

Печерських Л. О.

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Левченко Н. М.

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

КІНОПРИЙОМИ ФУТУРИЗМУ В РОМАНІСТИЦІ ПОСТМОДЕРНІСТІВ

У статті досліджуються літературні аналоги кіноприйомів на матеріалі текстів українського постмодерного роману. Метою статті є визначення напрямів прояву кінематографічності в текстах українських постмодерністських романів кінця XX — початку XXI століття в паралелі з романами українського футуризму. Робота з'ясовує, що спостерігається потужний вплив кінематографа на сучасну українську постмодерну романістику, а також збіг у виборі кіноприйомів, що використовуються в романах футуризму та постмодернізму, що свідчить про подібність світоглядів, спільність художніх завдань, пошук зображально-виражальних засобів серед інших родів мистецтва.

У статті засвідчено, що серед кінематографічних прийомів, що використовуються авторами футуристичних і постмодерних романів, такі: залучення світла й освітлення в кінематографічному значенні; синтетичні образи-синестезії (динаміка, колір, текстура); спрощення пунктуації; динамічні фонові образи, що нагадують задній план або декорації; поняття зсуву, що співвідноситься з образом кадру; використання дуже крупного плану; чітке виокремлення ракурсів, їх зміна; панорама; образи природного руху; образи світлового забарвлення (світла й освітлення), зокрема сонячне та місячне світло, гра проміння; зорові образи, сповнені динаміки та руху; використання динамічних образів залізниці, потягів; порівняння людського зору із зображенням діапроектора на екрані; прийом застосування титрів (екранні написи в німому кіно) — виділених великими літерами називних речень на позначення явищ природи, звукових чи візуальних вражень; прийом затемнення (занурення у світло) як засіб монтажу; прийом імітації діалогу із читачем; різке зміщення часових планів; образ режисера як керівника перебігу подій; пряма вказівка на трансформаційні процеси з кінематографічним часом у тексті; регламентованість дій героя сценарієм; зміна наратора; монтажна організація тексту; застосування кількох жанрів у межах одного тексту; синтетичне свято-дійство як різновид синестезії тощо.

Ключові слова: кінематографічність, кіноприйом, світло, план, ракурс, синтетичний образ.

Постановка проблеми. Український футуризм демонстрував програмове тяжіння до експерименту на всіх рівнях творчого процесу В. Саєнко висловлює думку про «довгі хвилі культури», які докотилися аж до 20-х рр. ХХІ ст., позначилися, зокрема, на зміні генологічної парадигми, що далася взнаки у створенні жанрової моделі «твору-симбїонта», у чому ключова роль надається діяльності письменників-футуристів під час роботи на кінофабриці ВУФКУ. «Своїми експериментами, — зазначає дослідниця, вони прагнули трансформувати старе мистецтво за допомогою «зміщення фактур» і успішно використовували для цього кіно» [13, с. 117].

Постановка завдання. Кінематографічність літератури (кінематографічність мислення) та кінематографічність у літературі (уведення елементів кіномови та кіноприйомів) широко досліджені, як

і проблематика жанрових особливостей футуристичного роману, на відміну від кінематографічного аспекту української постмодерної романістики.

Метою статті є визначення в текстах українських постмодерністів кінематографічних прийомів текстотворення, запозичених із романістики футуристів на тлі часткового збігу світогляду експериментаторства з використанням порівняльно-історичної методології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження спирається на роботи А. Білої [2], М. Васюківки [4], С. Журби [8], І. Зяярної [9], О. Ільницького [11], В. Саєнко [13], Є. Старинкевич [15], що стосуються аналізу світоглядних засад творчості, поетики, прийомів, зокрема й адаптованих із галузі кінопоетики.

Виклад основного матеріалу. Як зазначає С. Журба, українська романістика 20-х рр.

XX ст., збагачуючись новими ідеями, модифікаціями композиційної структури, наповнена жанровими трансформаціями передусім щодо форми: роман нової конструкції, екранізований роман, деструктивний роман, кінороман, роман-мемуари, роман у піснях, роман у новелах тощо [8, с. 115].

Незважаючи на те, що подекуди висловлюються думки щодо занепаду кіномови як засобу відображення реального життя в епоху загальної доступності цифрових технологій (див.: [12] – Л. П.; Н. Л.), світове кіно чинило свій вплив у радянську добу через окремих режисерів, літературу, де відображалися типові мотиви, прийоми, герої, зрештою, спосіб осмислення дійсності, і продовжує потужним чином впливати на сучасну романістику. Тексти українських постмодерністів часто опиняються в центрі переговорних процесів щодо екранізації, засвідчено рівень прихованої (вродженої) кінематографічності, притаманний низці українських постмодерних романів, як-от «Рекреації», «Перверзія» Ю. Андруховича, «Непрості» Т. Прохаска, «Ворошиловград» С. Жадана. Далі стисло окреслимо напрями прояву кінематографічності в текстах українських постмодерністських романів кінця XX – початку XXI ст., визначимо паралелі з романами українського футуризму.

Характерним для прози С. Жадана загалом є залучення світла й освітлення в кінематографічному значенні. Освітлення «сонцем, яке вийшло з-за хмар», відповідає в кінотермінології світлу, яке рівномірно заповнює знімальний простір [5, с. 106]: «Він розламає жовтий твердий хліб, на, каже, тримай, я беру шматок і кладу поруч із собою на асфальт, з-за хмар нарешті проступає сонце, за пару годин вода має прогрітись, і тоді можна буде переплисти цю їхню річку і подивитись, нарешті, що там – з того боку річища, яке весь цей час знаходиться поруч зі мною, хоч раз переплисти і нормально все там роздивитись, гарна нагода, до речі, головне, аби вода прогрілась, останній на сьогодні потяг проїжджає повз нас, слідом за ним незадоволено тягнуться хмари, реальність зсовується в західному напрямку, ніби слайд, тепер має з'явитись наступний кадр, Карбюратор мовчки переживає свій жовтий хліб, краплі спадають із сосен на пластикові покрівлі павільйонів, крім нас, на платформі більше нікого немає, я дивлюся на асфальт і бачу, як до мого хліба підповзає втомлений, змучений депресіями слимак, витягує свою недовірливу піку в бік мого хліба, потім розчаровано всовує її назад до панцира і починає відповзати від нас на Захід – на інший бік платформи. Я навіть думаю, що цієї дороги йому вистачить на все його життя»

[7, с. 225]. Зміну планів С. Жаданом можна схарактеризувати подібно до сутності використання прийому Г. Шкурупієм: «<...> є сцени, виписані «з пташиного польоту», тобто створюються широкі панорамні картини, які часто-густо чергуються із крупним планом, коли камера ніби зупиняється на якійсь деталі портрета чи інтер'єру, таким чином наголошуючи його сутність і прихований смисл, або на пейзажній замальовці, вагомій у розкритті художніх акцентів» [13, с. 111]. В епізоді роману «Депеш Мод», наведеному вище, окрім освітлення, адаптовані такі прийоми кінематографії, як синтетичний образ розламуваного жовтого твердого хліба (динаміка, колір, текстура); спрощення пунктуації (репліки прямої мови розділяються лише комами); динамічний фоновий образ, що нагадує задній план або декорації (рухливе річище, хмари, сосни); поняття зсуву, що співвідноситься з образом кадру; дуже крупний план (вираз недовіри на обличчі слимака); сповільнення часу (рух слимака).

Серед кінематографічних прийомів у поетичних текстах М. Семенка, зокрема в поезофільмі «Степ», І. Заярна визначає чітко виокремлення ракурсів, їх зміну, панораму, образи природного руху, зміни часу, образи світлового забарвлення (яким відповідають в обраній термінології світло й освітлення), наприклад, сонячне та місячне світло, гра проміння, динамічні образи, рухливі картини, зорові образи, сповнені динаміки та руху. Саме такі образи споріднюють «поезофільми» М. Семенка з кіно, на противагу мистецтву малярства чи фотографії [9, с. 24]. Означені прийоми простежуються в романістиці С. Жадана, також знаковим збігом є використання обома поетами улюблених динамічних образів залізниці, потягів. Зображення рухливого обр'ю споріднює поезику М. Семенка та Л. Дереша. У романі «Архе» ідея рухливого обр'ю або динамічної панорами доведена до рівня самостійного образу, синтетично поєданого з музикою: «На майже чорному вітряному небі намічується величезна згряя ворон. Крики ворон непомітно влітаються в музику. Маєстро відчуває, як зливається в єдине ціле все, що є тут і зараз <...> До самої лінії обр'ю, все ще видимої крізь контрастність темряви неба і останнього світла дня, до самої лінії єднання хмар і горизонту кружляють ворони. Центром циклону, що утворив їх лет, стає дах будинку: циркулюючий кокон звуку, а в ньому шестеро людей під самісіньким небом <...> Плавними рухами маєстро надає птахам прискорення, наче переганяє розігріті невидимі маси чогось текучого і нечіткого, але виразно присутнього.

Маєстро здійснює руки над головою, наче посуваючи ту масу гарячого повітря на себе, і ворони, на яких націлений його погляд, розвертаються прямисінько в керунку даху» [6, с. 297–298]. Варто зазначити, що в біографії Л. Дереша був період духовного пошуку в царині езотеричних учень. Письменник здійснив не одну мандрівку в пошуках сакральних знань і відповідей на сутнісні запитання. І. Томбулатова вбачає вплив Сходу у вірші Гео Шкурупія «Мантри» зі збірки «Барабан», А. Біла вказує, що М. Семенко ознайомився з індійськими езотеричними текстами, коли перебував у Владивостоці [2, с. 66].

Л. Дереш у романі «Архе» порівнює людський зір із зображенням діапроектора на екрані: «Очі підмічали на порядок більше, і це було по-новому. Напинання екрана, фокусування діапроектора – ось на що це подібно. Очі ловили вовтузіння кожної рисочки на Антоновій шкірі, таке ж розбірливе й закономірне, як рух мурах коло мурашника» [6, с. 61] (курсив мій – Л. П.; Н. Л.). Художньо адаптовано дуже крупний план у побудові портрета, порівняння з рухом мурах додає портрету динамічності. Широко представлений у романі прийом застосування титрів (екранні написи в німому кіно) – виділених великими літерами називних речень на позначення явищ природи, звукових чи візуальних вражень:

«ВІТЕР. ШЕРХІТ СУХОЇ ТРАВИ

її аж підкинуло від несподіванки. «Ого! <...> Оце так чіткість!» [6, с. 62].

Прийом затемнення – ще одне надбання футуристичного роману, запозичене з кінопоетики. Відчути сутність прийому можна в романі Д. Бузька «Голяндія»: «Та про це докладно далі. Весь цей матеріал, – <...> цю сіру тінь, що лягла на всю комуноу в зимові дні, ми, читачу, ще використаємо. Розвиток фабули примусить її використати.

А поки що – літній присмерк. Хоч і зараз тіні вечора й над комуною, й на полі, але ж це літні тіні. Вони лагідні. Вони спочинок після Гарячої праці. Від них – солодкий спокій і бажана прохолода» [3, с. 297] (курсив мій – Л. П.; Н. Л.).

Прийом затемнення використовує у трансформованому вигляді Л. Дереш; письменник монтує елементи сюжету за допомогою занурення у світло, на противагу темряві:

«– Отож, друзі, – каже хімік, погладжуючи бороду. – Як уже було сказано, Бог – великий любитель парадоксів. Мир вашій безодні. Бувайте.

С в і т л о

Дмитра не стало. Я ахнув і не зауважив. От де драматургія» [6, с. 234].

Настання світла позначається, як титри, словом зі збільшеним міжбуквеним інтервалом. У наведеному вище фрагменті спостерігаємо використання прийому імітації діалогу із читачем. Однією з характерних ознак романістики 1920-х рр., насамперед футуристичної, є пряме спілкування наратора із читачем на сторінках твору [4, с. 1–2]. О. Ільницький зазначає, що роман Л. Скрипника «Інтелігент» містить дві візуально і стилістично відокремлені нарративні моделі: побіжні коментарі автора, а також його розмови із читачем. Науковець зазначає: «<...> Автор дозволяє собі багато. Він обурюється діями, що відбуваються на «екрані», й оцінює режисерську вправність постановки «кадрів». Він витлумачує акторські жести, вказуючи на їхні приховані значення. Він саркастичний, іронічний, наївний і філософський» [11, с. 350]. Цікаво, що Л. Скрипник як прототип образу автора у своєму романі називає тлумача в японському кіно. Один із представників постмодерністського кінематографу Д. Джармуш у стрічці 1999 р. «Пес-привид: шлях самурая» глибоку мораль, яку головний герой у виконанні Ф. Вітакера черпає з «Хагакуре» і «Расьомон», що символізують нову і стару класику японської культури, висловлює в межах техніки затемнення, кінотехніці, запозиченої футуристами зі сфери німого кіно: режисер для розподілу розділів перериває сюжет кадрами із цитатами зі зводу приписів для майбутнього самурая. Л. Скрипник у своєму романі пише: «Я, автор і ваш друг, весь час поруч вас. Я буду для вас тим тлумачем, що завжди присутній у кожному японському кіно. З увагою слухайте й мене, хоч я й говоритиму тільки пошепки, на вухо, дрібним шрифтом. Написи ви, звичайно, помітите, бо їх надруковано більшими літерами» [14, с. 8], маючи на увазі літературну адаптацію кінематографічного прийому титрів.

Дослідники вказують на плавне або частіше різке зміщення часових планів як один з характерних складників поетики футуризму, спрямований на деструкцію природної послідовності викладу, переривання сюжету паралельними або позачасовими сюжетами створює багатоплановість викладу [15; 13]. В «Інтелігенті» Л. Скрипника «Картина йде скаженим темпом, намагаючись наздогнати життя <...> Раз! <...> Поважний цивільний перекидається, як лялька <...> Раз! Немає! Поважні моці валяться, як лялька <...> Раз! Два! <...> Режисер своєчасно обрізав шматок, бо моці, напевно, розсипались, а в цьому естетичного нема нічого <...>» [14, с. 81]. Спостерігаємо прийом пришвидшення часу, конста-

тацію обрізки режисером непотрібного матеріалу, рахування «раз, два» додатково динамізує сюжет.

Ю. Іздрік так само використовує логічно непо-яснюване перенесення в попередню часову точку, образ режисера як керівника перебігу подій, пряму вказівку на трансформаційні процеси з кінематографічним часом у тексті, регламентованість дій героя невмолимим сценарієм: «<...> у нападі раптового гніву я замахнувся на – як мені зненацька видалося – режисера всього цього хепенінгу, і <...> не знаю, що сталося: чи то він використав якийсь блискавичний прийом кунг-фу, і мене на хвилю було знейтралізовано, а відтак я знову опинився озброєний посеред тлуму; чи то просто кінематографічний час повернувся назад <...> словом, мені недвозначно дали зрозуміти, що імпровізація тут недоречна і що я змушений буду чекати правильної відповіді» [10, с. 215]. Л. Скрипник, створюючи образ режисованого хаосу, трансформує кіноприйом титрів за допомогою образу полотнищ із гаслами (див.: [14, с. 84] – Л. П.; Н. Л.). Л. Дереш застосовує прийом титрів у зображенні сучасного кінематографічного жанру – рекламного ролика (див.: [6, с. 100, 202] – Л. П.; Н. Л.). Л. Скрипник для виділення гасел послуговується додатковим інтервалом між літерами, Л. Дереш – великими літерами.

М. Васьків спостерігає постійну, часто ледве вловну зміну наратора (і відповідно кута зору) у романі «Двері в день» Г. Шкурупія: відсторонений автор-наратор, що веде оповідь від третьої особи, суб'єктивне «Я» роману, невласне-пряма мова Теодора-нарата, інші нарата [4, с. 2]. Д. Бузько в романі «Голяндія» включає до опису подій можливість використання автомобіля під час зйомок, створюючи в читача ілюзію вибору: «Якби це все справді на кіно показувати, можна було б Павлюкові до розпорядження дати автомобіль. Щоб ото Румка знайшов його в останню хвилину, коли вже збори почалися <...> можна показати, як крізь бурю й сніг мчить автомобіль, а в ньому – Павлюк і Румка» [3, с. 367–368]. Ю. Іздрік у романі «Атм» використовує схожий прийом, розкриває процес пошуку найкращого засобу вираження шляхом зміни ракурсу: «А зараз змінимо ракурс, аби оповідь була зрозумілою» [10, с. 65].

У романі «Перверзія» Ю. Андруховича зміна наратора відбувається в кожному з понад тридцятьох фрагментів. Епізод вірогідного самогубства Перфецького також є кіноприйомом. Текст роману Д. Бузька містить подібну техніку: «Треба ще спробувати для кінця кінематографічний виверт; отой, що герой ось-ось загине. Зовсім. Без

вороття. Може, він, цей виверт, і в романі вдасться. На кіно було б добре» [3, с. 385].

Оригінальна зміна наратора відбувається в романі «Архе» Л. Дереша. Автор обирає два погляди: автора-оповідача і героя-оповідача, процесу написання тексту реальним автором і сприйняття описуваних подій героєм, відбувається діалог автора і героя (див.: [6, с. 87–88] – Л. П.; Н. Л.).

В. Саєнко у процесі проведення аналізу роману «Двері в день» Гео Шкурупія визначає його жанр як «твір-симбіонт», до якого включено, крім літературних, кінематографічні прийоми. Першорядне місце в тексті, як зазначає дослідниця, посідає кадрування епізодів і прийом монтажу: створюється фрагментарна стилізація літературного тексту як сценарного, водночас послідовно пронумеровуються події, плани, реакції та контрреакції роману [13, с. 114]. Монтажна організація тексту характерна загалом для постмодерної романістики і має своєю основою кінематографічність мислення, вироблену під впливом кінематографу та постійного перебування в інформаційному просторі. У «Перверзії» Ю. Андруховича відмінність прийому полягає в наданні автором читачеві повної свободи у виборі послідовності епізодів, що пояснюється настановою на відмову від метанаративів, зокрема й авторитетності наративу тексту.

М. Васьків звертає увагу на застосування у футуристичному романі кількох жанрів у межах одного тексту, як-от: кіносценарій, ідеологічно-економічна лекція, жанр подорожніх нотаток, нарис, опис, філософські роздуми тощо, елементи детективного, містичного романів і навіть роману жахів [4, с. 2]. У романі Ю. Андруховича знаходимо елементи жанрів детективного, подорожніх нотаток, кіносценарію, жахів та містики, газетного репортажу, наукової доповіді, меморандуму, лібрето опери, службової депеші, програми, сповіді, психоделічної поезії (розділ 12), поетичний жанр сходинок (розділ 8), жанр кінорепортажу – графічне оформлення тексту у дві колонки на аркуші, що відповідає сучасному кіноприйому паралельного одночасного відображення двох сюжетів (розділ 13), жанр записника, форма драматургічного твору з погляду актора (розділ 18), форма доповіді, форма інтерв'ю, форма бесіди із дзеркальним відображенням, жанр некролога, запис прихованої камери, який співвідноситься з кіносценарієм, форма заповіту, форма з рисами сценарію – суцільний текст без розподілу реплік (розділ 30), форма стенограми аудіозапису, співвідносна зі сценарієм (розділ 31) [1].

Спільною рисою трансформації таланту письменників-футуристів і постмодерністів є перехід від поетичної до прозової творчості. Тому окремі прийоми мандрують із віршів до романів окремих авторів, поезії стають вставним жанром або ремінісценціями в романах, привносять до тексту необхідні зображально-виражальні можливості. Специфічну атмосферу театральності створює віршована частина лібрето опери-пастиш «Орфей у Венеції». Ю. Андрухович, окрім поетичного додатка, використовує впізнавані футуристичні «сходинки», нехтує римою та пунктуацією (8 фрагмент) [1].

На межі кінематографу та синестезії (звук, музика, видовище) лежить прийом, застосований у кількох постмодерних романах, зокрема в «Перверзії» Ю. Андруховича, «Архе» Л. Дереша тощо, – синтетичне свято-дійство. Наприклад, у тексті Л. Дереша [6, с. 297] провідна роль надається отриманню максимальної кількості найрізноманітніших почуттів і вражень (звук, скрип, майже візуалізований звук, дотик, візуальний образ) будь-якими технічними засобами, створюється враження, що з дійсністю після повного деконструювання і деструктивного розриву налагоджуються нові зв'язки. Використано найкращий, на думку професійних операторів, час для зйомки – годину перед заходом сонця. Герої розподіляються на гостей / глядачів, технічний персонал і акторів (Маестро). Музиці на цьому синтетичному концерті надається додаткова динаміка, оскільки те, що відбувається, можна пережити, тільки «рухаючись лицем уперед».

Висновки і пропозиції. Прийоми-аналоги, запозичені з кінопоетики, широко використовуються в романістиці українського футуризму та постмодернізму.

Причина звернення до мови кіно письменниками-футуристами полягає в його новизні, духові експериментаторства і пошуку, бурхливому розвитку кіномистецтва, що збігається з розквітом діяльності футуристів і часом написання ними романів.

Українські постмодерністи отримують доступ до зразків світового кіно наприкінці 1980-х рр., кіномова активнішим чином входить до арсеналу

прийомів художнього мислення, отже, і написання романів.

Спостерігається збіг у виборі кіноприймів, що використовуються в романах футуризму та постмодернізму.

Цей збіг свідчить про подібність світоглядів, спільність художніх завдань, рівень організації художнього мовлення авторів, перебування в часопросторовій точці перехідності епох, у процесі вироблення художньої мови і пошуку зображально-виражальних засобів серед інших родів мистецтв.

Серед кінематографічних прийомів, що використовуються авторами футуристичних і постмодерних романів, такі: залучення світла й освітлення в кінематографічному значенні; синтетичні образи-синестезії (динаміка, колір, текстура); спрощення пунктуації; динамічні фонові образи, що нагадують задній план або декорації (рухливе річище, хмари, обрій, сосни); поняття зсуву, що співвідноситься з образом кадру; використання дуже крупного плану; чітке виокремлення ракурсів, їх зміна; панорама; образи природного руху, зміни часу, світлового забарвлення (світла й освітлення), сонячне та місячне світло, гра проміння; зорові образи, сповнені динаміки та руху; використання динамічних образів залізниці, потягів; порівняння людського зору із зображенням діапроектора на екрані; прийом застосування титрів (екранні написи в німому кіно) – виділених великими літерами називних речень на позначення явищ природи, звукових чи візуальних вражень; прийом затемнення (занурення у світло) як засіб монтажу; використання прийому імітації діалогу із читачем; різке зміщення часових планів; образ режисера як керівника перебігу подій, пряма вказівка на трансформаційні процеси з кінематографічним часом у тексті; регламентованість дій героя сценарієм; зміна наратора; монтажна організація тексту; застосування кількох жанрів у межах одного тексту; синтетичне свято-дійство як різновид синестезії, що має на меті отримати максимальну кількість найрізноманітніших почуттів і вражень для налагоджування нових зв'язків із дійсністю після деструктивного розриву.

Список літератури:

1. Андрухович Ю. Перверзія. Львів : ВНТЛ-Класика, 2002. 289 с.
2. Біла А. Футуризм. Київ : Темпора, 2010. 248 с.
3. Бузько Д. Чайка. Голяндія : романи. Київ : Дніпро, 1991. 394 с.
4. Васьків М. Український футуристичний роман. *Вісник Запорізького державного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2001. № 4. С. 1–6.
5. Вольнец М. Принципы работы оператора со светом. Москва : ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. 103 с.

6. Дереш Л. Архе: Монолог, який усе ще триває : роман. Харків : Фоліо, 2007. 317 с.
7. Жадан С. Деш Мод. *Канітал*. Харків : Фоліо, 2007. 797 с.
8. Журба С. «Гра в діалог»: авторська інтенція в українській прозі 20-х років ХХ століття. *Філологічні студії*. 2019. Вип. 20. С. 114–125.
9. Заярна І. Мистецтво кіно в поетичних експериментах авангарду: інтерсеміотичний аспект (М. Семенко, Щ. Кручених). *Слово і час*. 2012. № 12. С. 21–33.
10. Іздрік Ю. АМтм. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2010. 318 с.
11. Льницький О. Український футуризм (1914–1930). Львів : Літопис. 2003. 456 с.
12. Киричук О. Мрії найвищої якості. *Український тиждень*. 5 червня 2009 р. URL: <https://tyzhden.ua/Publication/4258>.
13. Саєнко В. Топос Одеси в житті і творчості Гео Шкурупія. *Вісник Одеського національного університету. Серія «Філологія»*. 2017. Т. 22. Вип. 1 (15). С. 103 *Вісник ОНУ*. 119.
14. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом. Харків : Пролетарій, 1929. 147 с.
15. Старинкевич Є. Рецензія на роман «Двері в день». *Вибрані твори / Гео Шкурупій ; упор. О. Пуніної, О. Солов'я*. Київ : Смолоскип, 2013. 872 с. С. 785–793.

Pecherskyh L. O., Levchenko N. M. CINEMATIC TECHNIQUES OF FUTURISM IN THE NOVELS OF POSTMODERNISM

The article examines the literary analogues of cinematic techniques based on the texts of the Ukrainian postmodern novel. The aim of the article is to determine the directions of cinematography display in the texts of Ukrainian postmodern novels of the late XX – early XXI century, to find out parallels with the novels of Ukrainian futurism. The work reveals that there is a strong influence of cinema on contemporary Ukrainian postmodern texts, as well as a coincidence in the choice of cinematic techniques used in the novels of futurism and postmodernism, which indicates the similarity of worldviews, common artistic objectives, search for visual means among other arts.

It is notarized that the cinematographic techniques used in the futuristic and postmodern novels are the following: light and illumination involved in the cinematographic meaning; synthetic images (dynamics, color, texture); lack of punctuation; dynamic background images; landslide that corresponds with the image of frame; tight close-up; clear separation of angles and their change; panorama; images of natural motion, images of light coloring (light and lighting), in particular, sunlight and moonlight, the play of rays; visual images full of dynamics and movements; use of dynamic images of railways, trains; comparison of human vision with the image of a slide projector on the screen; reception of the use of captions (screen captions in silent movies), capitalized noun sentences to denote natural phenomena, sound or visual impressions; reception of eclipse (immersion in light) as a means of montage; use of imitation of dialogue with the reader; a sharp shift of time plans; the image of a director as the leader of the course of events; a direct indication of the transformation processes with the cinematic time in the text; the regulation of the hero's actions by the script; the change of a narrator; montage organization of the text; application of several genres within one text; synthetic action as a kind of synesthesia, etc.

Key words: cinematography, cinematic technique, lighting, plan, aspect angle, synthetic image.