

<https://doi.org/10.31861/pytlit2020.102.164>

УДК 821.161.2-293.7Кок.09:81'42

**ТЕКСТ НА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ МЕЖІ:  
КІНОРОМАН „ЧЕРВОНИЙ. БЕЗ ЛІНІЇ ФРОНТУ”  
А. КОКОТЮХИ**

***Наталія Валеріанівна Нікоряк***

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[n.nikoriak@chnu.edu.ua](mailto:n.nikoriak@chnu.edu.ua)

*Кандидат філологічних наук, доцент*

*Кафедра зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології  
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича*

*Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна*

**Анотація.** З'ясовано термінологічну полімодальність поняття „кінороман”: екранізований роман; жанр фільму; оригінальний оповідний твір, що тяжіє до кіносценарію; літературний текст, написаний на основі фільму та кіносценарію до нього (новелізація фільму). Зроблено огляд сучасного теоретичного і практичного дискурсу жанру кінороману. Підкреслено, що деякі дослідники роблять спробу з'ясувати витoki цього жанру, аналізуючи першозразки в компаративному та інтермедіальному ключі, інші – основну увагу зосереджують на з'ясуванні специфіки кінороманів окремого автора, дійшовши висновків щодо синтетичності та гібридності цього жанру. Зокрема, в означеному аспекті проаналізовано кінороман-приквел А.Кокотюхи „Червоний. Без лінії фронту” (2019). Даний текст, створений на основі кіносценарію фільму, постає доволі складним конструктом, що набуває подвійного кодування – кінематографічного і літературного. Отже, жанр кінороману, будучи продуктом синтезу двох мистецтв, має ключові риси обох. З одного боку, зберігаються кінематографічні коди, що переходять від кіносценарію: фрагментованість, візуація слова, документальність, подієвість, монтажна побудова, чергування ракурсів і планів, редукція часу, сильна позиція діалогів, формування характеру в дії, характеристика персонажів через мовлення, лаконічність фраз в

окремих сценах для створення ефекту максимального напруження, конденсація зображення, накопичення внутрішньої напруги в епізоді. З іншого боку, як результат т.зв. новелізації, текст набуває жанрових ознак романної форми: масштабність оповіді (фрагментована й конденсована), змінюється якість наративів, розгорнуто коментується перетинання життєвих векторів кількох персонажів із розкриттям їхніх характерів, ускладнюється архітектонічна і композиційна будова тексту. А. Кокотюха пов'язує свої кіноромани воєдино фабулою, головним персонажем і загальним художнім задумом.

**Ключові слова:** жанр; кінороман; приквел; новелізація; А. Кокотюха; „Червоний. Без лінії фронту”.

Генерування нових жанрових форм постає актуальним питанням сучасної генології. Особливо складна ситуація з жанрами, що виникають на межі різних мистецьких систем як результат сюжетних трансгресій та їхнього синтезу. Сьогодні має місце загальна культурна тенденція до розмивання меж між різними видами мистецтва, до їхнього взаємопроникнення.

Зауважимо, що в кінематографі жанр „кінороману” формується наприкінці 30-х рр. ХХ ст., власне тоді, коли звук повноцінно входить у поетику кінотексту. Означене багатоаспектне поняття на сьогодні презентує вже кілька ключових різновидів. Зазначимо, що наразі ми не знайдемо визначення, яке б адекватно відображало його багатоплановість і фіксувало всі наявні модифікації. Довідкова література, як і окремі теоретичні розвідки (Bluestone 2003; Morrissette 1985), подає лише окремі визначення. Так, за зауваженням В. Деміна, на „першому етапі розвитку кінематографу” термін „кінороман” вживався на позначення саме *екранізацій романів*, як приклад наводячи фільми-екранізації „Грона гніву”, „Молода гвардія”, „Тихий Дон” (Демин 1974: с. 48). Пізніше це саме „жанрове визначення” адресувалося фільмам, знятим за оригінальними, не запозиченими з літератури кіносценаріями (наприклад, „Люди й звірі”, „Мені двадцять років”, „Рокко і його брати” і т. п.) (Демин 1974: с. 48). І. Маневич зауважував, що кіно неодноразово „в міру свого удосконалення” зверталося до різних жанрів літератури і „створювало аналогічні”;

цей процес фактично розвивався не паралельно, а по спіралі (Маневич 1966: с. 84).

А. Піотровський у статті „До теорії кіножанрів” також підтверджує подвійний статус жанру. Під жанром „кіно-роману”, а також „кіно-повісті” та „кіно-новели”, на думку автора, слід розуміти

екранну інсценізацію белетристичних творів, що зберігає від оригіналу не тільки тему, а й композицію фабули і сюжету, і також суто екранні твори, які запозичують свою манеру від оповідної літератури, а саме від сучасної психологічної повісті та роману (Піотровський 1927: с. 152).

Пізніше у праці І. Маневича „Кіно і література” цей синтез пояснювався так:

Кіномистецтво з’явилося в ті роки, коли роман досяг найвищої точки свого розвитку і став наймогутнішим твором мистецтва слова. Він увібрав у себе багато елементів інших жанрів і родів літератури, тому освоєння романної форми є свідченням зрілості кінодраматургії і розширення її можливості пізнання світу (Маневич 1966: с. 82).

А „кінороман став звичним для кінематографа жанром епічної оповіді, глибоким корінням пов’язаний з прозою і трансформований відповідно з виражальною мовою кіномистецтва” (Маневич 1966: с. 125).

З часом кінороман як жанр кінематографу активно генерував чимало жанрових різновидів. Зокрема, з’явилися кіноромани біографічні, історичні, історико-революційні, сімейно-побутові, воєнні (Маневич 1966: с. 119–120).

Показово, що сучасна довідкова література, наприклад „Літературознавча енциклопедія”, також пропонує подібне визначення кінороману, де чітко підкреслено його синтетичну природу і зафіксовано первісне його значення, пов’язане саме з екранізацією:

Кінороман – специфічно синтетичний жанр, який з’явився наприкінці 30-х ХХ ст., коли німе кіно поступилося перед звуковим, часто зорієнтованим на інтерсемантичну екранізацію літературного роману, вживаний у теорії та практиці кінематографу (Ковалів 2007: с. 480).

Зауважимо, що саме цією концепцією відповідного жанру найчастіше послуговуються сучасні дослідники. Приміром, Я. Цимбал розглядає кінороман як „синтетичну форму роману”, що виникла на початку ХХ ст. як втілення ідеї про те, що мистецтво мусить бути синкретичним (Цимбал 2014).

Зрештою, терміном „кінороман” почали називати свої літературні тексти письменники, що тяжіли до естетики кінематографу (як-от автори кіносценаріїв, працівники кіноіндустрії), тим самим вони ідентифікували їх як жанрове міжмистецьке утворення. Відтак з’являється ще одне визначення – „оповідний твір, написаний в манері, близькій кіносценарію, але не обов’язково призначений для екранізації (наприклад, К. Г. Манна «Лідіце»)” (Демин 1974: с. 48). Цей тип кінороману зафіксував О. Довженко, вказуючи на виникнення особливого жанру, що „відлякував” багатьох письменників від „кінематографічної творчості” через свій невизначений літературний статус (Довженко 1984). Зазначимо, що зародження цього типу кінороману, так само, як і інших кінодраматургічних жанрів (кіноповість, кінопоема, кіноновела і т. д.), відбувається у 20-ті рр. ХХ ст. Тоді, коли панувала своєрідна „кінолихоманка”, яка „спричинила своєрідну революцію, що полягала в активному залученні елементів кіно до поетикальної структури літературних текстів. Як наслідок – велика частина жанрів реалізувалася за формулою «література + кіно»” (Капленко 2010: с. 6).

Симптоматично, що у цей час з’являються й тексти з відповідною назвою – наприклад, „Кінороман” (1924) Г. Кайзера.

До одного з перших зразків такого типу кінороману деякі дослідники відносять текст Жуля Ромена „Доногоо-Тонка, чи Дива науки” (1919) (див.: Бернадська 2016). Б. Моррісетт, проте, стверджує, що одним із перших власне кінороманів слід вважати текст Ж.-П. Сартра „Les jeux sont faits” (1947). Дослідник підкреслює, що „незважаючи на відсутність у цьому «новелізованому сценарії» будь-якої кінематографічної лексики (крупний план, панорамна зйомка тощо), Сартр усе ж зберігає та описує чималу кількість візуальних ефектів” (Morrissette 1985: с. 30).

До українських першозразків цього виду кінороману, передусім, відносимо кінороман „Майстер корабля” (1928) Ю. Яновського, автобіографічний кінороман „Трохим Леміш” (1924) М. Куліша, кінороман „Борис Джин із Подолу” (1929) С. Скляренка, „Жанна батальйонерка” (1929) Гео Шкурупія, „екранізований роман” „Інтелігент” (1929) Л. Скрипника. До того ж саме жанрове визначення Л. Скрипника, на нашу думку, засвідчило перехід від власне „кінороману як екранізації роману” до „кінороману як літературного тексту”. Показово, що таку зміну зафіксовано в критичних порадах письменникам, які беруться за написання аналогічних текстів або кіносценаріїв: „Потрібно уявляти собі словесний текст екранізованим – у цьому й полягає славетне «уміння мислити кадрами»” (Лядов 1930: с. 69).

Однак еволюція жанру пішла ще далі і такий термін почали вживати на означення „новелізації фільму” („деекранізація” (Маневич 1966), „романна екранізація фільму (новелізація)” (Jost 2004), „літературна новелізація” (Cléder 2012)), тобто літературного тексту, написаного після виходу кінострічки переважно на основі самого фільму та кіносценарію до нього (Morrissette 1985: с. 29). Термін „новелізація”, який застосовується саме для цього різновиду кінороману, тлумачиться сьогодні дослідниками так:

Поява кінематографу колись викликала до життя таке явище, як „екранізація”. В наш час чимраз більш поширеним явищем стає „новелізація”. Популярні сюжети і герої кінофільмів, телесеріалів і комп’ютерних ігор, образи з рекламних роликів, плакатів і етикеток (або їх прототипів) переносяться на сторінки романів, виступаючи в ролі своєрідних рекламних агентів (Балод 2005).

Якщо за основу береться лише фільм, то письменнику доводиться самотужки відновлювати в оповіді всі „літературні елементи”, „вигадувати для своїх читачів усілякі новелістичні вкраплення”, знайдені в самому фільмі або з підтексту „внутрішніх монологів” чи „психологічного аналізу” (Morrissette 1985: с. 29). Чимало кінематографічних рішень, наявних у фільмі, при перенесенні на папір можуть втрачатися, натомість, у книзі з’являється додаткова інформація, якої немає у фільмі (Morrissette

1985: с. 33). Прикладом такої конверсії, відповідно до думки Б. Моррісетта, може служити кінороман, написаний за годарівським фільмом „На останньому подиху” (1960).

У випадку, коли за основу кінороману береться власне кіносценарій фільму (авторство не завжди належить одній особі), письменнику доводиться дописувати великі фрагменти тексту, переробляти, насамперед, т.зв. ремаркову частину, надаючи їй більшої оповідності. Одним із перших зразків такої жанрової конверсії вочевидь можна вважати кінороман Дж. Лондона „Серця трьох” (1919–1920), який, власне, постає переробкою сценарію (у співавторстві з Ч. Годдаром) у художній прозовий твір. На думку Л. Госейка, „першим відомим українським літературним твором, написаним на підставі однойменної кінокартини”, була „Людина з лісу” (1925). Показово, що „після виходу фільму на екрани сценарист Дмитро Бузько опублікує популярний роман, куди кращий від фільму” (Госейко 2005: с. 27–28).

При написанні цього типу кінороману автори зазвичай намагаються використати й кіносценарій, і фільм, оскільки при зйомці виникають додаткові конотації, смисли, рішення. При цьому слід пам'ятати, що над створенням фільму працює команда професіоналів, кожен з яких привносить своє рецептивне бачення історії. Зокрема, процес „новелізації” був застосований ще О. Довженком: кіноповість „Земля” написана після виходу фільму на основі кіносценарію (див. детальніше: Іванова 2010).

Останнім часом термін „кінороман” вживається саме по відношенню до „книг, написаних за фільмом, що вже вийшов у прокат і достатньо успішний у касовому відношенні” (Масленкова 2012: с. 163). Зауважимо, що така літературна адаптація фільму нерідко зазнає найбільш нищівної критики, найперше через низьку літературну якість. Однак серед чималої кількості кінороманів, які можна сміливо зараховувати до „масового читива”, все ж з'являються якісні зразки цього жанру. Зокрема, на українському просторі в жанрі кінороману сьогодні працюють К. Тур-Коновалов („Крути 1918”, „Художник” (у співавторстві з Д. Замрієм та О. Лісовиковою)), Д. Замрій („Режисер”), П. Яценко („Нечуй. Немов. Небач”), А. Кокотюха („Червоний”, „Червоний. Без лінії

фронту”), О. Куманський („Тоталізатор”), В. Веретенников („Гетьман”).

Як наслідок, в останні десятиліття дослідницький інтерес до цього жанру активізувався: з одного боку, через посилене зацікавлення інтермедіальними методиками (див.: Гундорова і Сиваченко 2018), а з іншого – через появу нових оригінальних зразків. Сучасні дослідники обирають об’єктом детального розгляду й репрезентативні першозразки кінопрози (як українські, так і зарубіжні). Зокрема, О. Пуніна у монографії „Кінофіксація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття)” основну увагу зосереджує на функціонуванні „компонентів мови кіно в художньому творі”, на „реалізації кінозасобу як конструкції в тектоніці української художньої прози 20–30-х років ХХ століття”, аналізуючи, зокрема, функціональне навантаження засобів мови кіно в кінопрозі Гео Шкурупія, Дмитра Бузька, Леоніда Скрипника, Юрія Яновського (чимала увага приділяється й кінороманам) (Пуніна 2012).

У монографічному дослідженні О. Романової „Кіноромани Алена Роб-Грійє: (Аспекти синтезу мистецтв)” аналізуються кіноромани як один із ключових аспектів творчого доробку відомого французького письменника, кінематографіста, представника „Нового роману” Алена Роб-Грійє. Тут послідовно увагу зосереджено на чотирьох авторських зразках: „Минулого року в Марієнбаді”, „Безсмертна”, „Поступове проникнення в насолоду”, „Вас кличе Градіва”. Дослідниця, аби „зрозуміти зацікавленість письменника у синтезі літератури і кіно”, відповідно аналізує „тенденцію до взаємодії різних видів мистецтва у текстах інших новороманістів, власних маніфестах письменника” та окреслює „тенденції, які спричинилися до створення *явища кінороману*” (Романова 2012: с. 6, курсив наш. – *Н. Н.*), яке вона розглядає як „синтетичне явище”, що „складається принаймні з елементів двох видів мистецтва – кіно та літератури” (Романова 2012: с. 208). Авторка висновує, що „потяг до візуального мистецтва змусив Роб-Грійє створити *гібридний жанр* на межі літератури та кінодраматургії” (Романова 2012: с. 209, курсив наш. – *Н. Н.*). Отже, основна увага зосереджується на особливостях кінороманів Роб-Грійє в руслі естетики новороманістів, акцентуючи гібридність цього жанру.

Я. Цимбал, досліджуючи літературу 20-х років ХХ ст. та українського авангарду, простежує „намагання й варіанти організувати художній текст за принципами кінодії в доробку представників «Нової генерації», на завершальному етапі українського футуризму” (Цимбал 2014: с. 198). Зокрема, ця авторка, ведучи мову про „прагнення сполучити літературу й кіно та видобути «незвичайну діалектичну силу»”, зауважує, що

з цього поєднання з метою одночасної деструкції мистецтва і створення метамистецтва породжуються нові синтетичні жанри у практиці футуристів: *кіноповість* „Про що розповіла ротаційка” Дмитра Бузька, *кінороман* „Борис Джин із Подолу” Семена Скляренка”, *екранізований роман* „Інтелігент” Леоніда Скрипника (Цимбал 2014: с. 198, виділено нами. – Н. Н.).

Саме на аналізі вказаних текстів та теоретичних розвідках цих авторів дослідниця, зрештою, висновує:

експерименти зі „зміщенням фактур” футуристи розуміли як один з необхідних етапів ліквідації мистецтва. Візуальна центрованість авангарду взагалі, а також реальна участь багатьох членів „Нової генерації” у кіновиробництві сприяли їхнім спробам дати тексти, організовані коштом взаємодії різних видів мистецтва – словесного й візуального. Так з’явилися жанри кінороману, кіноповісті, кіноновели. Способи взаємодії літератури й кіно у кожному конкретному випадку визначали стиль та перевагу тих чи тих – літературних чи кінематографічних – елементів у творі (Цимбал 2014: с. 203).

Як бачимо, в руслі інтермедіальної методики тут аналізуються різноманітні жанрові зразки з увагою на виявленні власне кінематографічних та літературних кодів у даних текстах. Проте з’ясування до жанрових особливостей прикладів здійснено лише побіжно.

Н. Бернадська у руслі інтермедіальної естетики та компаративних студій (стаття „Про витоки кінороману”) аналізує одні з перших зразків жанру кінороману – „кінематографічний роман” французького письменника Жуля Ромена „Доногоо-Тонка, чи Дива науки” і кінороман „Квінт” українського письменника



Миколи Борисова. Зокрема, з’ясовується „баланс літературних і кінематографічних прийомів”, аналізуються особливості „сюжету, композиції, способи відтворення зовнішніх і внутрішніх рис героїв, засоби візуалізації тексту” (Бернадська 2016: с. 11), фіксуються спільні та відмінні риси аналізованих кінороманів. Висновковою тезою цієї розвідки постає таке твердження:

у західноєвропейській традиції кінороман тяжіє до кінематографічних засобів: це помітно й у творах А. Роб-Грійє і в інших представників французького „нового” роману. В українській традиції і кіноповість, і кінороман позначені переважанням літературних прийомів (Бернадська 2016: с. 19).

Отже, тут завважуємо спробу виокремити характерні риси жанру кінороману в результаті компаративного аналізу вітчизняних та зарубіжних зразків.

Підемо далі. Нижче на прикладі тексту А. Кокотюхи „Червоний. Без лінії фронту” (2019) з’ясовуються ключові жанрові коди кінороману (Кокотюха 2019). Звісно, звернення того чи іншого автора до жанру кінороману не відбувається спонтанно, що підтверджують численні біографії авторів, які працювали або й нині працюють у цьому жанрі. Так чи інакше кожний із них має певне відношення до кіноіндустрії: або як сценарист, або як інший працівник кіногалузі, або, навіть, як аматор. У такому разі звернення до кіномови логічне, оскільки на літературу переноситься кінематографічний досвід. Так, багатий досвід кіновзаємин презентували ще у 20-ті рр. ХХ ст. спочатку панфутуристи (М. Семенко, Гео Шкурупій, Д. Бузько, Л. Скрипник, В. Ярошенко), а пізніше й ваплітяни (М. Бажан, М. Йогансен, Ю. Яновський). Зразковим тут є спадок О. Довженка, позаяк результатом синтезу його режисерської та літературної праці стали жанри кінопоєми, кіноновели та кіноповісті.

Сьогодні цікавим видається досвід А. Кокотюхи (1970 р.н.) – члена Національної спілки кінематографістів України, плідного автора, чия діяльність пов’язана з кіно вже понад 20 років (80 книг і 200 сценаріїв). Як сценарист, він з 1998 р. співпрацює з Національною студією ім. О. Довженка, українськими продакшн-студіями, провідними українськими телеканалами (Кокотюха 2020).

За книгами та кіносценаріями цього молодого автора створено чимало художніх фільмів та телесеріалів. Зокрема, у 1998 р. побачив світ художній фільм „Тупик” режисера Гр. Кохана за мотивами повісті А. Кокотюхи „Тупик для втікача” (кіностудія ім. О. Довженка). У 2007 р. вийшов на телеекрани детектив „Тривожна відпустка адвоката Ларіної” (реж. О. Стеколенко), що є екранізацією детективного роману письменника „Легенда про Безголового”. Згодом режисером М. Бернадським екранізовано однойменний роман автора „Повзе змія” (2009 р.). Дуже плідним для А. Кокотюхи виявився 2016 рік – на екрани вийшли три телесеріали за його сценаріями „Століття Якова” (реж. Бата Недич), „Катерина” (реж. О. Тименко), „Потрійний захист” (реж. А. Матешко, А. Азаров), а також історичний фільм „Червоний” (реж. Заза Буадзе) – екранізація однойменного роману письменника. З приводу цього роману А. Кокотюха зауважував:

Я задумав її ще 2011 року, на хвилі успіху історичних романів. До того часу у мене вже було десь 30 книжок, кілька екранізовано. І всі вони написані в жанрі кінороманів. Тож й цю я починав писати відштовхуючись від того, що в майбутньому було б добре зняти фільм. А сьогодні я прочитав у Facebook фразу: „Роман хороший, але сценарист все зіпсував (сміється) (Веретенник 2017).

Через чотири роки у жовтні 2020 р. відбулася прем'єра екранізації кінороману „Червоний. Без лінії фронту” (реж. Заза Буадзе), своєрідного приквелу роману і фільму „Червоний”.

Кіносценарну діяльність А. Кокотюхи відзначено на Всеукраїнському конкурсі романів, сценаріїв та п'єс „Коронація слова”, де, починаючи з 2000 року, автор виступав постійним учасником: у 2008 році – ІІІ премія за кіносценарій „Язиката Хвеська”, у 2009 р. – кіносценарій „Шевченко Катерина ХХІ” (Кокотюха 2018). Як визнає сам автор:

„Я пишу кіноромани, бо для мене книжка і кіно – одне й те саме” (Батрак 2017), „сьогодні якщо книгу, яку ти пишеш, не можна екранізувати, то краще її не писати. Потерпи, не виливай свої думки та емоції на монітор комп'ютера, або одразу роби текст під кіно” (Яценко 2017).

Таким чином, синтез кіно та літератури у творчості А. Кокотюхи є природним явищем. В одному зі своїх інтерв'ю він зауважує:

„Майже все, що пишу, – це кіноромани, або документальне кіно. Якби в Україні 20 років тому почали знімати кіно, то зараз усі мої книги були б не романами, а кіносценаріями”; „Коли я пишу книжку, то виходжу на локацію і уявляю, як це все виглядає, щоб розуміти, як і куди веде та чи інша вулиця. Інші письменники так не роблять, тому усі мої книги – кіносценарії” (Яценко 2017).

Нижче ми розглядаємо зразок авторського використання власного кіносценарію як основи для кінороману „Червоний. Без лінії фронту”, що постає як кінороман-приквел, оскільки події перенесені на 10 років від того часу, про який йдеться у романі „Червоний” (показані 1938–1939 рр.). Зауважимо, що першими двома частинами історія про Червоного не завершується, оскільки анонсується вихід ще одного роману (кінороману) і фільму „Червоний. Коло вогню”. Головний герой Данило Червоний у тексті показаний, насамперед, юнаком-ліцеїстом, який лише заступає на свій непростий шлях, а згодом стає командиром і, зрештою, втікачем (Кокотюха 2019).

Власне, термін *приквел* напряму пов'язаний з кінематографом: він від початку передбачав „фільм, що розповідає передісторію героїв або подій оригінальної стрічки” (Васильєв 2017: с. 395). Проте література також надає чималу кількість оригінальних зразків романів-приквелів, починаючи з пенталогії Фенімора Купера про Шкіряну Панчоку (1823 (4 ч.), 1826 (2 ч.), 1827 (5 ч.), 1840 (3 ч.), 1841 (1 ч.)) до Джона Клінча „Фінн” (2007). Хоча приквел виступає своєрідним „протосюжетом” вихідного тексту, все ж він відзначається більшою сюжетною самостійністю у порівнянні, наприклад, із сиквелами, а відтак – і оригінальністю персоносфери та системи наративів (див. детальніше: Васильєв 2017: с. 396).

Стосовно кінороману „Червоний. Без лінії фронту”, то його архітектоніка у цілому подібна до архітектоніки попереднього роману „Червоний” (див.: Кокотюха 2012). Вона складається зі вступного звернення оповідача Кліма Рогозного (який, власне, й ідентифікується як автор романів, тому дистанційований від зображуваних подій) і „чотирьох книг” (фрагментів) (у

„Червоному” фігурують „три зошити”), що написані чотирма персонажами-розповідачами: другом Мироном, Марією Синицею, Степаном Кругловим, Домною Галушкою:

„Я дозволив собі розділити цю книгу на чотири частини, кожна з яких після тривалих роздумів вирішив назвати фрагментами. Адже справді маємо чотири фрагменти, взяті з чотирьох окремих, незалежних одне від одного джерел”. <...> „Для зручності, аби не плутати вас, кожного нарід, як вважав за краще. Тому Орест Миронюк перетворився на друга Мирона, Марія Синиця влаштувала, а ось Степана Круглова залишив під тим псевдонімом, який він поставив на своїй книжці. Нарешті, найцікавіше для мене – Домнікія Чечель. Порадившись із онукою, я назвав її у відповідному фрагменті Домною Галушкою. Чому – зрозумієте самі, коли дочитаєте до того місця” (Кокотюха 2019: с. 22–23).

Отже, кожен фрагмент презентує окрему оповідну стратегію, окрему наративну лінію, осібну точку зору (фокалізацію за Ж. Женеттом<sup>1</sup>) персонажа-розповідача на ключові події з життя Данила Червоного, тим самим, монтажно поєднуючись в єдине ціле, доповнюючи й формуючи цілісний образ героя. Зміст кожної оповіді структурується відповідно до бачення, думок та сприйняття розповідача. Лише в третьому фрагменті автор дозволяє собі вставляти так звані „примітки Кліма Рогозного”, щоб прояснювати, уточнювати і висловлювати інший погляд на позицію Степана Круглова.

Кінематографічний код оприявнює себе вже на початку кінороману не лише на структурному рівні, а й на змістовому. Оповідач К. Рогозний у вступній частині, названій „Чотири книги”, вирішує нагадати читачеві деякі відомості про себе й про те, „з чого все почалося”, акцентуючи на своєму кінематографічному досвіді та поновлюючи знання читачів щодо першої історії про Данила Червоного:

Звуть мене Клим Рогозний, народився в Києві 4 грудня 1969 року, вже більше десяти років займаюся документальним кіно. Наша

---

<sup>1</sup> У компаративному ключі питання фокалізації в кінематографі та літературі детально аналізує Франсуа Йост (див.: Jost 2007).

студія знаходить гроші на фільми через грантові програми, створені нами стрічки можна побачити лише на спеціалізованих фестивалях, можемо похвалитися кількома десятками різних призів. Вони прикрашають стіну в нашому офісі, колеги жартома називають це іконостасом. Але в українських новинах про наші здобутки говорили лиш тоді, коли ми діставали чергову міжнародну відзнаку (Кокотюха 2019: с. 7).

Зрештою, коли „книга прозвучала” (мова йде про роман „Червоний”), на оповідача хлинула лавина різноманітної критики, що спровокувала появу нижченаведеної:

Уявіть собі пекло, в якому я опинявся відтоді всякий раз, коли приїздив кудись на зйомки із нашою групою. Боже збав, мова не лише про Галичину, Волинь чи Поділля. *Справжня могила реального* Данила Червоного знаходилася всюди, де зацікавлені представники патріотичної громадськості встигли прочитати книжку. „Пане Климе, пане Рогозний, ви повинні, ви маєте, ви мусите, ви просто зобов’язані написати нову книгу саме про наш край! Ви багато втратите, якщо не знімете фільм про тутешніх героїв!” (Кокотюха 2019: с. 8–9).

Як бачимо, два елементи, „книга” і „фільм”, тут чітко артикульовані, що, з одного боку, моделює подальше розгортання дій умовного автора, а з іншого – апелює до рецептивного досвіду читачів/глядачів попередньої книги та її однойменної екранізації (див.: Червоний 2017).

Пан Рогозний досить детально розгортає перед читачами історію про те, за яких обставин і в який спосіб до нього потрапили „чотири книги”, „жодна з яких Данилові Червоному на псевдо Остап присвячена не була” – автори згадували про нього лише в „певних фрагментах”, „він не був для кожного аж такою важливою постаттю. Аби не успіх моєї попередньої роботи, аби не повільний, але впевнений розголос, жодна з книжок так би й не спливла” (Кокотюха 2019: с. 21).

Водночас за рахунок цього наративу привідхиляється завіса самої письменницької праці над матеріалом:

Я витратив чимало часу, вибираючи з кожної книжки потрібні фрагменти. Далі треба було знову уніфікувати їх, а по суті – взявши за основу й максимально зберігаючи деталі оригіналів, усе ж написати своє (Кокотюха 2019: с. 22).

Отже, вже у вступній частині кінороману бачимо спробу поєднання оповідної структури з прийомами документальності, що створюють ілюзію достовірності. Окрім згаданих книг, мемуарів, документів, має місце оперування актуальними парадигмами і поняттями: „віртуальний простір”, „приватне повідомлення”, „відсканована книга в PDF-форматі” (Кокотюха 2019: с. 15), „попросився до мене в друзі через Facebook” (Кокотюха 2019: с. 15), „приїхав на чорному «Рендж Ровері», дав візитівку з усіма телефонами й електронною адресою” (Кокотюха 2019: с. 16), „копі-центр” (Кокотюха 2019: с. 18) та ін. Відповідно до цього сам А. Кокотюха в одному інтерв’ю визнавав:

Люди хочуть жанрових сюжетних історій, щоб у тексті автора було присутньо найменше. <...> Якщо про мене, то моя присутність тут мінімальна – я тільки придумав історію. І далі треба написати її персонажами (Яценко 2017).

У кіноромані так, власне, й відбувається – нараторські функції автор переадресовує кільком персонажам, які зі свого ракурсу (при цьому, не зважаючи на своє ставлення до головного героя) розповідають власну історію.

Орієнтація на читачів/глядачів, своєрідних співучасників подій, оприявнює процес гри автора/режисера. Фінальне звернення розповідача Рогозного до читача презентує, насамперед, оповідну традицію. Проте, зауважимо, вона присутня й у кінематографі як звичний прийом:

Здається, усе. Відпускаю фрагменти від себе, традиційно перепрошую за трошки довге вступне слово й маю надію, що в подібному детальному роз’ясненні потреба була. Далі лишаю тебе, читачу, сам на сам із Червоним, його друзями, товаришами, ворогами. Кожен хай сам відповість, чому війна, яку вів Остап, не мала лінії фронту. І маю надію: кожна з переказаних мною історій настільки реальна, наскільки ж і неймовірна (Кокотюха 2019: с. 24).

Важливим фактором документальності (ілюзія достовірності) виступає хронотоп кінороману, який чітко окреслено на початку кожного з чотирьох фрагментів. Так, події першого фрагмента, названого „Друг Мирон”, відбуваються в „Другій Польській Республіці, Волинському воєводстві, місті Креманець” і датуються „Жовтнем 1938 – вереснем 1939 рр.” (Кокотюха 2019: с. 27). Фрагмент другий „Марія Синиця” – „Райхскомісаріат Україна. Генеральна округа Волинь-Поділля. Червень 1943 року” (Кокотюха 2019: с. 179). Події третього фрагмента „Степан Круглов” відбуваються там само – „Райхскомісаріат Україна. Генеральна округа Волинь-Поділля”, проте датуються „Липнем 1943 року” (Кокотюха 2019: с. 221). Однак четвертий фрагмент „Домна Галушка” пропонує читачу/глядачу відомий із попередньої книги хронотоп „Комі АРСР, Воркута, весна 1949 р.” (Кокотюха 2019: с. 221). Якщо подивитися на темпоральні виміри означених фрагментів, то можна чітко спостерігати явище редукції часу, що дуже часто використовується кінематографістами. При цьому часовий проміжок всієї історії зберігає власний контур.

Локальні просторові описи в самих історіях містять власні візуальні коди. Складені разом як певні кінокадри, вони дають читачеві/глядачеві можливість реально уявити відповідну місцевість (за Ю. Лотманом, кадр презентує „не всю дійсність, а лише один її шматок, вирізаний за розмірами екрана” (Лотман 1998: с. 306)). Нижче наведемо один із використаних у приквелі типових зразків літературного квазі-кадрування, де, на відміну від кінематографу, йдеться навіть про запахи:

Перший ярмарковий день на міській ринковій площі видався гамірним і багатолюдним попри холоднечу.

Святково вбрані містяни дефілювали парами й невеликими гуртами. Хто молодший – ковзав на невеликій ковзанці. Діти не завжди могли втриматися на ногах, падали й реготали, навіть забиваючи дупи. Духовий оркестр бадьоро й уривчасто грав, хоч музики час від часу зупинялися: на морозі боліли губи. Уздовж майдану торгівці розклали крам, заклики до покупців перекривали музику. Іржали й пурхали коні, аромати пуншу, глінтвейну та грогу змішувалися з терпким запахом кінського лайна, яке господарі не

квапилися прибирати. А над усім цим зависав регіт уже зранку підпилого люду, який охоче катався на санях та бричках, оздоблених строкатими стічками (Кокотюха 2019: с. 104).

У таких моментах дуже чітко виявляє себе практика кіносценарної оповіді, що враховує момент панорамної зйомки і зміну планів.

Автор детально перераховує елементи інтер'єру, ніби фіксуючи камерою найдрібніші деталі. Так, Мирон, перебуваючи разом із Данилом у будинку Дарини, своїм зором прискіпливо охоплює всі елементи:

Тепер я мав нагоду трохи роздивитися. Крім ліжка, невеличкого круглого столика в кутку й двох стільців із вигнутими спинками тут стояв великий старий добротний комод із трьома шухлядами. На ньому примостився новенький патефон, поруч – чималий стос платівок. Я не аж так добре знався на музиці, та все ж підійшов, переглянув. Переважно джаз, польський та американський, кілька французьких та англійських конвертів. Уявив, як Дарина заводить патефон, запускає музику й вони з Дорошем удвох танцюють тут при свічці, закривши фіранкою вікно (Кокотюха 2019: с. 161–162).

Вищенаведений опис досить чіткий і лаконічний, а візуалізація надзвичайно конкретна: не просто стільці, а два стільці, не просто комод, а комод з трьома шухлядами. Навіть кадри уявного танцю досить чітко вмонтовуються у відеоряд. Проте водночас зберігається оціночна характеристика побаченого оповідачем. Найчастіше у фільмах такі фрагменти можуть подаватися як „доріжка із зображенням” і „звукова доріжка”, де зображення фіксує те, що персонаж або оповідач бачить, а за допомогою озвучування – те, що думає (див.: Jost 2004: с. 73).

Кінематографічна увага до інтер'єрної деталізації має місце і в кожному з трьох інших наративів приквелу, техніка відтворення інтер'єру зберігається відповідно до першозразка, але матеріал зовсім інший – виразний приклад з оповіді Домни Галушки (четвертий фрагмент):



Усередині житло старого злодія мало вигляд не кімнати в бараку.

Справжній барліг, натоптаний різними речами. На підлозі – справжній персидський килим, на стінах – гобелени з оленями й лебедями. Цокав настільний годинник з гирками й будиночком для механічної зозулі. Ліжко, накрите ватяною ковдрою, – у дальньому кутку, відгороджене широкою строкатою завісою. На комоді – сім слоненят із білої порцеляни, один одного дрібніші, новенький патефон (Кокотюха 2019: с. 296).

Отже, ці описи формально зберігають літературний характер, проте в них ніби проступає ремарковий текст кіносценарію. Погляд читача/глядача, аналогічно кінокамері, рухається кімнатою, затримуючись на окремих деталях, що, зрештою, складаються в загальну картину кімнатного простору.

Проте свою кінематографічність оприявнює не лише хронотоп. У тексті кінороману можна чітко простежити, що досить сильну позицію займають діалоги, кількість яких значно більша у порівнянні з описовими фрагментами, що у звичайному романі, як відомо, можуть розгортатися на кілька сторінок – згадаймо, приміром, російські або французькі класичні романи, де описи подій, які відбуваються у часі протягом кількох годин або одного дня, можуть займати десятки сторінок. Кінороман також містить романну монументальність, що у конденсованій формі здатна розгорнути перед читачем / глядачем масштабні події, перетворюючись на своєрідний сучасний епос. Відповідно до цього І. Маневич зауважував, що саме жанр кінороману

давав можливість розглянути великі історичні події, життя народів у вирішальні моменти війн і революцій, простежити, як доля народна спліталася з долями окремих людей. Історія одного життя, однієї сім'ї простежувалася в гущі історичних подій (Маневич 1966: с. 118).

Діалоги в тексті кінороману функціонують за законами епічного жанру, перемежуючись із невеликими описовими фрагментами, що супроводжують рух дії. Як приклад наведемо епізод, що відбувається в помешканні викладача ліцею Калюжного (діалог із першої книги друга Мирона):

Із середини почувся рух. Потім запитали рівно й досить голосно:

– Хто там?

– Ми, – озвався Червоний.

– Ви не помилилися?

– Ваші учні, пане регенте.

Двері прочинилися до половини, ми побачили Калюжного – у штанях, сорочці, навіть при краватці й камізельці.

– Дуже мило, – мовив, упізнавши Данила, а глянувши через його плече на мене, сказав різко: – Зі зброєю в мій дім не ходять.

– Ви ж розумієте...

– Ні, – відрубав Калюжний. – Ми так не домовлялися. Ми взагалі не домовлялися.

– То ви нас не чекаєте? – Червоний не дивувався, навпаки, в голосі чулася ледь уловима іронія.

Замість відповіді Калюжний ступив убік, даючи йому змогу пройти. Мені заступив шлях, і я заховав револьвер. Він далі не мав наміру пускати мене, тож Данило сказав:

– Друг Мирон буде присутній, або піду я.

– Дивний ультиматум. – Калюжний знизав плечима, але нарешті дозволив зайти й мені (Кокотюха 2019: с. 115).

Характери персонажів промальовуються також за кінематографічним принципом: якщо епічний текст дозволяє деталізацію усіх рис, то в кіноромані формування характеру відбувається у дії або персонажі характеризуються через мовлення, з незначним, проте доволі відчутним описовим елементом. Власне, те саме можна зазначити і про зовнішність персонажів кінороману, яка подається тут максимально сконденсовано з акцентом на чіткій візуалізації. Такий опис легко можна перенести на екран. Слід також зауважити, якщо існує вже екранна версія героя (в даному випадку так воно і є), то, швидше за все, письменник портретизує конкретного актора, який втілював на екрані цей образ.

Приміром, Мирон, розповідаючи про перше знайомство з Данилом Червоним, подає опис зовнішності юнака:

...З першого погляду Данило видавався старшим щонайменше років на п'ять. <...> Худорлявий, але не хворобливий, збитий міцно, дивився зазвичай трохи примруженими очима. Ніколи не всміхався,

тонкі губи постійно стиснуті, як і він весь сам – немов накручена пружина. Зблизька в Червоному вгадувалося глибоко приховане шаленство. Він справляв враження людини, яка тримається з останніх сил. Необережний крок поруч, необачний рух, погляд, який не сподобається, – і хлопець вибухне. І разом – світ довкола нього (Кокотюха 2019: с. 27).

Ідентичний опис командира Червоного відтворюється й в очах Марії Синиці:

Керував усім худорлявий, але не хворобливий, навпаки – міцно збитий командир, чий вік складно було визначити на око з першого погляду. Він видавався старшим за свої роки, скільки б не мав їх насправді. Споглядав за всім із-під примружених очей, і складалося враження: насилу стримує себе від якогось шаленого вчинку. На ньому був добре підігнаний однострій із нашивками на манжеті, котрі напевне означали ранг, але на тому я не зналася. Згодом почула: він чотовий. <...> Мав широкого відкритого лоба, як повертався, аби дати чергове розпорядження, – бачила карбований профіль, невеличку горбинку на носі (Кокотюха 2019: с. 188).

Нарешті, для порівняння наведемо опис Червоного, поданий очима Домни Галушки в „Четвертому фрагменті”, коли той самий герой, утікаючи з табору, переходується у неї:

У себе в комірчині я краще його роздивилася.

Поки чекав, устиг витерти лице й руки снігом. Лице все одно лишилося з брудними патьоками. Та побачила чоловіка, якому однаково могло бути трохи за тридцять й майже під сорок. Поголена на табірний манір голова робила лоба ще ширшим. А змарнілість підкреслювала карбований профіль, на носі – невеличкий горбочок. Прийшов у солдатській шинелі, з якої здер погони, шапці, уже без зірочки спереду, ватяних штанях. Під шинеллю – теплий светр. Зеків так не вдягали, та мені не треба пояснювати: утікач убраний в трофеї, дбайливо та ретельно готувався до ривка: рятівного чи останнього в житті (Кокотюха 2019: с. 286–287).

Очима усіх розповідачів разом, читач/глядач може побачити персонажа „крупним планом”: спочатку обличчя Данила, а потім і всю його поставу, чітко розглянути персонажа. Крім того, цей образ читач/глядач навіть може порівняти з візуальним образом,

оскільки кадри з фільму, починаючи з обкладинки, ілюструють книгу (див.: Кокотюха 2019: с. 160–161). Поширена сьогодні книговидавнича практика такого кшталту дозволяє автору зменшити до мінімуму описи зображень, проте, за зауваженням Б. Моррісетта, „результат вже не створює враження справжнього кінороману”, натомість „виглядає як ілюстрований текст” (Morrissette 1985: с. 33).

Як фіксують практично всі дослідники, однією з основних рис текстів кінематографічного викладу постає монтажна побудова кадрів-сцен. Інтенсивна зміна кадрів спрямована на створення рецептивної напруги, вона транслюється у кінороман за рахунок лаконічних фраз, нагромадження яких створює відповідний ефект максимального напруження. У таких випадках сюжет розгортається вкрай динамічно. Відбувається так звана „конденсація зображення”, енергетичне накопичення зображуваного (Маневич 1966: с. 104–105). Як приклад наводимо фрагмент з оповіді Марії Синиці про напад партизанів на машину з німцями:

Скільки їхали – не знаю.

Ніби рухалися, проте час наче завмер.

Аж раптом десь попереду вибухнуло.

Відразу вдарила довга автоматна черга, потім – ще одна.

Ми всі закричали хором і раптом побачили націлені на себе дула. То солдати, що збилися в кузові, найжачили зброю, не дозволяючи нам ані впасти, ані бодай пригнутися, рятуючись від випадкових куль.

Нами прикривалися.

Ось коли стало ясно, для чого нас, бранок, розсадили саме так.

Живий щит.

Але ж усе одно колону атакували. І в тому, що то наші партизани, я не сумнівалася.

Вантажівка зупинилася на повному ході, трусонуло сильно.

– Лягайте! Дівчата, лягайте! – заволила на всю силу легень Уляна, перекикуючи канонаду (Кокотюха 2019: с. 186–187).

Текст кінороману в цьому разі відтворює всі можливості кінотексту: у ритмічному описі-суміші окремих наративів зберігається енергетична цілісність рецептивного враження:

Повалилася між солдатами, кричачи криком, накривши руками голову, відразу відповзаючи в той кут, у який було можливо. Бій лунав тепер десь над нами, й солдати, голосно лаючись, топчучи нас кованими чобітьми, виборсувалися з живої людської купи, сипалися через борти.

Не помітила, як вистрибнув останній.

Ми, бранки, лишилися на дні кузова самі й почали сповзатися до купи. Крики, промовлені вголос молитви, знову налякані вигуки, хтось кликав маму – усе змішалось, й за голосінням не помітили, як раптом довкола стало дуже тихо.

Першою оговталася Софія.

Обережно, дуже обережно підвелася, спершу рачки, потім – навколішки. Вистромила голову над бортом. За мить десь поруч почули стурбований чоловічий голос:

– Е, дівки, ви там усі живі?

Відразу інший, бадьорий:

– Слава Ісусу Христу!

Аж тут Софія вигукнула дзвінко:

– Клене! Клене!

І спритно, вправно не стрибнула – перелетіла через борт (Кокотюха 2019: с. 187–188).

Раптовість, швидкий темп, напруга і неочікуваність створені зміною кадрів та планів, застосування прийому „зйомка в русі” фіксують авторський кінематографічний досвід. Проте, за міркуваннями дослідників, використання „літературного монтажу” надає значно ширших можливостей, ніж монтаж кінематографічний, позаяк „через нематеріальність слова більше стимулює мисленнєву й емоційну активність читача”, оскільки літературний образ в уяві читача може досягати більшої „візуалізації” (Ждан 1982: с. 54–55).

Характерною рисою кінороману необхідно вважати описи, що детально відтворюють певні кадри цілком завершеної сцени: візуалізований текст ніби зчитується з екрана, чітко відтворюючи те, що відбувається. Однак сама практика опису, як і багатьох інших прийомів, свого часу, була запозичена кінематографістами з літератури: „Суто літературні прийоми: опис, внутрішній монолог, контрасти переживання дійових осіб і їхнього середовища, часовий і просторовий розвиток дії, – пройшовши через збагачувальну

фабрику кіносинтезу, знову засвоюються літературою” (Маневич 1966: с. 234).

Реалістично й дієво постає кривава сцена у ресторані „Волинь”: камера ніби фіксує кожну деталь, кожен порух героя. Перед очима читача/глядача відбувається жорстка бійка двох супротивників, тут ніби сцена з фільму трансгресує у текстовий простір:

Його наступні дії злилися в один суцільний рух. Підвівся, потягнувся до свого пальта, узяв його, вдягнув, поправив комір, вийшов із-за столу та рвучко згріб поляка за барки. Той ще нічого не встиг зрозуміти (узагалі ніхто з присутніх не вправився оговтатись), а Червоний уже вдарив Ямбора головою, розбиваючи ніс та заюшуючи кров’ю лице, своє та противника. Наступний удар був кулаком, у те ж саме болюче місце. Тепер Данило пустив його, і Вітольд, утративши рівновагу, впав, незграбно дригнувши ногами (Кокотюха 2019: с. 55).

З-поміж багатьох аналогічних за своєю енергетикою сцен (приміром, коли дівчата після обстрілів потрапили до партизанського відділу Червоного) яскравим прикладом візуальної насиченості фрази може виступати фрагмент оповіді Марії Синиці (фрагмент другий). Тут камера спочатку подає загальний план, щоб означити місце дії. Монтажно переходить до середнього, сегментуючи частини в просторі, при цьому поступово формуючи композиційну завершеність сцени:

Хлопці займалися своїми справами і, здавалося, не зважали на нас, звільнених полонянок. Частина перевантажувала харчі з кузовів на підігнані підводи. Інші тягнули трупи німців докупи, найперше знімаючи з мертвих чоботи, ремені, забираючи зброю. Кілька вояків окремо покляли своїх загиблих, дехто з дівчат уже бинтував поранених (Кокотюха 2019: с. 188).

На тематичному рівні кінороману оприявнюють себе й кінематографічні інтермедіальні коди: у діалогах персонажів, у спогадах героїв, у напружених ситуація, відсилаючи до кадрів кінематографічної класики, приміром: „Зіткнувшись, мов

у комедіях із Чарлі Чапліним, чоловіки почали штовхатися, заважаючи один одному” (Кокотюха 2019: с. 55).

Кінематографічна тематика особливо чітко проступає у четвертому наративному фрагменті „Домна Галушка” (Домна, перебуваючи у Воркутинському засланні, була безпосередньо залучена до праці у табірному театрі):

Раз на тиждень кудись могли довести пересувний кіноапарат, аби прокрутити якесь старе кіно. Нового на той час знімали дуже мало, й люди через відсутність вибору вкотре передивлялися довоєнних „Чапаєва”, „Веселих хлоп’ят”, „Волгу-Волгу”, „Джувльбарса”, а з повоєнних стрічок перепала комедія „Весна”. Для одних вона була знущанням над реальністю, для інших – можливістю подумки перенестися у відновлену після війни Москву, ближче до красивого життя, де в ногу крокують наука й мистецтво. Але хто б як кіно не сприймав, пісенька про те, що *журчат ручьи*, мирила всіх, навіть єднала (Кокотюха 2019: с. 276).

Показово, що, крім згадки відомих стрічок довоєнного й повоєнного періоду, йдеться про рецепцію табірних глядачів, а відтак – вражень від цієї ситуації самого наратора.

Кінематографічна тематика вплітається навіть в опис окремих персонажів:

Невисокий чоловік років за п’ятдесят, у довгому синьому пальті, до блиску наквашених черевиках – і це попри жовтневу грязюку – та в крилатому капелюсі. Такі носили гангстери в американських фільмах, час від часу ми навідувалися в кіно, чомусь саме Дорош дуже любив про бандитів (Кокотюха 2019: с. 76).

У книзі більшість портретів персонажів ілюструється кадрами фільму, фактично потроху прямуючи до ідеї коміксів. До того ж популяризації кінороману сприяє створення буктрейлера, який також націлений на візуальний досвід читача. В цій ситуації, за словами Н. Масленкової, „кінороман слід розглядати не як автономний твір, а, швидше, як літературний варіант кінотексту, який принципово не націлений на самостійне існування і, відповідно, сприймається виключно у зв’язку зі своїм кіноджерелом” (Масленкова 2012: с. 171). Однак це не завжди так;

приміром, А. Кокотюха на презентації свого кінороману чітко наголошував: хоча книга і створена на основі кіносценарію, проте вона виходить за рамки фільмової історії.

Нарешті, заслуговує на увагу й рецептивний вплив кінороману А. Кокотюхи. Власне як і фільм, літературний текст намагається максимально поглинути читача, майже фізично переносить його в інший часопростір, загострює його відчуття, робить „реальним” співучасником за рахунок власне кінематографічної деталізації, запозиченої з попередньої екранізації „Червоного”, збереженої у кіноромані-приквелі. Конкретний реципієнт може бути потенційним глядачем самого фільму і текст, оперуючи знайомими вже візуальними кодами, запускає невідворотний процес розпізнавання (Червінська 2015). Однак ефект може бути й зворотним: коли з'явився фільм „Червоний”, продажі книги значно зросли – за п'ять років було надруковано 35 тисяч примірників (Яценко 2017).

Такі новітні взаємостосунки фільму і книги, ширше – кіно і літератури, які виникають як наслідок популярності тексту або кінотексту, звісно, заслуговують на окремий аналіз (див., напр.: Mählknecht 2012). З урахуванням того, що перед нами був кінороман-приквел, необхідно, проте, акцентувати: в усіх жанрових експериментах А. Кокотюхи такого роду, що відбуваються на межі літератури і кіно, усі повтори характеризуються спільною матричною фабулою, головним персонажем і, звичайно, загальним художнім задумом.

З одного боку, кінороман зберігає кінематографічні коди, що переходять від кіносценарію, передусім, такі як фрагментарність, візуалізація слова, ілюзія достовірності (документальність), потужна подієвість, використання кінематографічних прийомів (наприклад, предметна деталь, „зйомка в русі”), монтажна побудова, аргументоване чергування ракурсів і планів (ближній, середній, дальній; крупний, загальний), редукція часу, сильна позиція діалогів (авторські роздуми і внутрішні монологи замінюються діалогами персонажів та їхніми діями), формування характеру в дії, характеристика персонажів через мовлення, лаконічність фраз в окремих сценах для створення ефекту максимального



напруження, конденсація зображення, накопичення внутрішньої напруги в епізоді.

З іншого боку, внаслідок техніки „новелізації”, текст кінороману набуває жанрових ознак романної форми: характерною постає масштабність оповіді (специфічно конденсована), змінюється якість наративів, ускладнюється архітектонічна і композиційна будова тексту, розгорнуто коментується перетинання життєвих векторів кількох персонажів із розкриттям їхніх характерів, еволюція психології і поведінки персонажів тощо.

У загальному сенсі кінороман А. Кокотюхи „Червоний. Без лінії фронту” постає доволі складним конструктом, що зазнає ніби подвійного кодування – кінематографічного й літературного. Для письменника, рівною мірою залученого у ці „дві стихії”, характерна двобічна конверсія – свій кінематографічний досвід автор переносить на літературу і, водночас, літературний – у сферу кіно. Отже, жанр кінороману, будучи наслідком креативного синтезу цих двох мистецтв, вміщує в собі ключові риси обох.

- Балод, А. (2005). Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин. *Сетевая словесность*. URL : <https://www.netslova.ru/balod/ra.html> (дата звернення: 18 жовтня 2020).
- Батрак, В. (2017). Андрій Кокотюха: „Я пишу кіноромани, бо для мене книжка і кіно – одне й те саме”. *Вісник Переяславицини*. 30 жовтня. URL : <http://visnik-press.com.ua/?p=84308> (дата звернення: 15 листопада 2020).
- Бернадська, Н. (2016). Про витoki кінороману. *Проблеми сучасного літературознавства*, вип. 22, с. 11–21. <https://doi.org/10.18524/2312-6809.2016.22.129392>
- Васильєв, Є. (2017). *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації*. Луцьк : ПВД „Твердиня”, 532 с.
- Веретенник, Г. (2017). Кінороман „Червоний”: історія про кохання чи жагу до перемоги? *Український інтерес*, 31 серпня. URL : <https://uain.press/articles/kino-roman-chervonyj-istoriya-pro-kohannya-chy-zhagu-peremogy-358319> (дата звернення: 10 листопада 2020).
- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа (1896–1995)*. Київ : KINO-КОЛО, 464 с.
- Гундорова, Т. і Сиваченко, Г. (ред.) (2018). *Література на полі медій*. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 633 с.

- Демин, В. (1974). Кинороман. В: Тимофеев, Л. и Тураев, С. (ред. сост.). *Словарь литературоведческих терминов*. Москва : Просвещение, с. 48.
- Довженко, О. (1984). Слово у сценарії художнього фільму. *Твори*. В 5 томах. Київ : Дніпро, т. 4, с. 133–153.
- Ждан, В. (1982). *Эстетика фильма*. Москва : Искусство, 375 с.
- Іванова, Н. (2010). Кіноповість О. Довженка „Земля”: поетологічні принципи реконструкції кінотексту. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Сер.: Літературознавство, № 1, с. 107–112.
- Капленко, О. (2010). Авангардний нарратив: оголення деструктивних практик. *Література та культура Полісся*. Вип. 58: Проблеми філології, історії та культури ХХ століття у сучасних дослідженнях. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, с. 3–20.
- Ковалів, Ю. (авт-уклад.) (2007). Кинороман. *Літературознавча енциклопедія*. У 2 томах. Київ : ВЦ „Академія”, т. 1: А–Л, с. 480.
- Кокотюха, А. (2018). Кіно. *Сайт Андрія Кокотюхи*. URL : <http://www.kokotuha.com/%d0%ba%d1%96%d0%bd%d0%be/> (дата звернення: 4 листопада 2020).
- Кокотюха, А. (2012). *Червоний*. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 320 с.
- Кокотюха, А. (2019). *Червоний. Без лінії фронту*. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 320 с.
- Кокотюха, А. (2020). Біографія. *Сайт Андрія Кокотюхи*. URL : <http://www.kokotuha.com/%d0%bl%d0%be%d0%b3%d1%80%d0%b0%d1%84i%d1%8f/> (дата звернення: 4 листопада 2020).
- Лотман, Ю. (1998). Об искусстве: структура художественного текста. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993)*. Санкт-Петербург : Искусство, 704 с.
- Лядов, М. (1930). *Сценарій. Основи кіно-драматургії та техніка сценарія*. Київ : УКРТЕАКІНО-ВИДАВ, 92 с.
- Маневич, И. (1966). *Кино и литература*. Москва : Искусство, 240 с.
- Масленкова, Н. (2012). Особенности поэтики киноромана: проблема перекодирования текста. *Studia Rossica Posnaniensia*, vol. XXXVII. Poznań : Adam Mickiewicz University Press, p. 163–174.
- Пуніна, О. (2012). *Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття)*. Донецьк : ДонНУ, 332 с.
- Романова, О. (2012). *Киноромани Алена Роб-Грийе: (Аспекти синтеза мистецтв)*. Черкаси : ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 244 с.
- Цимбал, Я. (2014). Футуристи на кінофабриці: література і кіно в “Новій генерації”. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*: зб. наук. праць, вип. 20. Київ, с. 197–203.
- Червінська, О. (2015). *Аргументи форми*. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 384 с.

*Червоний* (2017). Реж. Заза Буадзе.

Яценко, Т. (2017). „Українська література – дитина із неповної родини”, – Андрій Кокотюха. *Galinfo*. 18 вересня. URL : [https://galinfo.com.ua/articles/ukrainska\\_literatura\\_dytna\\_iz\\_nepovnoi\\_ro\\_dynu\\_andriy\\_kokotyuha\\_269403.html](https://galinfo.com.ua/articles/ukrainska_literatura_dytna_iz_nepovnoi_ro_dynu_andriy_kokotyuha_269403.html) (дата звернення: 8 листопада 2020).

Bluestone, G. (2003). *Novels into film*. Baltimore & London : Johns Hopkins University Press, 243 p.

Cléder, J. E. (2012). *Littérature et cinéma: Les affinités électives*. Paris : Armand Colin, 224 p.

Jost, F. (2004). The Look: From Film to Novel: An Essay in Comparative Narratology. In: Stam, R. and Raengo, A. (eds.). *A Companion to Literature and Film*. Oxford : Blackwell, pp. 71–80. URL : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9780470999127.ch5> (дата звернення: 17 листопада 2020).

<https://doi.org/10.1002/9780470999127.ch5>

Mahlknecht, J. (2012). The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion? *Poetics Today*, vol. 33, iss. 2, pp. 137–168. <https://doi.org/10.1215/03335372-1586572>

Morrisette, B. (1985). *Novel and Film. Essays in Two Genres*. Chicago : University of Chicago Press, 254 p.

**TEXT ON THE CULTUROLOGICAL BORDER:  
THE CINEMANOVEL “THE RED. WITHOUT A FRONT LINE”  
BY A. KOKOTIUKHA**

*Nataliia Nikoriak*

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[n.nikoriak@chnu.edu.ua](mailto:n.nikoriak@chnu.edu.ua)

*Department of World Literature, Theory of Literature and Slavic Philology  
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University  
2, Kotsiubynsky St., 58012, Chernivtsi, Ukraine*

**Abstract.** The article under studies reveals the terminological polymodality of the concept of “cinemanovel” as a screened novel; film genre; an original narrative work that tends to a screenplay; literary text written on the basis of the film and the screenplay to it (film “novelization”). An overview of modern theoretical and practical discourse of the cinemanovel genre is presented in the paper. It has been emphasized that some researchers try to find out the origins of this genre by analyzing the samples in a comparative and intermediate way, while others focus on clarifying the specifics of individual novels, concluding on the

synthetic and hybrid nature of this genre. In particular, in this aspect, the cinemanoval-prequel by A. Kokotiukha “The Red. Without a Front Line” (2019) has been analyzed. This text, based on a film screenplay, appears to be a rather complex construct that acquires a double coding – cinematic and literary – hence the genre of the novel (as a product of the synthesis of two arts) contains the key features of both. On the one hand, we have to deal with the preservation of the cinematic codes that pass from the screenplay: fragmentation, word visualization, documentalism, eventfulness, editing, alternation of angles and plans, time reduction, dialogues, character formation in action, characterization through speech, conciseness of phrases in certain scenes to create the effect of maximum tension, image condensation, accumulation of internal tension in the episode. On the other hand (as a result of the so-called “novelization”), the text acquires genre features of the novel. These are: the scale of the narration (although fragmented and condensed), the description of characters’ lives is presented in line with historical events, with the disclosure of their psychology and inner world. Finally, the work is also marked with specifically architectonic, i.e. the author connects his cinemanovals together by means of a plot, the main character and a general artistic idea.

**Keywords:** genre; cinemanoval; prequel; novelization; A. Kokotiukha; “The Red. Without a Front Line”.

## References

- Balod, A. (2005). Krizis zhanra, Ortega-i-Gasset i roman-androgin [Crisis of the genre: Ortega y Gasset and the novel-androgyne]. *Setevaia slovesnost'*. URL : <https://www.netslova.ru/balod/ra.html> (accessed: 18 October 2020). (in Russian).
- Batrak, V. (2017). Andrii Kokotiukha: „Ja pyshu kinoromany, bo dlia mene knyzhka i kino – odne i te same” [Andriy Cocotuha „I am writing cinemanovals because a book and a film are just the same to me”]. *Visnyk Pereiaslavshchyny*. 30 October. URL : <http://visnik-press.com.ua/?p=84308> (accessed: 15 November 2020). (in Ukrainian).
- Bernadska, N. (2016). Pro vytoky kinoromanu [About the origins of a screennovel]. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*, no. 22, pp. 11–21. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.18524/2312-6809.2016.22.129392>
- Vasyliiev, Y. (2017). *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii* [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations: monograph]. Lutsk : PVD “Tverdynia”, 532 p. (in Ukrainian).
- Veretennyk, H. (2017). Kinoroman “Chervonyi”: istoriia pro kokhannia chy zhahu do peremohy? [The cinemanoval “The Red”: the story of love or craving to win?]. *Ukrain's'kyi interes*. URL : <https://uain.press/articles/kino-roman-chervonyj-istoriya-pro-kohannya-chy-zhagu-peremogy-358319> (accessed: 10 November 2020). (in Ukrainian).

- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrains'koho kinematohrafa (1896–1995)* [The history of Ukrainian cinematography (1896–1995)]. Kyiv, 464 p. (in Ukrainian).
- Hundorova, T. and Syvachenko, H. (eds.) (2018). *Literatura na poli medii* [Literature in the field of media]. Kyiv, 633 p. (in Ukrainian).
- Demin, V. (1974). Kinoroman [Cinemanovel]. In: Timofeev, L. and Turaev, S. (eds.). *Slovar' literaturovedcheskikh terminov*. Moscow : Prosveshchenie, p. 48. (in Russian).
- Dovzhenko, O. (1984). Slovo u stsenarii khudozhn'oho fil'mu [A word in a feature film script]. *Tvory*. V 5 tomakh. Kyiv : Dnipro, vol. 4, pp. 133–153. (in Ukrainian).
- Zhdan, V. (1982). *Estetika fil'ma* [Film aesthetics]. Moscow : Iskusstvo, 375 p. (in Russian).
- Ivanova, N. (2010). Kinopovist' O. Dovzhenka “Zemlia”: poetolohichni pryntsyipy rekonstruktsii kinotekstu [O. Dovzhenko's cinemastory “Earth”: poetic principles of film text reconstruction]. *Naukovi zapysky Kharkivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody*. Ser.: Literaturoznavstvo, no. 1, pp. 107–112. (in Ukrainian).
- Kaplenko, O. (2010). Avanhardnyi naratyv: oholennia destruktyvnykh praktyk [Avant-garde narrative: exposing destructive practices]. *Literatura ta kul'tura Polissia*. Vyp. 58: Problemy filolohii, istorii ta kul'tury XX stolittia u suchasnykh doslidzhenniakh. Nizhyn : Vydavnytstvo NDU im. M. Hoholia, pp. 3–20. (in Ukrainian).
- Kovaliv, Y. (eds.) (2007). Kinoroman [Cinemanovel]. *Literaturoznavcha entsyklopediia*. U 2 tomakh. Kyiv : VTs “Akademiia”, vol. 1: A–L, p. 480. (in Ukrainian).
- Kokotiukha, A. (2018). Kino [Cinema]. *Sait Andriia Kokotiukhy*. URL : <http://www.kokotuha.com/%d0%ba%d1%96%d0%bd%d0%be/> (accessed: 4 November 2020). (in Ukrainian).
- Kokotiukha, A. (2012). *Chervonyi* [The Red]. Kharkiv : Klub Simeinoho Dozvillia, 320 p. (in Ukrainian).
- Kokotiukha, A. (2019). *Chervonyi. Bez linii frontu* [The Red. Without a Front Line]. Kharkiv : Klub Simeinoho Dozvillia, 320 p. (in Ukrainian).
- Kokotiukha, A. (2020). Biohrafiiia [Biography]. *Sait Andriia Kokotiukhy*. URL : <http://www.kokotuha.com/%d0%bl%d0%be%d0%b3%d1%80%d0%b0%d1%84i%d1%8f/> (accessed: 4 November 2020). (in Ukrainian).
- Lotman, Y. (1998). Ob iskusstve: struktura khudozhestvenogo teksta [On arts: the structure of a literary text]. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stat'i. Zametki. Vystupleniia (1962–1993)*. Saint Petersburg : Iskusstvo, 704 p. (in Russian).
- Liadov, M. (1930). *Stsenarii. Osnovy kino-dramaturhii ta tekhnika stsenariia* [Scenario. Fundamentals of film drama and scripting techniques]. Kyiv : UKRTEAKINO-VYDAV, 92 p. (in Ukrainian).

- Manevich, I. (1966). *Kino i literatura* [Cinema and literature]. Moscow : Iskusstvo, 240 p. (in Russian).
- Maslenkova, N. (2012). Osobennosti poetiki kinoromana: problema perekodirovaniia teksta [Features of the poetics of the novel: the problem of text recoding]. *Studia Rossica Posnaniensia*, vol. XXXVII. Poznań : Adam Mickiewicz University Press, pp. 163–174. (in Russian).
- Punina, O. (2012). *Kinofikatsiia ukraïns'koho literaturnoho dyskursu (20–30-ti roky XX stolittia)* [Kinofication of Ukrainian literary discourse (20–30s of the XX century)]. Donetsk : DonNU, 332 p. (in Ukrainian).
- Romanova, O. (2012). *Kinoromany Alena Rob-Grïiie: (Aspekty syntezy mystetstv)* [Alain Robbe-Grillet's cinemanovels: the aspects of arts synthesis]. Cherkasy : ChNU imeni Bohdana Khmel'nyts'koho, 244 p. (in Ukrainian).
- Tsymbal, Y. (2014). Futurysty na kinofabrytsi: literatura i kino v “Novii heneratsii” [Futurists at the Film Factory: literature and cinema in the “New Generation”]. *Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh*, no. 20. Kyiv, pp. 197–203. (in Ukrainian).
- Chervinska, O. (2015). *Arhumenty formy* [Form arguments]. Chernivtsi : Chernivets'kyi nats. un-t, 384 p. (in Ukrainian).
- Chervonyi* (2017). Rezh. Zaza Buadze [The Red. The film director Zaza Buadze]. (in Ukrainian).
- Iatsenko, T. (2017). “Ukraiïns'ka literatura – dytyna iz nepovnoi rodyny”, – Andrii Kokotiukha [„Ukrainian literature – a child from a single-parent family” – A. Kokotiukha]. *Galinfo*. 18 September. URL : [https://galinfo.com.ua/articles/ukrainska\\_literatura\\_dytyna\\_iz\\_nepovnoi\\_rodyny\\_andriy\\_kokotyuha\\_269403.html](https://galinfo.com.ua/articles/ukrainska_literatura_dytyna_iz_nepovnoi_rodyny_andriy_kokotyuha_269403.html) (accessed: 8 November 2020). (in Ukrainian).
- Bluestone, G. (2003). *Novels into film*. Baltimore & London : Johns Hopkins University Press, 243 p.
- Cléder, J. E. (2012). *Littérature et cinéma: Les affinités électives*. Paris : Armand Colin, 224 p.
- Jost, F. (2004). The Look: From Film to Novel: An Essay in Comparative Narratology. In: Stam, R. and Raengo, A. (eds.). *A Companion to Literature and Film*. Oxford : Blackwell, pp. 71–80. URL : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9780470999127.ch5> (accessed: 17 November 2020). <https://doi.org/10.1002/9780470999127.ch5>
- Mahlknecht, J. (2012). The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion? *Poetics Today*, vol. 33, iss. 2, pp. 137–168. <https://doi.org/10.1215/03335372-1586572>
- Morrisette, B. (1985). *Novel and Film. Essays in Two Genres*. Chicago : University of Chicago Press, 254 p.

**Suggested citation**

Nikoriak, N. (2020). Tekst na kul'turolohichnii mezhi: kinoroman “Chervonyi. Bez liniï frontu” A. Kokotiukhy [Text on the Culturological Border: the Cinemanovel “The Red. Without a Front Line” by A. Kokotiukha]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 102, pp. 164–194. (in Ukrainian).  
<https://doi.org/10.31861/pytlit2020.102.164>

Стаття надійшла до редакції 20.11.2020 р.

Стаття прийнята до друку 19.12.2020 р.