

**КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ НОВЕЛИ У ПОЕТИЦІ  
КІНОСЦЕНАРІЮ (“ПЕРЕВІРТЕ СВОЇ ГОДИННИКИ”  
ЛІНИ КОСТЕНКО ТА АРКАДІЯ ДОБРОВОЛЬСЬКОГО)**

**Наталія НІКОРІЯК,**

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича,  
Чернівці (Україна) n.nikoriak@chnu.edu.ua

**COMPOSITIONAL TECHNIQUES OF THE NOVELLA  
IN THE POETICS OF THE FILM SCRIPT**

**(“CHECK YOUR WATCHES” BY LINA KOSTENKO  
AND ARKADIY DOBROVOLSKIY)**

**Natalia NIKORIAK,**

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Chernivtsi (Ukraine)  
orcid.org/0000-0001-6658-0114

**Natalia Nikoriak. Compositional techniques of the novella in the poetics of the film script (“Check Your Watches” by Lina Kostenko and Arkadiy Dobrovolskiy).** The article is aimed to analyze the specifics of the compositional organization of the film script “Check Your Watches” (1962) by L. Kostenko and A. Dobrovolskiy, which is based on the genre matrix of the novella. Research methods comprise intermedial, genre study, stylistic and receptive analyses. The relevance of the study: the paper actualizes the issue of genre continuity between literature and cinema in the aspect of poetics on the example of a screenplay text. Conclusion: Since among all the prose genres of short prose, the novella is particularly intense in plot and reduced eventfulness, conciseness, clear depicting of characters, semantic capacity, it brings it closer to the film dramatic narrative. As a result, there is an increased attention of filmmakers to this genre, using it not only in the development of episodes or in creating a special type of feature film (for example, consisting of a chain of novellas), but also as a compositional technique of scriptwriting. Taken as an example, the film script by Lina Kostenko and Arkadiy Dobrovolskiy “Check your watches” clearly demonstrates the practical use of the novella genre model at the levels of plot, composition, personosphere, etc. Screenplay integrity of composition, dynamism, conciseness, and completeness of the individual episodes create a generalized tone and certain monumentality to the work. Even though the form of the film novel is “deprived” of the possibility of giving a multiplanar image of life, however, the authors manage to recreate multiplanarity, a passionate horizon of expectation. Like none other, Lina Kostenko knew from inside all the problems and torments of creativity; subtly feeling the poet’s soul, she managed to fulfill the stories of the “young poets” with life.

**Keywords:** *novella, film script, genre matrix, composition, editing, “Check your watches”, L. Kostenko, A. Dobrovolskiy.*

**Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими завданнями.** В останні десятиліття в українському літературознавстві активно функціонують міждисциплінарні практики аналізу літературних текстів, що знаходяться на межі різних мистецьких систем. Це можна пояснити загальною тенденцією мистецтва до міжвидової трансгресії, що спричиняє ускладнення принципів організації текстів, які не тільки запозичують, інтерпретують, але й креативно деформують коди текстів, запозичених з інших видів мистецтва. Однак на сьогодні

особливо актуальною постає проблема жанрової спадковості в дискурсі поетики інтермедіальності, і, зокрема, питання специфіки рецепції та трансформації літературних жанрів у кіномистецтві.

**Історіографія питання.** Питання композиції в кіно та композиційної організації кіносценарію протягом століття неодноразово аналізувалися кінотеоретиками в аспекті цього мистецтва<sup>1</sup>. Значно менше зустрічається саме філологічних праць, де частково розглядається питання композиції кіносценарного тексту як такого<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ejzenshtejn S. “Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.” [Selected works in 6 vol.], Moskva: Iskusstvo, 1964–1971, Vol. 4: Raboty 1964–1971 gg., 1966, 790 p. [in Russian]; Vajsfel'd I.V. “Kompoziciya v kinoiskusstve: ucheb. posobie : v 2 ch.” [Composition in film art: manual in 2 parts], Moskva: VGIK, 1974, CH.1, 83 p. [in Russian]; YUnakovskij V.S. “Kompoziciya kinoscenariya: vvodnaya lekciya k tret'emu razdelu kursa “Dramaturgiya kino” [Film script composition: introductory lecture to the third section of the course “Dramaturgy of Cinema”], Moskva, 1960, 23 p. [in Russian]; Romm M. “Dramaturgiya kino i voprosy kompozicii scenariya i fil'ma” [Dramaturgy of cinema and composition issues of the script and film], *Izbrannye proizvedeniya : v 3 t.* [Selected works in 3 vol.], Moskva: Iskusstvo, 1980–1982. T. 3, 1982, P. 14–87 [in Russian]; Luchyna N.I. “Literaturnyi stsenarij i film” [Literary script and film], Kyiv: Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muz. lit-ry URSR, 1962, 31 p. [in Ukrainian]; Dvorkin YU.B. “Nachala kinodramaturgii v scenarionom dele: uch. posobie dlya rezhisserov fak. ekrannyh iskusstv” [Principles of scriptwriting in screen technique: manual for film directors in screen arts departments], Sankt-Peterburg: Izd-vo SPbGUKiT, 2000, 160 p. [in Russian].

<sup>2</sup> Gorbulina E.V. “Literaturnoe svoeobrazie kinoscenariya : ucheb. posobie po speckursu” [Literary originality of the screenplay: manual on a special course], Rostov n/D.: RGPI, 1989, 84 p. [in Russian]; Mart'yanova I.A. “Tekst kinoscenariya i kinoscenarij teksta” [Screenplay text and Film script], Sankt-Peterburg: SAGA, 2003, 207 p. [in Russian]; Nikoriak N. “Kompozitsiina model kinostsenarnoho tekstu” [Compositional model of screenplay text], Nikoriak N.V. *Avientychnist kinostsenariiu yak suchasnoho literaturnoho tekstu*, Chernivtsi: Misto, 2011, P. 158–176 [in Ukrainian].

Важливого значення в розрізненні кіносценарію як автентичного жанру та кінотексту набуває поняття монтажу, оскільки ці форми не тотожні. Хоча “монтажна побудова сценарію визначає певною мірою стиль кінорозповіді”<sup>3</sup>, тобто містить у собі монтажний праобраз майбутнього фільму, водночас монтаж постає способом самовираження митця. Разом з цим кіносценарій не є таким технічним типом тексту, як монтажні листи, режисерський сценарій чи монтажний запис за фільмом – в ньому, поряд з монтажним, присутні й інші принципи композиційної організації. Слід підкреслити, що “монтуються” у сценарії фрагменти різних жанрових зразків, тому не випадково зустрічаються спроби виявити, які композиційні елементи кіносценарій запозичив з прози, що перейняв від театральної драматургії, що належить суто сценарію як літературно-кінематографічному твору і що обумовлюється специфікою екрану<sup>4</sup>. Елементи драми (діалог, монолог) сполучаються в сценарії з образною характеристикою місця й обстановки, у якій відбуваються події, зовнішнього вигляду і поведінки героїв<sup>5</sup>. Дослідницею Н. Лучиною було підкреслено значення подвійного фактору впливу на кіносценарій (література і кінематограф) як двох основних джерел композиційної специфіки кіносценарного тексту. Звідси дослідження композиційних особливостей сценарію досі здійснюються окремо у двох означених напрямках: розглядаються або як літературна модель, або як суто кінематографічний твір.

Новелістичний принцип прозирає у доволі поширеній формі композиційної побудови. І. Маневич підкреслював, що “кіноповість містка і “кінематографічна”, проте часто строги рамки цього жанру стають тісними для кінодраматурга, задум якого вимагає більш широкого охоплення життя”<sup>6</sup>. Коли розлогий сюжет не вкладається в повість і, водночас, він недостатній для роману, тоді автор шукає іншого сюжетного і композиційного рішення: “Він буде сценарій як ланцюг новел, вибираючи таку композицію, як найбільш містку для виявлення свого задуму”<sup>7</sup>. Талант драматурга в такому випадку полягає в тому, щоб, “будуючи епізоди, нанизуючи перли на нитку, як говорив Флобер, не загубити жодної перлини і не випустити нитку з рук”<sup>8</sup>.

Проникнення поетики новели в кінодраматургію різноманітне: воно проявляється у розробці епізодів кінодрами, кінороману чи кінопоеми або у створенні особливого типу повнометражного фільму, що складається з ланцюга новел<sup>9</sup>. Термін кіноновела сьгодні досить часто вживається у значенні “окремих епізодів фільму із самостійно вираженими

характеристиками”<sup>10</sup>. Зауважимо, що при цьому зберігається жанрологічна матриця кіноновели – її досить влучно означив Є. Габрилович: “Кіноновела – гостра й точна зброя. Вона надає можливість швидкого і яскравого відгуку на найбільш животрепетні, хвилюючі події сучасності. Вона гнучка, оперативна, її вплив на глядача величезний, якщо вона зроблена руками справжнього художника. Вона може обмежити свій сюжет миттю, секундою в житті людини і може розповісти про все його життя, про життя цілого покоління. Вона, словом, може все”<sup>11</sup>. Позаяк з усіх прозових жанрів саме новела вирізняється особливо напруженою сюжетністю, подієвістю, то неодноразово підкреслювалося, що за своєю природою цей літературний жанр близький до кінодраматургічної розробки матеріалу і тому органічно нею освоюється. Лаконічність, замкнутість композиції, єдність дії, гострота колізій, чіткість змалювань характерів, смислова місткість – це основні принципи побудови, що споріднюють її з кінодраматургічною нарацією.

Новелістична композиція має ряд різновидів. Новели можуть поєднуватися наскрізною темою чи наскрізними героями, об’єднуючим може виступати місце, час дії (часопростір), певна деталь чи обставина. Проте найвищою формою новелістичної побудови, на думку І. Маневича, є т.зв. двопланова: “В цьому випадку одна провідна, майже завжди обрамлюючи новела, з самостійним завершеним сюжетом, органічно включає в себе ще ряд новел, які у комплексі утворюють складний світ твору. Все тут об’єднано в завершений сюжет. Новели не тільки йдуть одна за одною, але й взаємодіють, розвиваючи зміст основної новели, збагачуючи його не тільки драматургічно, але й філософськи і поетично. [...] Вони являють собою невід’ємні компоненти єдиного сюжету”<sup>12</sup>. Таким чином, в сучасному кіносценарії фіксуємо варіації використання художнього досвіду, накопиченого в новелістичному жанрі.

**Мета дослідження.** Проаналізувати специфіку композиційної організації кіносценарію Л. Костенко та А.Добровольського “Перевірте свої годинники” в конотації з жанровою матрицею новели.

**Виклад основного матеріалу.** Звернення Ліни Костенко до жанру кіносценарію відбулося у 60-ті рр. ХХ ст. Саме в 1960 році вона написала свій перший сценарій “Дорогою вітрів” (“Сусіди сонця”) про людей, що прокладали дорогу в Карпатах. А через два роки разом з професійним кінодраматургом А. Добровольським вона взяла участь у республіканському конкурсі на кращий кіносценарій, де текст “Перевірте свої годинники” (один із варіантів

<sup>3</sup> Hejfic I.E. “O kino” [About Cinema], Moskva: Iskusstvo, 1966, P. 70 [in Russian].

<sup>4</sup> Gorbulina E.V. “Literaturnoe svoeobrazie kinoscenariya: ucheb. posobie po speckursu” [Literary originality of the screenplay: manual on a special course], Rostov n/D.: RGPI, 1989, P. 26 [in Russian].

<sup>5</sup> Luchyna N.I. “Literaturnyi stsenarii i film” [Literary script and film], Kyiv: Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muz. lit-ry URSR, 1962, P. 14 [in Ukrainian].

<sup>6</sup> Manevich I. Kino i literatura [Cinema and Literature], Moskva: Iskusstvo, 1966, P. 105 [in Russian].

<sup>7</sup> Ibidem, P. 105.

<sup>8</sup> Ibidem, P. 108.

<sup>9</sup> Ibidem, P. 110.

<sup>10</sup> “Literaturoznavcha entsyklopediia” [Literary studies encyclopedia], avtor-ukladach Yu.I.Kovaliv, Kyiv: Akademiia, 2007, V.1, P. 479 [in Ukrainian].

<sup>11</sup> Gabrilovich E. “O kinonovelle” [About the film novella], *Kinonovelly: Scenarii korotkometraznyh fil'mov* [Film novels: Short film scripts], Moskva, 1961, P. 3 [in Russian].

<sup>12</sup> Manevich I. “Kino i literatura” [Cinema and Literature], Moskva: Iskusstvo, 1966, P. 114 [in Russian].

назви – “Напряг – на Голгофу”), який був відзначений другою премією. Ця перемога відкривала кіносценарію дорогу до екрану. Сценарій був вперше опублікований у журналі “Дніпро”, № 2, 1963 р.<sup>13</sup>. Проте такий тріумфальний початок досить швидко, як переказує кінокритик Л. Брюховецька, перетворився на “драматичну” історію, позаяк режисеру-дебютантові В. Ілляшенкові не судилося завершити розпочату роботу<sup>14</sup>. Спочатку Комісія ЦК угледіла у відзнятому матеріалі чимало “ворожих соціалізму деталей”, потім було звинувачено авторів у “безкласовому гуманізмі”, а далі, закономірним чином, члени Художньої ради зробили невтішні висновки. Роботу над фільмом призупинили до травня 1966 р., рятувати ситуацію доручили другому дебютантові Леонідові Осиці. Його стрічка, яка спотворювала попередню концепцію, під назвою “Хто повернеться – долюбить” побачила світ у тому ж 1966 році. Через це у фільмі сценаристи взагалі не вказані, позаяк і Костенко, і Добровольський відмовилися від свого авторства, “в силу того, що постановник запропонував своє бачення теми “поети на війні””<sup>15</sup>. Цей кіносценарій до цього часу не має свого завершеного екранного втілення, продовжує жити лише на папері, час від часу привертаючи до себе увагу окремих дослідників<sup>16</sup>.

Пам'ятаючи слова Ю. Тинянова, що “мистецтво не потребує визначень, а потребує вивчення”<sup>17</sup>, і тезу В. Фесенко, що “діалог мистецтв передбачає відкритість жанрових форм і їхній рух”<sup>18</sup>, детальніше поглянемо на спосіб композиційної організації кіносценарію “Перевірте свої годинники”.

Специфіка композиційних прийомів цього тексту презентує себе через сюжетно-нарративний аспект, а також його персонифікацію. Кіносценарій відкривається своєрідним прологом, де перед читачем/глядачем постає крупним планом “годинник під скляним ковпаком”<sup>19</sup>. Цей образ бере на себе функцію наскрізної кінометафори й, одночасно, виступає композиційним прийомом, що зв'язуватиме новели в єдину цілісність. Водночас, у зображенні часу авторам повною мірою вдасться досягнути фізичного відчуття цього феномену. І це не дивно, позаяк тема часу у ХХ ст. стає транзитивною для митців та філософів, тому, якщо пригадати спостереження Андре Базена, ключове значення кіномистецтва передусім пов'язується з динамічною та унікальною здатністю відтворювати і

відчувати минулий час<sup>20</sup>. У кіносценарії зображення годинника супроводжується “безстрашним голосом об'єктивного часу”, який просить товаришів перевірити свої годинники, оскільки зараз вони побачать “людей, причетних до історії”<sup>21</sup>. Заклик, який винесено і в заголовок кіносценарію як своєрідний метазнак, з'являтиметься у тексті ще не один раз, зшиваючи різні новели.

Далі, окремими кадрами, йде презентація ключових персонажів – своєрідний перелік дійових осіб, їхня доля постає в окремих новелах, які, як певні шухлядки, будуть висунуті зі столу обрамлюючої кіноновели. Для зображення кожного персонажа виокремлено ключову характерну рису-деталь, яка чітко візуалізує його неповторний образ. На цей прийом звертає увагу й кіномитець Є. Габрилович, який, зокрема, зауважував: “дуже часто сам сюжет кіноновели визначається образом її героя”, звідси – “новела ніби виростає з характеру героя”, “характер утворює її, направляє розвиток сюжету”<sup>22</sup>. У суголосі з цим автори перспективно показують один кадр з життя поетів, що, наче невидима нитка, пов'язує персонажа з майбутніми подіями відповідної оповіді. У сценарії цей фрагмент виглядає наступним чином:

“ЛЕОНІД ЛЕВИЦЬКИЙ.

ПОЕТ, ЯКИЙ ЗАСУМУЄ ТІЛЬКИ ДВІЧІ.

...Заточується на ходу юнак з розвіяним чубом, з просвітленим обличчям, прощально змахнувши пілоткою.

ВОЛОДИМИР БУЛАСНКО.

ПОЕТ, ЯКИЙ ПОСМІХНЕТЬСЯ ТІЛЬКИ ДВІЧІ.

...Неголений, загнаний, з важким надбрів'ям, відступає у безвихідь Буласнко, несподівано посміхнувшись усмішкою переможця.

ФЕДІР ШВІНДІН.

ПОЕТ, ЯКИЙ ПОСИВІВ, НЕ ВСТИГШИ ПОСТАРІТИ.

...Гордий поворот сивої голови під оголошенням на темному стовпі: “За голову партизана – пуд солі”<sup>23</sup>.

Хоча подальша оповідь буде зосереджена на зображенні життя лише цих трьох молодих поетів, проте у представленні автори вдаються до такої форми й щодо інших персонажів: “Людина, що замітає земну кулю”, “Доктор часу – Кухарський”, “Марта, сільська Венера” і т.д.<sup>24</sup>. Оригінальність обраної авторами форми знайомства читача/глядача з персонажами через

<sup>13</sup> “Kinopovisti: zbirnyk” [Film novellas: a collection], uporiad., vstup. st. i prym. A. Shcherbaka, Kyiv: Rad. pismennyk, 1963, Vol. 2, P. 569 [in Ukrainian].

<sup>14</sup> Briukhovetska L. “Mistychnyi, metaforychnyi, modernyi” [Mystical, metaphorical, modern], Kino-Teatr, 2018, N. 2, URL: [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=2154](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2154) [in Ukrainian]; Briukhovetska L. “Taiemna istoriia filmiv. Pamiat dokumentiv” [The secret story of movies. Document memory], Kyiv: FOP Maslakov, 2021, 316 p. [in Ukrainian].

<sup>15</sup> Briukhovetska L. “Mistychnyi, metaforychnyi, modernyi” ..., op. cit.

<sup>16</sup> Briukhovetska L. “Taiemna istoriia filmiv. Pamiat dokumentiv” ..., op. cit.; Dziubenko T. Kodyfikatsiia viiny u khudozhnomu chasoprostori kinostenarii “Perevirte svoi hodynnyky” Liny Kostenko y Arkadiia Dobrovolskoho [Codification of War in script artistic space of “Check Your Watches” by Lina Kostenko and Arkadiy Dobrovolskiy], URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1909-tetiana-dziubenko-kodyfikatsiya-viyny-u-khudozhnomu-chasoprostori-kinostenariyu-perevirte-svoyi-hodynnyky-liny-kostenko-y-arkadiya-dobrovolskoho> [in Ukrainian].

<sup>17</sup> Tynyanov YU.N. “Poetika. Istoriya literatury. Kino” [Poetics. History of literature. Cinema], Moskva, 1977, P. 330 [in Russian].

<sup>18</sup> Fesenko V.I. Literatura i zhyvopys: intermedialnyi dyskurs [Literature and painting: intermedial discourse], Kyiv: Vyd. tsentr KNLU, 2014, P. 159 [in Ukrainian].

<sup>19</sup> Kostenko L., Dobrovolskyi A. “Perevirte svoi hodynnyky” [Check Your Watches], *Kinopovisti: zbirnyk* [Film novellas: a collection], uporiad., vstup. st. i prym. A. Shcherbaka, Kyiv: Rad. Pismennyk, 1963, Vol. 2, P. 190 [in Ukrainian].

<sup>20</sup> Bazen A. “Chto takoe kino?” [What is cinema?], Moskva, 1972, P. 40–42 [in Russian].

<sup>21</sup> Kostenko L., Dobrovolskyi A. “Perevirte svoi hodynnyky” ..., op. cit., P. 190 [in Ukrainian].

<sup>22</sup> Gabrilovich E. “O kinonovelle” ..., op. cit., P. 7 [in Russian].

<sup>23</sup> Kostenko L., Dobrovolskyi A. “Perevirte svoi hodynnyky” ..., op. cit., P. 190 [in Ukrainian].

<sup>24</sup> Ibidem, P. 191.

нанизування кадрів-фрагментів з їхнього життя дублює відповідний новелістичний архітектонічно-композиційний прийом.

Новела-обрамлення оригінально презентує насамперед місце дії основних подій через категорію часу: “Епічний спокій годинника у вестибюлі Спілки письменників”<sup>25</sup>. Проте цей “епічний спокій” порушує дзвінок телефону, завдяки якому маємо можливість дізнатися про важливе зібрання, що зараз відбуватиметься в цих стінах: “– Прийом у Спілку письменників молодих поетів. Кого? Та я їх не знаю. Якись молоді. Мабуть, нетутешні”<sup>26</sup>. На початку байдужі слова вахтерки до суті події глядача не дивують, проте вимовлене нею слово “молоді” матиме глибокий підтекст в історії кожного поета – всі вони назавжди “молоді поети”.

Наступна сцена із залу президії Спілки письменників стане підтвердженням висловленого. Головуючий урочисто повідомить присутнім, що до Спілки приймаються “одинадцять молодих поетів”, проте шукати їх в цій залі не слід: “Їх немає тут. Їх немає ніде. Вони загинули на фронтах Вітчизняної війни, в тюрмах гестапо, в німецьких концтаборах. Минуло багато часу, поки вдалося розшукати їхні вірші, воскресити імена і посмертно видати книжки. Приймаємо цих поетів у Спілку письменників без рекомендацій. Їхня рекомендація – їхня поезія і їхня смерть”. Пік емоційного напруження даної сцени досягає своєї кульмінації, коли головуєчий бере зі столу список загиблих і починає зачитувати імена: “Леонід Левицький. Народився в день і рік Жовтневої революції. Загинув на 26-му році життя. / Володимир Булаєнко. Його ровесник. Загинув на фронті. / Федір Швіндін. Партизан. Загинув смертю героя-мученика в катівнях Білостоцького концтабору”<sup>27</sup>. Таким чином, розв’язку історії життя поетів автори подають практично на самому її початку, що не зовсім характерно для новели як жанру.

Список продовжує зачитуватися, а в цей час камера “панорамує” по обличчях присутніх, вихоплюючи крупним планом “сльози на очах молодої жінки”, “закам’яніле чоловіче лице”, “сиву голову письменника, похилену на руку”<sup>28</sup>, ніби зазираючи в душу кожного (крупний план не випадково називають “душею кіно”). Фіксує й своєрідну зорову римув: “...На дошці каміна – майоліка: під смерекою стоїть гуцул, спираючись на топірець... Біля відчиненого вікна, спираючись на милиці, курить письменник...”<sup>29</sup>. Камера рухається далі, за вікно, де “квітуча вишнева гілка” повідомить про час даних подій, де гамір дівчаток, що грають у класики, змішається зі звуками “Танцю маленьких лебедів”, де життя вирує уповні і різоче контрастує з тим, про що говорить головуєчий: “Коли солдат гинув смертю хоробрих, його ім’я заносили у список полку посмертно

і навіки. Так ми тепер заносимо імена загиблих поетів у список нашого, літературного, полку”<sup>30</sup>. Читач/глядач дізнається, що за постановою президії Спілки, 9 травня для увіковічення пам’яті про загиблих поетів буде відкрито меморіальну дошку.

Робота над створенням мармурової дошки і викарбовування імен поетів стане своєрідним композиційним ключем-зв’язкою з окремими вставними новелами: “Звук долота, подібний до цокання хронометра. / На мармуровій дошці викарбовується ім’я: ЛЕОНІД ЛЕВИЦЬКИЙ. / Зображення застигає, перетворюючись в нерухому заставку до новели”<sup>31</sup>. Отже, стає зрозумілим, що розпочинається перша вставна новела, яка розкаже/покаже фрагменти життя молодого поета Леоніда Левицького.

Кожна новела, презентуючи одномірну сюжетну лінію, також розпочинається своєрідним прологом, де автори знайомлять читачів/глядачів насамперед з місцем і часом дії та основними персонажами. Зауважимо, що персонифікація кожної новели автономна, включає свою обмежену кількість осіб (що властиво саме жанру новели) і лише окремі з них зійдуться разом у фіналі обрамленої оповіді.

Кадри першої новели чітко фіксують “схил парку над тротуаром”, “на схилі – квадратний циферблат паркового годинника і квітуча дата: 9.V.1941”, “на тлі циферблата спиняється дівчина в темному платті, смаглява й тоненька, схожа на деку скрипки”<sup>32</sup>. Опис коханої Леоніда по-кіносценарному лаконічний, але кожне слово несе важливе смислове навантаження, позаяк у фіналі новели-обрамлення ми впізнаємо її якраз за характерним описом. Вся поведінка дівчини дуже красномовна – вона поспішає на важливу зустріч, кожна хвилина – на вагу золота. Камера знову покаже великий циферблат паркового годинника, який буде перекреслено скорописним написом: “ПЛЮСКВАМПЕРФЕКТУМ / (ДАВНОМИНУЛИЙ ЧАС)”. Так оригінально презентовано метафоричну назву новели, яка відразу дещо дезорієнтує читача/глядача, змушує виформовувати власний “горизонт очікування”, однак декодування її буде здійснено у самій новелі.

Метафорика й символіка даного кіносценарію надзвичайно глибока: кожна деталь, кожна репліка чи дія передбачають підтекст. Так, перший кадр новели – своєрідне знайомство з Леонідом: “На темній плиті шліфованого граніту живописно розвалився хлопеч у білому літньому костюмі. Покусуючи травинку, споглядає небо. / Біля плити вітер гортає сторінки розкритого підручника. / Елегійно-печальна, похилена жіноча постать із сірого мармуру проступає крізь чагарник цвинтаря”<sup>33</sup>. Ключовим словом даного фрагменту є “живописно”, позаяк автори дійсно малюють картину, що відсилає до подібних античних

<sup>25</sup> Ibidem, P. 192.

<sup>26</sup> Ibidem, P. 193.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem, P. 194.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

зображень: Леонід, наче справжній бог, лежить на мармуровому ложі. Проте має місце контрастність у деталях, на які слід звернути увагу: юнак лежить на чорному цвинтарному граніті – так він і залишиться на граніті вічно молодим.

“Потворний” звук кулеметної черги, що перервав ідилію закоханої пари, їхню “пісню пісень”, також несе вагоме символічне навантаження, оскільки “світ померкне” для закоханих вже досить швидко у прямому сенсі, відсилаючи нашу увагу до Шекспірівської трагедії про закоханих. “Реквієм” Джузеппе Верді, що супроводжує окремі кадри, посилює загальну трагічність моменту. Один інтермедіальний код одразу поступається іншому, і вже перед реципієнтом вимальовується фантазмагорична картина: “Притишено звучить “Реквієм”. Мимоволі в уяві виникають вічні образи мистецтва, що намагалося осмислити небуття. / Леонід проходить крізь пропливаючі назустріч примарні образи. /...Тіні шекспірівських могильщиків; глухо, як з-під землі, звучать голоси: / – Хто міцніше буде, ніж муляр, корабельний майстер і тесляр? / – Не суши собі цим голову. Скажи: “Могильщик”. Будинки, які він будує, простоять до судного дня...”. Загадка першого могильщика і відповідь на неї сугестують відповідний трагічний настрій, одночасно активізують рецептивну пам'ять щодо продовження шекспірівської сцени: там звучить пісня на тему любові та могил.

Багатозначна й символічна сцена Шекспірівського “Гамлета” вбудовується у канву кіносценарного тексту, втягуючи реципієнта в своєрідну інтертекстуальну та інтермедіальну гру: “...Пропливає темний силует Гамлета з білим черепом у руці: – Бідний Йорик! / Черепи множаться, виростають у піраміду верещагінського “Апофеозу війни” / ...Розхитує кадилом священник над верещагінським “Полеом брані”. З кадила в'ється димок...”. Як бачимо, інсценований фрагмент п'єси плавно перетікає спочатку в не менш відому живописну картину 1871 р. російського художника Василя Верещагіна, що “присвячена всім великим завойовникам – минулим, теперішнім і майбутнім”, а далі ще в одну 1977 р. “Переможені. Панахида”. Таким чином, ключова тема війни та її наслідків буде дешифрована за рахунок екфрастичних елементів.

Метафорика та філософське навантаження інтермедіальних кодів розширює даний кіносценарний текст, своєрідно проектує фінал життя не лише Леоніда, а й інших “вічно молодих” хлопців, а це, в свою чергу, зумовлює своєрідний діалог вставних новел. Пророчі іронічні слова Леоніда, вимовлені з “печалю прозоріння”, суголосять інтермедіальному підтексту: “– І скажуть колись про нас: “Такі були молоді. Горіли. Плюсquamперфектум вчили... І самі стали – плюсquamперфектум”.

Лаконічний перший фрагмент життя Леоніда зміниться “звуком долота, подібним до цокання хронометра” і “на мармуровій дошці викарбується друге ім'я: ВОЛОДИМИР БУЛАСНКО”. Ремарка сповістить, що “на світлий екран насуваються стовбури дубів, і ми входимо в новелу про Булаєнка, ніби в ліс”. Вона розпочнеться живописним прологом, де традиційно означено насамперед хронотоп новели – село, червень-серпень і його назва: “КРЕДИТ У БЕЗСМЕРТЯ / (СЕЛО СОРОКОДУБИ)”. Зауважимо, що дана новела одразу

залучає реципієнта в іншу мистецьку стихію – музику й танці. Ми не лише чуємо, як “гукає бубон, надривається скрипка, гуде труба”, а й спостерігаємо, як “добивають шпориші важкою сільською полькою юхтові і хромові чоботи, черевики, постолі і навіть модельні туфлі”. Серед танцювального “рейваху” камера вихоплює двох ключових персонажів: Марту (“дебела сільська Венера з золотими півмісяцями сережок”) і хлопця (“могутній як дуб, чорнявий, з важким надбрів'ям”<sup>34</sup>). Як з'ясується з діалогу рідних, молоді люди святкують заручини, та їхня розмова звертає в інший бік – про навчання Володимира. Автори тут вдаються до такого кінематографічного засобу як “наплив”, який дозволяє перенестися в минуле і ретроспективно побачити сцену з дитинства: “...І напливає спогад. [...] Вгорі, біля коша, сидить хлопчина, забувши про все на світі, щось пише в зошиті... / Батьківськи-лагідний, потеплілий голос Яскажука: / – А воно сидить і вірші пише!”. Завдяки спогаду, дізнаємося, що Володя ще з дитячих років пише вірші та зачитується книжками.

Цікава деталь, яку знаходять автори в цій новелі, щоб підкреслити небажання Володимира одружуватися, – мотив двійництва: “Володимир якраз підходить до столу, витирає хусткою чоло, і ніби в очах йому двоїться: він бачить двох Март – теперішню, розпашілу красиву Марту і... “Мартин патрет годов через двадцять”<sup>34</sup>. Така перспективна “картина” псує остаточно настрої хлопцю, який бачить своє призначення не в цьому. Подвійність проявляється і у парі Володимир – Яскажук, підтвердженням чого є слова Яскажука: “– Де моє врем'я? [...] Оце, що я прожив з тобою! Стою, як обскубаний, тільки пир'я з мого життя літає!”. Те, що Володя лише собі уявляє, Яскажук констатує – час втрачений. Слова чоловіка стають останньою краплею у ваганнях хлопця, рішучість якого стає очевидною в кульмінаційному моменті цієї новели – діалозі заручених. Розв'язка, завдяки монтажу, подається фрагментарно: Володимир залишає Марту, мати готує корову на продаж, від'їжджає з села підвода, а на ній Володя, далі вітряк, біля якого стоїть Яскажук, Марта, що зі злості трусить грушу, завершуючись традиційним кінофіналом: “даленіє підвода в степу, зникає за куравою”<sup>34</sup>.

Не менш оригінально конструюється й наступна новела про третього молодого поета – Федора Швіндіна (“Чистота”). Кадр-пролог презентує яскраву візуальну метафору: “динаміка світлотіней, в яких переважає біле”, “відчуття напрутих вітром парусів”, “одразу навіть незрозуміло, що це білизна на шворках, яку продуває сонячний вітер”, “сліпучо-білий напис виникає на парусах: ЧИСТОТА”. Лише згодом зображення набуває “оптичної різкості”, і “ми входимо в двір, де лопотять вітрила простирадл, медичних халатів і сорочок”. Метафора “душевної чистоти” підтверджується словами батька Федора: “У нас чистота – фамільна професія. Я замітаю вулиці, а він – душі. Щоб ні недокурка там, ні недоїдка!”. Таким чином, знайомство з ключовим героєм цієї історії готує батьківська прерамбула. Федора бачимо вже в наступній сцені: бурхлива суперечка двох молодих поетів, Швіндіна й Кухарського, навколо рукописного альманаху, на обкладинці якого “намальована гола напівлежача жінка з козлиними волохатими ногами”,

<sup>34</sup> Ibidem, P. 195, 196, 197, 198–199, 202

біля ратиць – троянда і перекинутий келих”. Екфрастичне вкраплення, що яскраво презентує давню еротичну міфорогему, органічно вплетено в кіносценарний текст, що в черговий раз підтверджує яскраву інтермедіальну специфіку оригіналу.

Проте не еротична обкладинка обурила Федора, а насамперед “безталанні” вірші, які він цитує: “Летять роки, мов камені з праці, / В буремні дні Великого почину. / А ми у райські підємо кущі, / І не бійся, що я мужчина”<sup>44</sup>. Матимемо можливість порівняти поезію молодих авторів, адже пейзаж за вікном надихне Федора і він запише у своєму блокноті: “Вечірня зоре золота, / Зійди над долею мою!...”.

Перед читачем/глядачем (кожен з них апелюючи до попередніх текстів) розгортається цікава рецептивна інтертекстуальна ситуація: “– Справжні поети визнавали еротику. Вчитайся в “Девушку и смерть”. / – Є різні розуміння: в міру чистоти і в міру пошлості. Ти можеш і у Горького відкопати пошлі місця. / – А Сталін сказав, що ця штука сильніша, ніж “Фауст” Гете. / – Це особиста думка Сталіна. Мені, наприклад, так не здається. А втім, Сталін же не літератор. Він навіть не зобов’язаний розумітися на художніх тонкощах. [...] – Теж Байрон! – І вийшов, грюкнувши дверима”. Власне, Кухарський зачепиться за фразу про Сталіна і використає її пізніше у своєму доносі, через який Федора й виключать з лав комсомолу.

Подієвість новели пришвидшується, кульмінаційний момент стає чіткішим й досягає своєї вершини: ми бачимо засідання “бюро райкому”, на якому вирішують зняти Федора з керівної посади й взагалі виключити з комсомолу; бачимо й реакцію Швіндіна на таке рішення – спробу самогубства: Федір бере з шухляди наган і стріляє собі в груди. Та це ще не розв’язка. Вона буде в наступній сцені: бачимо батька Швіндіна у лікарні, де йому повідомляють, що син “буде жити”, оскільки “куля пройшла повз серце”. Таким чином, фінал третьої життєвої історії також залишається відкритим і матиме продовження в наступних новелах.

Таким чином, історії про трьох молодих поетів не завершені, перші життєві фрагменти постають лише новелами-знайомствами, вони презентують довоєнний період життя кожного з них. Про подальшу їхню долю читач/глядач дізнається у наступних частинах, що по чергово будуть нанизані на загальну нитку життєвої історії кожного, вони покажуть воєнні перипетії їхніх доль.

Метафора часу зрештою набуває трагічного звучання вже навіть у кадрах-зв’язках, які стануть прологом до наступних новел: “Тіні гарматних жерл, підносячись, напливають на екран. / – ДУША НАРОДУ ПІД ПРИЦІЛОМ. / Тіні жерл напливають...”. Спочатку на сотні молодих облич, серед яких камера вихоплює “зосереджене обличчя Володимира Булаєнка”, потім “на суцвітті каштанів і ліхтарів”, “на дату газона-календаря: 21 VI 1941, на парковий годинник”, стрілки якого Леонід, “сміючись”, спробує відтягнути назад: “В такому разі відтягнемо свій смертний час!”. Далі “тіні жерл напливуть” на “на обличчя Швіндіна, що вчитує полосу газети”. Гул далеких вибухів засвідчить початок війни і для Федора. А далі побачимо й Володимира Булаєнка, що з-за борта шинелі виймає “великий товстий зошит” і простягає якійсь жінці з проханням зберегти. “На екран лягає саморобна книжка Володимира Булаєнка, на обкладинці якої

написано від руки: “ДНІ КРОВІ І МЕЧА”. Таким чином, камера вихопить наших героїв на самому початку війни, показавши лише пролог до подальшої, воєнної історії. А назва книги віршів перетвориться на назву чергової новели про Володимира Булаєнка. Окремі сцени як намистини будуть нанизуватися на нитку життя: читач/глядач побачить як німці зіб’ють автомобіль, в якому їхав Володя; як він буде намагатися втекти від німців; як Марія Любас, жіночка, якій Володимир віддав свій зошит з віршами, спалить його: “Пручаються списані віршами сторінки, обгорають краї, чорніють. Навколо віршів створюється траурна кайма...”; нарешті, сцена як Володимир потрапляє у полон до німців.

Темний екран з нерухомим зображенням вискалу черепа над двома схрещеними кістками і з білим написом колючим готичним штифтом: “КОРИЧНЕВИЙ БАТИЙ” сповістять про початок наступної новели<sup>35</sup>. Однак ця частина не розкаже нам про іншого молодого поета, а стане продовженням Володиної історії. Зображення черепа зменшиться, і читач/глядач зрозуміє, що це “емблема на рукаві есеївця”, що їде поїздом, в якому везуть полонених. Інший кадр покаже нам Марту, що з повним кошиком груш їде вздовж вагонів і роздає їх голодним полоненим. Груші, як вагома деталь і метафора дозрілості, на яку звертають нашу увагу автори, несе тут глибоко психологічне навантаження і виступає водночас своєрідною монтажною скрепою з попереднім фрагментом про дівчину, коли Марта трясє зі злості грушу після того, як її покинув Володя. Завдяки грушам, серед полонених Марта побачить свого коханого Володимира, і ця випадкова зустріч допоможе хлопцю вирватися з полону, повернутися в рідне село. Проте бути з Мартою їм таки не судилося: дівчину разом з багатьма іншими дівчатами німці забирають на роботи в Німеччину.

Наступна новела “ПУД СОЛІ” покаже нам фінал життя Федора Швіндіна: камера зафіксує, як мати одягає на сина маскувальний костюм, як він попрощається з рідними і піде в невідомість; побачить, як чорна машина вивезе Швіндіна з тюремного двору, як він сам викопав собі могилу, як “німці всадять у нього три кулі”, а “інші смертники прикидають його землею” А в цей час горітимуть німецькі ешелони, підпалені партизанами, а вогонь палахкотітиме голосом Федора: “– Якщо вб’ють мене, мамо, свіча горітиме з землі аж до неба!”. Проте станеться знову “неймовірно” – Федір не помре: “вночі його відкопають друзі, щоб поховати по-людськи” і “почують, що серце його ще б’ється”, вони відвезуть його “до хірурга, того самого Василя Павловича, і станеться чудо: Федір воскресне ще раз”. Хоча життя поета фрагментарно подається у доволі швидкому темпі, проте “в цьому умінні відбору, в умінні дати детально і сильно тільки найосновніше в даному випадку, пробігши повз все, що може бути упущено чи мимохіть розказано, і є мистецтво кіноновеліста. Це мистецтво припускає наявність тонкої майстерності, що підказує, що найбільш важливо в сюжеті і що, хоч і важливо, але все ж можна обійти чи відмітити тільки мимохіть”<sup>36</sup>.

“ЛЮДИНА ЛЮДИНІ – ЛЮДИНА” – назва чергової новели, що оптимістично перефразовує відому цитату з комедії “Осли” Плавта “Homo homini lupus est”, яка сьогодні сприймається як латинське прислів’я і тлумачиться як вияв крайнього егоїзму та ворожечі між

<sup>35</sup> Ibidem, P. 203, 205, 204 207, 208, 209, 211, 214, 219, 220.

<sup>36</sup> Gabrilovich E. “O kinonovelle”..., op. cit., P. 6 [in Russian].

людьми. Проте можна згадати й протилежний Плавту вислів “Homo, sacra res homini” (“Людина є священною для людини”), що належить Сенеці Молодшому. Новела перенесе нас на розлогий степ Новоросійська, де знову побачимо Леоніда Левицького, військового кореспондента, що бере участь в обстрілах ворожих танків. Хлопцям вдається підбити один, але вони прагнуть допомогти таким же молодим німцям як і вони. Однак, наближаючись до танку, у Левицького вистрілить один із німецьких танкістів: “...Спиняється на бігу юнак з розвіним чубом, з просвітленим лицем, з якого навіть не встигла зійти посмішка, і падає, здивовано і прощально змахнувши пліткою”<sup>37</sup>.

Знову тихо звучить “Реквієм” Верді, як і в першій новелі про Леоніда, а “зображення застигає нотною сторінкою тотальної війни”: “DIES IRAE (ДЕНЬ ГНІВУ)”. Камера знову покаже Володимира, що переховується на горищі Мартиної хати: “по мірі того, як зморшка мислі перетинає лоб, починають звучати вірші: Ой бути, бути ще боям, / Куритись вогненним повстанням. / Лети, поезіє моя, / На білому коні світання...”. Гнів насправді переповнює душу Володимира, а поетичні слова суголосять внутрішнім відчуттям. Водночас, вони допомагають повною мірою передати відчуття до описуваного й самих авторів.

Наступна новела розпочнеться ще неочікуваніше: у церкві стоять п'ять трун, в одній привідкрито віко і з неї видно руку мертвого німця, на якій цокає годинник. В цей момент “відчайдушно-весела, з висвистом, пісня вривається на екран: / Засвістали козаченьки / В похід з полуночі!.. / В темпі пісні летить по екрану напис: ЗАСВИСТАЛИ КОЗАЧЕНЬКИ”. Через село Володимира проїжджатиме колона автомобілів з “веселими солдатами на боргах”, до них приєднається й хлопець. А його брат Віктор, коли перебиратиме на столі листи паперу, списані віршами, знайде дві саморобні книжечки: “Дні крові і меча” і “Ти”. У середині однієї з них він знайде записку Володимира: “Коли я не повернуся ніколи додому, прошу переслати ці дві книжечки заказною бандероллю в Київ комусь із поетів. / Може, буде придатне до друку. При тому зазначити, що автора немає в живих. / 14. III 1944 р. с. Сорокодуби. / Булаєнко Володимир”.

Новела “ВОСКРЕСІННЯ” постає своєрідним підсумком трьох життєвих трагедій. Вона покаже, як екскаваторний ківш викопає із землі хірургічний стерилізатор, де лежатимуть листки із віршами Федора: “– Яка дивовижна доля! – тихо сказала дівчина. – Його ж раз уже викопували із землі. / – А тепер викопали вдруге, – сказав машиніст. – Душу викопали”. Наступна сцена зафіксує зміну топосу: вона відбудеться вже у книгарні, де на полиці лежатиме книга віршів Федора – душа молодого поета. Завдяки монтажній композиції, що дозволяє миттєво перенестися у інший часопростір, читач/глядач побачить у шкільному коридорі вчительку, в якій проступатимуть “риси дівчини, схожої на деку скрипки”. До неї завітає друг Льоні Левицького і принесе його щоденник. Камера крупним планом покаже рядки зі щоденника: “Якщо буду, думав, поетом, треба все знати, все пережити”<sup>38</sup> й останній запис: “Сьогодні йду доганяти наступаючі частини. Газети

потрібен матеріал”. А далі “чисті білі сторінки” – “табула раза непрожитого життя”. Таким чином, завдяки вставним фрагментам листів та щоденників можна заповнити біографічні лакуни життя ключових персонажів, відтворивши їх логіку причинно-наслідкових зв'язків.

Завершення історії про Володимира Булаєнка відбудеться в останній вставній новелі, де у холі фешенебельного готелю читач/глядач побачить матір Володимира, яка очікує на якогось поета, аби забрати синові книжки. Наступна сцена покаже будинок, з якого хатня робітниця виносить дві саморобні книжечки і віддає матері. Далі – лекційна аудиторія, де студенти вправляються у вимові, одна з яких цитує вірші Булаєнка, що були надруковані в журналі “Дніпро”. Студентка виявиться дуже наполегливою: вона відшукає матір Володимира і допоможе видати його збірки.

Особливо важливий фінал кіносценарію, функція якого полягатиме у формуванні художньої цілісності всього тексту. На екрані побачимо меморіальну дошку, а під нею жеві квіти. Камера покаже людей, що зібралися в залі Спілки письменників: матір Володимира, батько Швіндіна, подруга Левицького, панорамно охопить й багатьох інших присутніх. Всі ці ключові деталі дозволять читачу/глядачу об'єднати в єдине ціле зміст обрамлюючої новели, поглянути цілісно на всі образи, відчути глибоко трагічний пафос усієї історії. І на завершення ми знову почуємо дзвінок телефону, побачимо вахтершу, що поспішає відповісти. А в залі залишаться лише батько Федора і звук хронометра, що сповістить: “– Товариші, перевірте свої годинники. Ви бачили людей, причетних до історії наряду”.

**Висновки.** Цілісність кіносценарної композиції, динамізм, лаконічність і завершеність окремих епізодів надають твору водночас узагальненого звучання й певної монументальності. Хоча кіноновела як така, на думку авторитетного дослідника, за своєю формою “позбавлена можливості дати багатопланову картину життя”<sup>39</sup>, проте це не завжди так: бо відтворити саме багатоплановість, створити пасіонарний горизонт очікування авторам кіносценарію все ж вдалося. Ліна Костенко, як ніхто інший, знаючи зсередини усі проблеми та муки творчості, тонко відчуваючи душу поета<sup>40</sup>, зуміла наповнити життям вигадані історії вічно “молодих поетів”.

**Нікоряк Наталія** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. У доробку науковця 60 наукових праць. Коло наукових інтересів: теорія літератури, жанрологія, інтермедіальні студії, кіномистецтво.

**Nikoriak Natalia** – Candidat of Philological Sciences, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Philology Faculty, The Department of World Literature and the Theory of Literature, Chernivtsi, Ukraine. Author of 60 research papers. Research interests: theory of literature, genre science, intermediality, film art.

Received: 15.04.2022

Advance Access Published: June, 2022

© N. Nikoriak, 2022

<sup>37</sup> Kostenko L., Dobrovolskyi A. “Perevirte svoi hodynnyky” ..., op. cit., P. 225 [in Ukrainian].

<sup>38</sup> Ibidem, P. 225, 226, 230, 231, 232, 233, 240.

<sup>39</sup> Gabrilovich E. “O kinonovelle” ..., op. cit., P. 8 [in Russian].

<sup>40</sup> Chervinska O. V. Opovidni instantsii u tekstovomu prostori: z pryvodu odniiei elehiinoi temy u Liny Kostenko [Narrative instances in the text space: about one elegiac theme by Lina Kostenko], *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu* [Scientific Journal of Chernivtsi University], Chernivtsi: Ruta, 2002, Vyp. 146–147: Slovianska filolohiia, P. 258–265 [in Ukrainian].