

## ІКОНОГРАФІЯ КІНОДЕТЕКТИВА В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ПРОЗІ 1920-х РОКІВ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ Й КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

**Анотація.** 20-ті роки попереднього століття в радянському кінематографі минули під знаком детектива. Саме цей популярний жанр масової культури привернув особливу увагу як іменитої режисури, так і діячів інших сфер художньої творчості. Візуальну естетику одного з найфактурніших жанрів німого кіно активно запозичувало, наприклад, плакатне мистецтво. Досягнення кінематографістів справили помітний вплив і на українське красне письменство, в якому детективний жанр тільки-но зароджувався.

В кіно- і словесному мистецтвах Англії цього періоду ситуація склалась інакше. Нечуваний розквіт детективного жанру в літературі, який до того ж характеризувався порівняно тривалою історією інституалізації, ініціював потік масового виробництва низкопробних фільмів. Твори, які обирались для екранних адаптацій, уже були наділені певною кінематографічною специфікою. Можна говорити навіть про появу цілого корпусу літературних претекстів, поетика яких наперед визначила візуальні ознаки кіножанру.

**Ключові слова:** міжмистецька взаємодія, трансформація жанру, іконографія, кінодетектив, літературна кінематографічність.

У європейській культурі ХХ століття вербальний текст поступився місцем зображенню. Візуальний образ, як зауважив В. Савчук, став «вихідним пунктом думки» [10, с. 97]. Зародження цієї тенденції В. Флюссер пов'язав із винайденням фотографії. Відтоді, на думку мислителя, «стало можливим філософування не лише словами, але й зоровими образами» [17, с. 106]. Однак інтенсивна трансформація свідомості в цьому напрямі відбувалась у період розквіту ери німого кіно. Невипадково початок теоретичного осмислення «ікономанії» (Г. Андерс) збігся часом з появою звуку на екрані, адже ця етапна за значенням подія ініціювала потребу наукової рефлексії попереднього (дотеоретичного) досвіду культурного функціонування явища. Біля витоків формування візуальної теорії перебував Е. Панофський, який запропонував концепцію іконографії – зображальної канонічності в мистецтві.

У цей час сформулювалося характерне фрагментарне сприймання дійсності, пояснює Н. Тішуніна, яке «зумовлювало своєрідне художнє «розкадровання» картини світу». Кінематографічність мислення позначилась на мистецтві слова, однак не на рівні тематичних кореляцій, а через регламентацію «моделювальних принципів мовленнєвої організації літературного тексту» [11]. Красне письменство апелювало до особливої кінематографічної експресії, що була продуктом специфічної системи образності, опосередкованої дією кінотехнологій. «Без сумніву – та й чи могло бути інакше, – зазначав А. Базен, – нові форми сприймання, породжені екраном, такі способи бачення, як крупний план, такі оповідні структури, як монтаж, допомогли романістам оновити свої художні прийоми» [1, с. 130].

Отже, кіногенічна трансформація нарративу органічно увійшла до літературного коду епохи

«класичного / високого» модернізму. Закономірним результатом цього процесу стали генологічні мутації. І. Денисюк влучно назвав жанр «акумулятором досвіду в поступальній еволюції мистецтва» [3, с. 3]. Як загально-мистецька категорія, що має соціокультурну зумовленість і виявляє здатність до внутрішньої переорганізації, він може змінюватись під впливом позалітературних форм – інших видів художньої творчості. Цікаво простежити процес інтермедіальної взаємодії літератури та кіно на прикладі детективного жанру в Україні та Англії 1920-х років.

Зрозуміло, що послідовне засвоєння літературою кіножанру в цілому неможливе, однак можна говорити про імітацію окремих його властивостей та елементів. Ураховуючи специфіку кіно як візуального медіума, Я. Маркулан «однією з найбільш суттєвих відмінностей кінематографічного детектива від літературного» назвала візуальність першого [6, с. 66]. Попри те, що спостереження дослідниці видаються цілком логічними, вони все ж є недостатньо вичерпними для диференціації жанру. Більш прийнятним вважаємо підхід, запропонований американськими теоретиками кіно [15; 16; 18 тощо], сутність якого полягала у виокремленні певних повторюваних, наділених фіксованим значенням візуальних елементів як конститутивних ознак жанру. Першим таку методологію дослідження жанрової проблематики в кінознавстві застосував П. Шредер, який упорядкував іконографію нуару.

Багато кіножанрів мали попередників від літератури, які, однак, у ХХ столітті також зазнали чималих змін під впливом кінематографу. Кінодетектив мав літературну генезу: перші спроби рефлексії жанру в кіно відбувалися за допомогою концептуального апарату літературознавства. Са-

ме через літературний характер інтриги, в основі якої – інтелектуальний пошук, аналіз фактів тощо, він, на погляд Я. Маркулан, «менше, аніж будь-який інший жанр, вписувався в «естетику» німого кіно» [6, с. 62]. Згідно з тогочасними уявленнями, видова відмінність кінематографу від фотографії полягала в його здатності передавати рух. Це схилило режисерів до складної необхідності пластично показати логіку думок протагоніста. Тому такими важливими стали саме кінематографічні способи «розповіді» історію: монтаж, композиція кадру, технічні особливості фільмування, конкретна іконографія породжували конкретні смисли, які сприймалися аудиторією вже не «відсторонено», позаяк глядач, на відміну від читача, ніби «безпосередньо» брав участь у подіях.

Візуальна конкретика кіно – потужний засіб впливу на реципієнта, якого позбавлена література, а також розважальний характер жанру сприяли його величезному успіхові серед глядачів. Загалом можна стверджувати, що 1920-ті роки в радянській кінематографії минули під знаком детективно-пригодницьких фільмів (у ранньому радянському кінознавстві не існувало чіткого розмежування: означення «детективний», «пригодницький», «авантюрний» функціонували у критичному дискурсі, кінопрактиці й сфері глядацької рецепції як синонімічні). Саме цей продукт масової культури, підтримуваний прокатом великої кількості американських розважальних стрічок, привернув виняткову увагу іменитих режисерів. У 1925 році А. Роом писав, що «природа і сутність детектива зокрема, і пригодницького загалом – однойменна до природи та сутності власне кінематографії як такої» [9]. Романтичне захоплення жанром сягнуло того, що він став платформою естетичних експериментів та відкриттів молодого мистецтва.

Англійський кінематограф, хоч і спромігся на перший в історії кінотворчий напрям – «брайтонську школу» (1895–1908), у вказаний період характеризувався майже цілковитим занепадом, який тривав до кінця 1920-х років. Сумнівної естетичної якості фільми, що знімалися дешево і швидко, не в змозі були конкурувати з Голлівудом. Дебютний «Квартирант» геніального А. Гічкока вийшов на екран 1927 року серед потоку низькопробних детективів масового виробництва за мотивами творів В. Коллінза, А. Конан Дойла, Е. Воллеса та ін. Як зауважила Я. Маркулан, «ці фільми-пантоміми внаслідок власної німоти ледь подужали фабулу оповідань, але навіть вони вимагали великої кількості написів. Усе це були лише спроби створення нового жанру, екранні ілюстрації, швидше навіть кінокомікси, а не кінодетективи» [6, с. 79]. Утім, як не дивно, саме вони сприяли популяризації жанру в його літературному варіанті.

Початок історії інституалізації детективного жанру в літературі Англії сягає XIX століття. Традиційно його пов'язують із творчістю Ч. Діккенса і

В. Коллінза. Проте засновником англійського детектива став А. Конан Дойл, чия повість «Етюд у багряних тонах», опублікована 1887 року, виявилась першим «чистим» зразком жанру. «До цього часу, – зазначає А. Саруханян, – детективна інтрига не відігравала жанроутворювальної ролі й детектив не вибивався з магістрального річища літератури» [14, с. 142]. Міжвоєнні десятиліття вважаються золотою добою англійського детектива. Промовистим є уже такий факт: наприкінці 1920-х років у Лондоні було засновано Детективний клуб англійських письменників (Detection Club). До числа найперших членів організації увійшло 26 (!) авторів. Деякі з них безпосередньо контактували з кінематографом як сценаристи.

У цей період літературний детектив в Україні тільки-но зароджувався. Тривалий час український письменник не готовий був поступитися місцем борця-спасителя або наставника-мислителя, тож навіть на початку XX століття твори із потенційно детективною інтригою ще й частково не наближались до цього жанру. Показовий приклад – повість О. Кобилянської «Земля», датована 1901 роком, у якій дослідники відзначають «елементи детективного сюжету» [4, с. 36]. Дійсно, відомий реальний факт, що лів в основу твору, мав кримінальний характер. Проте, як видно з сюжету, письменниця не мала на меті розкрити таємницю злочину. Справедливою є думка М. Павлишина: «Земля» не поділяє з жанром детективного роману наративне завдання виявити винну особу з-поміж декількох потенційних злочинців. Навпаки: попри те, що в «Землі» ніхто крім Сави не запідозрений, залишається невідомим, хто ж винен в убивстві» [8, с. 149].

Першим українським детективом, на думку Я. Цимбал, стала опублікована 1923 року повість Д. Бузька «Лісовий звір», яка «просто просилася на екран» [13, с. 7] і зрештою була екранізована за сценарієм автора в 1925 році. До творців національного варіанту жанру (хай і не завжди в чистому вигляді) дослідниця відносить також Гео Шкурупія, Ю. Смолича, В. Ярошенка і, звичайно, автора «українського Шерлока» Ю. Шовкопляса, чия серія детективних оповідань про кмітливого лікаря виявилась найближчою до класичних зразків А. Конан Дойла та Г. Честертона [див.: 13].

На момент появи цих письменників в українській літературі візуальну естетику одного з найбільш фактурних жанрів німого кіно вже активно засвоювали діячі інших сфер художньої творчості. Так, наприклад, О. Родченко в колажі «Детектив», створеному 1922 року для журналу «Кіно-фот», достоту милувався аксесуарами жанру, складав справжню оду на його честь [5]. «Магія жанру була настільки сильною, що художники немов забували про фільми, які рекламували», вдаючись до легко впізнаваної дискурсивної оптики детективних фільмів на афішах кінокомедій, мелодрам тощо [2]. Позаяк у нашому красному письменстві

жанр був новим, то виявився доволі «гнучким», що проявилось, зокрема, в чутливості до художніх здобутків кінематографістів. Тому переважна більшість новел, оповідань і повістей вказаних авторів змушувала читачів залучати під час сприйняття контекст не тільки свого попереднього читацького, але насамперед *глядацького* досвіду.

Механізми впливу екрана на глядача намагалися перенести на сторінки своїх творів і англійські прозаїки. Проте інерція появи нового у їхній творчості була значно довшою в часі, ніж в українських письменників. Це пояснюється, вочевидь, наявністю порівняно тривалої традиції аналізованого жанру в літературі туманного Альбіону, подолати одразу яку виявилось не так просто. Молоді автори, які прийшли в літературу після Першої світової війни (Е. Берклі, А. Крісті, Д.Л. Сеєрс та ін.), експериментували на межі мистецтв більш охоче, ніж старше покоління письменників-детективістів. Так, довільне поводження з межами жанру характерне для Д.Л. Сеєрс. У 2000 році було оприлюднено колекцію невідомих раніше листів і записників авторки. З них, з-поміж іншого, стало відомо, що Сеєрс не любила кінематограф і на цій підставі навіть відмовила відомому комедійному актору П. Хеддону, який прохав дозволу зіграти протагоніста творів письменниці лорда Пітера Вімзі [19]. Однак 1935 року фільм таки вийшов у прокат і був, до речі, не єдиною екранізацією романів авторки, що не дивно, адже її текстам

іманентно притаманна певна «кінематографічна натурність» (поняття вживаємо услід за С. Фрейліхом [12]. – *Н.А.*). З цієї ж причини особливий інтерес, який не вщухає донині, кінематограф виявив і до творчості «королеви детектива» А. Крісті, і до надзвичайно плодотворного автора так званих шокерів Е. Воллеса.

Легко припустити, що жанри, які кіно засвоювало зі словесного мистецтва, уже були наділені певною кінематографічною специфікою. В англійській літературі вже у творах А. Конан Дойла вагоме місце належало візуальній деталі. А у 1920-х роках почав формуватися корпус текстів з особливою візуальною виразністю, що суттєво вплинула на розвиток цілої епохи в кінематографі. Йдеться про естетику «чорних» фільмів, яку задовго до появи екранного нуару в літературі розробляли Г. Грін, В.С. Моем, О. Гакслі. В українському письменстві натомість «літературна кінематографічність» (використовуючи термін, дотримуємось тлумачення І. Мартянової [7]. – *Н.А.*) була явно привнесена. Пригодницькі / кримінальні / детективні новели та оповідання М. Йогансена, Ю. Смолича, Гео Шкурупія, Ю. Шовкопляса не просто ґрунтувались на контамінації знакових систем мистецтва слова і кіно. У творах цих митців саме іконографія кінодетектива стала вагомою частиною того контексту, який формував горизонт очікувань українського читача щодо цього жанру.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Базен А. Что такое кино? [сборник статей] / Андре Базен. – М. : Искусство, 1972. – 384 с.
2. Грачева Е. Детектив в советском кино [Электронный ресурс] / Елена Грачева, Алексей Гусев, Олег Ковалов // Энциклопедия отечественного кино / под. ред. Л. Аркус. – Режим доступа: [http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=6&text\\_element\\_id=65](http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=65)
3. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. : [монографія] / І.О. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 214 с.
4. Камінчук О. Провісниця українського модернізму / Ольга Камінчук // Дивослово. – 2004. – № 5. – С. 36-39.
5. Ковалов О. Звезда над степью. Америка в зеркале советского кино / Олег Ковалов // Искусство кино. – 2003. – 10 октября.
6. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив / Янина Маркулан. – Л. : Искусство, 1975. – 164, [4] с.
7. Мартянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности : [монография] / И.А. Мартянова. – СПб. : Издательство «Сага», 2001. – 224 с.
8. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання / Марко Павлишин. – Друге видання. – Харків : Акта, 2011. – 358, [1] с.
9. Роом А. Кино-детектив [Электронный ресурс] / Абрам Роом // Советский экран. – 1925. – № 9 (19). – Режим доступа: <https://charaev.media/articles/5881>
10. Савчук В.В. Феномен поворота в культуре XX века / Савчук Валерий Владимирович // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 1(10). – С. 93-108.
11. Тишунина Н.В. Языки литературы XX века [Электронный ресурс] / Н.В. Тишунина // Anthropology : web-кафедра философской антропологии. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/azyuki-literatury-hh-veka>
12. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского : [учебник для вузов] / С.И. Фрейлих. – 8-е изд. – М. : Академический проект, 2015. – 512 с. – (Gaudeamus).
13. Цимбал Я. Народження українського Холмса / Ярина Цимбал // Постріл на сходах : антологія детективної прози 20–30-х років XX століття. – К. : Темпора, 2016. – С. 5-12.
14. Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А.П. Саруханян. – М. : Наука, 2005. – 541 с.

15. Alloway L. On the Iconography of Movies / Lawrence Alloway // *Movie*. – 1963. – Vol. 7. – P. 4-6.
16. Buscombe E. The Idea of Genre in the American Cinema / Ed Buscombe // *Screen*. – 1970. – Vol. 11/12. – P. 33-45.
17. Flusser V. *Gesten : Versuch einer Phänomenologie* / Vilem Flusser. – Frankfurt am Mein : Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – 2401 S.
18. Schatz T. *Hollywood Genres: Formulas Fimmaking, and the Studio System*. – N.Y. : Random House, 1981. – 300 p.
19. Thorpe V. Sayers fell for her Wimsey, letters reveal [Electronic resource] / Vanessa Thorpe // *The Guardian*. – 2000. – 19 November. – URL: <https://www.theguardian.com/uk/2000/nov/19/books.booksnews>

*Akulova N.Yu.*

*Iconography of the film detective in the Ukrainian and english*

**Summary.** The twenties of the previous century passed under the sign of detective in the Soviet cinematography. It was this popular genre of mass culture that attracted special attention both of eminent directors and persons from other spheres of artistic creativity. The visual aesthetics of one of the most impressive genres of silent films was actively borrowed, for instance, by poster art. The achievements of film-makers had a noticeable effect on Ukrainian imaginative writing in which the detective genre had just begun to emerge.

In the cinema and verbal arts of England of that period, the situation unfolded differently. An unprecedented flowering of the detective genre in literature, which, moreover, was characterized by a relatively long history of institutionalization, initiated the flow of mass production low-quality pictures. The works that were selected for screen adaptations had already been endowed with a certain cinematic specificity. One can even talk of the appearance of an entire body of literary pretexts, whose poetics predetermined the visual features of the movie genre.

**Key words:** inter-artistic interaction, genre transformation, iconography, film detective, literary cinematic specificity.

*Одержано 15.03.2018 р.*

© Акулова Н., 2018