

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Інститут філології

Кафедра зарубіжної літератури

Кінематографічність збірки оповідань Роберта Кувера

«Вечір в кінотеатрі, або Ви це повинні пам'ятати»

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «магістр»

студентки II курсу

спеціальності

«Зарубіжна література та англійська мова:

теорія та методика навчання»

Зарудної Марії Анатоліївни

галузь 01 – Середня освіта / Педагогіка

спеціальність – 014.02 Середня освіта

Науковий керівник:

к. філол. н., доц. Білик Н.Д.

Рецензент:

к. філол. н., доц. Шестопал О.Г.

Допущено до захисту

Протокол засідання кафедри № ____ від _____

Завідувач кафедри _____ проф. Мірошніченко Лілія Ярославівна

Київ — 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Розділ 1. Кінематографічність літератури в перспективі інтермедіальності	8
1.1. Типи інтермедіальності	8
1.2. Специфіка інтермедіальних кореляцій літератури й кіно .	12
1.3. Форми оприявлення кінематографічного модусу літератури за К. Шванеке.	17
1.4. Роберт Лоуел Кувер як дослідник і руйнівник міфів.	24
Висновки до розділу 1	32
Розділ 2. Кінематографічні техніки у збірці Р. Кувера «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати»	34
2.1. Структура збірки і прояви кінематографічності на паратекстуальному рівні.	34
2.2. Імітація роботи камери .	37
2.3. Актуалізація провідних жанрів американського кінематографу початку й середини ХХ століття.	40
2.4. Техніки кінематографічного монтажу.	49
2.5. Референції культових фільмів й акторів «старого» кіно.	53
2.6. Ритуал відвідування кінотеатру.	58
2.7. Кінематограф як творець міфів. Їх руйнація в збірці Кувера.	60
Висновки до розділу 2	64
Розділ 3. Новела «Джентрі Джанкшн» у шкільній програмі для позакласного читання як ілюстрація жанру вестерна й приклад інтермедіальних кореляцій літератури й кіно.	66

Висновки до розділу 3	76
Висновки	78
Список використаних джерел	82
Додатки	90

ВСТУП

Художні твори одного виду мистецтва тяжіють до залучення виражальних засобів інших його видів, це в природі мистецтва. Осмислення та систематизація того, у який спосіб це відбувається, сприяли появі різних концептуальних підходів до вивчення взаємодії мистецтв. Особливо активізувалися на сучасному етапі інтермедіальні студії, передусім у німецькому літературознавстві, але вони активно практикуються й у вітчизняному. Водночас актуальними залишаються й більш традиційні підходи до аналізу взаємодії мистецтв загалом і різних її аспектів, а також співставлення окремих видів мистецтв, їх технік і зображально-виражальних засобів.

Об'єктом дослідження є збірка оповідань Роберта Кувера «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати». Роберт Лоуел Кувер – американський письменник, який вибудовує свою творчість на обігруванні соціальних та літературних кліше та умовностей, які він пародіює й трансформує. Він відомий експериментатор, здатний створювати гіпертекстові вигадки та метатексти. Збірка оповідань Роберта Кувера «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» має виразно кінематографічний характер, на що вказує вже сама її назва. Досліджуючи можливості перенесення кінематографічних технік у літературний текст, Кувер створює оригінальний художній вимір, у якому своєрідно поєднуються вигадка та реальність. Він транслює читачеві міфи кіно й водночас їх трансформує й руйнує. Тож **предметом** дослідження є кінематографічність збірки Кувера «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати», яка досліджується в перспективі інтермедіальності. Кінематографічні техніки розглядаються на різних текстуальних рівнях і виділяються провідні типи інтермедіальних кореляцій у збірці.

Роберт Кувер — один з провідних американських постмодерністів. У вітчизняному літературознавстві його творчість досліджена недостатньо, окремі праці про нього відсутні. Вітчизняною наукою вона ігнорувалася, так

Кувер — один з письменників, творчість яких стала об'єктом докторської дисертації І.О. Бехти «Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм», однак це праця лінгвістичного характеру. Відсутні й спеціальні праці, присвячені досліджуваній в магістерській роботі збірці. Але Кувер — дуже вагома в сучасній американській літературі фігура, а збірка оповідань «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» є дуже характерним прикладом “кінематографічного письма” в літературному тексті, дослідження якого є наразі актуальним. У західному літературознавстві творчість Кувера є достатньо дослідженою, але спеціальних праць, присвячених цій збірці, теж знайти не вдалося. Цим зумовлюється **новизна** дослідження, а разом і його **актуальність**. Актуальність визначається й тим, що ця збірка, як творчість Кувера в цілому, має справу з розвінчанням міфів і стереотипів, що є наразі необхідним для формування особистості.

Мета: дослідити кінематографічні техніки у збірці Р. Кувера «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» в контексті інтермедіальних зв'язків кінематографу й літератури.

Виконання поставленої мети передбачає вирішення наступних **завдань**:

- проаналізувати типи інтермедіальних зв'язків, спираючись на дослідження Раєвскі, Вольфа, Шредера, Ханзен-Льове;
- вивчити специфіку взаємодії літератури й кінематографа;
- виявити маркери кінематографічного модусу в збірці новел Кувера;
- простежити формування міфів кінематографом і їх трансформацію й руйнування Кувером;
- виявити кінематографічні техніки в оповіданнях збірки (монтаж, роботу камери тощо);
- проаналізувати функціонування характерних для кінематографу жанрів та їх трансформації в збірці;

- проаналізувати форми вияву референційної інтермедіальності в оповіданнях збірки;
- підготувати методичний матеріал для шкільного уроку.

Добір **методології** зумовлено потребою ефективного висвітлення завдань дослідження. Враховуючи специфіку дослідження, основним **методом** є інтермедіальний, а також культурно-історичний, компаративний, елементи жанрологічного, наратологічного, семіотичного і методу рецептивної естетики.

Теоретичною основою для дослідження стали праці зарубіжних та українських літературознавців. Передусім ми базуватимемося на працях з інтермедіальності німецьких вчених, зокрема І. Раєвскі та К. Шванеке, також американського дослідника Г. Робінсона, який розглядає специфіку кінотексту в романах Кувера. Включенню творчості Кувера до культурно-історичного контексту нам допомогло в першу чергу монографічне дослідження Б. Евенсона «Understanding Robert Coover».

Структура. Робота складається зі вступу, 3 розділів, висновків, списку використаної літератури, який включає сімдесят два джерела, серед них тридцять англомовних, додатків. Загальний обсяг роботи складає 81 сторінка.

У вступі пояснюється вибір теми та актуальність дослідження; визначені об'єкт, предмет, мета, задачі та методологія дослідження; обґрунтовані новизна, теоретичне та практичне значення роботи; сформовані основні положення дослідження.

Перший розділ присвячено типологізації інтермедіальних зв'язків, окресленню поняття кінематографічності в літературі й визначення специфіки інтермедіальних кореляцій літератури й кінематографу, виявленню основних тем та інтересів у творчості Кувера й місця збірки «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» в контексті цього.

У другому розділі проведено аналіз кінематографічних технік в оповіданнях збірки «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати».

Найбільша увага була приділена роботі камери, технікам монтажу у фільмах, розробці кінематографічних жанрів.

Третій розділ містить методичне обґрунтування та рекомендації щодо залучення однієї з новел збірки для ознайомлення у шкільній програмі для позакласного читання, а також розробку уроку з використанням інноваційних технологій.

У висновках містяться основні результати, отримані в ході дослідження.

Теоретичне значення роботи полягає у дослідженні залучення кінематографічних технік до літературного твору, що поглиблює розробку проблеми інтрмедіальних зв'язків літератури й кіно.

Практичне значення полягає у можливості застосування розробленого матеріалу в межах вивчення інтермедіальних студій на лекційних заняттях ВНЗ, на шкільних заняттях, для самостійного вивчення письменника.

Розділ 1. Кінематографічність літератури в перспективі інтермедіальності

1.1 Типи інтермедіальності

О. Ханзен-Льове своїй праці «Інтермедіальність в російській літературі. Від символізму до авангарду», спираючись на семіотичний трикутник Ч. Пірса «символ – ікона – індекс», виокремив три моделі інтермедіальності. Перша модель пов'язана з імітацією виражальних форм іншого виду мистецтва, наприклад, застосування автором візуальних форм при складанні поетичних текстів: традиція акровіршів, фігурних віршів та інше. Друга модель полягає у тому, що письменник намагається залучити стилістичні прийоми творення особливої форми вираження того чи іншого виду мистецтва, наприклад, застосування принципів творення образу, звуку, орієнтуючись на основні характеристики музичних, архітектурних чи живописних творів. Третя модель містить в собі різноманітні способи запозичення мотивів, сталих впізнаваних образів, сюжетних особливостей певного мистецького зразка, посилення на нього [39].

Енс Шрьотер у статті «Чотири моделі інтермедіальності» виокремлює відповідно до назви чотири типи зв'язків, які назвав і охарактеризував так: 1. Синтетична інтермедіальність, коли із взаємодії окремих видів мистецтва повинен утворитися певний «інтермедіум» – одне середовище, у якому будуть поєднані риси усіх мистецтв. 2. Трансмедійна інтермедіальність, вона передбачає передачу одного і того ж наративу різними видами мистецтв, які розглядаються як різні засоби передачі інформації. Порівнявши різні медіа, що передають один і той самий наратив, можна виявити їхні спільні та відмінні ознаки. 3. Трансформаційна інтермедіальність, вона вивчає відтворення одного медіа іншим, за таких умов існує посилення на медіа, яке відтворюється, що передбачає перекодування. 4. Онтологічна інтермедіальність, при якій одне медіа містить елементи й можливості іншого, наприклад, музичність чи образність прози [67].

Ульріх Вайсштайн, який спирається на досвід вивчення взаємовідносин літератури й образотворчого мистецтва, виділяє такі види літературно-мистецьких кореляцій: «твори мистецтва, які відображають та інтерпретують

відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту; літературні твори з описом окремих творів мистецтва; літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва; літературні твори, що імітують образотворчі стилі; літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; синоптичні жанри (емблема); синоптичні жанри (емблема); літературні твори на ту саму тематику, що й твори інших медіа» [9, 380].

Ірина Раєвскі у статті «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», розробляючи концепцію інтермедіальності, називає інтермедіальністю ті конфігурації, які пов'язані з перетином меж медіа. Вона говорить про інтермедіальність у «широкому сенсі» й інтермедіальність у «вузькому сенсі», зупиняючись на останній, оскільки вважає її більш ефективною при аналізі літературних явищ. Інтермедіальність вона також пропонує вивчати в синхронії, що дозволяє розробляти типологію конкретних форм взаємодії мистецтв, та в діахронії, що дозволяє досліджувати історію взаємодії медіа та перетину кордонів рівних медіа. Для нашого дослідження це має значення, оскільки збірка Кувера "Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати" має справу з процесами, які відбуваються в американському кіно початку — середини минулого століття, тобто вони розглядаються у віддаленій (можна сказати, історичній) перспективі. Водночас Кувер демонструє можливості перетину кордонів між мовою кіно й літератури не лише на цьому етапі, а загалом.

Інтермедіальність у «вузькому сенсі» Раєвскі поділяє три підкатегорії, але при цьому застерігає, що один й той самий приклад зв'язків між медіа може за характеристиками належати більше, ніж одній із підкатегорій. Перша підкатегорія – «media combination» («комбінація медіа»), приклади - опера, фільм, театральна вистава, комікс, комп'ютерна інсталяція. У цій підкатегорії

інтермедіальність - це «комунікативно-семіотична концепція, заснована на поєднанні принаймні двох медіальних форм артикуляції»; при цьому варіанті збергаються в пізнаваному вигляді риси кожного медіа, які беруть участь у створенні нового, й вони залишаються у новоствореному медіа. Друга — «media transposition» (транспозиція, перехід одного медіа до іншого), приклади цьому: екранізація, романізація тощо. У цій підкатегорії йдеться про «медіа виробництво», акцент ставиться на сам процес утворення нового медіа, її специфіка «пов'язана з тим, як виникає медіапродукт, тобто з трансформація даного медіапродукту (текст, фільм тощо) або його субстрату при переході на інший носій» [65, 51]. На відміну від першої підкатегорії, тут насправді маємо справу з одним медіа — скажімо, літературою, інші присутні опосередковано. Третя – «media references» (інтермедіальні посилання, наприклад, посилання в літературному тексті на музичний твір (так звана «музикалізація художньої літератури»), наслідування та евокація таких кінотехнічних технік, як зум-кадри, монтаж редагування тощо; описові режими в літературі, які викликають візуальні ефекти або посилаються на конкретні візуальні твори мистецтва (екфразис) [65, 51-53]. Ці посилання можуть бути явними (explicit) та прихованими (implicit), до того ж вона вирізняє посилання на повний предмет посилання чи на його частину. Важливо зазначити, що алюзія на інше медіа тут створює лише ілюзію його присутності, воно виникає в уяві реципієнта й імітується формальними та структурними особливості іншого медіа [65, 54–55]. Відображення цього процесу в статті Раєвські особливо корисне при аналізі збірки Кувера.

До найбільш відомих дослідників явища інтермедіальності належить і Вернер Вольф – літературознавець і наратолог. Свою класифікацію інтермедіальних зв'язків він вибудовує передусім на дослідженнях взаємодії літератури й музики. Це найдокладніша класифікація з усіх тут наведених. Він розглядає інтермедіальність у її найширшому розумінні для будь-якого переходу меж між різними медіа-системами, яка стосується «гетеромедіальних» відносин між різними семіотичними комплексами та

способом передачі культурного змісту. Раєвські теж враховує цей вид інтермедіальності, але в розглянутій статті зосереджується на інших її видах. Поняття медіа В.Вольф визначає наступним чином: «Медіа» у літературознавчих та інтермедіальних дослідженнях це умовно і культурно окреслений засіб комунікації, який визначають не лише певні технічні канали (чи один канал), а переважно використання однієї чи кількох семіотичних систем у передачі змістів, що включають, але не обмежуються ними [72]. Медіа в цьому сенсі визначаються в основному за характером їхніх семіотичних систем. Він теж розглядає інтермедіальність у широкому й вузькому сенсі, а інтермедіальні зв'язки розбиває на екстракомпозиційні та інтракомпозиційні. У широкому розумінні, інтермедіальність може виходити за межі одного твору, це «transmediality» («трансмедіальність», екстракомпозиційний варіант), яка описує такі трансмедіальні явища, які не є специфічними для окремих засобів медіа (мотиви, тематичні варіації, наративність), і «Intermedial transposition» («інтермедіальна транспозиція», екстракомпозиційний варіант,) «передача» змісту або формальних ознак з одного медіа в інше, зокрема, екранізація роману. У «вузькому розумінні» – це залучення більше, ніж одного медіа всередині одного твору, кожне медіа вносить своє значення в новостворене. Тут два типи: мультимодальність (приміром, та сама опера або мюзикл) й інтермедіальне посилення (референція). Далі він докладно класифікує види інтермедіальної референції, поділяючи її також на явну й приховану; приклад явної, який він наводить — обговорення музики в літературному творі. Прихована — це евокація, формальна імітація та часткове відтворення. Вона найбільш ефективна для нашої роботи, приміром, приклад останньої — це пісня з фільму «Касабланка» в останній новелі збірки Кувера. Так само активно працює в збірці Кувера формальна імітація та евокація, приклади цьому будуть наведені при аналізі новел.

1.2. Специфіка інтермедіальних кореляцій літератури й кіно

При спробі виокремлення інтермедійних стосунків саме у парі «література – кіно» варто враховувати, що кінематограф функціонує в знаковій системі, що сполучає візуалізацію та аудіо супровід. Відомий французький дослідник раннього кіно А. Годро вважає інтермедіальність необхідним концептом вивчення й розуміння кінематографа цього етапу, оскільки він був, на його думку, продуктом того, що дослідник називає «інтермедійною мережею» [56, 156]. Однак, сформувавши свої засоби виразності, кінематограф безсумнівно перетворився на повноцінну знакову систему, у якій поєднання різних складників оповіді створює середовище, яке прагне трансформувати в текст література.

Розглянемо різні концепції взаємодії літератури й кіно. Тут умовно можна виокремити три напрями, в яких рухаються ці дослідження. Перший – осмислення фільму значною мірою як середовища, яке «домінує» в літературі. Другий зосереджено на аспектах «обміну», аналізі проблем літератури в кіно та фільму в літературі. Третій – на концептуалізації літературних досліджень як медіа (чи медіакультурних) досліджень. На думку К. Шванеке з університету Гіссена, перші два підходи характеризувалися концептуальними вадами. По-перше, способи наративу, які «сприймалися» як «візуальні», – без обґрунтування цього сприйняття та проблематизації цієї аналогії – прирівнювались до «око камери». По-друге, хоча сьогоднішня аудиторія та дослідники усвідомлюють як штучність, так і суб'єктивність фільмової розповіді та роботи камери, існувала думка про те, що фільми відображають об'єктивні речі, у яких відсутній вплив творця. По-третє, було зосереджено увагу на дослідженні лише візуального в фільмі. Кінофільм, аудіо-візуальний носій, періодично зводився лише до його візуальних рис, а точніше - до нерухомих. Наприклад, візуалізація у фільмі не відрізнялася від візуалізації в живописі чи фотографії, а також не було відображено інших визначальних особливостей фільмів, таких як звук чи музика. Дослідження парадигматичних звуків фільмів (наприклад, скрип дверей та високий жіночий крик у фільмі

жахів) та музики фільму, яку прагне залучити автор залучити у літературний текст залишається актуальним.

У 1980-х та 1990-х рр. набуло поширення ще одне, зовсім інше поняття. Виходячи з припущення, що історично та культурно специфічні способи сприйняття склалися з кінця XIX століття як реакція на соціокультурні зміни та технічні розробки, вчені припустили, що ці способи сприйняття трансмедіально впливають на все виробництво мистецтва, включаючи кіно та літературу, незалежно одна від одної. Вплив на теорію інтермедіальної взаємодії між літературою та кінематографом справили також дослідження спорідненої концепції «мультиmodalності», що з'явилася на початку XXI століття. Теорія мультиmodalності визнала існування різних нераціональних, альтернативно-медіальних режимів дискурсу у художній літературі, серед них аргументативний, описовий. Дослідження про інтермедіальність та мультиmodalність сприяли багатьом протоконцепціям кінематографічності в літературі [68].

Кіно як вид мистецтва має свої методи, художні засоби, а також логіку презентації в межах кінострічки. Дослідження кінематографічності літературного тексту відбувається за допомогою вивчення можливостей інтермедіальної взаємодії, а також потребує виокремлення тих специфічних рис, якими володіє фільм, дослідження того, яким чином вони можуть бути перенесені на літературний текст, а також, які особливості письма можуть свідчити про наявність таких запозичень, та на якими рівнях організації текстової тканини можна виокремити такі відношення.

Під «кінематографічністю» художнього тексту розуміємо перелік особливостей тексту, його характеристику, яка відображає сукупність особливостей літератури та кіномистецтва і відповідає характеру сучасного культурного розвитку, а також особливостям світобачення митця.

Дослідження кінематографічності літератури поділяється на два напрями: перший досліджує вроджену кінематографічність літератури, власне, тут можемо говорити про природу літератури, яка тяжіє до створення зорових, звукових образів шляхом використання тих прийомів, які, на перший погляд, можуть видатися виключно засобами виражальної естетики кіно. Наприклад, техніка монтажу, яким послуговується нині кіномистецтво так само був характерний для літератури. Текст може здаватися кінематографічним, хоча насправді таким не є. Такі особливості кінематографа, як фрагментація, фотомонтаж та анімація, мають аналоги у друкованій словесній мові. Ми можемо говорити про те, що вони скидаються на виражальні засоби кіно, але часто вони не обов'язково походять із кінотеатру. Відомий американський кінорежисер, творець повнометражного кіно і багатьох кінематографічних технік Девід Ворк Гріффіт, заявляв, що він натхненно розвивав техніку монтажу з романів Чарльза Діккенса. Тож можемо говорити, що дослідження таких особливостей літератури, як вроджене тяжіння письма до «кінематографічності», не є доцільним, з огляду на історію розвитку літератури, інтерпретувати як інтермедіальні, фільмові техніки замість інтертекстуальних, літературних.

Раєвські відносить таке явище до інтермедіальності у широкому сенсі, але у статті «*Intermediality, Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality*» вона зосереджується на інтермедіальності у вузькому сенсі, вважючи її більш ефективною з точки зору аналізу конкретних художніх явищ і творів [65]. Також про це говорить Вернер Вольф (перший із зазначених ним типів інтермедіальності) й інші дослідники, які звертаються до явища трансмедіальності.

Другий напрям, в межах якого і відбувається насамперед наше дослідження, прагне охарактеризувати ті аспекти, які література запозичує з кінематографа, якими інструментами вводить їх у текст, а також на яких текстових рівнях можливо здійснити такі інтермедіальні запозичення. Власне,

йдеться передусім про інтермедіальність у «вузькому» сенсі, передусім референційну інтермедіальність у різних її видах — часткової чи повної, явної чи прихованої.

Досліджуючи питання взаємодії кіно з літературою та зрештою виокремлення кінематографічного письма в окрему категорію дослідження, Г. Робінсон з Коледжу мистецтв штату Невада у своїй дисертаційній праці «Writing Cinema: Film in the Novel from Wilson to Coover» називає три характеристики кінематографічності у творі. Перша характеристика пов'язана з тим, що кіно стало настільки поширеним у нашій культурі, що «кіноромани» намагаються розмити відмінність між мистецтвами. Однак, на думку Робінсона, література використовує фільм, поглинає його, після чого залишається тканина тексту, а запозичення зникає. Такі тексти захоплюються кінематографічним образом, однак згодом за рахунок цієї взаємодії засоби мовної виразності у текстах досягають своєї літературності, і відбувається пошук нових форм у кіно. «Це боротьба між глибиною інтересу до кінематографічного образу і страх перед ним». Друга характеристика – це так звана фетишизація кіно, коли реальність, у якій опиняються герої у зв'язку з кінофільмом, служить тому, що неможливо розрізнити, де проходить межа реального та уявного. Третя характеристика полягає власне у специфіці перетворення засобів однієї мови у тканині іншої, тобто проблема репрезентації засобів кіно у літературі. Оскільки кіно та література відрізняються між собою матеріально, за можливостями відображення (розуміємо під цим наявність звуку, рухомої картинки у кіно та словесні способи вираження у літературі), то розміщення фільму всередині роману може бути здійснено лише метафорично [66, 45].

З огляду на це, література не стільки імітує фільм, скільки за допомогою міметичності відтворює змінену свідомість, яка породжується нашим сприйняттям кіномистецтва, тобто література прагне зобразити реальність у полі діяльності кінофільму, відповідно вживаючи певні описові техніки.

М. Беларді з університету Бірмінгема досліджує наративні моделі у кінострічках та літературних текстах і показує, що спосіб передачі окуляризації, яка притаманна кіно, у літературному тексті також може свідчити про наявність запозичень. Ф. Жост, італійський критик та історик літератури, виділяє декілька видів окуляризації: внутрішню, коли камера нібито стає очима персонажа; зовнішню, коли камера з'являється збоку чи має самотійну роль; і нульову, коли камера зникає, розчиняючись у тому, що вона показує. Отже, М. Беларді стверджує: «На рівні теоретичного аналізу ключовим фактором для оцінки кінематографічної якості письмових текстів, здається, є їхня здатність передавати окуляризацію, дотримуючись кіновізуальної риторики. Фокалізація не є визначальним фактором оцінки кінематографічної якості художньої літератури, а лише сприяє підтримці певних естетичних ефектів. Натомість специфічні окуляризації можуть бути вирішальними підказками, оскільки вони відображають відновлення діяльності фільмографічного оповідача в художній літературі» [45].

Інтермедіальний аналіз особливо ефективний, коли поєднується з іншими методологіями. Під час аналізу та виокремлення запозичень засобів мови іншого мистецтва варто звернути увагу на те, з якою метою автор вживає ті чи інші посилання. Варто встановити, чому літературний текст тяжіє до розмиття кордонів мистецтва, та власне, чи вони існують. Кінофільм в основному встановлюється у тексті літературними (словесними, типографічними, паратекстуальними) засобами і слугує конкретним цілям.

1.3. Форми оприявлення кінематографічного модусу літератури за К. Шванеке

Крістін Шванеке, досліджуючи взаємодію кіно та літератури, розглядає кінематографічні модуси, розуміючи їх як «літературні форми експресії або дискурсивні структури, які, аналогічні до формули когнітивної обробки «бачать X як Y», викликають актуалізацію «кіносередовища» у читацькій свідомості під час процесу читання літературного твору та опрацювання

виключно слів у тексті». Кіномодуси, до яких звертається література, можуть створити ілюзію того, що у літературному тексті присутнє кіносередовище, навіть якщо його немає [68].

Залучення кінематографічних способів вираження може відбуватися у всіх літературних жанрах: в оповідання, романі, п'єсі, вірші. Однак, варто зауважити, що нині найбільше дослідженими з точки зору взаємодії мови кіно і літератури залишаються прозові твори, такі як романи та оповідання. Поява кінематографу з 1880-х років створює певний визначений культурний контекст, у якому фільм та сам процес кіновиробництва набуває популярності та широкого розголосу, що впливає на написання літературних текстів. Кінематографічність у письмі може бути залучена як літературний прийом, або ж у вигляді прямого посилання на фільм.

На основі досліджень, проведених з питань інтермедіальності та мультимодальності, К.Шванеке визначає щонайменше три змінні, за якими можна простежувати кінематографічні модуси в літературі. Щоб окреслити інструментарій, за допомогою якого ці змінні можна проаналізувати та охарактеризувати з їх допомогою модус фільму в літературі, дослідниця, по-перше, визначає межі того, що підлягає наслідуванню, тобто які особливості фільму можуть імітуватися у кінематографічному письмі, по-друге, як представлені ці межі фільму, тобто якими способами особливості одного виду мистецтва представлені в іншому; по-третє, де вони з'являються у літературному творі, тобто на яких текстових рівнях можна їх віднайти, та у якому літературному вираженні [68].

Під час критичного аналізу літературного тексту на наявність кінозапозичень, використання кінематографічних технік чи звернення до інших аспектів кіновиробництва, для того, аби їх розпізнати, потрібно достатньо добре розумітися на сфері кіномистецтва, не лише виокремлювати специфічні засоби виразності кіномови, але й володіти інформацією стосовно жанрів, ключових постатей, прикладів кінострічок тощо. Уявлення про

«фільм» як певну одиницю передачі інформації можемо розцінювати як когнітивну концепцію або ментальну схему, що залежить від набору умовностей, у яких можуть відбутися певні історичні та культурні зміни.

Очевидно, що на початкових етапах зародження та становлення кіно як мистецтва, швидше за все, фільм асоціювали із спеціальними атрибутами, установами, наприклад, з кінотеатром, червоною доріжкою та плюшевими кріслами, намальованими афішами. Фільм мав свою звукову специфіку: жива музика, оскільки фільми часто супроводжувалися грою на піаніно у залі. Також можемо говорити про спеціальну оптичну естетику – чорно-білі рухомі картинки. І, звісно ж, кінофільми цього часу асоціюються з певними постатями, приміром, Чарлі Чапліном. Усі ці атрибути та ритуали змінюються з плином часу, відрізняються від сучасних культурних понять «кіно». Окрім цього з'являються також нові кінематографічні прийоми, що пов'язано з технічним розвитком кіноіндустрії. Отже, те, що сприймається і називається «типово кінематографічним», залежить від контексту.

За словами Шванеке, когнітивна концепція фільму у людей – це конгломерат з декількох функцій, наприклад, матеріальних, інституційних чи родових, серед яких є основні характеристики та необов'язкові, периферійні характеристики. Є багато аспектів, які роблять кінострічку фільмом; деякі з них зумовлені специфікою даного виду мистецтва, наприклад, рухомі фотографії, інші – необхідні для посилення естетичної насолоди, однак не є обов'язковими, наприклад, звуковий ряд, монтаж, або взагалі відсутні, наприклад, Чарлі Чаплін чи афіші. Щоб організувати ці різномірні риси, які обов'язково, достатньо або периферійно свідчать про культурні конкретні уявлення людей про кінофільм та усвідомлювати, якими вони можуть бути насправді, Шванеке пропонує розглядати їх у таких координатах: «що?», «як?» і «де?» [68].

Першою розглянемо координату «що?». Тут можна говорити про кіносередовище, на яке може посилатися автор літературного твору. До

переліку ознак такого простору, які характеризують кінематографічні способи вираження, можемо зарахувати наступне: технології кіновиробництва та матеріальна база, які завжди залежать від часу і контексту (наприклад, камери, проектори, кіноекрани, цифрове виробництво, 3D-екранізації, піротехніка та каскадери, грим, костюми). На рівні кіномови, засобів виразності, семіотичних символів фільм, як правило, використовує рухомі картинки, словесну мову, звук (включаючи особливі типи звуків, такі як скрип дверей у трилері, постріли у вестернах, сміх в студію у скетч-шоу тощо) та музику (наприклад, струнні в голлівудській мелодрамі, багатоголосся в індійських кінофільмах та інше).

У цю категорію також входить умовна «мова» фільму, що розглядається не як комплекс різних медіальних знаків, а як сама по собі семіотична система, про яку слухачі знають і можуть мати уявлення, тобто свідомо чи підсвідомо використовувати для інтерпретації. До таких особливостей кіномови зараховуємо: різні види монтажних склейок: різка зміна кадру чи так званий джамп-кат, перебивки, перехід із зіставлення (матч-кат) тощо; плани: дальній план, крупний плани, довгі кадри, середній план, детальний план та інше; робота камери: панорамний вид, зсув фокусу чи перспективи, масштабування, наїзд камери); фільтри, встановлені в постпродукції: анімація, згасання, вицвітання, відповідність аудіодоріжки та зображення, фотомонтажі, накладення або голосова передача.

У літературному тексті ми можемо помітити застосування таких технік. Приклад цьому – німі сцени, де виключно паравербальна комунікація часто створює додаткову напругу, тому вони супроводжуються різними видами монтажних технік. Також твір може скористатися закадровим звуком чи голосом, у фільмі часто закадровий голос несе в собі функцію наратора, власне література так само може послуговуватися таким прийомом для створення художньої дійсності. Поширений прийом сценарної декомпозиції рухів у мізансценах, що розкладаються на уривчасті кадри.

Також важливим аспектом сприйняття кіносередовища можна вважати різноманітні соціальні маркери, які супроводжують кіновиробництво, а головне асоціюються з кінопродукцією у свідомості людей: наприклад, Голлівуд, сценаристи, сценарії, композитори, нагороди, фестивалі, виробничі компанії, відомі актори та режисери, знімальні групи, телебачення, кінотеатри, кінопроектори, касети та інше, залежно від того, який часовий проміжок ми прагнемо охарактеризувати.

Окремо також можна виділити конкретні традиційні кінопродукти, які знайомі людям: певні фільми, які мають свою історію, подекуди сформувалися як символ епохи, певної яскравої сюжетної лінії. Вони впізнавані, а головне їх цитують, вони перетворюються на метафору певного явища. Наприклад, стрічка «Хрещений батько» (1972 р.) асоціюється з певними кадрами, особливостями жанру, манерою викладу та головне із тим суспільним явищем, про яке йдеться – зображенням світу мафії. Зараховуємо до цієї категорії ознак кінопростору також конкретні жанри, такі як фільми жахів або романтичні комедії, вестерни, драми та інше; і навіть окремі сюжети. Власне тут варто зауважити, що деякі жанри існують самостійно як в кіно, так і в літературі. Однак, мова йде швидше про типові, шаблонні схеми, за якими розгортається сюжет у фільмі того чи іншого жанру, які є обов'язкові складові, що сформувалися в цих межах та головне, ті засоби, якими засобами досягається ефект саме у кіновиробництві.

Як пише Шванеке, кінематографічні модуси, які автор застосовує в літературі, а читач розпізнає у тексті, можуть посилатися на будь-яку особливість у будь-якій із областей, які складають культурну, пізнавальну концепцію фільму. Таким чином, для того, аби відбулося декодування того, що закладає автор в тканину тексту, звертаючись до таких характеристик кіно, необхідне знання різноманітних аспектів кіноіндустрії.

Наступне – «як?» (як відбувається залучення кіно в літературу, якими шляхами й способами). Тут нам варто повернутися до статті Раєвські, де вона

висвітлює доволі докладно шляхи взаємодії кіно і літератури й теоретично їх осмислює. Передусім нас цікавлять явища, об'єднані під назвою «інтермедіальні референції». У явних посиланнях фільм або згадується як пряма вказівка, або відображається на літературному тексті. Лексика, що належить до сфери кіно, може міститися у заголовку літературного твору (як приклади дослідниця наводить роман, написаний у 1989 році Ч. Буковскі «Голлівуд», або роман 1960 року Девіда Лоджа «Кіноглядач»), також такі посилання можуть міститися у репліках персонажів, чи одному з героїв автор може давати характеристику, посилаючись на уже добре знайомий кінообраз, чи може бути введені образи працівників кіноіндустрії, сценаристів, як у романі 1942 року Ф. Скотта-Фіцджералда «Останній магнат», де власне бачимо позаекранні особливості виробництва фільмів, або ж посилання на фільм «Касабланка» у назві новели Роберта Кувера. У романах ці явні посилання на інший носій часто виступають як «маркери» або «яскраві натяки», що сигналізують про наявність певних кіномодусів у розповіді.

Посилання на фільми, які не є явними, Раєвскі ілюструє, зокрема, випадком поєднанням явних посилань (лексикою, що пов'язаний з кіноіндустрією) та встановленням знакових аналогій між літературними структурами та кіноконвенціями, якостями та структурами кіно. Один з цих модусів полягає у частковому відтворенні кіноелементів у літературі, як, наприклад, у «Зміні місць» 1993 року Девіда Лоджа, остання глава якого написана у вигляді сценарію, тобто жанру «сценарію», який належить до сфери кіно. У випадку транспозиції дискурсивно встановлюються аналогії між фільмом та літературою. На відміну від інтермедіальних посилань, конкретні особливості фільму насправді імітуються певними способами розповіді. Наприклад, манера письма, у якій накопичення коротких паратактичних речень та швидке чергування двох різних смислових областей імітують динамічну послідовність контрастних стрибків у фільмі, у якій присутні посиланнями на зміст попередніх фільмів чи імітація кіножанру, посилання на характерну аудиторію кінотеатру певного часу, процес залучення кіноглядача

у церемонію перегляду фільму. Це створює інтермедіальне переміщення у середовище кіномистецтва в літературному тексті. Але теж залишається на рівні «ніби» (як каже Раєвські, «as if»).

З огляду на техніку письма, в якій автор вживає послідовні короткі речення, можна вважати натяком на ранні фільми та фільмову лексику, які служать інструкціями того, як необхідно читати даний літературний текст. Таким чином, специфічне поєднання словникового запасу, семантичного змісту, напруженості та їх дискурсивного складу (стислість речень, послідовність паратаксису, чергування образів) слугує способом моделювання фільмової семіотики (стрибкоподібних скорочень, швидка послідовність коротких сцен).

Також Раєвські виділяє категорію під назвою «контамінація». Літературна оповідь формується застосуванням виключно способів вираження, притаманних кінофільму. Існує не просто відтворення, евокація чи моделювання окремих елементів фільму, текст проходить процес трансмедіальної трансформації на специфічну кіномову. В основному є два режими, які можна віднести до «контамінації»: контамінація шляхом вираження мовою кіно та контамінація шляхом часткової актуалізації фільму [65]. «Медіальна специфіка фільму залучена в літературу. Форми кіновираження, постановки кадрів застосовуються, як правило, за допомогою якого літературне вираження обмежено регулюється. На відміну від цього, контамінація літератури шляхом часткової актуалізації фільму досягається, якщо правила фільму, що застосовуються до літератури, умовно сприймаються як кінофільми, але насправді є трансмедіальними та / або узгоджуються з правилами літературного вираження» [65, 49] .

Повертаючись до запропонованої Шванеке методології розпізнавання й дослідження кінематографічних модусів літературного тексту, спробуємо дати відповідь і на питання «де?», тобто на яких текстових рівнях може відбуватися перенесення мови кіно в літературу. Ознаки кінематографічності

можуть виникати на граматичному, фонетичному, морфологічному, лексичному або на синтаксичному рівнях. Вони можуть бути реалізовані на формальному рівні: типографічно чи за допомогою макета, також у загальній структурі - образності, сюжетобудові або системі персонажів. Вони можуть з'являтися на рівні дієгезису та на паратекстуальному рівні (у заголовках творів, назвах глав та ін.). Шванеке вказує також, що окрім найбільш часто повторюваних, стереотипних особливостей кінематографічного письма, до яких зараховуємо, монтажні техніки, техніку «камери-ока» і наратив: сухий лаконічний діалог, короткі фрази, зуми, плани, зараховуємо також посилення на сферу кіно у зовнішній та внутрішній композиції тексту. Такі особливості є найбільш релевантними для створення кінематографічної аури у тексті. Однак можемо розглядати також систему посилення та наслідувань кіномистецтва у літературному творі, коли характеристики відображаються на різних текстових рівнях у комплексі, як будемо бачити у подальшому аналізі новелістичної збірки Кувера «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати». Збірка характеризується великою кількістю кінематографічних способів вираження та великою різноманітністю комбінацій різних способів, відрізняється високим ступенем виразності, і, таким чином, часом видається більш кінофільмовою, ніж літературною. К. Шванеке для ілюстрації своїх тез посиляється на збірку оповідань Кувера, але в своїй статті глибоко не аналізує її. Таким чином, аналізуючи твір, варто шукати відповіді на всі три питання: що засвідчує кінематографічність літературного тексту, яким чином відбувається взаємодія літературного і кінематографічного дискурсів у творі і на яких рівнях літературного тексту вони зустрічаються. Така методологія буде застосована при аналізі новел Кувера.

1.4. Роберт Лоуел Кувер як дослідник і руйнівник міфів

Браян Евенсон, один із дослідників творчості Кувера, починає свою монографію про нього таким твердженням: «Роберт Кувер, наряду з Томасом Пінчоном, Вільямом Гессом та Джоном Бартом, вважається одним із трьох-

чотирьох найпомітніших представників літературного постмодернізму та «метафікшн», він мав і продовжує мати якнайбільший вплив на американську літературу. У 1960-х і 1970-х Кувера бачили як новатора, він здійснив глибокий вплив на таких письменників, як Стівен Мілхаузер, Девід Еггерс, Джонатан Летем, Рік Муді, Кен Калфус та Р.М. Беррі і є однією з найпотужніших сил, здатних до оновлення літератури наприкінці двадцятого і на початку двадцять першого століття. До того ж він розробник гіпертексту і гіпермедіа — створеної за допомогою комп'ютера літератури й та текстові/візуальні/звукові комбінації, які дозволяють читачеві рухатися крізь оповідь кількома різними способами. Хоча сам він не пише гіпертексти, у якості засновника гіпертекстової програми Браунського університету, він був залучений до підготовки молодих американських письменників до нових форм» [53,4]. Таке твердження відбиває високий статус та місце письменника у системі постмодерної американської літератури ХХ – початку ХХІ століття.

Кувер народився 4 лютого 1932 р. у Чарлз-Сіті, штат Айова, але ще в дитинстві разом із родиною він переїхав до Іллінойсу. Навчався спершу в університеті Південного Іллінойса в Карбондейлі, продовжив освіту в університеті штату Індіана в Блумінгтоні, де 1953 року отримав ступінь бакалавра славістики. У 1953 – 1957 роках проходив службу лейтенантом у військово-морському флоті США. 1965 року отримав ступінь магістра гуманітарних наук у Чикагському університеті. Брав участь в акціях протесту проти війни у В'єтнамі. З 1966 по 1967 рік Кувер викладає у коледжі Бард, а з 1967 по 1969-й в університеті штату Айова.

Розпочинає свою письменницьку діяльність Роберт Кувер з поетичної творчості. Першою публікацією у 1960 році був поетичний цикл «Одне літо в Іспанії», до якого входило п'ять віршів; він залишився практично непоміченим і про нього й зараз мало згадують. Продовжує свою літературну кар'єру на початку 1960-х р. публікацією оповідань в періодиці, однак визнання його

письменницького таланту приходиться дещо пізніше, коли він починає писати великі прозові твори.

Зупинимося коротко на основних романах Кувера. Перший роман «The Origin of the Brunists» був опублікований у 1966 році, незважаючи на неоднозначні відгуки критиків, отримав нагороду Вільяма Фолкнера. У ньому розповідається про те, як людина, яка лише одна з усіх вижила після обвалу вугільної шахти, вирішила заснувати релігійний культ. У «The Origin of the Brunists» він вже змішує реалізм з фантастикою, що стане однією з особливостей його стилю надалі, а оповідь ведеться з різних точок зору, що також буде характерним для нього. Що важливо, Кувер показує, як формується культ, і досліджує, як люди з певної події (у даному випадку вибух на шахті) створюють культ, надають їй глобального значення, інтерпретуючи її певним чином, ігноруючи інші можливі прочитання.

За цей час він пише й публікує свою другий роман «The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh» (1968). У ньому йдеться про самотнього бухгалтера, який вигадав нову гру. Це розширює межі критики Кувера щодо релігії, оскільки в цьому романі він використовує інституцію бейсболу як своєрідний заміник релігії. Дж. Генрі Во — це людина, одержима кулею, яку він кидає у комп'ютерній бейсбольній грі. «Як власник гри, Генрі — це такий собі творець/художник/Бог, який контролює долю генерованих ним уявних персонажів, але при цьому змушений діяти в межах правил гри» [53,7]. Незабаром світ гри здається персонажеві більш яскравим та справжнім, ніж його власне банальне життя, яке до того ж не зовсім вдало складається. Письменник створює світ, у якому переплітаються ілюзія та правда, смерть бейсбольної зірки з гри починає впливати на життя Генрі. Межа між грою та життям розмивається, у такий спосіб Кувер досліджує, як творіння може поглинути свого творця.

Наступний роман «Spanking the Maid» виходить 1981 р., у ньому Кувер виводить господаря та його покоївку, які потрапили в пастку своїх ролей,

шукаючи досконалості, але не в змозі її знайти. Щоранку покоївка прибирає спальню господаря й сподівається, що цей робочий день буде ідеальним. Й кожного дня господар бачить лише її невдачі. Тут є алюзія на вікторіанську порнографічну літературу, а також ствердження неможливості насолоджуватися життям, якщо людина одержима прагненням досконалості.

Один з найбільш нашумілих творів Кувера — роман-сатира на політику «холодної війни» сенатора США Джозефа Маккарті «ThePublicBurning» (1976). Цей роман — розповідь про події, що призвели до страти Джуліуса та Етел Розенберг, подружжя американських комуністів, за підозрою у шпигунстві проти США на користь Радянського Союзу. Під час публікації цього роману виникло чимало труднощів з видавцем, який висловлював занепокоєння щодо суперечливого зображення Річарда Ніксона та інших. Однак, незважаючи на труднощі, роман став бестселером, а критика зауважила те, наскільки глибоко і безстрашно Кувер занурився в колективну американську мрію. Справа про те, що американське подружжя передавало дані про розробку атомної бомби в американських лабораторіях розвідці Радянського Союзу набула великого розголосу, як в американській так і світовій пресі. Роман є відтворенням ролі Річарда Ніксона у справі Джуліуса та Етель. Кувер зображає Ніксона у позитивному світлі, як того, хто бореться з параноєю холодної війни, якій піддалася більшість нації. На тлі Вотергейтського скандалу 1972 року книга видалася надзвичайно актуальною, дарма що йшлося в ній про події, які відбулися раніше. Це не реалістичне зображення політики й загалом усієї цієї історії: суд над Розенбергом стає своєрідним карнавалом, Кувер поєднує історичний факт з вигадкою, він прагне створити книгу водночас якомога точніше історично та надає їй міфічного характеру.

На певний час Кувер відходить від написання великих творів. А 1986 року вийшов великий роман «Gerald's Party», над яким Кувер почав працювати ще 1977 р. У «Gerald's Party» майже такий же склад персонажів, як у романі

«The Origin of the Brunists». Це роман-пародія на детективний жанр, дія роману розгортається всередині партії у маленькому містечку. Він зосереджений на вбивстві одного з партійців і досить абсурдному способі розслідування, яке гості та поліціянти ведуть щодо вбивства. Але, як говорять критики, це перш за все книга про мистецтво, про ставлення мистецтва до життя.

Карнавалізований роман з елементами магічного реалізму «Pinocchio in Venice» (1991), в якому серед чудових краєвидів зимової Венеції розгортається історія про професора, американського історика літератури, який повертається до своїх коренів, у Венецію, туди, де його виробили, як дерев'яну маріонетку. Він хоче нарешті завершити свій магnum opus, над яким працював усе життя, величезний автобіографічний гобелен, остання частина якого завжди від нього вислизала. Результат – Кувер створює блискучий філософський дискурс про те, що означає бути людиною. Він пише веселу й похмуру пригоду й віддає данину історії, величі та занепаду самої Венеції. «Роман – це складне інтригуюче філософське обговорення таких питань, як природа буття, пам'ять та відношення письма до самого себе. У ній весь гумор ранніх робіт Кувера, але також в ньому є темна складова, смерть присутня інакше, ніж у попередніх романах Кувера» [53. 13].

У романі «John's Wife» (1996) серед шаленої сюрреалістичної метушні розгортається історія про Джона – впливового чоловіка у маленькому містечку – магната, який будує житлові будинки та аеропорти, володіє автотранспортом та мережами магазинів техніки. По-своєму, дружина Джона теж є впливовою людиною, бо, здається, вона захопила серце майже кожного чоловіка в місті (крім Джона). Тут працює декілька точок зору з «The Origin of the Brunists» у поєднанні з символами середнього класу, які знаходимо у «Gerald's Party».

Роман «Ghost Town», що з'явився у 1998, поєднує у собі риси текстів королів західного вестерну, таких як Зейн Грей та Луїс Л'Амур, американських письменників, що працювали у цьому жанру, та рис комічності. Безіменний вершник прямує до запиленого західного міста, що

мерехтять на горизонті і стає частиною класичного сценарію вестерну: перестрілки, салонні бійки, будинки з привидами, пограбування поїздів, історія кохання. Це короткий, але жвавий роман, у якому мрія та реальність показані нерозривно. Кувер переписує міфи про старий Захід, які продукує культура. Ця тема продовжиться в одному з оповідань збірки «A Night at the Movies or, You Must Remember This». У 2002 році виходить роман «The Adventures of Lucky Pierre: Director's Cut», який до цього частинами з'являвся в періодиці під назвою «Lucky Pierre». Назва така ж як і у фільмі 1961 року, книга подібно до фільму поділена на кілька коротких історій, у центрі яких – П'єр.

На особливу увагу в контексті нашої теми заслуговує також роман «Noir» (2010). В основі сюжету — п'ятиденна детективна історію про вбивство молодої жінки. Письменник розглядає особливості нуару напряму в кінематографі. Він пропонує нам карнавалізовану версію нуару, що передбачає гротескне оголення тіла. Більше того, Кувер створює складний часовий вимір твору, що включає численні повороти та повторення, щоб дестабілізувати читача. «Noir» Роберта Кувера перегукується зі знайомими елементами тих Голлівудських стрічок, які закладають основи детективних історій, наприклад, «Мальтійський сокіл» (1941), «Великий сон» (1946), «Чайнатаун» (1974), «Секрети Лос-Анджелеса» (1997). У романі Кувера кожна сторінка, майже кожен абзац зображає одне або декілька кінематографічних кліше. Іноді кліше перетворюються на жарт. В останнє десятиліття з-під пера Кувера виходять романи «The Brunist Day of Wrath» (2014), що фактично є продовженням роману «The Origin of the Brunists», а також «Huck Out West» (2017), оповідь в якому зосереджена на відомих персонажах, створених Марком Твенном, в центрі подій Гекльберрі Фінн та Том Соєр.

Цілком у традиціях американської літератури Кувер поєднує в собі талант романіста і новеліста. Перша збірка оповідань «Pricksongs & Descants»

була опублікована 1969 року. До неї входить найкраще, на думку Б.Евенсона, оповідання Кувера цього періоду - «Няня» Водночас це оповідання цікаве тим, що за ним згодом було знято художній фільм. Деякі з історій цієї збірки були адаптовані до театральних постановок. Ця збірка продемонструвала, що письменник є майстром інтерпретацій найрізноманітніших історій, у яких відчутна велика частка його власної вигадки. Це історії, які переглядають казки, розповіді про абсурдність життя, історії, що коментують самі себе та досліджують природу створення ілюзії та її відношення до реальності. Це найбільш масштабне зібрання оповідань Кувера, у якому він прагне розвінчати старі міфи, критикує звичайні способи поєднання історій, щоб оживити літературу, щоб вона відповідала складнощам сучасного життя. На думку Елізабет Лі Белл, «У «Pricksongs i Descants» Кувер розбиває світ і вручає нам розбиті шматки, пропонуючи прийняти усі можливі варіанти». [44]

Наступні кілька невеликих творів Кувера публікуються окремо та в лімітованих виданнях невеликою кількістю накладів. Серед них, «The Hair o 'The Chine», «Charlie in the House of Rue» і «After Lazarus», два останні згодом увійдуть в збірку «A Night at the movies, Or you must rememder this». Також він публікує Political Fable (1980), коротку повість. Вона раніше була опублікована в 1968 р. під назвою «The Cat in the Hat for President». У ній персонаж дитячого письменника доктора С'юза - Кіт у Капелюсі вирішує балотуватися в президенти. Кувер використовує цей образ як спосіб прокоментувати американську політику, яка стала своєрідним цирком. За словами письменника, коли він читав книгу доктора С'юза своїм дітям у 1968 році, він помітив маленького Кота в Капелюсі на передній обкладинці із фразою: «Я можу читати все це сам». Відчуваючи дивну спорідненість між світом книги та заворушеннями, вбивствами, війнами та соціальними потрясіннями, які відбувалися 1968 року, Кувер почав писати. З гаслом «Я можу керувати усім цим сам» він створює своє оповідання. [53]

Збірка оповідань «In Bed One Night and Other Brief Encounters» — найменша зі збірок Кувера. Історії в збірці, як правило, короткі, багато з них написані довгими поетичними рядками, особливо високо в ній поціновується оповідання «Beginnings». У 1996 році також публікує оповідання «Briar Rose», яке є неієрархічною багатооповідною версією «Сплячої красуні». Цю особливу традиційну форму оповіді він не черпає із сучасних адаптованих версій, а натомість повертається до їхніх праформ. Взагалі Кувер використовує повний запас європейських та американських казок, байок та легенд для своїх вигаданих перетворень, як, наприклад, у казці «The Door», коли він змішує три класичні, незалежні народні твори із Старого Світу та одну із Нового Світу.

У 2002 році Куверт публікує збірку з 10 історій під назвою «The Grand Hotels (of Joseph Cornell)». Це збірка з десяти взаємопов'язаних історій, які описують уявні готелі. Основу ж цих історій складають події, пов'язані з Джозефом Корнеллом, який створив колекцію коробок, у яких в сюрреалістичному плані поєднуються архітектура, світло, фотографія. [44] Так цю збірку характеризує дослідниця творчості Кувера, професорка Університету Род-Айленд, Елізабет Лі Белл: «Коробки Джозефа Корнелла – це гібриди колажу та діорами, його головним предметом є сам творчий розум, в той час як особняки розуму Роберта Кувера з їх зрушеннями меж часу, простору, віку та руху також є медитацією про мистецтво як архітектуру уяви, вкладена у захоплення змішанням конкретного та конкретного з неможливим» [44].

Кувер не лише пише про кінематограф і в стилі кінематографа. Він сам пробує бути кінематографістом. 1968 року він написав сценарій, здійснив режисуру й зняв короткометражний фільм про протести у кампусі в Айові проти компанії DowChemical під назвою «On a Confrontation in Iowa City». Показаний спершу лише локально, документальний фільм пізніше відродив режисер «Нової хвилі» Кріс Маркер у Франції. А 1969 року Кувер опублікував

збірку п'єс «A Theological Position», що показала, що він має талант і в цій царині.

У своїх творах Кувер зазвичай поєднує кілька тематичних блоків, деякі з них переходять з одного в інший, і всі вони певним чином пов'язані. Його цікавить, як можуть поєднатися реальна та фантастична оповідь, він часто досліджує розрив між реальними подіями та тим, як трактуються ці події. Письменник вважає, одне із його завдань – усвідомлення того, що знаходиться за інтерпретаціями та міфами. Кувер стверджує: «наші погляди на світ і пристосування до нього за допомогою вигадок змінюються. Наша стара віра, краще сказати наше старе почуття конструкцій, засноване на міфах, легендах, філософіях, казках, історіях та інших вигадках, які допомагають пояснити, що відбувається з нами день у день, чому наші уряди такі, які вони є, чому наші інститути мають характер, який вони мають, чому світ обертається. Це не обов'язково хибно, це просто не настільки ефективно, як раніше» [Цит. за: 53].

Світ у Кувера, обертається довкола старих моделей і структур. «Люди звертаються до світу і його інститутів зі своїми думками і переконаннями, і те, що вони бачать, часто визначається моделями і конструкціями, які їм були дані» [53]. Необхідно вивчати інші погляди, щоб побачити різницю, велику роль у такому вивченні відводиться літературі: «Художня література також може зробити це. Вона може як забезпечити нові способи бачення світу, так і допомогти поставити під сумнів способи бачення, які не були поставлені під сумнів раніше» [Цит. за: 53].

У значній частині творів Кувер стверджує, що світ не може бути об'єктивним: «Занадто багато всього, щоб розібратися. Перед лицем величезної кількості знань люди обирають інший шлях: міф. У міфу є структура і відчуття істини, до того ж раціональне мислення і об'єктивний аналіз не потрібні, щоб дозволити йому функціонувати. Приймаючи міфи, люди ставлять себе в становище, в якому вони відчують, що можуть продовжувати жити, що у них є стабільність, можна діяти. Дієвий міф каже:

«Ви можете прийняти як даність щось, що є правдою. Вам не потрібно досліджувати мене; ви можете довіряти мені й організувати все навколо мене. Знайдіть розраду в мені» [Цит. за: 53]. Люди найчастіше обирають міф як відому схему, і міф приймається як даність. Для того, щоб досягнути реальність, люди скорочують міф до простих кодів, схем, що дозволяють впорядкувати хаос. «Людям потрібно упорядкувати хаос. Вони не просто приймають світ навколо себе, але замість цього шукають шаблони, способи впорядкування» [Цит. за: 53]. Руйнування старих міфів і очищення шляху для народження нових міфів, нових способів осмислення життя Кувер вважає завданням письменника. Література в його розумінні – це штучна форма міфу, який був деміфологізований, у ній присутня багатозначність та вільна гра, вона допомагає людям свіжо побачити старі схеми.

Висновки до розділу 1

Тема дослідження — кінематографічні техніки в новелістиці Кувера — постає як проблема інтермедіальності й досліджується в її контексті. На початку розділу розглянуто й стисло викладено типи інтермедіальних кореляцій за Ханзенем-Льове, Вайсштайном, Шретером, Раєвскі й В.Вольфом, на які будемо спиратися при аналізі новелістичної збірки у другому розділі, передусім на статтю Раєвскі. Визначено, що основний тип інтермедіальних зв'язків у збірці Кувера — це референційна інтертекстуальність.

Стаття К. Ш. Допомогла визначити маркери кінематографічного модусу в новелах Кувера й теж визначила методологію інтертекстуального аналізу в наступному розділі. Окреслено складники медіа кінематографа, на які може посилатися письменник у літературному тексті: відтворення монтажних технік, наслідування засадничих основ певного жанру, посилення на категорії, що утворюють світ кіно загалом (церемонії, постаті) тощо. Також сформульовано інструментарій, за допомогою якого письменник може наслідувати та відтворювати кінематограф у літературному тексті: прямі й приховані посилення у назвах текстів, діалогах персонажів, іменах героїв, а також манера письма, що прагне відтворити техніку створення кінофільму

(стислисть речень, послідовність паратаксису, чергування образів). Окреслено також, на яких текстуальних рівнях такі форми запозичень можуть діяти: на паратекстуальному, лексичному, фонетичному та граматичному. Відповідно до цієї схеми створено алгоритм дослідження кінематографічних рис у збірці Роберта Кувера та їх вплив на рецепцію збірки загалом.

Розглянуто специфіку взаємодії кінематографічного і літературних текстів, у тому числі в наратологічному аспекті, у чому спирались передусім на дисертаційне дослідження Р. Відповідно до концепції Г. Робінсона, зазначили три характеристики кінематографічності письма: насамперед це поширення впливу кіно у культурі й у зв'язку з цим процес руйнування меж між мистецтвами, фетишизація кіно і розмиття меж реального та уявного, а також специфіка перетворення засобів одного медіа у текстах іншого. В останньому підрозділі здійснено стислий огляд основних творів Кувера з визначенням напрямку розвитку його письменницьких інтересів і охарактеризовано його як дослідника й руйнівника міфів, які виникають у соціумі, а також творця нових художніх структур. Це є необхідною умовою для розуміння збірки «Вечір у кіно, або Ви це маєте пам'ятати».

Розділ 2. Кінематографічні техніки у збірці Р. Кувера «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати»

2.1. Структура збірки і прояви кінематографічності на паратекстуальному рівні

Збірка оповідань «A Night at the Movies or, You Must Remember This», яка побачила світ 1987 року, складається з історій, так чи інакше пов'язаних з американським кінематографом ХХ століття. Кожна оповідь актуалізує певний кінематографічний жанр, а також відтворює кінематографічні способи вираженн, ці жанри і стилі в наративі Кувера поєднуються. «Це більше, ніж просто група оповідань, оповідання поєднуються як узгоджена, зв'язна книга» [53]. Жанри та стереотипи, на основі яких Роберт Кувер вибудовує цю збірку,

характерні для типових голлівудських стрічок, однак сюжетні повороти, які існують поряд із жанровими кліше, руйнують умовності. Збірка Кувера створює відчуття того, що читач провів довгий вечір у старомодному кінотеатрі, палаці кіно. У цій збірці фільми презентують не лише моделі взаємодії між способами виразності кіно і літератури, а й відтворюють сферу кіно загалом. Збірка показує нові моделі того, як створити експериментальний продукт із фрагментів старого. «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» можна читати як ретельну й послідовну спробу атакування того, у який спосіб кіноіндустрія змінила мислення людей, їхнє ставлення до персонажів, образів кінотеатру, загалом сфери кіно. Новели побудовані таким чином, що читач впізнає провідні кінематографічні жанри, ефекти, ритуали перегляду кіно, однак усі вони переплітаються у химерний спосіб, поєднуючи реальність, у якій перебувають персонажі, та алюзії на дійсність, пов'язану з кінофікцією. Всі історії в цій збірці прив'язані або до конкретних жанрових різновидів фільмів, або до класичних, впізнаваних фільмів, таких як «Касабланка». Усі художні засоби збірки оповідань спрямовані на створення ілюзії «фільму» в літературі.

Літературний текст Кувера, що послуговується своєю знаковою системою, має на меті відтворити не лише поняття «фільм» та його техніки, але й деякі його складові елементи: соціальну практику ходити в кіно, проводити вечір там; особливий момент в минулому, той, в якому відбувся показ класичних фільмів, таких як «Касабланка»; особливий вид візуальної естетики, в даному випадку естетика чорно-білого фільму. Читачі мають постійно порівнювати способи вираження фільму в літературі зі схемами фільму, які існують у їхній свідомості, зі знаннями голлівудських фільмів початку ХХ століття і таким чином актуалізувати ці стрічки, відновлювати у пам'яті те, про що йдеться у творі. Звісно, американському читачеві це робити легше, адже автор цієї збірки – американець, він існує в одному з читачем національно-культурному контексті, має з ним спільні спогади й міфи. Але й український глядач достатньо ознайомлений з Голлівудом, естетикою і

поетикою його звичної кінопродукції, має уявлення про кінематограф старих часів, популярність кіно і помпезність кінотеатрів.

Кінематографічність збірки виявляється у Кувера на різних текстових рівнях. Вже на рівні організації матеріалу у виданні, в його художньому й графічному оформленні прослідковуємо зв'язки з кіно. На обкладинці книги подано табличку з написом «Silence please». Старомодна табличка, вона стоїть перед читачем, ніби на підлозі вестибюлю кінотеатру, налаштовуючи його на певний настрій і поведінку. Виникає відчуття того, що ми заходимо в кінозал. Далі читачеві пропонують ознайомитися з «Програмою» замість «Змісту». Таким чином відбувається перша зустріч читача з кінотекстом. Автор послуговується атрибутикою, яка пов'язана з переглядом фільмів у кінотеатрі, й на наступній сторінці, де замість звичайного надрукованого змісту нам пропонується програма. У цій програмі — не новели, а фільми.

Розпочинається збірка новелою «Привид кінотеатру», якій Кувер дає визначення: «заставка до майбутнього видовища», а далі йдуть:

Щотижневий фільм із продовженням «Після Лазаря»

ПРИГОДНИЦЬКИЙ ФІЛЬМ! «Стрілянина у Джентрі Джанкшн»

Короткометражні фільми: «Сон Гільди», «Всередині кадру», «Переходи напливом»

КОМЕДІЯ «Чарлі в домі Ру»

----- Антракт -----

Для малюків «Мультфільм»

Травелог «Мілфорд-Джанкшн, 1939: Коротка зустріч».

Музична інтермедія «Циліндр»

МЕЛОДРАМА «Ви це мусите пам'ятати»

Як бачимо, перша новела названа за іншим принципом, її назва не виразно кінематографічна, так може бути названий і літературний твір, але все одно про кіно. Для цієї новели автор відводить виняткове місце — входження у світ кіно, у ній є все те, що читач знаходить у наступних новелах, практично всі жанри й техніки. Окрім цього, деякі з жанрів спеціально виділені прописними літерами, аби підкреслити популярність жанру чи створити враження, ніби читача приваляють зосередитися на цих текстах. Таким чином пародіюється рекламна кампанія кінотеатрів, коли афіші нових фільмів заохочують глядача до кінозалу. Запис на сторінці після програми проголошує: «Леді й джентльмени можуть спокійно відвідувати цей театр, оскільки жодного фільму, який ображає їх почуття, їм тут ніколи не покажуть» [50, 5]. Найперші сторінки дискурсивно імітують досвід входу глядачів у кінотеатр, проходження різних дверей та кімнат, на яких послідовно відображаються чіткі знаки: прохання про тишу, програми кінотеатрів чи плакат. Ілюзію проходу через вестибюль і темні тамбури перед екранізованою залом посилює дискурсивна евокація звуку. Збірка «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» належить до кіно не тільки через теми, що охоплюються, інтертекстуальні посилання, але більш глибоко через концепцію образу, руху, гри світла, які запропонував читачеві Роберт Кувер.

2.2. Імітація роботи камери

Однією з рис кінематографічності у новелах збірки «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» є прийом наслідування Робертом Кувером роботи кінокамери. Особливо цим позначена друга новела збірки «Після Лазаря». У новелі «Після Лазаря», якій автор даже жанрове визначення «щотижневий серіал з продовженням», зображення усіх подій, героїв, планів

відтворюється за принципом роботи кінокамери. Камера перетворюється на персонажа, із поглядом і власною свідомістю. Читач може спостерігати за дійсністю з двох точок зору: дії, які виконує камера (автор деталізує рухи камери), зображення крізь об'єктив камери, яка знімає: «The camera moves into the village by way of a dirt road, which gradually becomes the main street leading to the cathedral, the dominant feature of the village...No trees, grass, flowers; no animals; everything is empty and silent. The doors are all closed, the windows shuttered. Long steady contemplative takes. The cathedral is glimpsed frequently as the camera pans slowly about, but it remains unexamined, out of focus, mere background» [50, 26].

Кувер використовує крупні плани, зуми (наближення предметів за рахунок роботи камери), чергування планів. Автор чергує речення, де вказує на дію камери, з реченнями про те, що потрапляє в поле її зору. Камера рухається, фіксуючи дійсність довкола себе, час від часу робить паузи, щоб зосередитись на дрібній деталі. Це необхідно для того, аби сформувати матеріал для фільму. Автор не зауважує на тому, чи хтось керує камерою, відсутні команди режисера чи опис дій оператора, камера діє довільно, однак в межах принципу своєї роботи: вона повинна відзняти все, що відбувається, зосередитися на тому, що важливо: «The streets narrow, the surface worsens, and so does the jolting movement of the camera, until it is almost impossible to keep anything in focus. Stop. Inconsequential view of part of a rooftop. Brief jolting motion. Stop. Inconsequential view of the street, the corner of a house» [50, 27].

У тексті наявний також відтворення прийомів роботи камери, наприклад транстрав. Транстрав – це кінематографічний спецефект, який отримують за рахунок поєднання поступового руху камери вздовж оптичної осі об'єктиву і плавної зміни її фокусної відстані у зворотному напрямі, також має назву контр-зум, зворотній трекінг. Уперше ця техніка була використана у фільмі А. Хічкока «Запаморочення» 1958 року, тому також має назву «ефект вертіго» [59]. Письменник вказує на дії камери, але разом з тим за рахунок коротких

характеристик створює ефект роботи камери: «Pan to the house and slow zoom in: clay wall, shuttered windows, closed door. The slow zoom continues, moving in on the door and toward its handle» [50, 27]. Камера рухається вулицями, фіксує як виходить стара жінка з дверей, слідкує за жінкою, коли вона рухається вулицею, стежить за тим, як вона заходить в собор. Незабаром двері відчиняються, священник, і натовп людей виходять, несучи труну. У всіх, здається, однакові обличчя: у священника, людей в натовпі, старої жінки та у мерця в труні. Коли вони опускають мерця в свіжовикопану могилу, його руки починають тягнутися вперед, чутно звук, ніби щось шкребеться – чоловік виповзає з могили.

Письменник вибудовує таким чином розповідь, що похоронну процесію сприймаємо з позиції камери. Усвідомлення звуків, відстані між камерою та людьми, точки огляду залежить від того, яку позицію займає камера. Спершу він показує камеру нерухомою, він досягає цього шляхом роботи зі звуком, який чутно гучніше чи тихіше відповідно до позиції учасників процесії по відношенню до камери. Зрештою план змінюється, що дає можливість розказати історію далі: «The sullen hollow music, which diminished abruptly at the cut slowly augments as the procession passes through the gates and up to the open grave. When it halts, the music ceases abruptly. A wind seems to rise, then pass away. The pallbearers with their casket proceed directly overhead, looking down on the camera. The priest glances down at the camera, then turns back to the pallbearers. A low murmuring sound has begun, augmenting rapidly. The priest nods, the pallbearers lower the casket toward the camera. Sudden blackness, the murmur ceasing abruptly. Silence. Then, in the darkness, a faint nearby scraping sound, like that of mice in a wall. Silence. Again the scraping, louder. Silence. Again the scraping, faint again. Silence» [50, 37]. Таким чином бачимо, що в цій історії Роберт Кувер шляхом уведення камери як персонажа у тканину тексту, створює можливість для читача побачити своєрідний проміжний етап переходу від дійсності до екрану. Ми розуміємо, що погляд одночасно обмежений позицією зйомки камери і в той же час, залишається простір для

відтворення дійсності поза поглядом камери. Після того, як труну опускають в могилу, камера продовжує знімати, але уже змінюючи план. Бачимо лише погляд камери, перед якою темрява і закадровий звук, який схожий на скрегіт мишей і знову ж таки нагадує людину, що вилазить з труни. Тобто прийом «камера-око», яким послуговується Роберт Кувер дозволяє прочитувати розповідь у кінематографічному ключі, також цей прийом у тексті використаний для того, аби підсилити драматичність моменту, що є необхідною за ознаками жанру щотижневого фільму, фільм, що закінчується темрявою та скреготом, наступного тижня має розпочатися з такого ж драматичного моменту.

У новелі «Сон Гільди» Роберт Кувер застосовує іншу кінематографічну техніку, за рахунок якої створюється ефект підглядання. Сцену, у якій чоловік танцює стриптиз у чоловічій вбиральні, новела відтворює з двох ракурсів: очі, що підглядають крізь щпарину в дверях кімнати, точка зору чоловіка, який бачить себе у дзеркалі: «Except for my eyes, which stared out and somehow, at the same time, stared back at themselves: stared, that is, at their own staring. Well, it was a washroom, there were probably mirrors... I knew he was watching me through the slats, because I could see myself through his eyes. From that perspective, I was both threatening and desirable, so I understood that the fear in the room belonged to the room itself and not to me» [50, 53]. Також у наведеному фрагменті проілюстровано техніку рамкового обмеження того, що доступне погляду глядача, або ж має назву фреймінг [50, 38]. Чоловіча туалетна кімната – обмежений простір, однак у ній Кувер вирішує виділити за допомогою рамки, щілини в дверях, важливе – чоловіка, який танцює.

Отже, досліджуючи техніки створення фільмів та відтворюючи їх у межах літературного тексту, Роберт Кувер звертається до різних технік роботи камери. На текстовому рівні відтворення таких технік можливе за рахунок коротких описових речень, які фіксують різні предмети, що можуть потрапити в поле зору камери. Також робота зі звуком може допомогти відтворити

позицію камеру. Для утворення ілюзії рамкового обмеження автор вживає предмет, що може створити таку композицію, в даному випадку двері. У тексті такі техніки прослідковуємо на рівні синтаксичних конструкцій та застосування художніх деталей, що можуть проілюструвати роботу камери (двері, погляд очей в дзеркало, труна) та зорові образи (собор, темрява, вулиця).

2.3. Актуалізація провідних жанрів американського кінематографу початку й середини ХХ століття

У збірці «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» Роберт Кувер актуалізує, а разом почасті пародіює жанри американського кінематографу, які зазвичай складали репертуар кінематографу 1-ї половини ХХ століття. У програмі, яку він подає на початку збірки, називає жанри, на які маємо звернути особливу увагу, зважаючи на їх популярність у кінематографі. Письменник не лише вписує історії в систему жанрів кіно, він трансформує та пародіює їх. Для класичного Голлівуду характерна детально розроблена система жанрів: комедії, мелодрами, вестерни, фільми-нуар, мюзикли (з Фредом Астером).

Першій історії «Привид кінотеатру» автор не дає єдиного жанрового визначення, лише помітку «заставка до майбутніх фільмів», оскільки вона поєднує в собі декілька фільмових жанрів. Окрім того, вона готує тематичну основу для подальших історій. Історія відкривається, пропонуючи уривки з п'яти різних невідомих фільмів, що йдуть один за одним без пояснення. Кіномеханік у новелі, що ностальгує за минулим кінематографу, ставить у довільній послідовності фільми різних жанрів, змішуючи їх у нелогічну, абсурдну єдність. Можемо порівняти методологію самого Кувера при роботі над збіркою з кіномеханіком, що поєднує різноманітні кадри Автор теж у такий спосіб працює з жанрами, кінематографічними техніками та посиланнями на фільми, ця паралель запрошується кожному, хто збірку прочитає. Роберт Кувер пропонує те, що спочатку здається впізнаваним

кіножанром, а потім перекриває його деталями чи подіями, які, здається, викрадені з інших жанрів, таким чином ставлячи під сумнів кожен жанр.

У новелі поєднуються кадри, що в певний момент змінюються, представляючи різні жанри: фрагмент із вестерну поєднується з фільмом жахів та мелодрамою, науково-фантастичним фільмом та пригодницьким фільмом. Це призводить до того, що фільм, здається, оживає, окрім того перетворюється на фільм жахів для самого кіномеханіка. Сам же кіномеханік, якого Кувер порівнює з доктором Франкенштейном, опиняється на межі між життям і мистецтвом. Це порівняння із відомим персонажем також використане для того, щоб підкреслити межу, якої потрібно дотримуватися, вдаючись до поєднання стрічок, текстів, технік, як це робить кіномеханік. Розуміємо, що інтегрування має бути доцільним, власне, це створює певну творчу межу і для роботи самого Кувера. Герой тексту, який спершу грав із кіно, створюючи різноманітні комбінації, нині сам стає частиною гри. Відстань між екраном та реальністю у його свідомості знищена, історія уривається на середині речення. Божевілля кіномеханіка дозволяє авторові застосувати ті кінематографічні техніки, що створюють ефект своєрідного калейдоскопу перед читачем. Отже, в цьому випадку можемо говорити про взаємопов'язаність прийомів кіно і літератури.

Також письменник розробляє жанр вестерну у своїй новелістичній збірці. Оповідання, що ілюструє цей жанр, має анонс «пригодницький фільм». «Стрілянина у Дженрі Джанкшн» – це вестерн, у якому Кувер проводить своєрідну гру. Хоча історія відповідає багатьом конвенціям щодо дикого Заходу, що стосуються жанру вестерну, він підриває деякі найважливіші з них. Починаючи з назви, вестерн яскраво прослідковується в розповіді, адже найперше, що характеризує цей жанр – стрілянина між героєм та антигероєм. Зміст новели, прийоми і сюжетні колізії, до яких вдається автор, свідчать про те, що він створює імітацію, швидше навіть пародію жанру вестерну, у якій тканину тексту створюють суцільні кліше. Жанр отримав велику популярність

в американському кінематографі. Вестерн – це мистецький жанр, що зображає історії про освоєння та підкорення дикого Заходу, події можуть відбуватися на території Америки до об'єднання Штатів або на території Мексики [55].

Жанр починає своє існування з літератури, однак Кувер запозичує особливості характерні для цього жанру в кіно. Він відтворює стереотипи, сформовані кінематографом, які служать для утворення образів двох героїв, для зображення міста та його жителів. До основних ознак вестерну в кінематографі належать: місце подій – зазвичай дикий Захід; часто місцеві жителі зображаються як злодії; типові персонажі: незворушний шериф, ковбой, підступні бандити, чиста і непорочна головна героїня, порочні жінки з публічних закладів; необхідна дуель між героєм та його противником; обов'язковий хепі-енд; швидкість та динамічність зображуваних подій. На паратекстуальному рівні типове для вестерну протистояння двох обов'язкових персонажів Кувер реалізує графічно: описи антагоніста і протагоніста він робить різним шрифтом. Письменник послідовно чергує фрагменти про шерифа містечка та злодія Дона Педо, який йому протистоїть. Такий прийом відтворює характерну для жанру сцену, у якій персонажі зустрічаються на дуелі за допомогою наслідування роботи камери (плани зображення персонажів) та монтажу (техніка контрастного монтажу, що створює враження психологічного протистояння героїв).

На мовному рівні автор відтворює особливості, характерні для мови таких персонажів у вестерні – шерифа та злочинця-мексиканця: «Now listen a minnit, Hank," said the old storekeeper, shifting warily on the stool. Ye kin have all the rope ye want. Anything else in the store ye want, too. Understand? And mebbe I'll even kinder cover you like with my old Winchester, from here inside. Mebbe, I say." He spat. "But, Sheriff, I ain't goin' out there in the street. I ain't gittin' off this stool, Hank. I'm an old man and I ain't gittin' off this stool» [50, 50]. Таким чином автор намагається також відтворити й спародіювати стереотипи вестернів.

Характеризуючи жанр вестерну, говоримо про швидкість зображуваних подій, тому варто звернути увагу на темпоральність у новелі. Коли на початку розповіді ми бачимо шерифа, то розуміємо, що наближається його зустріч з мексиканцем, однак, не знаємо однозначно через який проміжок часу це має відбутися. Згодом нам повідомляють про час зустрічі: об 11:35, тобто дуже скоро, і з цього моменту час ніби розтягується, але разом з тим стає динамічним, що нагадує розвиток подій у фільмі. Дії шерифа та мексиканця, думки та роздуми показує Кувер у своєрідному часовому зрізі. Перед нами почергово розгортаються події, у яких беруть участь то шериф, то злочинець, але вони химерним чином виявляються пов'язаними між собою. Розгортається така часова послідовність: 11:35: Мексиканець, вчиняючи розбій і спалюючи папери у офісі шерифа, бачить на столі фото коханої Хенка – далі шериф звертається до впливових людей міста щодо затримання злочинця – Педо в барі вчиняє вбивство – сідаючи на коня, шериф дивиться на годинник: 11:45 – розмова шерифа та банкіра на ранчо – шериф відвідує церкву, щоб обговорити справи міста зі священником, минає 5 хвилин – мексиканець грабує банкіра та гвалтує кохану шерифа. 11:55 Хенк у готелі дізнається про кохану – обговорення стратегії ув'язнення мексиканця – Педо бере в заручники суддю та маршала – нарешті зустріч, але на годиннику лише 12:09. Хвилини вистачає шерифу, аби обеззброїти злочинця, і так само цього часу вистачає мексиканцю аби вкрасти пістолет шерифа і вбити Хенка. Тобто бачимо, що щільність подій швидше відповідає кінематографічній, відображає той проміжок, у який необхідно вкласти ці моменти на екрані. Таким чином кадри та плани змінюються перед читачем, хоча всередині кадру теж бачимо темпоральні зміни, подекуди час уповільнюється: ми читаємо думки Хенка, перед нами флешбеки минулих злочинів Дона Педо, а в інші моменти, навпаки, зображення прискорюється.

Наступною ознакою вестерну в тексті можемо вважати використання кліше, які спродуковані голлівудськими фільмами, у зображенні як шерифа Генрі Хармона, так і мексиканського злочинця, його зятятого ворога.

Описуючи Хенка, автор створює типовий образ «хорошого хлопця»: «He was a big man with bullish shoulders, a tall man who stooped through doorways, peered down with severe blue eyes over lean cheekbones at the folks of Gentry's Junction» [50, 37]. Суворість, сором'язливість шерифа свідчать про його образ добропорядного надійного парубка з маленького містечка на дикому Заході. Наприклад, коли він бачить в готельному номері роздягнену кохану Беллу (ще один характерний для вестерну персонаж – благородна діва, однак у Кувера згодом вона набуває статусу іншого типового характеру – розпусна дівчина), від якої не може відвести очі, шериф соромиться дівчини. Натомість мексиканець Дон Педо і є проявом тієї умовної дикості, власне в його образ автор поміщає також низку кліше, що не лише підкреслюють його як злочинця, а швидше протиставляють герою-шерифу. На відміну від Хенка, Педо втілює хаос, що приходить у місто: «He carries his pants and his belt of the gun low, under his marvelous world of the bouncing belly, and when he laughs he reveals teeth of the purest gold» [50, 38]. Що стосується хепі-енду, обов'язкового для жанру, то Роберт Кувер змінює це кліше: у дуелі перемагає мексиканець, шерифа вбито, мексиканець зі значком шерифа віддаляється на фоні заходу сонця, а у місті висять трупи, що стікають кров'ю.

Інше оповідання, що пропонується як «комедія», має назву «Чарлі в будинку Ру», він і відтворює власне заявлений жанр. У цій історії комедія і жах змішуються впродовж того, як розвивається дія. Комічності досягає Кувер за допомогою того, що перераховує всі дії Чапліна. Враховуючи специфіку перших старих фільмів, письменник вдається до техніки прискорення, якщо говорити про темпоральні характеристики. Такий спосіб створює враження перегляду німого фільму, для якого, по-перше, було характерне пришвидшене зображення. А по друге, це створює ефект комічності, якого прагне досягти тут Роберт Кувер. Оскільки перед нами німе кіно, відповідно жодна фраза не буде промовлена, вдаватися до опису думок чи внутрішнього світу теж за умовами техніки німого кіно не можна, тому бачимо хаотичні дії Чарлі, які викликають наш сміх. Також необхідна частка абсурдності у діях актора,

оскільки все, що виходить за межі умовно «нормального» має викликати сміх, тому своєму персонажу письменник приписує такі дії: «Charlie swaggers jauntily through this light, challenging a hat tree to a fight, blowing his nose on a tapestry, doffing his derby to a suit of armor» [50, 63].

Важливим елементом німих фільмів і Чарлі Чапліна як частини цього кіносередовища є виразна емоційність за допомогою міміки. Пантоміма у час існування перших фільмів стала засобом спілкування актора з публікою. У новелі «Чарлі в домі Ру» Робер Кувер також не забуває про цю особливість, тому емоції часто передаються короткими фрагментами, оскільки потрібно досягти потрібного ефекту, а часу пояснювати за умовами фільму немає. Тому з'являються такі яскраві влучні вирази: «He bobs his eyebrows roguishly and hooks the skirt again, watching it climb slowly up her glowing white thighs like a theater curtain», «they find Charlie still in midstride, though with jaw gaping and eyes arop» [50, 86-87]. Звісно ж, Кувер не оминає кліше для досягнення комічного. Кидання пирога в обличчя – класична комічна схема німих фільмів, тому маємо: «He bares his teeth, closes his eyes, and slaps the pie into his face. But when he opens his eyes he discovers, to his horror, that it is not the fat man he has struck, but the beautiful lady on the hallway landing. Her pale melancholy features are smeared with custard and pieces of pie are splattered over her long white gown» [50, 74].

Попри точність відтворення навмисне прискорення дії, необхідного для німого кіно, нарація все ж уповільнюється там, де письменник вдається до описів інтер'єру. Власне тут він намагається також передати це короткими реченнями, але статичність цих предметів, які перераховані, впливає на втрату динамічності оповіді. Всі ці деталі працюють на створення необхідного ефекту від інтер'єру, що має відповідати старим фільмам, однак за у зв'язку з тим, що що на екрані нам передбачено особливістю кіно, у літературному тексті це отримує інший, можливо навіть небажаний у даному випадку, ефект. Звернення до техніки прискорення може бути також викликано специфікою

показу німих стрічок у залах кінотеатрів. Для фільмів без звуку можлива демонстрація з будь-якою частотою кадрів за секунду. Оскільки не існувало стандарту, кіномеханіки часто могли виставляти довільну швидкість. До слова, у звуковому кіно такий прийом неможливий у зв'язку з тим, що через прискорення чи уповільнення відбувається викривлення звуку. Отож, письменника можемо вважати тут своєрідним кіномеханіком, який пропонує таку ж гру і читачеві, який вільний сприйняти текст із будь-якою швидкістю зображуваного.

Коротка новела «Мультфільм» з позначкою у програмі «для дітей» відтворює особливості жанру, що заявлений у назві твору. Це медитація про співвідношення реального і уявного. Він поєднує в собі живу дію та анімацію. Техніка поєднання в кадрі анімації та реальних героїв згодом буде використана в мультфільмі «Хто підставив кролика Роджера» 1988 року. У Кувера в кадрі поєднуються мультиплікаційний чоловік та справжній. У тексті такого характеру стає можливим порізатися конвертом та поскаржитися на це мультиплікаційній поліції для здійснення правосуддя, можливе існування не ілюстрованого, а справжнього поліцейського з мультиплікаційними очима. Кувер дотримується прийомів анімації, що характеризують мультфільми: намальовані персонажі та автомобілі рухаються у дивний спосіб, підстрибуючи, що характеризує анімаційні техніки. Однак, тут відбувається руйнування меж взаємодії реального та намальованого: справжня собака може гнатися за кішкою, у людини деякі частини тіла намальовані, а зміст фільму виявляється зовсім недитячим.

Ідентифікована як тревелог, «Мілфорд Джанкшн, 1939: Коротка зустріч» – історія без персонажів, вона зосереджена на маленькому містечку, що називається Мілфорд. Тревелог – це короткометражний фільм, що виник у 1910 році, в ньому глядачам показують різноманітні пейзажі, жителів, промисловість, туристичні визначні місця. При цьому об'єкт зображення залишається сталим, поєднуючи особливості зображуваного місця із

узагальненими поняттями про прекрасне та екзотичне. Відповідно до вимог жанру, Кувер зображає ідилічну картинку містечка Мілфорд, це зображення контрастно протиставлене іншим містам, у які повертаються пасажери поїзда, які проїжджаючи місто, зупиняються в ньому: «It's like watching the pictures and being in them at the same time, as though one might be able somehow to eat the world with one's eyes, if that's not too idiotic. Milford! Well, it's easy to be a little foolish in a place like this. There are wonderful botanical gardens with lakes on which swans preen and small boys sail their boats, and picturesque pathways where nannies push their prams, and landing stages for rowboats and canals with funny low bridges and lovely old boathouses along the shore» [50, 104].

Ще один жанровий різновид, який Роберт Кувер наслідує в новелі «Циліндр» має визначення «музична інтермедія». В цьому тексті автор віддає належне танцювальним номерам з мюзиклів 40-х та 1950-х років. Жанр мюзиклу передбачає присутність хореографічних номерів. Власне, в цій новелі оповідь побудована довкола чоловіка, що виконує свій танець впродовж усієї новели, зупиняється він лише тоді, коли здолає всіх противників, що символічно відображають його друге «Я».

Представлений у збірці також жанр щотижневого фільму з продовженням – оповідання «Після Лазаря». Особливістю цього жанру було те, що кожен фільм повинен був починатися з певного драматичного моменту і закінчуватися так само тим, що мав уриватися на вершині напруженості, для того, аби збільшити інтерес до фільму. Кувер послуговується особливостями цього жанру, характерно завершуючи оповідь: пуста труна, яку закопують у могилу, скрегіт, що нагадує спроби мерця вибратися і темрява.

Жанр мелодрами, який демонструє новела «Ти це мусиш пам'ятати» містить також елементи еротичного фільму, оскільки сцена з фільму «Касабланка», яку залучає Кувер, зображає розвиток стосунків між героями фільму Річардом та Ільзою. Як правило, сюжет мелодрам розгортається довкола сімейної чи любовної історії, необхідна умова – сцени, що

розкривають чуттєвий і духовний світ героїв в особливо емоційний спосіб. Сцена, що розгортається в затемненій кімнаті Рікової квартири, містить відверті діалоги, сповнені надмірної емоційності. До того ж для підвищення драматичності такі сцени мають музичний супровід. Герої розуміють, що вони перебувають у фільмі, тому чують фоном до своєї розмови їхню улюблену пісню «Час минає».

У підсумку можемо говорити про те, що Роберт Кувер розробляє різноманітні жанри у збірці, прагнучи продемонструвати можливості літератури у відтворенні характерних жанрів кінематографу ХХ сторіччя.

2.4. Техніки кінематографічного монтажу

Роберт Кувер послуговується різноманітними техніками монтажу для того, аби продемонструвати, яким чином світ кінематографу може знайти своє відображення у семіотичній системі літературного твору. Зокрема у першій розповіді збірки «Привид кінотеатру» кінематографічні техніки в його тексті не лише працюють, вони також отримують свою назву, зокрема наратор словесно відтворює картинку перегляду, яка має на меті в уяві читача викликати своєрідний образ, який йому знайомий: кіномеханік проектує зображення, іноді два, три, навіть кілька за один раз, створюючи власні ефекти з розділеним екраном, монтажем, накладенням. Автор розкриває перед нами усі техніки, аби відтворити в такий спосіб кіно у тексті. І, власне, відкриває стратегію, за якою будуть розгортатися подальші оповіді. Кіномеханік поєднує фільми різних жанрів, що зрештою змінюють один одного в абсурдній послідовності. Тут маємо техніку контрастного монтажу, за якого відбувається різка зміна зображень. Хаотичне зображення різноманітних кадрів із кінофільмів різних жанрів служить не лише ілюстрацією запозичення засобів кіномови, а й підсилює ефект розмивання меж між реальністю та кіно. І,

зрештою, це спрацьовує на пародіювання міфу про кіно, за допомогою якого нібито можна замінити реальність.

Коротка новела «Всередині кадру» складається з серії узагальнених ситуацій. Виникає враження, ніби Кувер зібрав шматочки фільму, нарізавши кадри з різних фільмів. Посилання на кіно прослідковуємо від самої назви, оскільки автор послуговується кінолексикою – «кадр». Короткі речення, які містять мінімум описових елементів та змінюють одне одного калейдоскопом. Використовується техніка різкої зміни кадрів, монтажний перехід, що має назву склейка-встик, за умовами цього переходу, зображення на екрані миттєво замінюється іншим. Він пропонує образи, які давно були кліше кінофільмів – образи із символічним резонансом, які з'являються у будь-яких фільмах: метелик, що летить по вулиці, двері автобуса, плач, стукіт, дорожній знак, що скрипить від вітру; кінь без вершника, індіанець на даху, індіанець, що стрибає з даху з ножом між зубами, жінка, яку чоловік тримає на руках. Однак, склавши ці кліше, Кувер може намалювати їх поза контекстом, він дозволяє їм функціонувати разом, створюючи певну загадку, хоча, на перший погляд, окремо вони видаються малозмістовними; історія створює дивне напруження, тому що ми не прослідковуємо логіки чи послідовності зображуваного.

Окрім цього, протиставлення зображень дає дивне, тривожне відчуття. Якби шматок продовжувався, він би не працював. Така техніка у кіновиробництві має назву монтаж атракціонів С. Ейзенштейна, за якої об'єкти, ідеї та символи показані у зіткненні для того, щоб справити емоційний та інтелектуальний вплив на глядача, а у нашому випадку – на читача. «The sound of a cash register suggests a purchase. In the distance, a riderless horse can be seen, its flanks trembling and glistening with sweat. More martial music, steadily approaching. The figure on the roof is an Indian» [50, 56]. Поєднання атракціонів: різних звуків, кадрів, що різко змінюють один одного справляє емоційний вплив. У новелі «Сон Гільди» Кувер використовує паралельний

монтаж Гриффіта, за яким ми бачимо одну і ту саму дію з двох планів, в даному випадку як відображення в дзеркалі та як те, що бачить людина у шпарині: «Except for my eyes, which stared out and somehow, at the same time, stared back at themselves: stared, that is, at their own staring. Well, it was a washroom, there were probably mirrors... I knew he was watching me through the slats, because I could see myself through his eyes. From that perspective, I was both threatening and desirable, so I understood that the fear in the room belonged to the room itself and not to me» [50, 53].

У назві новели «Переходи напливом» Роберт Кувер звертається до кінематографічної техніки, тим самим окреслюючи поле діяльності у подальшій тканині тексту. Перехід напливом – це прийом, за якого використовується плавний перехід, що дозволяє зробити зміну одного монтажного кадру іншим за допомогою техніки напливу, частіше за все така зміна необхідна для того, щоб розказати історію, відмінну від тієї, що розгортається в попередньому кадрі. Кувер використовує техніку супозиції, дозволяючи двом головним героям фільму, чоловікові та жінці, плавно переходити з однієї ситуації в іншу, немов рухаючись з одного фільму, однією сюжетної історії до іншої. Починається новела тим, що невідома жінка чіпляється за край обриву, а чоловік поривається її врятувати, але не може вирватися через двері. Потім сцена переміщується в автобус, далі вони опиняються у фільмі в жанрі нуар, де розслідують справу душителя, опісля біжать по полях конюшини. Вони опиняються у ситкомі п'ятдесятих років і раптом стають сім'єю. Ситком – жанр комедійних стрічок, у якому діють постійні персонажі, дія відбувається або в межах дому, або ж роботи. Їх дочка декламує сон, в якому з'являються декілька інших жанрів фільмів від наукової фантастики до хорору.

Історія здається більше фрагментарною, менше цілеспрямованою, ніж більшість оповідань у збірці. Кувер дає собі велику кількість свободи тут, ставлячи поряд різноманітні непов'язані кадри, але водночас обмежує себе

техніку переходу напливом, яка вимагає від нього плавного переходу від одного кадру до іншого. Так, наприклад, кадр, у якому жінка тримається за край обриву перетворюється на той, у якому вона вже тримається за поручень в автобусі: «She clings to the edge of the cliff, her feet kicking in the wind, the earth breaking away beneath her fingertips. There is a faint roar, as of crashing waves, far below. He struggles against his bonds, chewing at the ropes, throwing himself against the cabin door. She screams as the cliff edge crumbles, a scream swept away by the rushing wind» [50, 56-57]. «Маємо хіастичну структуру оповіді, в якій ситуація А (чоловік, який поривається вперед, щоб врятувати жінку), зливається в сцену В (чоловік, що пхається вперед в автобусі), і, знову ж таки, ситуація А (жінка відпускає край обриву і падає), що зливається в сцену В (жінка, що відпускає поручень, щоб сісти). Саме така побудова оповіді дає можливість дотримання структури техніки розчинення» [68, 280].

Процес розчинення першої сцени додатково висвітлюється фразою «вислизнути». Таким чином, фільмовий прийом стає можливим і навіть ініційованим для нашого сприйняття в цій новелі не лише її заголовком, але й також явним посиленням на техніку напливів всередині самого тексту, що власне стверджує кінематографічність цього тексту. Кувер досягає цього фрагментарністю, яка все ж таки чіпляється за певну деталь, що дозволяє одній сцені напливом перейти в іншу. Історії, які розповідаються в новелі, можна було оповісти безліччю способів. Кувер, однак, вирішив обмежити свій спосіб розповіді, щоб дотримуватися кінотехніки.

Також для утвердження цього прийому Кувер здійснює переходи за допомогою метафори та метонімії. Рятуючись від піратів на кораблі, жінка відкушує ніс капітану піратів, для того, щоб вийти з цієї обмеженої драматичної ситуації, автор знову перемикає нас на деталь, шукаючи спорідненість в образах: «The woman, her fate sealed (already the cutlass that will decapitate her is whistling through the briny air), chews grimly, grinding the nose between her jaws like a cow chewing its cud» [50, 59]. Через секунду жінка доїть

корову на фермі, мріючи про пригоди: молоко бризкає у відро між її ніг і перегукується з її хвилюванням. Такі переходи, розчинення відбуваються суто словесними засобами вираження, отже робимо висновок, що літературний текст також може послуговуватися такими техніками, звісно ж транспозиціонуючи їх у свою знакову систему. Отже, якщо окреслювати цей текст в межах схеми «Що», «Як», «Куди» можемо зауважити наступне: письменник в межах кіновиробництва обирає техніки, характерний виключно для мови кіно, залучає її в тканину тексту шляхом вживання фрагментарності та уведення в центр оповіді деталі.

В оповіданні «Чарлі в домі Ру» Кувер також послуговується техніками монтажу, імітуючи старий кінематограф. Використовує, наприклад, в своєму тексті письменник літературний аналог ефекту Кулешова. Зіставлення двох кадрів повинно справити необхідний ефект, створити нове значення, або ж як у випадку із наведеним прикладом, змінити мізансцену: «He pulls out his shirttail, dabs gently at her eyes. Which are not her eyes at all, but the old man's. Charlie is standing in the library, dabbing at the old man's rheumy eyes with his shirttail» [50, 72].

2.5. Референції культових фільмів й акторів «старого» кіно

У деяких оповіданнях Роберт Кувер для відтворення кіновиробництва 1-ї пол. - середини ХХ століття посилається на фільми та відомих діячів кіно, які є частиною кінематографічного медіа, а отже, складають мистецький код.

У новелі «Привид кінотеатру» Кувер перетворив фантом з мюзиклу Гастона Леру «Фантом опери» 1986 року у привид кінотеатру. Фантом у цьому випадку — кіномеханік, що гуляє в кінотеатрі, який ніхто більше не відвідує, він ностальгує про кіномистецтво старих часів.

У новелі «Сон Гільди» автор використовує інтермедіальні посилання на «Чорний фільм» (фільм-нуар) «Гільда» 1946 року, знятий Ч. Відором [53]. Цей напрям був популярний у мистецтві 1940–1950-х років. Для нього характерні

кримінальний сюжет, похмура атмосфера цинічного фаталізму і песимізму, стирання межі між героєм і антигероєм, відносна реалістичність дії і темне освітлення сцен, як правило, нічних. Події фільму «Гільда» відбуваються в основному в розкішних готелях, казино чи на танцювальних майданчиках, в центрі подій історія стосунків власника казино Баліна Мадсона, його молоді дружини Гільди і його помічника Джонні Фарелла. Посилання змушує читача сприймати історію в контексті фільму.

Ще одне приховане посилання пов'язано з фільмом і піснею, яку виконує акторка Ріта Хейворт у ролі Гільди в цьому фільмі – «Put the blame on Mame», у новелі ж герой проголошує фразу «Put the blame on dames» [50, 54]. Як бачимо, Кувер змінює ім'я на слово «пані», це посилання пов'язано зі змістом новели. У фільмі дія часто відбувається на танцювальних майданчиках ресторанів, у пісні ж йдеться про Меме, яка виконувала танок «hooshy-soo», в якому потрібно роздягатися. Так само бачимо, що герой оповідання виконує стриптиз. Ще одне посилання на художню деталь із фільму: наприкінці новели герой перераховує «Моя гордість, мій пеніс, моя рукавичка...», сцена з рукавичкою також асоціюється з героїнею Гільди, яка виконує у фільмі танець, знімаючи рукавичку. Сцена є вагомою, оскільки набула скандального розголосу: фільм через неї заборонили показувати в Іспанії, оскільки сцена здалася непристойною цензурі за правління Франко. Також герой загадує про те, що вбив всіх німців, це можемо рахувати як посилання на темпоральність фільму, оскільки події відбуваються у часи Другої світової війни.

У «Чарлі в будинку Ру» Роберт Кувер звертається до символу німого чорно-білого кіно – постаті Чарлі Чапліна та його комедійних ролей. Власне, натяк на таке запозичення містить вказівка жанру комедії в програмі, а також ім'я Чарлі в назві новели. Історія розпочинається з того, що ми бачимо Чарлі біля сходів будинку в характерному та впізнаваному вбранні, автор обирає та прискіпливо описує саме ті риси, які безпомилково вказують на відомого коміка: «For a moment he stands there as though amazed, slap-shoes splayed,

baggy trousers bunched up around his waist and tattered jacket fastidiously buttoned ... He flexes his bamboo cane, his elbows, his knees, glances around, his patch of scruffy black moustache twitching with anticipation» [50, 63]. Кувер не просто дає описи Чарлі, він намагається у такий спосіб відобразити характерні комічні риси Чапліна: виразна міміка, пошарпаний одяг, метушливі дії. Алюзія на фільм спрацьовує за рахунок застосування деталей. Витримана новела так само, як і фільми, які асоціюємо з коміком, у чорно-білих тонах: чорний костюм Чапліна, біла сукня жінки, покоївка у чорно-білому одязі: «a maid in a crisp black uniform with a frilly white apron and white lace collar is bent over, making up the canopied bed» [50, 64].

Звісно ж невід'ємна частина образу Чапліна – це його танці, які також служать на користь досягнення ефекту комічності та впізнавання. Це пов'язано із особливістю старого німого кінематографу. Перший час після винайдення кінематографу люди при перегляді задовольнялися в основному концепцією рухомих фотографій, тому найчастіше у стрічках показували дресированих тварин, акробатів, танці та боротьбу. Власне це сформувало певні кліше, які утвердилися до моменту створення сюжетних фільмів, які можна було віднести до категорії мистецьких здобутків кінематографу. Чаплін відомий своїми танцями з капелюхом, тростиною, навіть з виделками та піріжками. Кувер також наділяє його необхідним атрибутом: Чаплін із трояндою в зубах виконує танок коло жінки. Ця деталь, кліше у нашому сприйнятті, створює тут необхідних ефект.

У новелі «Циліндр» автор посилається на мюзикли 1940-х та 1950-х років, зокрема фільми за участю Фреда Астера, американського актора та хореографа [53]. Історія моделюється досить безпосередньо з інтермедіальним посиленням на головний танцювальний номер із фільму «Циліндр» 1935 року режисера Марка Сердріча, ролі в якому виконали Фред Астер та Джінджер Роджерс, при цьому дії персонажів співпадають з діями танцюристів у фільмі. Тим не менш, Кувер робить те саме із цим танцювальним номером, як і з

іншими міфами, він переміщає його в інші обставини, тим самим перетворюючи його.

Заключна історія збірки – це переказ романтичної історії, посилення на відомий фільм «Касабланка». Це один з небагатьох творів у книзі, який створює алюзію на конкретний фільм, а не на більш загальні жанри фільму чи кінематографічні техніки. «Касабланка» – це фільм американського кіновиробництва, випущений на екрани у 1942 році, режисер фільму Майкл Кертіс, а головні ролі виконали Інгрід Бергман та Гамфрі Богарт, які отримали після цієї стрічки світову славу. Для Гамфрі, до речі, ця роль стала дебютною. Фільм відтворює події, що відбуваються у на фоні розгортання Другої Світової війни, події відбуваються у місті Касабланка. Спершу вважалося, що це одна із тисяч голлівудських стрічок у жанрі романтичної драми, тому на успіх особливо не сподівалися, враховуючи також те, що необхідно було за короткі терміни випустити стрічку на екрани, щоб скористатися свіжими враженнями від висадки військ союзників у Північній Африці. Однак, незважаючи на такі умови кіновиробництва, фільм отримав успіх, був нагороджений трьома відзнаками «Оскар», а окрім того, і що є суттєвим для нашого дослідження, став яскравим прикладом жанру.

Запозичення з «Касабланки» зустрічаються в багатьох фільмах. Серед пародій — «Ніч у Касабланці» братів Маркс (1946), «Дешевий детектив» (1978), «Дротяна борода» (1996) і «Зовнішній холод» (2001) Ніла Соломона. Із «Касабланки» позичена назва фільму «Звичайні підозрювані». «Зіграй мені знову, Семе» Вуді Алена, який використовує образ із Касабланки як ментора для свого персонажа. Сама стрічка стала сюжетною рисою науково-фантастичного телефільму «Перебір в банку пам'яті» (1983), поставленому за мотивами оповідання Джона Варлі. Схожу, хоча менш важливу роль, стрічка зіграла в антиутопії Тері Гільяма «Бразилія». Фільм згадується також у стрічці «Чорна кішка, білий кіт» Кустуриці. З огляду на це ми розуміємо, що Роберт Кувер використовує у своїй новелі посилення не лише на окремий фільм, а

також на те середовище, епоху, яку воно сформувало, важливо для нього дослідити ті впливи, які здійснила стрічка на сферу мистецтва загалом.

«Ви повинні це пам'ятати» – назва, якою Кувер відкриває та закриває, так би мовити, збірку. Це одна із форм інтермедіального посилання, до якої звертається Кувер у цій історії на паратекстуальному рівні. Це пряма цитата першого рядка пісні «З плином часу», яка стала асоціюватися у всьому світі з класичним фільмом «Касабланка». Оповідання «Ви повинні це пам'ятати» відтворює сцену з «Касабланки», в якій Ільза приїжджає до Ріка, намагаючись дістати від нього транспортні листи, щоб він та її чоловік Віктор Ласло, відомий очільник руху спротиву, покинули країну до того, як їх спіймають німецькі сили. Це важлива ключова сцена з того погляду, що вона розкриває багато про стосунки Ріка та Ільзи, оскільки вони опиняються у тій ситуації, де отримують можливість відновити минулий роман. Але для Кувера ця сцена потрібна, щоб розкрити більше; його цікавить те, що залишилось поза кадром, те, що може опинитися на підлозі в кімнаті Ріка та Ільзи. Письменник звертає увагу на ту сцену, яка випущена у фільмі. Він не вдається до подробиць історії знайомства, зустрічі, обставин, у яких відбуваються події. Його цікавить те, що відбулося у кімнаті темної квартири Річарда. При створенні фільму «Касабланка», автори монтують його так, що ми бачимо початок розмови, де Ільза просить про перепустки для неї та чоловіка, а згодом кадр змінюється і перед нами історія, з якої зникає щось важливе: герої все ще в кімнаті, однак розуміємо, що відбулося щось невловиме, те, що глядачеві пропонують додумати самостійно. Кувер же прагне показати нам всі кадри, розказати те, що було вирізане.

Сцена починається з дотриманням очікуваної послідовності. Ільза погрожує Ріку револьвером, коли вона зізнається, що не може стріляти, бо все ще кохає його, між ними починається сексуальна близькість, про яку стрічка мовчить. Ільза усвідомлює, що щось відбувається неправильно, що сцена не повинна йти так. Оскільки вона є частиною фільму, вона не може побачити

реальний світ зовні, не розуміє, чому все має бути по-іншому. Далі йде сцена тривалого сексу, доповнена коментарями автора про те, що думають персонажі, те, що не може бути вимовлене. Власне, відтворюючи ще початок відомої сцени з фільму, письменник не уникає коментарів всезнаючого наратора, який розкриває перед читачем думки героїв: «He stands over this display, impassive as a Moorish executioner (that's it! he's turning into one of these bloody Arabs, she thinks)» [50, 118].

Згодом герої розуміють, що на другому плані є музика, пісня, яка проривається в кімнату, їхня пісня, що свідчить читачеві про те, що вони є частиною фільму. Посилається у тексті новели Роберт Кувер також на те, який контекст розгортається довкола фільму, це стосується зокрема того, як критика фільму інтерпретує образ Віктора Ласло. Існувала думка про те, що насправді Рік відчуває до цього чоловіка, як і до темношкірого піаніста Сема, приховані гомосексуальні почуття. Поряд з тим, дослідник Гарві Грінберг трактує відмову Ріка виїхати в Америку разом з Ільзою як едипів комплекс по відношенню до Ласло, який виявляється тоді, коли він починає ототожнювати батьківську особистість з Віктором та його політичними справами. Власне, це відображається у Кувера, де Ільза в певний момент роздумую про Віктора як про батька.

Також письменник цитує деякі відомі фрази, що мали поворотне значення у сюжетній лінії з фільму, однак вони з'являються швидше як спогад героїв, наприклад, Рік згадує, як Сем намагався застерегти свого шефа від нових зв'язків із пані Ільзою, яка колись покинула його у Парижі, чим завдала болю. У новелі ж це звучить поряд із мелодією їхньої пісні «Час минає», яку їм виконує Сем у Парижі, а згодом у Касабланці. Фраза піаніста Сема, якою він застерігає Річарда від поновлення зв'язків з Ільзою, асоціюється зі сценою з казино у фільмі: «Think twice, boss. Hearts fulla passion, you c'n rely. Jealousy, boss, an' hate. Le's go fishin'»[50, 116]. Рік повинен був згадати цю фразу на початку, оскільки наступний раз він жалкує про те, що не пішов, тоді б це

дало можливість сюжету розвиватися інакше. Ільза та Річард зрештою наприкінці оповіді починають зникати в темряві, маючи при цьому страх усе забути, однак вони повинні пам'ятати це, адже від них залежить доля інших героїв.

2.6. Ритуал відвідування кінотеатру

Важливою частиною сфери кінематографу початку – середини ХХ століття був процес перегляду фільмів у кінотеатрі. У наш час традиція змінилася, перегляд кіно необов'язково пов'язаний із походами у кінотеатр. Майже в кожному американському місті 1920 – 1930-х років був свій палац кіно. Спершу будівлі кінотеатрів були вишуканими та помпезними: мармурові коридори, кришталеві люстри, величні колони. До 1927 року звуку у фільмах не було, тому показ кінострічок супроводжували грою на піаніно або ж на органі. Після 1930 року американці починають будувати більш стримані кінотеатри [54].

У новелі «Привид кінотеатру», яка відкриває збірку, Роберт Кувер крізь призму спогадів кіномеханіка відтворює величність та пишність кінотеатрів, хоча у новелі вони зображені в той час, коли інтерес до грандіозних кінотеатрів зникає, поступово їх починають витісняти бюджетні та стримані у оформленні кінотеатри, а величезні будівлі віддають під супермаркети. Кіномеханік згадує минуле в порожньому кінотеатрі, куди більше ніхто не приходить. Впродовж того, як кіномеханік рухається кінотеатром, ставить кінострічки, розгортається опис кінотеатру: «Old dressing rooms, kennels and stables, billiard parlors, shower rooms, clinics, gymnasiums, hairdressing salons, garages and practice rooms, scene shops and prop rooms, all long disused, mirrors cracked and walls crumbling, and littered with torn posters, the nibbled tatters of old theatrical costumes, mildewed movie magazines. A ghost town within a ghost town» [50, 11].

В «Антракті», який відбувається під час зміни катушки, вмикаються вогні, люди залишають кінозали. Це єдина новела, якій автор не дає

визначення на початку у програмі, однак перед самою розповіддю він пише «Момент, коли оператор змінює плівку» [50, 83]. Це пояснення введено для того, аби читач не почував недовомовленості. Таким чином тут, так само як і в програмі, поданій на початку, Роберт Кувер виступає своєрідним провідником для читача у світ старого кіно, але це стосується лише ритуалу перегляду, все інше читач має інтерпретувати та впізнати самостійно, вийшовши за межі тексту. Розказана історія від третьої особи, оповідач тісно ототожнює себе з безіменним жіночим персонажем, це одна із глядачок, яка щойно виходить із кінозалу після закінчення показу у пошуку наїдок та напоїв з місцевого буфету, що також сприймаємо як частину своєрідного ритуалу перегляду фільмів у старому кінотеатрі. Варто зауважити, що на початку існування кінематографу у кінотеатрах їжі та напоїв не було. Буфети з'являються значно пізніше і не пов'язані з помпезними кінотеатрами, тут маємо зразок кінотеатру, який з'являється після 1930 років.

2.7. Кінематограф як творець міфів. Їх руйнація в збірці Кувера

У своїй творчості Роберт Кувер постійно звертається до міфів, які продукуються суспільством стосовно того чи іншого питання. Він вважає, що міф – це структура, яку люди скорочують до простого коду, аби упорядкувати хаос у житті. Як і у інших своїх роботах, у збірці новел «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» Роберт Кувер прагне трансформувати і дослідити міф, у даному випадку маємо міф кіно, що сформувався у ХХ столітті. Він пов'язаний із ключовими постатями, характерними голлівудськими жанрами, кінематографічними техніками, традицією перегляду фільмів у кінотеатрах, популярними фільмами, а особливо з кліше та стереотипами, які формуються довкола різних складників кіносередовища.

Перша новела збірки «Привид кінотеатру» – історія про загублені світи, про те, яким чином нинішня публіка відкинула старі фільми, мова в цьому випадку не лише про кіномеханіку, а також про усе, що було пов'язане з кіномистецтвом срібного екрану. Нині єдине, напевно, що залишається старим

фільмам – це оживати в нових літературних текстах, образах, кінофільмах шляхом інтермедіальних чи інтертекстуальних посилянь, як у нашому випадку це демонструє Роберт Кувер. Центральним персонажем цієї історії, а згодом і деяких наступних історій постає кіномеханізм, що заслуговує на особливу увагу. Цим текстом автор маніфестує занепад епохи, однак розуміємо, що вона собою породжує іншу, а отже кліше, створені мистецтвом срібного екрану залишаються.

У новелі «Антракт» міф, що стосується кіносередовища, сформований низкою фільмів. Дівчина сприймає усі події, які з нею відбуваються, уявляючи себе героїнею того чи іншого жанру кіно. Кувер звертається до цього міфу, аби показати абсурдність такої зміни свідомості, що готова сприймати дійсність виключно як кінофільм. Міфи про сріблястий екран виглядають дуже ефективними у відволіканні людей від реалій навколо них. Пародіюванням класичних кіножанрів, що стали улюбленими публіки, Кувер прагне звернути увагу на необхідність розвінчування такого сприйняття.

У «Мультфільмі» історія взаємодії реального та анімаційного персонажів показана як критика ідеї, що мистецтво і життя існують в окремих просторах. Власне, ще з першої новели Роберт Кувер прагне показати, що сфера кіно не перебуває окремо від реального та існування людини, а відповідно до цього і література, яка пише про сучасну людину може залучати та обігрувати різноманітні аспекти кіномистецтва. Йдеться про взаємодію реального чоловіка з уявним, про спосіб, яким нереальне чи вигадане може вплинути на реальне життя

Місто у новелі «Мілфорд Джанкшн, 1939: Коротка зустріч» – це стереотипне ідилічне містечко, образ якого пропагують фільми, утверджуючи ідеї американської мрії. У цій розповіді за допомогою контрастного зображення досягається ефект іншої, вигаданої реальності, що є однією з функцій кіно. Таке протиставлення можливе за рахунок ідилічного зображенні містечка Мілфорд-Джанкш і на противагу цьому похмура характеристика

рідних міст, куди чи звідки їдуть подорожуючі. Необхідна умова для кіно, яку наслідує у тексті Кувер – це здатність ненадовго виводити глядачів із реального світу, можливість дозволити їм перебувати у тимчасовому раю. Проблемою може стати те, що такі ідеальні моделі рухаються за звичною структурою, а реципієнти втомлюються від давно відомих міфів, в таких випадках мистецтво пропонує новий і кожного разу такий само захоплюючий Мілфорд-Джанкшн на протипагу вашій реальності. Як протиставлення цьому містечку, з'являється вокзал, який є окремим утворенням, засинає місто, зникає картинка ідилічного простору, а вокзал продовжує існувати. Власне тут можемо знову говорити про техніку контрастного зображення, що необхідна для підсилення одного з елементів, в даному випадку мова йде про підсилення надмірної пишності містечка Мілфорд. Бути в Мілфорді – це увійти до фільму. Поїзд, в якому пасажери їдуть в свої міста, слугує тим простором, переходом, в якому можна дати відвідувачам можливість подумати над своїм досвідом, це іноді подібне до того як люди продовжують жити твором мистецтва після прочитання чи перегляду.

Новелу «Перехід напливом» можна прочитати метонімічно для всієї колекції, яка проектує уявлення про фільми 1980-х років на матеріалі кіно 1920 – 1950-х років. Такий ефект досягається наявністю різноманітних жанрів, в яких опиняються чоловік та жінка. Це показує шлях того, як міфи розпалися. Кувер пропонує сприймати реальність, як ряд ролей і ситуацій, які не відбуваються поспіль поза ірраціональною дійсністю. Тим самим він кидає виклик поняттю життя і мистецтва, яке має сенс, логічну впорядкованість та завершення.

Показовою стосовно концепції Кувера щодо того, у який спосіб можна зруйнувати міф, є новела «Чарлі у домі Ру». На думку Кувера, міф руйнується тоді, коли починає взаємодіяти з іншим міфом. Чарлі бродить будинком, потрапляючи в різноманітні ситуації, в основному через те, що сам їх створює, але це спрацьовує у такий дивний спосіб через те, що він видається

недоречним тут, у цьому будинку. Техніка, яку Кувер використовує в цій новелі – це перенесення символу з одного жанру в інший жанр. Протягом усієї історії Чарлі потрапляє в місця, які йому, здається, не підходять. Будинок Ру зайнятий в основному тими, хто сумує, або тими, хто сповнений жалю, їх з'їдає жаль від того, що вони перестали функціонувати. Тут методи Чарлі неефективні, не принесуть ні сміху, ні гніву, це викличе або незначну відповідь, або відповідь, яка Чарлі здаватиметься невідповідною або тривожною, як наприклад, торт, кинутий в обличчя жінці, змушує її піти вішатися, або ж лисий чоловік із вусами, який жодним чином не реагує на дії Чарлі, він лишається сидіти, коли по вусах стікає суп, перевернутий йому на голову персонажем коміка. На місці простого сміху Кувер пропонує темну казку, що може читатися як метафора екзистенційної кризи. В новелі «Чарлі в домі Ру» читач опиняється в будинку, де пропорції швидко стають тривожними, дестабілізується зображення, що заважає читачеві, який апріорі вірить в те, що він розпізнає характерні ознаки, що відклялися у нього із класичним фільмів із участю Чапліна. Комедія нарешті виливається в жах.

Кувер наполягає на тому, щоб оскаржити обов'язковий щасливий кінець. Замість мистецтва, яке заспокоює, потрапляючи в очікувані зразки, наперед визначені сценарії, він створює іншу історію, без хепі-енду. Насправді він часто взагалі відмовляється від закінчення, завершуючи свої історії в момент зростання напруги, розриву, він вимикає їх до того, коли може стати зрозуміло, як закінчиться дійство. «Привид кінотеатру» переривається в середині речення; «Чарлі в домі Ру» закінчується тим, що Чарлі підвішений у повітрі, не знаючи, що буде далі; «Антракт» закінчується тим, що дівчина сидить у залі кінотеатру, а довкола неї нерухомі мертві люди, але вона переконує себе в тому, що щасливий кінець за умовчанням продається разом з квитком, у вестерні «Стрілянина у Дентрі Джанкшн» за умовами жанру у дуелі мав би перемогти шериф, однак Кувер вирішує зруйнувати міф про хороших хлопців, тому шериф мертвий.

Водночас у збірці Роберт Кувер прагне трансформувати коди кіномистецтва в літературний текст, дослідити принцип такої взаємодії, створити новий продукт, що можливий тільки за умови освоєння нової мови для вираження, та зруйнувати старий культурний міф.

Висновки до розділу 2

У другому розділі проаналізовано збірку Роберта Кувера «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» з точки зору виявлення в ній імітації кінематографічних технік і з'ясування того, яким чином ця імітація реалізується в літературному тексті. Під час дослідження послуговувалися концепцією І. Раєвскі щодо розрізнення інтермедіальних зв'язків. Проаналізовано структуру збірки новел Кувера й роль паратекстуальних чинників (оформлення й графіки) у створенні кінематографічної атмосфери у ній. Автор подає зміст, імітуючи програму кінотеатру, а шрифти використовує для підкреслення ефекту, приклад тому: прописні літери у програмі чи курсив у вестерні для контрастного зображення героїв. Посилання на кінематограф у збірці відбувається також шляхом імітації роботи камери, монтажних технік, які застосовуються при роботі з кіноплівкою, через референції культових фільмів, їх героїв та реальних акторів американського кіно початку й середини ХХ століття та характерних для нього жанрів, ритуалів відвідування кінотеатрів й їхній вигляд.

Значну роль відіграє трансформація й пародіювання кінематографічних жанрів (комедії, мелодрами, вестерна). Проаналізовано мультиплікаційну техніку та її застосування в літературному творі, інші кінематографічні техніки, а також способи, якими автор викликає в читача відчуття перебування в кінотеатрі. Розглянуто, як відбувається перекодування, трансформації і пародіювання стереотипів популярних жанрів кінематографу першої половини ХХ ст.: вестерну, комедії за участю Чарлі Чапліна, нуар, мелодрами, тревелогу й мюзіклу. Досліджено техніку досягнення ефекту контрастного монтажу, переходу напливом, стрибкоподібного монтажу,

ефекту Кулешова, монтажу атракціонів Ейзенштейна, а також принципи відтворення роботи камери. До прийомів, що дозволяють наслідувати такі техніки, зараховуємо: короткі речення, залучення художньої деталі, метафори та інші. Також письменник досягає необхідного ефекту, шляхом посилення на відомих акторів чи фільми: Чарлі Чаплін, фільми «Гільда», «Касабланка». Наостанок розглянуто руйнування Кувером міфів, закладених кінематографом ХХ століття в масову свідомість, і визначили, якими художніми засобами послуговується автор, створюючи новий дискурс, у який залучені старі стереотипи.

Розділ 3. Новела «Джентрі Джанкшн» у шкільній програмі для позакласного читання як ілюстрація жанру вестерна й приклад інтермедіальних кореляцій літератури й кіно.

Шкільна програма для 11 класу із зарубіжної літератури передбачає в межах розділу «Література другої половини ХХ – початку ХХІ століття» вивчення теми «Література постмодернізму». На наш погляд, новела Роберта Кувера «Стрілянина в Джентрі Джанкшн» зі збірки «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» яскраво ілюструє основоположні принципи постмодерної літератури для вивчення у школі, а постать та творчий доробок обраного письменника є знаковими для вивчення постмодерної літератури США.

Роберт Кувер – письменник, який не входить до програми обов'язкових чи рекомендованих для прочитання творів у курсі зарубіжної літератури в старшій школі. На наш погляд, новела може бути рекомендована для позакласного ознайомлення в межах шкільної програми.

Розробка уроку та методології ознайомлення учнів із текстом передбачає розвиток таких предметних компетентностей, визначених програмою:

1. Знаннєвий компонент:

- **учень розуміє поняття інтермедіальності як явища міжмистецької взаємодії та її роль у тексті постмодерної літератури;**
- **знає характерні ознаки жанру вестерну в літературі та кінематографі;**
- **виділяє основні принципи поетики постмодернізму у запропонованому літературному творі;**
- **розуміє основні принципи створення кінофільму та ознайомлений з основними кінематографічними техніками;**

- уміє охарактеризувати особливості характерних персонажів, лексику, сюжетні лінії запропонованого жанру;
- виділяє знайомі стереотипи і міфи дикого Заходу в американській культурі;
- називає приклади жанру вестерну в українській літературі.

2. Діяльнісний компонент:

- аналізує проблематику, образну систему, художні особливості, характерні кліше прочитаного твору;
- характеризує образи персонажів, виділяє стереотипи у зображенні персонажів
- розкриває традиційні стереотипи у прочитаному тексті;
- з'ясовує особливості стилю митця;
- веде діалог щодо проблем, порушених у прочитаному творі;

3. Ціннісний компонент:

- усвідомлює художню цінність прочитаного твору;
- обговорює проблеми морального вибору, порушені у тексті;
- робить висновки щодо значення твору для розвитку культури й формування сучасного читача.

Також передбачає формування таких ключових компетентностей:

1) Ключові компетентності:

спілкування державною мовою: учень обговорює прочитаний твір, тлумачить поняття «кінотекст», «постмодернізм», «інтермедіальність», «вестерн», «монтаж», готує власні рефлексії щодо прочитаного тексту у різних жанрах усного і письмового мовлення; збагачує власне мовлення;

математична компетентність: учень на підставі прочитаного виокремлює головну та другорядну інформацію;

інформаційно-цифрова компетентність: володіє пошуком інформації у Інтернет-ресурсах, використовує їх у процесі навчання й читання художньої літератури;

уміння вчитися: учень використовує різні джерела довідкової інформації (словники, онлайн-ресурси) для отримання нових знань;

ініціативність і підприємливість: учень обговорює прочитаний твір у парах і групах, бере на себе ініціативу під час обговорення дискусійних питань; працює в команді;

соціальна та громадянська компетентності: з повагою ставиться до культурних надбань інших народів; уміє критично оцінювати особливості іншого культурного простору в межах прочитаного тексту;

обізнаність та самовираження у сфері культури: порівнює особливості вираження жанру прочитаного твору в межах взаємодії зі сферою іншого мистецтва та розуміє принципи його втілення в інших видах мистецтва.

Отже, відповідно до визначених програмою компетентностей та вимог до освітнього процесу на уроках зарубіжної літератури в 11 класі, новела Роберта Кувера «Стрілянина в Джентрі Джанкшн» слугує ілюстративним матеріалом для визначення рис постмодерних текстів на прикладі американської літератури, витлумачення поняття кінотексту в літературі, висвітлює стереотипи культури іншого народу та їх вплив на формування культурного простору, показує характерні особливості жанру «вестерн» та відмінності у його подачі в межах літературного тексту та кінофільму, знайомить із традиційними кліше, сформованими культурним процесом у США ХХ століття, розтлумачує та пародіює стереотипи та міфи, які відомі школярам на матеріалах кінопродукції, створеної на американському просторі.

Для опрацювання поданого тексту в межах навчання зарубіжної літератури у школі, доцільним вважаємо обрати форму уроку, яка передбачає

різноманітні форми групової та індивідуальної роботи, що слугують для виховання передбачених компетентностей та формування критичного мислення учнів.

План-конспект уроку із зарубіжної літератури для позакласного читання у 11 класі за темою: «Вестерн в американській культурі (на матеріалі новели Роберта Кувера «Стрілянина у Джентрі Джанкшн»)»

Мета: ознайомити учнів з жанровими особливостями вестерну в американській культурі; з'ясувати принципи та роль інтермедіальності у процесі створення літературного тексту на матеріалі обраного тексту; з'ясувати ключову роль культурних стереотипів у формуванні свідомості реципієнта, визначити характерні особливості зображення персонажів, принципи побудови твору в межах жанру, сюжетні та композиційні елементи, які передбачає розробка жанру; розвивати навички конспектування, аналізу художнього тексту; сприяти вихованню зацікавленості до історичного минулого народів світу, формувати в учнях сприйняття теоретичних аспектів вивчення твору як засобу визначення своєрідності його поетики; розвивати здатності учнів формувати свою думку й аргументувати її.

Очікувані результати: після опрацювання теми учні будуть усвідомлювати соціоісторичні, культурно-філософські та естетичні чинники розвитку жанру вестерн у мистецтві, риси інтермедіальності у запропонованому творі, визначальні риси постмодернізму, принципи поетики жанру «вестерн», виділяти та спростовувати стереотипи, запропоновані текстом.

Ключові слова: алюзія, інтермедіальність, колаж, пародія, постмодернізм, монтаж, вестерн.

Тип уроку: урок засвоєння нових знань.

Ключові компетентності: інформаційно-комунікаційна, спілкування державною мовою, математична, обізнаність та самовираження в культурі, соціальна та громадянська.

Предметні компетентності: загальнокультурна, особистісна, літературознавча.

Попереднє домашнє завдання: прочитати новелу Роберта Кувера «Стрілянина у Джентрі Джанкшн» (попередньо скорочену і адаптовану учителем), переглянути кінострічку «Хороший, поганий, злий» Серджо Леоне 1966 року.

Обладнання: аудіовізуальні засоби навчання, фрагмент із кінофільму, адаптованай до прочитання у школі текст новели, програма та фото обкладинки збірки.

Хід уроку

I. Мотивація навчальної діяльності

Слово вчителя. Америка, дикий Захід, ковбої, пригодницькі історії та напружені сутички, які не сходили з екранів старих кінотеатрів у Америці в середині ХХ століття, залишаються предметом зацікавленості донині не лише в американській культурі. Окрім того, сучасні письменники намагаються адаптувати такі історії в контексті власної літератури, наприклад, українська письменниця Лора Підгірна створила трилогії «Шведіана», в якій вона зображає свого героя за принципами вестерну, однак в контексті української історії.

Отже, я пропоную вам визначити на нашому уроці, чому розповіді про дикий Захід в США набули популярності, яку роль в цьому відіграв кінематограф США та які стереотипи закріпилися в таких історія.

II. Організаційний момент. Оголошення теми і мети уроку.

III. Ретроспекція: погляд в минуле. Слово вчителя.

Поняття «дикий Захід» пов'язано з періодом американської історії між Громадянською війною в США та приблизно 1890 роком, коли поступово закінчилося заселення цих територій, тобто часовий проміжок, який охоплює формування територій – друга половина ХІХ століття. В основному до цього поняття відносять всі штати, що лежать на захід від ріки Міссісіпі до Тихоокеанського узбережжя (карта). Довгий час ці території зацікавлювали

тим, що на них було знайдено золото. Невід'ємною частиною уявлення про дикий Захід були ковбої, яких наймали для наглядом за стадами худоби. Ковбої переганяли худобу з одного штату в інший, часто це була дорога через порожні пустелі, де могли нападати бандити. Також поняття дикого Заходу пов'язане із «індіанськими війнами» проти місцевих жителів, що уже на ті часи створювало певну романтично-героїчну атмосферу.

Окрім ковбоїв, у контексті дикого Заходу вестерни романтизують шерифів, які так само в маленьких містечках боролися проти злочинців. Однак, на цих територіях не було такого беззаконня, як зазвичай показують у Голлівудських кінофільмах, зокрема в тому, що ви переглянули.

IV. Засвоєння нового матеріалу. Працюємо з інформацією: розглядаємо, слухаємо, читаємо; аналізуємо; робимо висновки; відповідаємо на питання.

1. Сприймаємо відомості про жанр вестерну в літературі та кіно за допомогою хмарки слів.

Робота з поняттям. Учні записують визначення жанру вестерн. Вестерн – це мистецький жанр, що зображає історії про освоєння та підкорення дикого Заходу, події можуть відбуватися на території Америки до об'єднання Штатів або ж на території Мексики.

Випереджальне завдання. Учням пропонується об'єднатися в пари та на хмарці слів виділити основні риси жанру на їх погляд.

Слово вчителя. Вдома ви вже ознайомилися з класичним зразком жанру вестерну в американському кінематографі, а також з інтерпретацією жанру в літературі в новелі Роберта Кувера. Пропоную вам, орієнтуючись на свої спостереження та історичну довідку, знайти на хмарці слів ті особливості, що характеризують жанр. Дібравши необхідні ознаки ви зможете заповнити Інтелектуальну карту, що знадобиться вам для опрацювання новели.

На карті учні заповнюють категорії «Дійові особи» (ковбой, шериф, мисливець за головами, добродішесна дівчина, індіанець, бандит), «Місце події» (захід Америки, маленьке містечко), «Характеристики оповіді» (динамічність,

швидкість, хепі-енд, сутичка героїв, моралізаторство), «Стереотипи» (злочинець – індіанець, шериф чи ковбой «хороші хлопці»)

Перевірка завдання.

Отже, підсумуємо, до основних ознак вестерну належать:

- місце подій – зазвичай дикий Захід;
- часто місцеві жителі зображаються як злодії
- типові персонажі: незворушний шериф, ковбой, підступні бандити, чиста і непорочна головна героїня, порочні жінки з публічних закладів;
- необхідна дуель між героєм та його противником;
- обов'язковий хепі-енд;
- швидкість та динамічність зображуваних подій.

2. Робота з постаттю автора.

Слово вчителя. Роберт Лоуел Кувер – американський постмодерний письменник, у доробку якого романи та оповідання. За допомогою експериментальних форм та методів у своїх текстах Кувер поєднує реальність та ілюзію. У творчому доробку автора численні тексти, що демонструють принципи постмодернізму.

Робота з картками. Учні об'єднуються в групи та отримують картки з короткими відомостями про письменника. Необхідно об'єднати інформацію на картках у такій послідовності, щоб створити розповідь про письменника.

Презентація відповідей учнів.

3. Робота з текстом твору. Евристична бесіда за запитаннями.

1. Поясніть, як ви розумієте назву твору?
2. Що у тексті свідчить про образ «хорошого хлопця» у характеристиці автором Герні Хармона (Хенка)? Твердження проілюструйте цитатами.
3. Яку характеристику зовнішності подає автор?

4. Як автор зображає зовнішність злочинця Дона Педо?
5. Які на Ваш погляд типові риси він перераховує?
6. Як події у тексті свідчать, що з приходом Дона Педо ситуація в місті змінилася?
7. Які вчинки Дона Педо?
8. Які заходи натомість вживає шериф?
9. Як закінчується новела?
10. Які з перерахованих рис вестерну втілені у новелі?

3. Перегляд відео фрагменту з фільму «Хороший поганий злий»

Бесіда за проблемними запитаннями до фільму.

1. Які риси ковбоя з переглянутого фрагменту, на вашу думку, можна знайти в образі Генрі Хармона?
2. Що спільного, на Ваш погляд, в образі злочинця з фільму та Дона Педо з новели Кувера?
3. Чи присутній у фільмі хепі-енд? Хто перемагає у сутичці?
4. Які риси допомагають перемогти Педо?
5. Прокоментуйте останню сцену з новели. Чому відповідно до тексту постраждали священник, власник магазинчику і банкір?
6. Чому, на Ваш погляд, автор зауважує на тому, що Педо від'їжджає з міста, і в нього виблискує значок шерифа?

Слово вчителя. Отже, бачимо, що пародіюючи стереотипи, які вироблені американським кінематографом, Роберт Кувер намагається зруйнувати старі кліше.

4. Словникова робота.

Слово вчителя. На попередніх уроках літератури ви ознайомилися з поняттям інтертекстуальності, яка притаманна літературі постмодернізму. Сьогодні я пропоную вам ознайомитися з поняттям інтермедіальності, оскільки постмодерні письменники часто звертаються до цього явища у процесі написання літературних творів.

Інтермедіальність – це особливий тип текстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв.

Пригадайте, поняття інтертекстуальності ґрунтується на посиланнях одного літературного тексту на інший, поняття інтермедіальності ж передбачає посилання у одному творі мистецтва на інший. Наприклад, екранізація певного літературного твору може розглядатися в контексті інтермедіальних зв'язків, оскільки при створенні фільму літературний текст адаптують до сфери кіно. Наприклад, описи персонажів, інтер'єрів, пейзажів замінюють візуальним рядом, залучається робота акторів, режисера, працює камера, застосовуються певні техніки монтажу.

Монтаж – це процес створення аудіо- чи відеозаписів, що дозволяє в результаті поєднання окремих фрагментів отримати цілий композиційний фільм. Існують різні техніки монтажу, якими послуговується кінематограф.

Явище інтермедіальності можемо простежити і в літературних творах. Письменник при створенні тексту може залучати певні прийоми з інших мистецтв, наприклад, відтворювати принципи музичних композицій, образотворчого мистецтва чи кінематографу. Створюється ілюзія, але медіа один — література.

При створення літературного твору автор може відтворювати роботу камери, монтажні техніки, пародіювати кінематографічні жанри чи посилатися на конкретні фільми або героїв кінофільмів.

Автор новели «Стрілянина у Джентрі Джанкшн» звертається до таких прийомів при створення своєї збірки до якої входить новела. Він послуговується технікою контрастного монтажу, аби показати протистояння між злодієм-мексиканцем Дном Педо та добропорядним шерифом Генрі Хармоном, послідовність з якою він передає розповіді

про одного та іншого персонажа, працюють для досягнення ефекту напруженості та сутички, що є умовою жанру вестерн.

Контрастний монтаж – це техніка поєднання кадрів, за допомогою якої відбувається різкий перехід зображеннями, що часто протиставляються за сюжетом, за змістом зображуваного.

5. Бесіда за запитаннями.

1. Який графічний спосіб, що показує протистояння, вживає автор.
2. Чому на ваш погляд він виділяє описи Дона Педо курсивом?
3. Знайдіть приклади протиставлення героїв на лексичному рівні.
4. Чому автор дає саме таку мовну характеристику злочинцю?
5. Доберіть цитати, які б свідчили про контрастність висвітлення персонажів?

6. Робота з текстом.

Як ми зазначили на початку уроку, однією з особливостей вестерну є динамічність оповіді, швидкість та напружене відтворення подій у тексті. Як ви могли помітити, розпочинає свою новелу автор вказівкою на те, о котрій годині має прибути мексиканець. Далі ж у тексті маємо ще декілька вказівок на час.

Завдання. Відтворіть послідовність подій у тексті, вказавши проміжок часу за який це відбувається. Складіть хронологічний ланцюжок.

Перевірка завдання.

Маємо таку послідовність: 11:35: Мексиканець, вчиняючи розбій і сплячучи папери у офісі шерифа, бачить на столі фото коханої Хенка – далі шериф звертається до впливових людей міста щодо затримання злочинця – Педо в барі вчиняє вбивство – сідаючи на коня, шериф дивиться на годинник: 11:45 – розмова шерифа та банкіра на ранчо – шериф відвідує церку, щоб обговорити справи міста зі священником, минає 5 хвилин – мексиканець грабує банкіра та гвалтує кохану шерифа – 11:55 Хенк у готелі дізнається про

кохану – обговорення стратегії ув'язнення мексиканця – Педо бере в заручники суддю та маршала – нарешті зустріч, але на годиннику лише 12:09. Хвилини вистачає шерифу, аби обеззброїти злочинця, і так само цього часу вистачає мексиканцю аби вкрасти пістолет шерифа і вбити Хенка.

Отже, ми бачимо, що перед нами розгортаються події у швидкій послідовності, що відтворює той час, з яким це мало би відбуватися на екрані. Окрім того, події виявляються химерно пов'язані між собою. Це нагадує також своєрідний квест, який проходять герої перед тим, як зустрітися у фінальному поєдинку.

V. Рефлексія.

Підготовчий етап до виконання завдання. Скласти гроно «Стереотипи, які продукують фільми Голлівуду у жанрі вестерну»

Гра вільний мікрофон: «У новелі «Джантрі Джанкшн Роберт Кувер руйнує стереотип....»

VI. Підведення підсумків уроку.

VII. Оголошення домашнього завдання.

Скласти коротку розповідь-продовження до новели Роберту Кувера, яка починалася б словами: «А згодом Дон Педо...»

Дякую за увагу!

Висновки до розділу 3

У розділі обґрунтовано необхідність вивчення у школі Роберта Кувера як представника американського постмодернізму. Окреслено необхідні компетентності, яких необхідно дотримуватися під час вивчення творів письменника задля формування необхідних знань, вмінь та навичок в учнів старшої школи, а саме 11 класу.

Під час розробки уроків витримано необхідну структуру уроку та створено завдання на розвиток усіх компетентностей, передбачених шкільною програмою зарубіжної літератури. Завдання дібрано відповідно до мети та очікуваних результатів уроку. Під час роботи з учнями розробкою уроку передбачено використання інноваційних методів, індивідуальних, парних та групових форм роботи на уроці.

У розділі запропоновано обрати адаптований до вивчення у школі текст новели «Стрілянина у Джентрі Джанкшн», що дає змогу продемонструвати на прикладі знайомого учням жанру вестерн принципи інтермедіальної взаємодії між кіно та літературою. Надано рекомендації щодо змісту уроку, який передбачає словникову роботу на розкриття поняття вестерн, інтермедіальність та техніки монтажу в кіно. Сформовано необхідний матеріал для розкриття історичної основи виникнення жанру, поширення його в кінематографі, а також його впливу на формування стереотипів.

ВИСНОВКИ

Відповідно до теми роботи проведено дослідження кінематографічних технік збірки «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» американського письменника постмодерніста Роберта Кувера. Тема дослідження розкрита в межах дослідження інтермедіальних зв'язків між кіно та літературою. Відповідно до поставлених у роботі завдань у першому розділі проведено аналіз типів інтермедіальних зв'язків, спираючись на дослідження провідних мистецтвознавців: Ханзен-Льове, Вайсштайн, Шретер, Раєвські і Вольф, які стали теоретичною базою для аналізу новелістичної збірки у другому розділі. Основним типом інтермедіальних зв'язків, характерним для збірки, визначено референційну інтертекстуальність. Стаття К. Ш. Допомогла визначити маркери кінематографічного модусу в новелах Кувера й теж визначила методологію інтертекстуального аналізу в наступному розділі. Окреслено складники медіа кінематографа, на які може посилається письменник у літературному тексті: відтворення монтажних технік, наслідування засадничих основ певного жанру, посилення на категорії, що утворюють світ кіно загалом (церемонії, постаті) тощо.

Для проведення дослідження було сформульовано перелік інструментів, якими послуговується автор при наслідуванні кінематографічних способів вираження. Також сформульовано інструментарій, за допомогою якого письменник може наслідувати та відтворювати кінематограф у літературному тексті: прямі й приховані посилання у назвах текстів, діалогах персонажів, іменах героїв, а також манера письма, що прагне відтворити техніку створення кінофільму (стислість речень, послідовність паратаксису, чергування образів). Окреслено також, на яких текстуальних рівнях такі форми запозичень можуть діяти: на паратекстуальному, лексичному, фонетичному та граматичному. Відповідно до цієї схеми створено алгоритм дослідження кінематографічних рис у збірці Роберта Кувера та їх вплив на рецепцію збірки загалом.

Розглянуто специфіку взаємодії кінематографічного і літературних текстів, у тому числі в наратологічному аспекті, у чому спирались передусім

на дисертаційне дослідження Р. Відповідно до концепції Г. Робінсона, зазначили три характеристики кінематографічності письма: насамперед це поширення впливу кіно у культурі й у зв'язку з цим процес руйнування меж між мистецтвами, фетишизація кіно і розмиття меж реального та уявного, а також специфіка перетворення засобів одного медіа у текстах іншого. В останньому підрозділі здійснено стислий огляд основних творів Кувера з визначенням напрямку розвитку його письменницьких інтересів і охарактеризовано його як дослідника й руйнівника міфів, які виникають у соціумі, а також творця нових художніх структур. Це є необхідною умовою для розуміння збірки «Вечір у кіно, або Ви це маєте пам'ятати».

У другому розділі проаналізовано збірку Роберта Кувера «Вечір в кінотеатрі, або Ви повинні це пам'ятати» з точки зору виявлення в ній імітації кінематографічних технік і з'ясування того, яким чином ця імітація реалізується в літературному тексті. Під час дослідження послуговувалися концепцією І. Раєвскі щодо розрізнення інтермедіальних зв'язків. Проаналізовано структуру збірки новел Кувера й роль паратекстуальних чинників (оформлення й графіки) у створенні кінематографічної атмосфери у ній. Автор подає зміст, імітуючи програму кінотеатру, а шрифти використовує для підкреслення ефекту, приклад тому: прописні літери у програмі чи курсив у вестерні для контрастного зображення героїв. Посилання на кінематограф у збірці відбувається також шляхом імітації роботи камери, монтажних технік, які застосовуються при роботі з кіноплівкою, через референції культових фільмів, їх героїв та реальних акторів американського кіно початку й середини ХХ століття та характерних для нього жанрів, ритуалів відвідування кінотеатрів й їхній вигляд.

Значну роль відіграє трансформація й пародіювання кінематографічних жанрів (комедії, мелодрами, вестерна). Проаналізовано мультиплікаційну техніку та її застосування в літературному творі, інші кінематографічні техніки, а також способи, якими автор викликаю в читача відчуття

перебування в кінотеатрі. Розглянуто, як відбувається перекодування, трансформації і пародіювання стереотипів популярних жанрів кінематографу першої половини ХХ ст.: вестерну, комедії за участю Чарлі Чапліна, нуар, мелодрами, травелогу й мюзіклу. Досліджено техніку досягнення ефекту контрастного монтажу, переходу напливом, стрибкоподібного монтажу, ефекту Кулешова, монтажу атракціонів Ейзенштейна, а також принципи відтворення роботи камери. До прийомів, що дозволяють наслідувати такі техніки, зараховуємо: короткі речення, залучення художньої деталі, метафори та інші. Також письменник досягає необхідного ефекту, шляхом посилення на відомих акторів чи фільми: Чарлі Чаплін, фільми «Гільда», «Касабланка». Наостанок розглянуто руйнування Кувером міфів, закладених кінематографом ХХ століття в масову свідомість, і визначили, якими художніми засобами послуговується автор, створюючи новий дискурс, у який залучені старі стереотипи.

У розділі обґрунтовано необхідність вивчення у школі Роберта Кувера як представника американського постмодернізму. Окреслено необхідні компетентності, яких необхідно дотримуватися під час вивчення творів письменника задля формування необхідних знань, вмінь та навичок в учнів старшої школи, а саме 11 класу.

Під час розробки уроків витримано необхідну структуру уроку та створено завдання на розвиток усіх компетентностей, передбачених шкільною програмою зарубіжної літератури. Завдання дібрано відповідно до мети та очікуваних результатів уроку. Під час роботи з учнями розробкою уроку передбачено використання інноваційних методів, індивідуальних, парних та групових форм роботи на уроці.

У розділі запропоновано обрати адаптований до вивчення у школі текст новели «Стрілянина у Джентрі Джанкшн», що дає змогу продемонструвати на прикладі знайомого учням жанру вестерн принципи інтермедіальної взаємодії між кіно та літературою. Надано рекомендації щодо змісту уроку, який

передбачає словникову роботу на розкриття поняття вестерн, інтермедіальність та техніки монтажу в кіно. Сформовано необхідний матеріал для розкриття історичної основи виникнення жанру, поширення його в кінематографі, а також його впливу на формування стереотипів.

Список використаних джерел

1. Арижон Д. Грамматика киноязыка / Д. Арижон. / – Los Angeles: Silman James Press, 2011. - 492 с.
2. Асеева О. А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе / О. А. Асеева // Вестник УлГТУ. – 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-literaturnoy-kinematografichnosti-v-sovremennom-literaturnom-protsesse/viewer>.
3. Базен А. Глава «За нечистое кино: В защиту экранизаций» [Текст] / Пер. В. Божовича и И. Эпштейн. – М.: Искусство, 1972
4. Бербенець Л. Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій. / Людмила Бербенець // Література на полі медій. Колективна монографія на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка / Людмила Бербенець. – Дніпро: Акцент ПП, 2019. – С. 66–89.
5. Бехта І. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм : дис. докт. філ. наук : 10.02.04.- герм / Бехта Іван – Львів, 2009.
6. Брайко О. Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда. / Олександр Брайко // Література на полі медій. Колективна монографія на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка / Людмила Бербенець. – Дніпро: Акцент ПП, 2019. – С. 274–292.
7. Брюховецька Л. І. Література і кіно: проблеми взаємин : Літ.-критич. нарис. – К. : Рад. письменник, 1988. – 183 с.
8. Буряк Б. Художня література і кіномистецтво // Фільм і доба : Зб. – К. : Мистецтво, 1968. – С. 26–53.
9. Вайсшайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсшайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра

Наливайка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 380- 410.

10. Васиярова О. А. Проблема определения термина кинематографичность / О. А. Васиярова. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-opredeleniya-termina-kinematografichnost-na-primere-prozy-lyudmily-ulitskoj/viewer>
11. Виктор Шкловский. Литература и кинематограф. Берлин : Рус. универсальное изд-во, 1923. - 59 с.
12. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв // Теорія літератури в Польщі: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. : антологія творів / [упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця] ; пер. з пол. С. Яковенка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 309–321.
13. Гладкова Г.П. Художній твір та кінотекст: словотвірні проблеми адаптації / Г.П. Гладкова, асп. // Мовні і концептуальні картини світу : наукове видання : [збірник] / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Б-ка ін-ту філології. – К., 2009. – Вип. 25, ч. 1. – С. 152–158.
14. Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скуратова. – М. : Ad Marginem, 2004. – 624 с.
15. Джумайло О. А. Понятие интермедиальности и его эволюция в современном научном знании / Ольга Анатолиевна Джумайло. – 2018. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-intermedialnosti-i-ego-evolyutsiya-v-sovremennom-nauchnom-znanii/viewer>.
16. Довбуш О. І. Кіносценарій як засіб вербальної візуалізації літературного твору / О. І. Довбуш // Наук. вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – 2015. – Вип. 17(1). – С. 122–124.
17. Довбуш О.І. Семіологія міжлітературних і міжмистецьких відношень: прототекст «Oliver's story» (E. Segal) – український переклад – кіносценарій : Автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец.

- 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Ольга Іллівна Довбуш.
– Тернопіль, 2010. – 20 с.
18. Доценко Н. В. Проза Патріка Модіано (Принципи інтермедіальності)
: дис. канд. філ. наук : 10.01.04 – літе / Доценко Наталія Валентинівна
– Київ, 215. – 188 с
19. Дубініна О. Екранізація літературного твору як предмет
компаративного дослідження // Слово і Час. – 2016. – №2. – С. 40–54.
20. Ільчук М. Т. Інтермедіальність в сучасному німецькому
літературознавстві / М. Т. Ільчук. – 2009. URL:
file:///C:/Users/user/Downloads/Mik_2014_17_6_15.pdf.
21. Лавлинский С.П. О двух стратегиях художественной репрезентации
зримости / С.П. Лавлинский // Визуальность. Энциклопедия культур.
URL: <http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html>.
22. Левицька О. С. Текст/кінотекст: особливості адаптації творів Джона
Фаулза до ігрового кіно / О. С. Левицька // Наук. праці
[Чорноморського державного університету імені Петра Могили
комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Сер. : Філологія.
Літературознавство. – 2009. – Т. 124. – Вип. 111. – С. 65–71.
23. Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Ю. М. Лотман, Ю. Г.
Цивьян. Диалоги с экраном. – Таллин : Александра, 1992. – С. 158–
168
24. Мазурак А. І. Про вроджену кінематографічність художньої
літератури докінематографічного періоду/ Анна Мазура // Наукові
записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство). – 2012. –
Вип.111. – С. 137-156
25. Маркова Т. Н. Кинематографические приемы как проявление
формотворчества современной прозы / Татьяна Николаевна Маркова.
// Вестник Челябинского государственного университета. – 2017. –
№1. – С. 132–136.

26. Напрями міждисциплінарних студій в історичному розвої / О. Б. Шикиринська // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філологічна. - 2012. - Вип. 23. - С. 210-214.
27. Нарівська В. Проблеми й ресурси інтермедіальності / Валентина Нарівська. // Слово і час. – 2017. – №10. – С. 106–109.
28. Постмодернізм. Словарь терминов. URL: <http://postmodernism.academic.ru/>
29. Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу / Віра Просалова. URL: [file:///C:/Users/user/Downloads/Fils_2013_16_8%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Fils_2013_16_8%20(3).pdf).
30. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. - Донецьк : Донну, 2014. - 154 с.
31. Свєрбілова Т. Г. Взаємодія візуального і наративного рівнів у сучасному романі дороги / Тетяна Георгіївна Свєрбілова. // Сучасні літературні студії. – 2018. – №15. – С. 172–180.
32. Свєрбілова Т. Г. Елементи синтезу мистецтва у ранньорадянській драматургії і у німому кіно / Тетяна Георгіївна Свєрбілова // Література на полі медій. Колективна монографія на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка / Людмила Бербенець. – Дніпро: Акцент ПП, 2019. – С. 255–274.
33. Сєдих Є. В. К проблеме интермедиальности / Є. В. Сєдих. // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2008. – №3. – С. 210–215.
34. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
35. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Наталия Викторовна Тишунина. // Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – 201. – №12. – С. 149.

36. Тынянов Ю. Н. Об основах кино / Ю. Н. Тынянов. М.: 1977. С. 326–345.
37. Фесенко В. І. Література і кінематограф 70-х років: простір зустрічі й інтермедіального дискурсу / В. І. Фесенко // Мова, культура й освіта в сучасному світі: збірник наукових праць до 90-річчя доктора філологічних наук, професора Романовського О. К. – К. : вид. центр КНЛУ. – 2008. – С. 108-112
38. Фесенко Є. В. Інтермедіальні аспекти в літературі / Євгенія Вікторівна Фесенко. – 2017. URL: <http://nimfilmdpu.mozello.com/vseukranska-nternet-konferencja/porvnjalne-literaturoznavstvo/params/post/1336728/>.
39. Ханзен-Леве Оге А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду / Оге А. ХанзенЛеве – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
40. Шукшин В.М. Средства литературы и средства кино // Искусство кино. – 1976. – № 6. – С. 106–113.
41. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода. // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 16-24.
42. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. М.: РИК «Культура». 1993. – 464 с.
43. Baetens Y. Novelization: From Film to Novel / Yan Baetens. – 2018. – P.. 1–5.
URL: https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/84801/BAETENS_finalforprinter_208pp.pdf?sequence=1&isAllowed=y
44. Bell E. Hyperboxes, hyped boxes, uber-boxes / Elisabeth Bell // Burning Deck. – 2002. URL: <http://www.flashpointmag.com/bellgrandhotel.htm>.
45. Bellardi M. The cinematic mode in fiction / Marco Bellardi // Frontiers of Narrative Studies. – 2018. URL: <https://www.degruyter.com/view/journals/fns/4/s1/article-ps24.xml>.

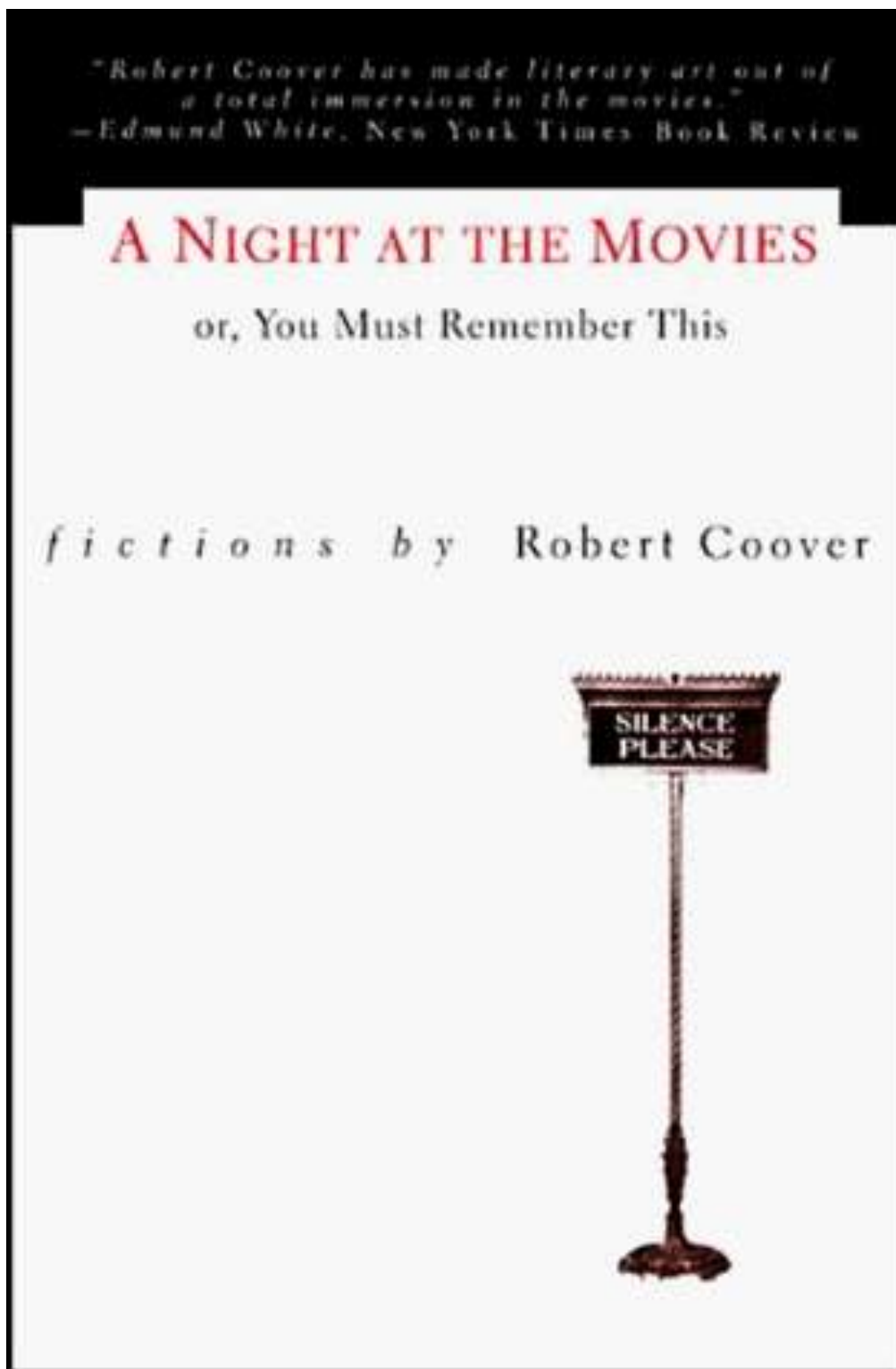
46. Black J. *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative* / Joel Black. – New York: Routledge, 2002. – P. 35–48.
47. Burgess A. *The Spirit Is Willing, But the Wood Is Weak* / Antony Burgess. // *The New York Times*. – 1991. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-venice.html>.
48. Chassay J. *La machine en mouvement : A night at the movies de Robert Coover* / Jean-Francois Chassay. // *Études littéraires*. – 1995. – №2. – P. 45–55.
49. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* / Seymour Chatman. – Ithaca: Cornell University Press, 1978. – 277 p.
50. Coover R. *A Night at the Movies, or, You Must Remember This* / Robert Coover., 1992. – 187 p.
51. Elleström L. *The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations. Media Borders, Multimodality and Intermediality* // Palgrave Macmillan. – Houndmills, 2010. – P. 11-48.
52. Ellis J. *The literary adaptation. An introduction [Text]* / J. Ellis // *Screen*. – 1982. – № 23 (1). – P. 3–5.
53. Evenson B. *Understanding Robert Coover* / Brian Evenson. – Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2003. – 301 p.
54. *Film industry (United States)* // *New World Encyclopedia*. URL: [https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Film_industry_\(United_States\)](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Film_industry_(United_States)).
55. French P. *Westerns: Aspects of a Movie Genre* / Philip French. – Manchester: Curcanet Press LTD, 2005. – 260 p.
56. Gaudreault A. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. – Toronto: University of Toronto Press, 2009. – 224 p
57. Gordon L. *Robert Coover: The Universal Fictionmaking Process* / Lois Gordon. // *The International Fiction Review*. – 1983. – №2.

58. John S. *The Western Genre: From Lordsburg to Big Whiskey* / Saudens John. – London: Wattflower, 2001. – 131 p.
59. Kuhn A. *A Dictionary of Film Studies* / A. Kuhn, G. Westwell. – Oxford: Oxford University Press, 2012. – 528 p.
60. Kunzru H. Robert Coover: a life in writing / Harry Kunzru. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2011/jun/27/robert-coover-life-in-writing>.
61. Mansutti P. Attraction, Death, and Digital Jouissance in Robert Coover's *A Night at the Movies* / Pamela Mansutti. // University of Nebraska Press. – 2011. – №1. – P. 247–267.
62. Petho A. *Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies* // *Film and Media Studies*. – Ed. 2. – Sapientiae, 2010. – P. 39-72.
63. Place J. A. *Some visual motifs of film noir* / J. A. Place, L. S. Peterson. // *Limelight Editions* – 1998. – P. 65–71.
64. Pughe T. *Comic Sense: Reading Robert Coover, Stanley Elkin, Philip Roth* / Thomas Pughe // Springer Basel AG. – 1994. P. 47–52.
65. Rajewsky I. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation A Literary Perspective on Intermediality* // *Intermédilínés* 6. – 2005. P. 43-64.
66. Robinson G. *Writing cinema: Film in the novel from Wilson to Coover* : дис. докт. філос. наук / Robinson Gregory – Las Vegas, 2008. – 203 p.
67. Schröter, Jens. «Discourses and Models of Intermediality». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3.(2011). URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clcweb>
68. Schwanecke C. *14 Filmic Modes in Literature* / Christine Schwanecke // *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* / Christine Schwanecke. – Berlin/Boston: Walter De Gruyter GmbH, 2015. – P. 268–286.
69. Shingler M. *Melodrama: Genre, Style and Sensibility* / M. Shingler, J. Mercer // Columbia University Press. – 1983. – P. 35–38.

70. Van Parys T. The study of novelisation: A typology and secondary bibliography / Thomas Van Parys. URL: https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/53191/10_02_paryst_noveli_en_cont.pdf?seq.
71. Voller M. Parodistic Intertextuality and Intermediality in Postmodern American Fiction: Robert Coover and Kathy Acker / Matthias Voller. – Hamburg GmbH: Diplomica Verlag, 1997. – 91 p.
72. Wolf Werner. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality/Werner Wolf. – Amsterdam : Rodopi, 1999. – 272 p.

Додатки

Додаток 1. Обладинка збірки «Вечір в кінотеатрі, або Ви це повинні пам'ятати» Роберта Кувера.



Додаток 2. Програма збірки .

PROGRAM

Previews of Coming Attractions

The Phantom of the Movie Palace

The Weekly Serial

After Lazarus

ADVENTURE! Shootout at Gentry's Junction

Selected Short Subjects

Gilda's Dream, Inside the Frame,
Lap Dissolves

COMEDY! Charlie in the House of Rue

----- *Intermission* -----

For the Kiddies

Cartoon

Travelogue

Milford Junction, 1939: A Brief Encounter

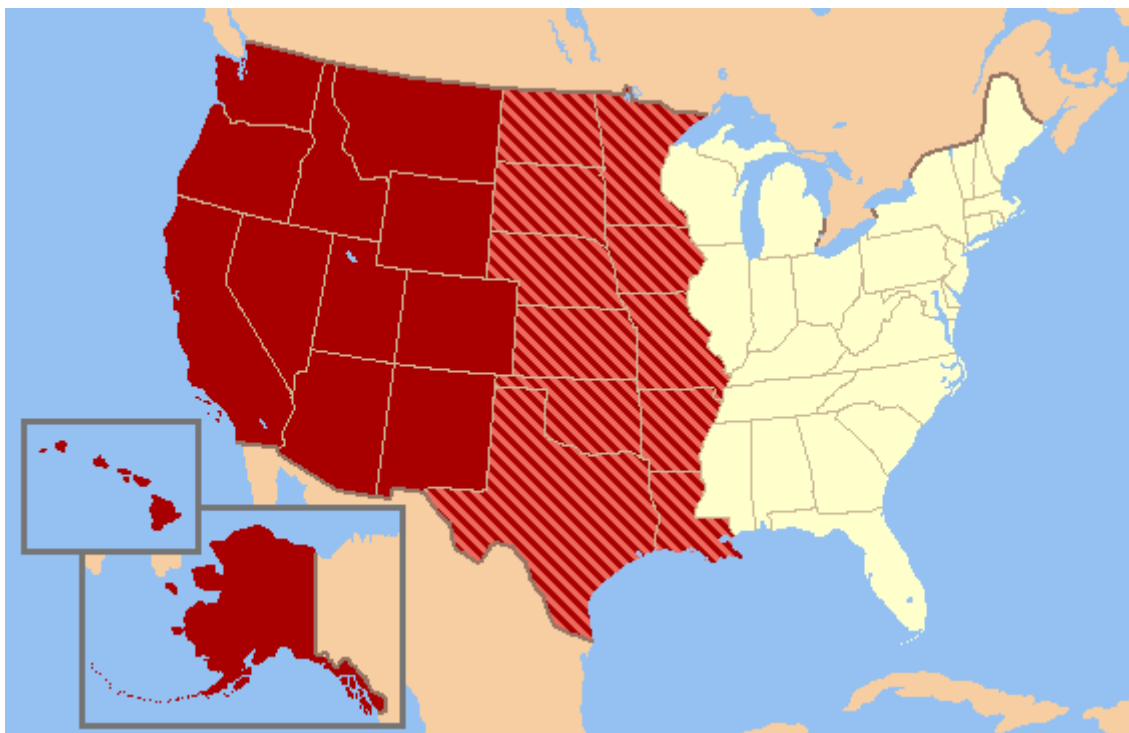
Musical Interlude

Top Hat

ROMANCE! You Must Remember This

***Ladies and Gentlemen May safely visit this Theatre as no
Offensive Films are ever Shown Here***

Додаток 3. Карта дикого Заходу.



Додаток 5. Інтелектуальна карта «Вестерн».



Abstract

This diploma paper is focused on examining the features of the intermedial interaction between cinema and literature based on Robert Coover's collection, "A Night at the Movies, or, You Must Remember This". The title of the given diploma paper therefore is : "Cinematic Techniques in Robert Coover's Short Story Collection A Night at the Movies, or, You Must Remember This".

In the first paragraph, the typologies of the intermedial connection that provide the methodological framework for research are being explained. Additionally, this paragraph contains the formulated concept of the cinematic image in literature and the defined specificity of such interaction. The paper includes the study of the creative work of Robert Coover, American postmodern writer, and his influence on the literary life of the USA.

The second paragraph analyses the given collection and unfolds the specificities of cinematic techniques. The subject of imitation, means and textual levels where such interaction is detected are studied in this paragraph. This diploma paper identifies the most distinctive cinematic techniques, which are emulated by the author: cinematographic genres, camera work (cinematography), editing.

The third paragraph provides the methodical development on including the "Shootout at Gentry's Junction" western in the recommendations to the school curriculum. The recommendations on studying the short story in foreign literature classes.

The work refers to the studies on intermediality, written by German researchers, particularly I. Ranevski and C. Schwanecke, as well as the American researcher, G. Robinson. The overview of Coover' work in the context of Postmodern American literature is conducted based on B. Evenson's monograph, "Understanding Robert Coover".