

УДК 82.09

РІВЕНЬ ТЕКТОНІКИ В КОМПОЗИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ І ПОНЯТТЯ АВТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ

О.В. Пуніна

Звернення до питання композиції художнього твору та функціонування в її межах компонентів на рівні тектоніки зумовлене специфікою взаємодії словесного та кінематографічного мистецтва, а саме – художньої прози з кінофактурою. Визначити ж кордони можливостей фактури кіно як «сукупності технологічних прийомів» [15, с. 320], що визначає ступінь авторської (режисерської, сценаристської) майстерності, в площині художнього твору видається за можливе саме на окресленому його рівні – тектоніки, «у певний спосіб організованого "будівельного матеріалу"» [9, с. 104], самостійне місце в літературознавстві якому надає світовий формалізм із маркою «нової якості та нового стандарту, нових перспектив» [8, с. 81], разом із рішучими поборниками програм «літературознавчої граматики» (визначення у працях Г. Шпета, Р. Якобсона [9, с. 11]) як одного з напрямків теорії літератури, що «опредмечує зовнішню форму твору» [9, с. 20].

Сучасне академічне літературознавство внаслідок еkleктичності підходу до твору як такого не вдається до розмежування у композиції (структурі [див.: 39]) художнього твору рівнів тектоніки як «розташування деталей та їхнього взаємного співвіднесення» [15, с. 137] та архітектоніки «як того, що відкривається поетичному уявленню, образ цілого» [9, с. 104], а відповідно ці рівні стають адекватними у межах своїх (граматичного та ейдосного – у цьому випадку) дискурсів. Отже, дослідник мусить простежити чітку лінію роботи, не збиваючись на проблемний рівень «чужого» теоретичного поля. Відтак, звертаючись до теоретичних набутоків представників зазначеної формації, акцентуємо на розв'язанні поставленого питання у межах їхньої проблематики та методології (уживаємо цей термін [методологія] безвідносно до неприйняття, підміну його специфікаторами) із розумінням методу як «системи принципів, що визначають предмет у його специфіці» [9, с. 16]: йдеться про відомий «інструментальний» (зряддевий) характер роботи над твором як установку «залишати сліди інструмента» [49, с. 26], що у випадку із лабораторною метою у створенні літературних творів письменників-авангардистів має неабиякий резонанс і право на першочерговий розгляд. Говоримо не стільки про штучність таких авторських утворень, скільки прийняття цієї штучності за своєрідний прийом. Тому визнання окремих постулатів дослідників-формалістів просто необхідне. Суттєвими в цьому випадку видаються тези із доповіді В. Гофмана «Рилсєв-поет», фіксовані в записках 1920-30-х років російського літературознавця Л. Гінзбург: «формалізм виріс на естетиці футуризму, на естетиці формального слововикористання. Наслідки цього генезису такі: формальні методи дослідження <...> виявляються достатніми щодо творів одного типу – і недостатніми щодо творів іншого типу» (*курсив наш. – О. П.*) [7, с. 185]. Ключовою стає думка про вдало обраний метод для творів якогось (одного) типу. Власне, в таку категорію творів і вважаємо за доцільне включити ті з них, які «зроблені» (характерний для епохи 20-х років маркер) на основі кіноконструкції як нового «принципу конструкції» художнього твору.

Свою нішу в літературознавчій науці поняття «*тектоніки*», запозичене з архітектури (де вже утверджене як термін – слово, що виражає певне поняття якоїсь галузі науки), де під ним розуміють «художнє вираження роботи конструкцій та матеріалу» [12, с. 65], отримує за час вивчення літературних явищ німецьким формалістом О. Вальцелем, і в подальшому не стає предметом зацікавлення, що, треба думати, пояснюється необґрунтованістю його введення, тобто таким, що замінює вже наявну термінологічну реалію, а власне – композицію у вузькому розумінні, лише як «систему поєднання елементів твору» [46, с. 262]. Проте поняттям «*тектоніки*» пізніше оперуватимуть і в так званому «персоналістському дискурсі».

Так, у «персоналістській» теорії літератури, воно подане адептом бахтінського діалогізму В. Федоровим замість поняття композиції (зовнішнього твору) у розумінні «організації (влаштуванні) окремого буттєвого плану» чи «внутрішньої організації онтологічного плану» [45, с. 30], прикладом чого може слугувати часопростір фабульної дійсності, оскільки всі реалії та зв'язки між ними «по цей бік» відбуваються в одному часі та просторі. Утім, слід зауважити, що персоналіст В. Федоров пише і про архітектоніку як міжпланову організацію (кількавимірну), прикладом тут слугують відношення між фабульними персонажами. Тож, у подібному розмежуванні в рамках персоналістського дискурсу, предметом якого визначають «виразне й що мовить буття» [цит. за: 9, с. 18-19], таке термінологічне розмежування видається цілком доречним. Звідси постає питання: чи можемо подібну дихотомію визнати за доцільну щодо композиції з погляду літературознавчої граматики? Передовсім, проблема полягає в тому, що реалізація компонентів тектоніки та архітектоніки (в тому розумінні, в якому зазначили вище) відбувається в різних теоретико-літературних площинах, тож говорити про рівень тектоніки, визначати його одиниці та їх особливості слід лише за законами граматичного дискурсу, не зачіпаючи сферу та означники архітектонічного рівня, «конститутивним моментом якого є вчення Гегеля про поетичне уявлення» [9, с. 10]. Звідси, між іншим, доволі безглуздими і парадоксальними видаються деякі спроби літературних граматистів-формалістів проводити, наприклад, «формально-естетичний аналіз» (В. Жирмунський), відтак виходити за межі доступності у підході до твору або говорити про «естетичну значимість фактів» [11, с. 96-98].

У праці «Проблема форми в поезії» на матеріалі словесного мистецтва (для О. Вальцеля це безпосередньо поезія, але під поезією він розуміє всю словесну творчість) головним стає питання «деталей поетичної *техніки*» (*курсив наш.* – О. П.) [4, с. 31] (звернімо увагу на маркер «техніка», до якого ще буде нагода повернутись). На думку О. Вальцеля, момент, коли варто б визначати «значення формальних елементів у художньому цілому» [4, с. 31], і досі лишається малопродуктивним, на відміну від дослідження форми зображальних мистецтв, тому сучасному досліднику треба зважити на такий чинник, як формальна сторона твору, відповідно створювати належний словник «технічної» термінології. Окрім морального задоволення, твердить літературознавець, «існує потреба в чисто формальному художньому задоволенні» [4, с. 32], яке слід задовольняти безпосередньо за роботою із твором: «найбільш важливі завдання у сфері вивчення форми вирішить той, хто зуміє заради твору забути про самого творця» [4, с. 37]. Пошук же технічної мови для словесного мистецтва зумовлює звернення до словника музики та архітектури чи – ближчих до ремесла мистецтв, що виробили та усталили подібну термінологію: «перенести на поезію встановлені там поняття, без сумніву, означає просунути вперед складну справу визначення поетичної форми» [4, с. 40]. Прикладом таких запозичень можуть стати праці К. Штейнвега, що активно залучав до аналізу драматичних творів термінологію зображальних мистецтв (скріплення, перспектива, група та ін.).

Тож, за О. Вальцелем, розгляд твору з погляду зодчества та музичної композиції дає можливість охопити художню форму поетичного твору, що за таких умов розглядається «як непорушна сукупність формальних елементів» [4, с. 47]. Звідси панування у формальному боці твору таких засобів «орнаментики» (композиційні елементи), як: ритм, тональність, лейтмотив тощо, які в тканині твору виконують роль «скріп» та «кульмінацій»: «чим значніше виділений композиційний елемент, тим більше він оволодіває всім твором словесного мистецтва – в тому числі словесним матеріалом, його зовнішньою звуковою формою, тим менш значна роль тематичного елементу і тим формальніша наскрізь побудова за художнім принципом твору» [11, с. 104]. Саме тому настільки важливою стає увага сучасних дослідників роману до початку і кінця розділу. Такий підхід у подальших працях дослідника отримує назву «взаємного висвітлення мистецтв» [20, с. 133].

Подібну теоретико-літературну проблематику О. Вальцель розвиватиме і в праці «Сутність поетичного твору» (переклад російською у збірнику 1928 року «Проблемы литературной формы») із прагненням дійти до «вищої математики форми» [20, с. 130]. Уведені поняття тектоніки (закритої форми) та атектоніки (відкритої) стають тим фокусом, на підставі якого робиться висновок про відкриття всієї глибини змісту лише в художній значущості вираження: «те, про що поет зовсім не міг би сказати, висловлюється ним за допомогою обрисів художнього твору, який нав'язується йому як те, що розуміється саме по собі» [цит. за: 20, с. 131]. Зміст, за О. Вальцелем, стосується того чи іншого (матеріалізм, пантеїзм, ідеалізм свободи) світоспоглядання, різниця між якими призводить до різниці в художньому оформленні. Для німецького літературознавця, що в основу свого бачення розвитку мистецтв кладе принцип Г. Вольфліна про перехід від відродження до бароко, ключовими стають поняття «тектонічного стилю» як «стилю міцної впорядкованості та ясної закономірності» (приміром, П. Корнель) [20, с. 133] й «атектонічного» як «стилю більш чи менш прихованої закономірності та послабленої впорядкованості частин» (наприклад, В. Шекспір) [20, с. 133] (робота «Архітектоніка драм Шекспіра»). Для порівняння: визначеність «переднього» плану (форми) і менша визначеність, неповнота на «задньому» плані (змісту) у концепції Н. Гартмана [46, с. 151].

Із урахуванням «рівневого» підходу до художнього твору доцільно зосередити увагу на питанні тектоніки, тектонічної форми як одного з видів художньої форми, що несе на собі навантаження «нової структури вираження як такого» [див.: 21, с. 18, 156], в подальшому проектуючи на художньо-літературні твори українських митців.

Якщо брати до уваги полярні погляди на «формалізацію» як явище повнокровного мистецького процесу 20-30 років ХХ століття, що на перший план висуває поняттєву (питання форми / змісту, конструкції, чистої форми [див.: 16]), а до цього – і групову (зав'язана на міжгрупових дискусіях) війну, що в українському варіанті становила формозмістову суперечку від праць М. Семенка до авторських позиціонувань на сторінках «Шляхів мистецтва», «Червоного шляху», «Нової Генерації» [див. 27, с. 69-78; 21; 6] (зокрема, сприйняття «соціологічною» українською критикою – В. Бойко, З. Чучмарьов та ін. – формалізму як превалювання формотворчого чинника над ідейним [8, с. 78]), у зв'язку з поставленою для розв'язання проблемою тектонічного рівня до теоретичного розгляду у контексті зазначеного слід долучити вагомий для учасників згаданого процесу теоретичні вирішення щодо понять «форми» / «фактури», а також «конструкції» як головні, на наш погляд, у системі тектоніки художнього твору.

Незважаючи на значну кількість тлумачень поняття «форми», у праці схилиємось до ототожнення форми та фактури. А саме такого варіанту розуміння «форми» (варіант форми для рівня тектоніки твору), яке «прикріплюють» (почасти цілком доречно; див., наприклад, бачення формалістів Л. Троцьким у праці «Формальна школа поезії і марксизм» [41]) за представниками петербурзького формалізму – форми як зовнішньої оболонки, що включає компоненти твору чи, за тлумаченням М. Бахтіна, форми як «матеріального ціло-го твору» [2, с. 56], де говоримо про техніку форми, – тут у нагоді і стає термін «*фактура*».

Для порівняння додамо, що, наприклад, формалізм кантівського типу «основне в будь-якому мистецтві визнає за формою» [37, с. 316]; німецькі формалісти А. Гільдебранд, А. Рігель уважали, що «у мистецтві все є форма» [1, с. 5], а український «доформаліст» В. Перетц під формою розумів «той бік літературного твору, який ми сприймаємо безпосередньо, інтуїтивно і який не вимагає логічної оцінки» [цит. за: 27, с. 59] чи пак «усю сукупність засобів художньої об'єктивації – мову, стиль, прийоми композиції, сюжети...» [цит. за 22, с. 11]: розуміння форми як такої, що втілює ідею. Не менш промовистою стає думка російського футуризму в особі С. Третьякова (стаття «Откуда и куда» у «Лефі» за 1923 рік, фрагмент «Перспективи футуризму»): «розділення та зіставлення понять – «форма» і «зміст» має бути зведено до вчення про способи обробки матеріалу у потрібну річ, до призначення цієї речі та способах її засвоєння» [19, с. 238].

Важливо додати, що фактура включає і такі одиниці «конструкції», як «матеріал» / «прийом» (складові). При залученні до виявлення механізмів включення елементів кіно до художньої прози вживаємо, отже, його [поняття фактури] до «молекул» як літературного, так і кінотвору в розумінні: фактура як «каркас» (матеріальний прояв) твору, в межах якого відбувається вільна комбінація вже готових елементів, ширше – фактура як вияв тектонічного рівня, основною одиницею якого визначаємо конструкцію.

Історично поняття «фактури» – надбання кубофутуризму, і від початку вживалося щодо образотворчого мистецтва у значенні: «сукупність різних технічних засобів обробки поверхні матеріалу як засобу художньої виразності», «властивості поверхні реального предмета» [44] (роботи В. Маркова «Принципы творчества в пластических искусствах» (1914), В. Шкловського «О фактуре и контррельефах» [47, с. 86]), стає актуальним для дослідників літератури у зв'язку із вже озвученим О. Вальцелем підходом до художнього твору через «взаємне висвітлення мистецтв». Тому цілком слушною видається поява у 1922 році декларації О. Кручених «Фактура слова», під якою (щодо поетичного твору) розуміється розташування складових частин (звуку, барви, складу та ін. або: $a - b - c - d$) у спосіб: $a - d - c - b$ чи $b - c - d - a$, це «роблення слова, конструкція, нашарування, накопичення, розташування певним робом складів, букв, слів» [цит. за: 31, с. 102], а ще раніше звернення до питання «нематеріальної фактури» (авторський задум) В. Марковим та М. Пуніним [13, с. 43]. На думку А. Іншакова, такі звернення підтверджують неабияке значення для російського авангарду питання фактури [твору], що неодноразово піднімалося дослідниками у зв'язку з дадаїстською технікою, де фактура як «поверхня твору» безпосередньо пов'язана з мистецтвом колажу. У російському літературознавстві, як твердить Б. Шкловський, термін «фактура» введений В. Белінським «для порівняння фактури віршів Пушкіна, Жуковського та Батюшкова» [51, с. 482], відтак і в контексті розгляду кінозображення можна говорити про його своєрідну фактуру – світло, побудова, організація руху в кадрі.

Поняття «фактури» (одна з основних проблем панфутуристичної наукової системи [28, с. 42]) стає актуальним і для лідера панфутуризму, що прагне до злиття мистецтва з наукою і технікою [29, с. 48], М. Семенка, який ставить за мету «вийти з неясного становища» [34, с. 103] щодо опанування формулою «зміст – форма», для чого, вважає, «потрібно в іншу площину поставити фокус свого мислення, треба відійти від звиклих, ненаукових, обивательських трафаретів мислення, що панують у мистецтві» [34, с. 103]. Свої погляди на «явище» фактури висловлює у працях «Постановка питання в теорії мистецтва переходною доби (Панфутуристичний маніфест)» (1922), «Мистецтво як культ» (1924), «До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті» (1924) та ін.

«Форма і зміст, – пафосно продовжує М. Семенко, – це атрибути академічні й класичні, а сучасна проблема мистецтва – футуристична й революційна з обов'язковим приматом ідеологічним» [34, с. 103], відтак доречним видається розподіл мистецького процесу на дві суті: зовнішню (фактура, синтезована за характером: матеріал + форма + зміст – сума знарядь продукції, засоби реалізації) та внутрішню (ідеологія – корективний і вольовий момент), нові центри, довкола яких «групується всі елементи мистецтва» [33, с. 223]. Особливість фактури полягає в тому, що кожна галузь мистецтва оперує своєрідною (спеціальною) фактурою, що, за законами панфутуристичної системи, підпорядкована завданням деструкції (розбити фактури мистецтв) та конструкції (звести нові комбінації елементів загальної фактури) [34, с. 104]. І, тут же доволі вагомою, звучить думка про перерозподіл елементів різних фактур («ріжна для різних культур» [32, с. 177]) при розгортанні процесів панфутуризму з метою утворення «нових "мистецтв" іншої хемічної будови» [34, с. 105], а це не так мало важить зокрема і для проблеми функціонування засобів кіномови в художньому творі.

Пізніше Ол. Полторацьким Семенкова формула фактури буде уточнена в такий спосіб (щодо культу мистецтва та його підкульту – літератури): «Фактура – поняття синтезоване: фактура то є: словесний м а т е р і я л п л ю с т е м а п л ю с к о м п о з и ц і я

плюс стилістика плюс жанристика, як компоненти комплексного поняття фактури» [30, с. 55], а звідси, стверджує дослідник панфутуризму, «віднині мистецький твір стає річчю, який можна помацати руками без усякого священного трепету» [30, с. 55]. Проте така підміна «формо-змістового» скелету художнього твору має і своїх опонентів, зокрема в особі критика Є. Старинкевич, яка «небезпеку» подібних нововведень убачає передовсім у термінологічній нечіткості, через брак пояснень щодо функціонального зв'язку між фактурою та ідеологією [36, с. 98]. Утім, дослідниця робить і доволі слушні спостереження, такі, наприклад, як наявність «фактурного зсуву» в лексиці, тематиці, ритмомелодиці, композиції творів футуристів, що відіграло «позитивну роль у культурі української літературної мови та літературних форм» [36, с. 99] та відсутність у творах українських футуристів «фактурного принципу».

На нашу думку, безвідносно до «особистісних» (того ж М. Семенка) теорій про фактуру, виходячи з законів тектонічного рівня (йдеться про об'єкт дослідження) більш доречно щодо рівня тектоніки в композиції твору вживати поняття «фактури» як такого, що ґрунтується на маркерах: обробка, побудова, майстерність, і в своєму визначенні: «вправність» у використанні засобів [44], не претендує на роль кульмінаційної категорії художнього твору (кіно, літературного), себто не виходить за межі своєї функції – вибудувати, а саме – в межах свого рівня, будучи його безпосереднім виявом.

Небезпідставно свого часу Б. Казанський, при постановці питання про природу кіно, брав до уваги думку сучасного наукового природознавства про пошук специфікації того чи іншого виду мистецтва у фактурі, «матеріально-технічній основі цього мистецтва, що, в свою чергу, обумовлює і всю формальну систему його прийомів та різноманіття стилів» [15, с. 93], аби дійти висновку про створення кіно своєї «інакшої системи фактури» [15, с. 95], що поєднує особливого роду «гафіку» (тіньюпис) та драматизм: «у кіно графічна, тобто живописна фактура отримує особливу організацію <...> Фільм є свого роду «графічною драмою» <...> Основа специфічності кіно, як мистецтва, полягає у своєрідності його структури та технічних передумовах, що обумовлюють її» [15, с. 96].

Надалі говоритимемо і про одиниці, що функціонують у межах фактури (літературного та кіно) твору – конструкції. Відтак слід зупинитися на тому, що і в якому контексті під «конструкцією» розумів формалізм, якою виявилась реакція представників персоналістського дискурсу (М. Бахтіна), українського панфутуризму, та в яких межах це поняття нами застосоване щодо художнього твору.

Авторські тези (на кшталт, «сконструювання художньої речі» [17, с. 34]) за період «формалістичності», коли на місце «мистецтва» претендують штука й умілість [34, с. 106], стають нав'язливо вживаними. Художній твір будується, робиться, виробляється і – врешті-решт – конструюється, перебираючи на себе функції ремесел або мистецтв, пов'язаних із утилітарною метою, зокрема архітектури. «Конструкція» із суто технічного поняття намагається посісти, не без допомоги формалізму та футуристичних установок на «замовлення» (симптоматично, що в архітектурі конструкція за доби конструктивізму постає як результат на потребу [38, с. 53]), чільне місце у словнику літературознавства. І коли йти шляхом тримодусної теорії літератури, то в руслі літературознавчої граматики таке місце поняттю «конструкції» посісти таки вдається. Проте, виникає проблема іншого характеру: настільки адекватно воно розуміється тими, хто підтримує подібні нововведення.

Так, можна погодитися із баченням конструкції західноєвропейськими формалістами (Г. Маре, К. Фідлер, А. Гільдебранд): «одна і та ж за типом конструкція може мати зовсім різне значення в різних творах в залежності від поєднання з іншими елементами» [48, с. 5]. Поняття «архітектонічної побудови» А. Гільдебранда, продовжує О. Чудаков, передбачає аналіз соціальних і суспільних смислів твору (себто вихід за межі художньої конструкції) лише після вичерпного його [твору – *О.П.*] опису. Але, складно стати на бік розуміння «конструкції» О. Вальцелем «як «виду» [рос. «облика» – *О.П.*] твору, самодостатнього, який покоїться в цілому самого себе» [цит. за: 23, с. 20]

або навіть «поборника» російського формалізму П. Медведєва (М. Бахтіна), що в «одичній» дискусії, спростовуючи ряд надбань специфікаторів, усе ж вдається до власного бачення конструкції. На думку П. Медведєва, конструкцію не слід розуміти як єдність лише формальних елементів чи як єдність прийомів конструктивної побудови, бо ж до поняття конструкції входить увесь смисловий зміст, все змістове багатство художнього твору: кожен елемент твору (будь-то формальний чи змістовий) несе певну конструктивну функцію, і завдання – вивчення змін самої конструкції, самого принципу художнього конструювання [23, с. 38]. Варто лише наголосити на одному нюансі: що і спроба О. Вальцеля, і пояснення М. Бахтіна виходять за межі, в яких слід вирішувати питання «конструкції», адже ці вчені прагнуть омовити «чужою» мовою категорію ейдосного дискурсу – образ.

Більш близькі до чистого тлумачення «конструкції» представники російського формалізму та прихильники формального методу. Наприклад, в одній зі статей збірника «Фелетон» (Спб., 1927 р.) йдеться про те, що основна його [фейлетону – *О.П.*] функція: виразністю конструкції збуджувати увагу читача, «одивити» [рос. «остранить» – *О.П.*] тему [17, с. 43]. Щодо ж теорії петербурзького формалізму, то зазначимо: «конструкція» для Б. Шкловського була нічим іншим, як формою, а саме – законом побудови предмета, тобто реальним видом матеріалу та твору [49]. Подібною думкою оперує і теоретик Б. Томашевський (автор «Поетики» 1931 р.), для якого сутність художнього твору полягає у художній конструкції словесного матеріалу [40, с. 14], відтак завдання своєї «Поетики» вбачає у вивченні способів побудови літературного твору (поетичної лексики, поетичної семантики, поетичного синтаксису, евфонії, графічної форми, тематики, героя тощо). Б. Ейхенбаум говорить про таку собі «органічну конструктивність», під якою розуміє вплив один на одного матеріалу та композиції з метою утворення форми [53, с. 154].

Найбільш ґрунтовно поняття «конструкції» розроблене Ю. Гиняновим. Утім, перед тим, як озвучити його концепцію «конструкції», слід від початку зазначити, що працям літературознавця не бракує певного «методологічного еклектизму» [24, с. 138] (як і іншим «специфікаторам») – це стосується не лише термінологічної «неврівноваженості». Наприклад, виявити конкретне визначення терміну «конструкція» доволі складно через різне щоразу його контекстуальне поле, тож, під «конструкцією» можна розуміти як сам літературний твір («література є мовленнєва конструкція, що відчувається, саме, як конструкція, тобто література є динамічною мовленнєвою конструкцією» [42, с. 107]; подібну думку підтримує учасник «формо-змістової» дискусії на сторінках «Червоного шляху» А. Шамрай, який стверджував, що конструкція, створена за певними принципами і є художній твір), так і його форму, прийом, взаємодію конструктивного чинника і матеріалу. Але і «посягання» автора на чужу територію дослідження – натомість класичного «образу», по-перше, вживати «конструкція», а, по-друге, взагалі використовувати категорію (принаймні, з її внутрішнім наповненням) не своєї теоретичної парафії. На увагу ж заслуговують нижче зазначені міркування вченого.

Так, у статті «Літературний факт» (1924) привертає увагу думка про те, що «вся суть нової конструкції полягає у новому використанні старих прийомів, у їх новому конструктивному значенні» [42, с. 105]. Тож провідними в теорії «літературного факту» як такого, якому притаманна ознака динамічності / змінності, стають аспекти «конструктивного фактору», «матеріалу» (наприклад, сюжет та елементи слова) – поняття постійні для певних конструкцій, та їхнього об'єднуючого начала – «конструктивного принципу» (що весь час міняється, еволюціонує). Власне, суть нової форми (або нового принципу) і полягає «у новому використанні конструктивного фактора щодо факторів матеріалу» [42, с. 107], звідси: «кожне спотворення, кожна «помилка», кожна «неправильність» нормативної поетики є – потенційно – новий конструктивний принцип» [42, с. 109].

«Конструкцію» використовуємо передовсім за одиницю фактури як вияву рівня тектоніки в композиції твору (як літературного, так і кіно), тому найбільш доречним стане розуміння під нею принципу комплектування / розташування / введення матеріа-

лу через той чи інший прийом з метою створення художньої речі, причому без спроби досягнути на тлумачення категорії «художнього», що стає ключовою проблемою ейдосного дискурсу. Відтак, важливим для досягнення нашої мети стає з'ясувати, які слід розмежувати кіноконструкції (як прийом і матеріал), що, власне, вбирають у художньому творі на себе функцію літературної конструкції, а звідси – здатні бути черговими варіантами поповнення арсеналу засобів художнього твору.

Не менш важливим у зв'язку з розмежуванням тектонічного та архітектонічного рівнів художнього твору є такий аспект як питання його *техніки – авторської*. Самі важелі дії «формального методу» (не стільки щодо постаті автора, скільки до твору як такого) доводять до його постановки. Так, трохи хибне бачення «формального» методу Б. Якубським (йдеться про відхилення шанувальниками цієї методи, за автором, змісту твору як такого, і так звана мрія про чисте «мистецтво для мистецтва»); по-перше, це виходить за межі їхнього бачення твору, а, по-друге, форма розумілася як єдність форми і змісту, нероздільне одне явище) таки має і слушні зауваги. Зокрема, формальний метод, зазначає Б. Якубський (спираючись тут на основні думки О. Веселовського та О. Потебні), «ставить питання різкіше, категоричніше, іноді впадає навіть у крайнощі, попросту викидаючи зміст з літературного твору та залишаючись тоді навіть не з "формою", а тільки з "технікою"» (*курсив наш. – О. П.*) [54, с. 29]. Відтак, техніка бачиться невід'ємним компонентом твору, або радше тим, що мало б слугувати для дослідника об'єктом розгляду. Так дослідник інтуїтивно, доходить висновку про певне коло питань, дозволене (у межах «істинного» їхнього дискурсу) формалістам.

Про це йдеться і в роботі М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу та форми в словесній художній творчості» (1924). Вихідною, згідно нашої проблеми, стає теза про «матеріальну естетику» як таку, що продуктивною може стати лише при вивченні техніки художнього твору [2, с. 11-13], тож, обмовимось, що при виявленні засобів кіномови у художньому творі схиляємось не до понять і обширів «художньої форми» як естетичної категорії, скільки до, вже обмовленого, фактурного компонента композиції і безпосередньо пов'язаної із ним технічною стороною художнього твору чи то – авторською технікою, що у певний період (зокрема, від XVIII ст., доби Романтизму), наприклад італійською енциклопедією 1962 р. у значенні «індивідуальна техніка, спосіб розташування матеріалу» [20, с. 24] чи романтиком Ф. Фішером – «віртуозна техніка» [20, с. 85], визначалася як стиль. «Технічним моментом, – продовжує персоналіст, – у мистецтві ми називаємо все те, що цілісно необхідне для створення художнього твору в його природознавчій чи лінгвістичній визначеності – тут і весь склад готового художнього твору як речі, але що в естетичний об'єкт безпосередньо не входить <...> технічні моменти – це фактори художнього вираження, але не естетично значимі складові змісту цього вираження» [2, с. 47]. Якраз тут М. Бахтін і говорить про таке розуміння форми (для нас – фактура), за якою дослідити можна не що інше, як техніку твору.

Доказом цього слугує весь літературно-формалістичний контекст. За технікою щонайменше закріплюється місце елемента художнього твору. Це підтверджує бачення художньої творчості європейськими формалістами. Так, для формаліста Г. Земпера цілком достатнім стає розуміння художньої творчості як «механічного продукту, що складається з практичної мети, сирого матеріалу і *техніки*», що А. Рігль заперечує, бо вбачає у творі мистецтва «результат певної цілеспрямованої художньої волі, що здійснює себе у процесі боротьби з практичною метою, сирим матеріалом та *технікою*» (*курсив наш. – О. П.*) [23, с. 22]. Щонайбільше – за технікою визнають механізм творчості: «футуризм – техніка творчості» [18, с. 133] (підхід до, приміром, поетичного твору як лабораторна робота [див.: 5]): «Ми працюємо над організацією звуків мови, над поліфонією ритму, над спрощенням словесних побудов, над уточненням мовної виразності, над виробкою нових тематичних прийомів. / Уся ця робота для нас – не естетична самоціль, а лабораторія для найкращого вираження фактів сучасності. / Ми нежерці-творці, а майстри-виконавці» [3, с. 40-41], – наголошують О. Брик та В. Маяковський.

Зрештою, і саме «бетонування» техніки як моменту, який слід не просто виробити, подати, а удосконалювати (метою, за В. Шкловським, мистецтва дати відчуття речі як бачення, а не впізнавання, тут у нагоді так званий «прийом ускладненої форми», який збільшує складність і довжину сприйняття [50]) призводить до таких наслідків, як наявність у письменника іншої (бажано, пов'язаної з виробництвом) професії. «Для того, аби писати – слушно говорить В. Шкловський, – слід мати іншу професію, окрім літератури, тому, що професійна людина – людина, яка має професію – описує речі так, який має до них стосунок <...>. Займатися однією літературою <...> лише виснаження землі. Літературний твір не походить від іншого літературного твору безпосередньо, а йому ще треба батька зі сторони. Цей тиск часу є прогресивним фактом, без нього не можна створити нових художніх форм» [52, с. 29]. Наявність другої професії, на думку В. Шкловського, зумовлена написанням «літературної речі» [рос. «вещи» – О. П.] і характеризує «техніку виробництва», адже завдання письменника – вчитися працювати на форму. Те, що здатне найперше, як вважають формалісти, повернути читацький інтерес, і є «технічна тканина твору» [25, с. 153]. (Хоча, зауважимо, для сучасного дослідника українського футуризму Л. Сеніка не завжди наголос на формальному боці приносить позитивні наслідки: «ті автори, які експериментували в галузі форми, мало або й зовсім не дбаючи про підпорядкованість своїх експериментів ідейно-змістовим цілям, приходили до наслідків, подібних до тих, що досягнув А. Чужий» [35, с. 126-127] – хибна спрямованість експерименту. Акцент на формальній стороні, за Л. Сеніком, заважає піддати необхідним змінам бік змістовний.)

Тому не менш уживаними в підході до художнього твору як цілого, рівні якого – об'єкти розгляду різних теоретичних площин, в аспекті літературознавчої граматики мають бути поняття «технічної тканини твору», «техніки твору» і загалом «авторської техніки» як репрезентація рівня тектоніки в композиції твору з фактурним виявом та функціонуванням одиниць-конструкцій зі складовими прийому та матеріалу.

РЕЗЮМЕ

В статті піднімається вопрос об уровне тектоники в композиции художественного произведения и, в связи с этим, проблема авторской техники. Подобный подход к художественному произведению позволяет четко отследить влияние технических компонентов кино на литературу.

Ключевые слова: художественное произведение, авторская техника, композиция.

SUMMARY

In clause the question on a level «тектонікї» in a composition of art product and, in this connection, problem of author's engineering rises. The similar approach to art product allows precisely to trace influence of technical components of cinema on the literature.

Key words: art product, autor's engineering, composition.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX века: учеб. [пособ. для вузов] / В.Г.Арсланов. – М.: Академический Проект, 2003. – 768 с.
2. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – С. 6-71.
3. Брик О.М. Наша словесная работа / О.М.Брик, В.В.Маяковский // Леф. – 1923. – № 1. – С. 40-41.
4. Вальцель О. Проблема формы в поэзии // Проблема формы в поэзии / О.Вальцель; [пер. с нем. М. Л. Гурфинкель]. – Петербург: АCADEMIA, 1923. – С. 24-69.

5. Винокур Г.И. Футуристы – строители языка / Г.И.Винокур // Леф. – 1923. – № 1. – С. 204-213.
6. Гадзінський В. Ще кілька слів до питання «форми і змісту» / В. Гадзінський // Червоний шлях. – 1923. – № 4-5. – С. 174-179.
7. Гинзбург Л. Литературные современники и потомки // Литература в поисках реальности: статьи, эссе, заметки / Л.Гинзбург. – СПб.: Сов. писатель, 1987. – С. 113-122.
8. Грабович Г. Апорія українського формалізму // Тексти і маски / Г. Грабович. – К.: Критика, 2005. – С. 69-84.
9. Домашенко А.В. Об интерпретации и толковании: монография / А.В.Домашенко. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 277 с.
10. Жирмунский В.М. К вопросу о формальном методе / В.М.Жирмунский // Проблема формы в поэзии / О. Вальцель. – Петербург: АCADEMIA, 1923. – С. 5-23.
11. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М.Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1977. – 407 с.
12. Иконников А. В. Основы архитектурной композиции / А.В.Иконников, Г.П.Степанов. – М.: Искусство, 1971. – 224 с.
13. Иньшаков А.Н. Проблема нового в искусстве футуризма, дадаизма и конструктивизма / А.Н.Иньшаков // Русский авангард 1910-1920-х годов: проблема коллажа: [сб. ст. / отв. ред. Г.Ф. Коваленко]. – М.: Наука, 2005. – С. 40-57.
14. Казанский Б. Природа кино / Б.Казанский // Поэтика кино: [сб. ст. / под ред. Б. Эйхенбаума]. – М.-Л.: Книгопечат, 1927. – С. 87-135.
15. Квятковский А. Поэтический словарь / А.Квятковский. – М.: Сов. библиотека, 1966. – 375 с.
16. Коряк Вол. Форма й зміст / Вол. Коряк // Шляхи мистецтва. – 1922. – № 2 (4). – С. 40-47.
17. Ланський М. Лівий роман (До постановки питання про теорію й практику лівого роману) / М. Ланський // Нова Генерація. – 1927. – № 2. – С. 34-38.
18. Левидов М. О футуризме необходимая статья / М. Левидов // Леф. – 1923. – № 2. – С. 130-137.
19. Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Т.1. – Regensburg: Wilhelm Fink Verlag München, 1969. – 301 с.
20. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф.Лосев. – К.: «Collegium», «Киевская академия Евробизнеса», 1994. – 288 с.
21. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение / А.Ф.Лосев; [сост. А.А. Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
22. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / С.Матвієнко. – Львів: Літопис, 2004. – 142 с.
23. Медведев П. Н. Формализм и формалисты / П.Н.Медведев. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 210 с.
24. Мустангова Е. Формалисты на новом этапе / Е.Мустангова // За марксистское литературоведение: [сб. ст.]. – Ленинград: Academia, 1930. – С. 130-142.
25. Пештак П. Російський формалізм / П.Пештак // Література. Теорія. Методологія: [пер. з польськ. С.Яковенка. / упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. – С. 136-175.
26. Поліщук Я. Інтуїтивний формалізм // Література як геокультурний проект: монографія / Я. Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – С. 59-85.
27. Полторацький Ол. Кризь формальну методу / Ол. Полторацький // Нова Генерація. – 1927. – № 2. – С. 38-43.
28. Полторацький Ол. Панфутуризм / Ол. Полторацький // Нова Генерація. – 1929. – №1. – С. 40-49.
29. Полторацький Ол. Панфутуризм / Ол. Полторацький // Нова Генерація. – 1929. – №2. – С. 42-50.

30. Полторацький Ол. Панфутуризм / Ол. Полторацький // Нова Генерація. – 1929. – №4. – С. 50-55.
31. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы: учеб. [для студентов высших учебных заведений] / под ред. В.Н.Альфонсов, Р.Е.Васильев и др. – СПб.-М.: Высш. шк., 2002. – 586 с.
32. Семенко М. До постановки питання про застосовання ленінізму на 3-му фронті / М. Семенко // Червоний шлях. – 1924. – № 11-12. – С. 169-201.
33. Семенко М. Мистецтво як культ / М. Семенко // Червоний шлях. – 1924. – № 3. – С.222-229.
34. Семенко М. Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест) / М. Семенко // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917 – 1927). Том II. – Харків: ДВУ, 1928. – С. 100-106.
35. Сенік Л. Прозові пошуки українських футуристів 20-х років: «лівий» роман / Л.Сенік // Записки Наук. тов-ва ім. Шевченка. – Львів, 1990. – Т. ССХХІ. – С. 123-135.
36. Старынкевич Е. Украинский футуризм (Его фактура и идеология) / Е. Старынкевич // Красное слово. – 1929. – № 8. – С.96-107.
37. Структурализм: «за» и «против»: [сб. ст.]. – М.: Прогресс, 1975. – 468 с.
38. Тайге К. До теорії конструктивізму / К. Тайге // Нова Генерація. – 1929. – № 3. – С.51-56.
39. Теория литературы: [учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений]: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: ИЦ «Академия», 2004 – Т. 1. – 2004. – 512 с.
40. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
41. Троцкий Л. Д. Формальная школа поэзии и марксизм // Литература и революция / Л.Д. Троцкий. – М.: Политиздат, 1991. – С. 130-145.
42. Тынянов Ю. О литературном факте / Ю. Тынянов // Леф. – 1924. – № 2. – С. 101-116.
43. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
44. Фактура твору // Словник літературознавчих термінів [уклад. В.М.Лесин, О.С.Пулинець]. – К.: Рад. письменник, 1971. – С. 440.
45. Фёдоров В. Архитектоника драматического поэта // Оправдание филологии / В. Фёдоров. – Донецк: Норд-пресс, 2005. – С. 29-38.
46. Хализев В. Е. Теория литературы. учеб. / В.Е.Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.
47. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Лёве; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
48. Чудаков А.П. Два первых десятилетия / А. П. Чудаков // Гамбургский счёт: статьи – воспоминания – эссе / В. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 3-33.
49. Шкловский В. Гамбургский счёт: статьи – воспоминания – эссе (1914-1933) / В. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
50. Шкловский В. Искусство как прием / В. Шкловский // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка: [сб. ст.]. – Петроград, 1919. – С. 101-114.
51. Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино / В. Шкловский. – М.: Искусство, 1985. – 573 с.
52. Шкловский В. О писателе / В. Шкловский // Новый Леф. – 1927. – № 1. – С. 29-33.
53. Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет / Б. Эйхенбаум. – М.: Сов. писатель, 1987. – 544 с.
54. Якубський Б. Соціологічний метод у письменстві / Б. Якубський. – К.: Слово, 1923. – 62 с.

Надійшла до редакції 22.03.2009 р.