]). Наростання динаміки, руху відбувається за рахунок зміни картини («Небо затьмилося грізно-чорною барвою, а відтак почалася вона, гірська буря» [5, с. 195]). Монтажний «план» 2 завершується затиханням бурі, хоча «дощ падав без упину». «План» 3 відкриває картину ночі («У лісі стемніло. / Нерухомо, зі здержаним віддихом, стояли старі дерева, прислухуючись сій появі, а тим часом молоді похитувалися злегка, неустанно. З кущів, що росли на краю лісу, капали пильно величезні краплі дощу в мох, а розігравшийся потік в долині метався брудно-незграбними хвилями по камінню вперед, голосно пінячись і пориваючи все з собою: цвіти, струги, сухе гілля, тут і там зірвані кусні землі – мчався в зовсім невгамованій, безумній, досі не виданій розпуці» [5, с. 195]), яка змінюється ранковим тлом, на якому виразно подано прибуття «тягарового поїзду» («план» 4). Це вже цілком інший поїзд, і ефект його прибуття інший («Недалеко кінця тої залізної дороги станув він, сопучи та викидаючи люто чорні перстені диму вгору» [5, с. 196]). Камера першою починає рух, охоплюючи людей, що зійшли з поїзда («З грубим обличчям, в подертій, замашеній одежі. З неповоротними, від тяжкої праці майже нефоремно великими руками, озброєний блискучими топорами, тяжкими залізними ланцюгами – сам собою зовсім поганий на вид – такий прибув він» [5, с. 196]), орла, «що сидів недалеко на стрімкій скалі і приглядався тому всьому з найженим пір'ям», дерева. Усе майже нерухоме, на відміну від камери, котра в якийсь момент завмирає в одній точці. Це початок кульмінації: «Почався напад». Картина «битви» вражає – природа чинить опір людині: «Та ба! Вони

натрапили на опір. Обманливий, брунатно-зелений мох піддавався під їх грабіжливими руками і вони ховзалися в долину. Крем'яниста земля роздроблювалася під їх ногами, і вони ранили собі руки, хапаючись чого-небудь, щоб не ринути вниз. З вириваного при корені вогкого моху вилізали уникаючи світла гидкі комахи і розбігались їм по руках» [5, с. 197]. Далі йде опір кущів дикої рожі, папороті, молодих дерев. Опір чинять павуки, мурахи. Бачимо роботу камери вглиб «кадру», коли перед зором глядача постає «морське око». Камера наближається, відкриваючи картину: «Неначе дзеркало, бережене прибиваючим багатством зелені, лежало воно тут нерухомо, сонливо, з погідною гладкою поверхнею, бездонне, ніби вічне дзеркало склепіння і шпилів дерев, – кусень нетиканої краси» [5, с. 197]. Увиразнення «кадр» набуває за допомогою поваленої сосни («Скісно на нім і наполовині води лежала сосна»). Її смерть природна й закономірна (це potwierdжене деталями: «місцями мохом обросла, становила кладку для легконогих лісних звірів і була місцем, де вигрівалися ящірки і стрикізки»). Рух стрикізок над водою завершує цей монтажний «план». Вторгнення людини цивілізаційної у світ природного ладу сприяє виходу її енергії в напрямку порушення цього ладу, обриванні зв'язків і тотального знищення ланок, здатних забезпечити постійну циклічність (зміна пір року, що уособлює народження – смерть – народження). Світ природи в «Битві» перебуває в очікуванні нового діонісійського сп'яніння, але свист локомотива став лиховісним знаком до моментального відчуження – цей світ замикається перед людиною іншою, не вписаною у правічний лад. Перший удар залізного топірця по старій смереці сприймається як порушення закону, плеканої рівноваги, зрештою, гармонії. Відбувається осквернення природного світу. Кульмінацією постає власне «битва» – боротьба за життя. Тут О. Кобилянська досягає максимального трагізму. Відтворюючи битву-боротьбу на шляху до «морського ока», вона творить «поему боротьби» (проза стає ритмізованою), вводить ще один світ первісного «дозрівання вповні» (пов'язаний із життям гуцулів), який перебуває під очевидною загрозою. Рух поїзда з поваленим лісом і танцюючих («плани» 9 і 10) стають цілісним дисонуючим рухом, позначеним апокаліптичністю. «План» 5 подає продовження «битви». Тут увиразнено лише одну промовисту деталь – блиск сокир і паралельно зблиск шпилів дерев у воді морського ока. «План» 6, де маємо «кадр» з мертвими деревами («Ті, що були

однакового росту, однаково здорові й стрункі, стято й обдерто з зеленої одежі. Коли їх по обох кінцях однаково спилено, зложено з них на вузькій долині між горами й майже поверх потоку – дорогу. [...] Коли їх установлювано рядом на землі, діставали в голову і в ноги удари сокирами, щоби приставали рівно один до другого й були мостом на землі. З них витікала кров. Потік, що біг близько них, втиснувся під них, витікав лагідно з-поміж них, обмивав їх і забирав їх кров з собою» [5, с. 198]), співвідноситься з розв'язкою. Важлива тут одна деталь – сонце надає цьому плану кольору («темно-понсової барви»), асоціюючись із заходом сонця. Цей «план» включає уже елементи нарративу – коротку інформацію про будні «наємників», але ряд епізодів камера вихоплює, надаючи їм центральної ролі (таким чином нарративність утрачає свою роль як таку). Ця центральність стосується картини ночі, коли кожна деталь «промовляє»: дерева «попростягали свої стрійні рамена широко до небес, ніби о що благали», «папороть заговорила пророчим шелестом», «безліч свищиків перекрикувалася, відповідала собі і не хотіла ніяк умовкати». Маємо «сміх» життя лісу, «якась туга, лагідна, мов оксамитовий плащ», шелест, шепіт, звук дощових крапель – своєрідний контраст до «плану» 7, де увиразнено розв'язку (голі, поруйновані гори, де «зраджені орли й осиротілі яструби пролітали сумовито туди й назад»). «План» 8 (продовження «битви») мовби підкреслює цю контрастність («Криваво-червоний вогонь палахкотів по таких перемогах до опівночі по горах, а герої-рубачі, уможивившись вигідно округ нього, позакурювавши люльки, обговорювали відпорну силу побуджених» [5, с. 201-202]). Наступні чотири «плани» («план» 9: Долина. Дерева, які вивозять з пралісу; «план» 10: Долина. Гуцули; «план» 11: Долина. Трачка. Фабрика. Поїзд, який привозить нові жертви. Молох, який їх переробляє; «план» 12: Літо. Картина лісу по битві) становлять не менший інтерес з погляду апробації кінематографічної «техніки».

Зауважмо: «Битва» – це постійний рух. З. Кракауер виділяє три типи рухів, які, на його думку, «найбільш кінематографічні» [7, с. 71]. Це гонитва, танець і рухи, які виникають (народжувані рухи). Дослідник покликається на А. Гічкока, який стверджував, що «гонитва – це межа виразності кінематографа», надаючи цьому видові рухів важливої ролі й вважаючи їх матеріалом для створення «напруги сюжетної дії» (не випадково З. Кракауер цитує Флаєрти («людям ніколи не набридає дивити-

ся на коня, який женеться рівнинами»)). Кінь стає уособленням руху. В О. Кобилянської це лише миттєвий кадр, який оживлює монтажний план («план» 10): «Одна гарна жінка – удовиця якась – поскакала на молодім пів дикім коні до прочих. За нею мчався так само скажено рій молодих хлопців. Вона не дала зловитися. Звернувши голову аж через плече за ними, оставляючи з простягненими руками коневі свободу в поводах, реготалася голосним безжурним сміхом!» [5, с. 205]. Ще одним наявним у творі типом рухів є танець. За З. Кракауером, «танець кінематографічний тоді, коли він є невід'ємною частиною реальної дійсності» [7, с. 72]. У «Битві» О. Кобилянська використала саме такий рух («план 10»), він означений своєрідною подвійністю (подвійний рух), взаємопов'язаністю – відхід поїзда і танець взаємодіють між собою – чим далі поїзд, тим рух танцю прискореніший: «Коли поїзд рушив і чимраз скорше з місця ухотив, бачили ті, що знаходилися в останнім возі, через поотвірні вікна і двері шинку, як тут у великім колі гуляли жінки й чоловіки в дикім захваті. Незабутній вид, перелетіти, мов блискавиця, а й такий палкий! / Проста мелодія двох скрипок увела їх в такий запал. З непогамовною, розбуявшою охотою гуляли вони. Їх одежа і хустки аж повівали в кружанні, а вони час від часу ухкали з розбурханої, майже дикої веселості. Здавалося, неначе б з танцем мало покинути їх усе щастя, і вони хотіли насититися ним на ціле життя» [5, с. 205]. Маємо в «Битві» й третій тип рухів – це не просто рух, що перебуває у якихось взаємозв'язках, а *рух у контрасті з нерухомістю*. Він зберігається за рахунок перетворення зовнішньої динаміки у внутрішню. І, напевне, найголовніше. У новелі О. Кобилянської діють переважно *неживі об'єкти*. Саме їм Л. Деллюк надавав особливого значення. За винятком єдиного монтажного «плану» («план» 10), у «Битві» маємо ситуацію, коли у творі (творі, потрактованому як фільм) діють і взаємодіють неживі предмети. Дерева і правічний ліс у «Битві» – це не тло («Предмети неживі, які є тлом, не кінематографічні», – писав З. Кракауер [7, с.75]). Натомість люди в «Битві» також не завжди становлять тло (звернімо увагу: гуцули-чоловіки – «стрункі, мов смереки і еластичні» – частинка тієї самої первісної природи (вони «давалися себе оглядати», а сміх їхній «безжурний», «вони жили з дня на день, не дбаючи о будучності і її безнадійності; їх бажання були прості й прозорі; а умова їх щастя – блиск сонця й синє небо» [5, с. 205]). Що ж до «наємників», то це вже інший вимір «об'єктів»



(вони відіграють роль тла), натомість крупним планом показано лише їхні руки, ногавиці тощо. Водночас О. Кобилянська по-особливому акцентує на відтворенні людського натовпу (з цим стикаємося й у фільмі «Вихід робітників з фабрики» братів Люм'єр (1895 р.)). Письменниця віднаходить власний ракурс натовпу, концентруючи на ньому головну увагу («план» 10): «Здавалось, що хата з цілою пишнотою барв і багатством життя пролітає попри поїзд!» [5, с. 205]. Поїзд, який насправді рухається (від'їжджає), стає в цьому випадку точкою нерухомою. Власне, таких суто кінематографічних моментів у новелі О. Кобилянської «Битва» можна віднаходити ще чимало.

Водночас у контексті аналізу постає чимало питань, одне з яких можна сформулювати так: чому ті або ті сюжети кінематографічні, а інші – ні? Або інше: як авторові вдається відкрити в іншому виді мистецтва аналогічні закони і взаємо-

дії, несвідомо репрезентуючи їх? Тут доречно згадати відоме твердження Н. Горницької про те, що «кінематографічність прози [...] при перенесенні її на екран виявляється сумнівною» [3, с. 47]. У випадку з «Битвою» О. Кобилянської можна стверджувати зворотне. Окрім суто «технічних» моментів, про які вже говорилося, варто зважати на ще один, на якому акцентував ще З. Кракауер: кіно полюбає видовища, які «потрясають свідомість». «Битва» О. Кобилянської – із того ряду можливих (бо не здійснених досі) «екранізацій». Останнє слово взято в «лапки» не випадково, адже аналізована новела, зафіксована у прозі за всіма законами творення нового мистецтва, є його ровесницею і може бути яскравим зразком епохи становлення «німого кіно». Такий підхід до літературних явищ сьогодні доволі перспективний, оскільки допомагає розкрити їхню співвіднесеність і «технічну» вписаність у загальний мистецький рух свого часу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Базен А. Что такое кино? : Сб. статей / А. Базен. – М. : Искусство, 1972. – 384 с.
2. Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens / К. А. Богданов. – Санкт-Петербург : РХГИ, 1997. – 352 с.
3. Горницкая Н. О границах взаимодействия кино и литературы / Н. Горницкая // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия : Сб. статей. – Л. : Искусство, 1985. – С. 14-59.
4. Кирилюк С. Людина в «німому кіно» української прози fin de siècle // Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського : зб. наук. праць / гол. ред. В. Д. Будак, гол. ред. сер. О. С. Філатова. – Вип. 4.4 (111). – (Серія «Філологічні науки (Літературознавство)»). – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2014. – С. 221-226.
5. Кобилянська О. Битва / Ольга Кобилянська // Кобилянська О. Зібр. тв. : У 10 т. / Передм.

С. Д. Кирилюк; упор. та прим. В. І. Антофійчук, С. Д. Кирилюк. – Чернівці : Букрек, 2013. – Т. 1. – С. 193-210.

6. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна / З. Кракауер / Пер. з нім. Ігоря Андрущенка. – К. : Грані-Т, 2009. – 384 с.

7. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокращ. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1974. – 423 с.

8. Шорске К. Е. Віденський fin de siècle : Політика і культура / К.Е. Шорске / Пер. з англ. О. Коцюмбас. – Львів : ВНТЛ – Класика, 2003. – 320 с.

9. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2001. – С. 13-38.

#### REFERENCES

1. Bazen A. Chto takoe kino? : Sb. statei / A. Bazen. – M. : Iskuststvo, 1972. – 384 s.
2. Bogdanov K. A. Ocherki po antropologii molchaniia. Homo Tacens / K. A. Bogdanov. – Sankt-Peterburg : RKhGI, 1997. – 352 s.
3. Gornitskaia N. O granitsakh vzaimodeistviia kino i literatury / N. Gornitskaia // Zrimoe slovo. Kino i literatura: dialektika vzaimodeistviia : Sb. statei. – L. : Iskuststvo, 1985. – S. 14-59.
4. Kyrylyuk S. Lyudyna v «nimomu kino» ukrayins'koyi prozy fin de siècle / S. Kyrylyuk //

Naukovyj visnyk MDU imeni V.O. Suxomlyns'koho : zb. nauk. prac» / hol. red. V. D. Budak, hol. red. ser. O. S. Filatova. – Vyp. 4.4 (111). – (Seriya «Filolohichni nauky (Literaturoznavstvo)»). – Mykolayiv : MNU imeni V. O. Suxomlyns'koho, 2014. – S. 221-226.

5. Kobylyans'ka O. Bytva / Ol'ha Kobylyans'ka // Kobylyans'ka O. Zibr. tv. : U 10 t. / Peredm. S. D. Kyrylyuk; upor. ta prym. V. I. Antofijchuk, S. D. Kyrylyuk. – Chernivci : Bukrek, 2013. – Т. 1. – С. 193-210.

6. Krakauer Z. Vid Kaligari do Hitlera – psyxolohichna istoriya nimec'koho kina / Z. Krakauer / Per. z nim. Ihorya Andrushhenka. – K. : Hrani-T, 2009. – 384 s.
7. Krakauer Z. Priroda fil'ma. Reabilitatsiia fizicheskoi real'nosti / Sokrashch. per. s angl. D. F. Sokolovoi / Z. Krakauer. – M. : Iskusstvo, 1974. – 423 s.
8. Shorske K. E. Videns'kyj fin de siècle : Polityka i kul'tura / Karl E. Shorske / Per. z anhl. O. Kocyumbas. – L'viv : VNTL – Klasyka, 2003. – 320 s.
9. Eikhenbaum B. Problemy kinostilistiki / B. Eikhenbaum // Poetika kino. Perechityvaia «Poetiku kino» / Pod red. B. M. Eikhenbauma. – Sankt-Peterburg: RIII, 2001. – S. 13-38.

#### ANNOTATION

S. KYRYLIUK

#### OLHA KOBLYANSKA'S SHORT STORY *THE BATTLE* IN *THE SILENT FILM* OF UKRAINIAN FICTION OF THE FIN DE SIÈCLE

*This article analyzes the short story by Olha Koblyanska «The Battle» (1895) from the point of view of its «technical» coincidence with the just-born cinematographic art, and draws attention to the proposed definition of «the silent film» of Ukrainian fiction.*

*The birth of the «silent film» synchronizes with the transition of Ukrainian prose to the qualitative different level, due to the appearance of a new technique of writing and the use of the mechanism of style. Consequently, the search for new possibilities is inscribed into the framework of the new creative time. O. Koblyanska became an articulate spokesperson of this new creative time in Ukrainian literature. Her works are inscribed within the framework of the «silent film», covering all its stages. The texts by Olha Koblyanska offer different variants of the unconscious attraction to and use of cinematographic techniques.*

*The short story «The Battle» is an example of how the effect of the frozen «frames» causes the birth of another artistic language with its «voice». The text, in fact, passes on to a different qualitative plane that is correlative with the new time. In the short story the moveable camera plays an important role in the hands of the author/stage-director, as well as the changing of plans.*

*The author builds the textual montage plans so that they form an integrity. The montage plans (the text of the short story contains twelve of them) are separated one from another by lines of full stops. The author follows these criteria throughout the whole work. In «The Battle» O. Koblyanska mainly uses parallel montage, partly – speeded up.*

*She makes use of three types of motion that belong to the most cinematographic (after S. Kracauer). They are pursuit, dance, and sudden movement. These are the movements that are in interconnection with immovability and contrast with it.*

*The study intends to extend the vision of Olha Koblyanska's work as a writer who felt the spirit of a new cultural era and was able to implement it in her texts.*

**Key words:** *silent film, cinematograph, prose, Olha Koblyanska, montage, frame, plan, pursuit, dance.*