

УДК 821.161.2– 3.09

С. Д. КИРИЛЮК

м. Чернівці

s.kyryljuk@gmail.com

ЛЮДИНА В «НІМОМУ КІНО» УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ПЕРІОДУ FIN DE SIÈCLE

У статті звертається увага на особливості, що вписані в загальний культурний контекст часу. Важлива роль відводиться людині в «німому кіно» української прози періоду fin de siècle, її жестам, міміці, поглядом, через які автор передає характер персонажа. Об'єктом уваги обрано прозу Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка. Дослідження базується на принципах аналітичної антропології, інтуїтивізму А. Бергсона, теорії та історії розвитку кіно.

Ключові слова: аналітична антропологія, статичність / рухомість, наближення, кадр, німе кіно.

Насамперед варто обґрунтувати вибір саме такого ракурсу проблеми, що може претендувати на використання багатьох кутів зору в її розв'язанні та різних методологічних підходів. Що маємо на увазі, кажучи про «німе кіно» української прози періоду *fin de siècle* та людину в літературі цього історико-літературного часу? Чому обираємо таку метафору на означення одного з найцікавіших і багатих у плані стильового синкретизму моментів літературного буття? І що, врешті, запропонований ракурс здатен відкрити в «механізмі» культурного руху загалом і української прози зокрема? Подібні питання цілком закономірні, якщо зважати на особливу впродовж останніх двох десятиліть увагу до цього відтинку української літературної історії, до окремих постатей письменників та їхніх текстів. Виникають вони і в контексті проблеми залучення тих чи тих методологічних підходів, оскільки багато з них успішно апробовано й використано для вибудовування повноцінного тла періоду *fin de siècle* (від естетико-функціонального до психоаналітичного й постмодерного прочитань). Водночас констатуємо очевидну продуктивність й інших шляхів у розкритті заявленої проблеми, а саме – розгляд прозових текстів крізь призму засад аналітичної антропології, інтуїтивізму Анрі Бергсона, історії та теорії кіно тощо. Відзначимо, що особистісні пошуки посідають важливе місце в українській прозі початку ХХ століття. Вони характеризуються особливою увагою до внутрішнього світу людини, його психіки, а також пошуків репрезентації людини у світі зовнішньому. Різноманітні «експерименти» пов'язані з появою нового виду мистецтва кіно, що активно починає розвиватися з 1895 року. Література

відкрила перед людиною іншу реальність, у якій вона побачила себе по-новому. Саме кіно допомогло цю реальність візуалізувати. «Поглянувши» на себе збоку, «вписавши» себе в цю «іншу» реальність, людина здобула новий досвід пізнання світу й себе самої. Зігфрід Кракауер небезпідставно наголошував, що «фільми відображають не так певні переконання, як психологічні настрої, ті низинні шари колективної душі, які залягають набагато глибше свідомості» [7, 10]. Аргументуючи власну позицію, він підкреслював, що фільм є «ключем до схованих від очей психологічних процесів». Відводячи важливу роль кінокамери, монтажу та іншим притаманним кіно прийомам, він звертав увагу й на фотографію, котра передувала народженню чорно-білого кіно. Власне, ці «знакові» культурні явища та їх освоєння літературою і стали предметом аналізу в цій статті.

За об'єкт дослідження обираємо прозову спадщину таких українських письменників зламу ХІХ–ХХ століть, як Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Володимир Винниченко, Василь Стефаник та ін. Цей вибір зумовлений передовсім тим, що в доробку згаданих авторів виразно простежується своєрідний «перехід» до нової естетики (і якщо в М. Коцюбинського та В. Винниченка він очевидний, хоча й не одновимірний у сенсі стильових пошуків, у О. Кобилянської, В. Стефаника подібний «перехід» не має чітких обрисів – віднайшовши ще на початку творчого шляху власний «кут зору», «точку відштовхування», вони надалі вдосконалювали цю «техніку»). Варто відзначити, що в доробку згаданих письменників увага концентрується навколо людини як центру – не так у сенсі

виголошення авторських декларативних «ходів», як у плані художнього втілення певних мистецьких позицій (підкреслимо: не завжди свідомо акцентованих самим автором, радше тих, що виявляють себе крізь призму тексту, що проступають крізь «полотно» твору). Не можна оминати характерну деталь, котра впала в око Ігорю Костецькому, уважному читачеві європейського письменства й українського зокрема, оскільки вона відкриває ще один можливий рівень осягнення літературної епохи, пов'язаний не так з текстом твору, як із роллю самого автора. І. Костецький звернув увагу на відому фотографію (лише один кадр!) періоду *fin de siècle*, де зафіксовано дві його знакові постаті – Лесі Українки й О. Кобилянської: «То й був єдино можливий зовнішній знак (до речі, єдино акцептований, як це буде видно далі, самою Кобилянською), за яким мала розгадуватись література, зрозуміла лиш у «домашньому вжитку», німа для всіх інших» [5, 477]. Дослідник наголошує на темному вбранні як знакові «закритості» й «мовчання», «німоти», зрештою, на його «мовчазній» промовистості в контексті тогочасних реалій. Не випадково образ *жінки з чорним знаком* (жінки «в темнім убранню») проходить через усю творчість Кобилянської (детальніше див.: [3]). З цим, зокрема, стикаємося у тих творах, де майже нічого не проговорюється й не декларується (наприклад, «Видиво», «Мати Божа», «За готар» та інших, написаних на зламі століть). Найважливіший «текст» перебуває саме за межею «мовчання», невисловлене становить «вісь», «центр», навколо якого вибудовується художній простір. Вони можуть бути віднесені до так званого пласту творів «німого кіно» в українській прозі цього періоду. Основним критерієм слугує *відсутність звуку* (це суто зовнішній параметр!). Треба сказати, що найбільший інтерес для нас становлять саме ті твори О. Кобилянської, М. Коцюбинського та ін., які дозволяють нам зараховувати їх до розряду тих, в котрих відбувається дія (передовсім – внутрішня), існує «рух», але він означений «мовчанням» у «кадрах» твору. З подібним стикаємося в новелі О. Кобилянської «Під голим небом» (авторка наголосувала, що «писала його чорно-білими красками і з нахилом до містицизму»). Сім'я ідіотів, хата яких віддалена від

села й людей (уже на цьому рівні комунікація відсутня!), їде до міста, аби спродавшись, заробити гроші, за них вони мають намір справити вмираючій матері пишний похорон. Події відбуваються взимку, тобто тлом є зимові пейзажі (як контраст до білого – образи чорних кавок). Тут навіть природа не здатна заповнити «екранне» – чорно-біле – тло твору (зауважмо: дехто з сучасників О. Кобилянської, зокрема С. Єфремов, підкреслював, що «не розуміє» все в її доробку). Згадуваний образ *жінки в чорному* з'являється й у пізніших творах, де багато що все ж «проговорюється», – наприклад, у повісті «За ситуаціями» маємо «чорну зізду» Аглаю-Феліцітас, котру жене життям «триб перебувати заодно свіжі ситуації» (детальніше див.: [4]). І хоча там де-що й «озвучується», власне декларується персонажами, воно перебуває на «другому плані» (як, наприклад, проблема пошуку національної ідентичності, питання заміжжя тощо). Національність, хоча персонажі повісті звертають на неї чимало уваги, як відзначає М. Павлишин, «виявляється фактом другорядним у світоглядній системі, що її подає читачеві повість «За ситуаціями»: вона є частиною гри, якою займаються освічені люди; вона сильно впливає на зміст їхніх розмов, але обмаль важить у їхніх діях» [9, 243]. Справді, тут це «працює» як зовнішній ефект, натомість внутрішній рівень тексту вимагає пильного «вдивляння» в його тканину. Тому варто зосередитися не на висловленому (заявленому, задекларованому) автором, а на тому, чому не надано «голосу», хоча подекуди воно виступає на передній план як те, що здатне «промовляти» набагато більше.

Ця мова – це по суті мова «німого кіно», народження якого співпадає в часі з переходом української літератури на якісно інший «виток», з появою нової техніки й залученням нових стильових механізмів у розкритті внутрішнього світу людини насамперед. О. Кобилянську захоплювало кіно й гра талановитої Асти Нільсен, котра вважалася «найчарівнішою акторкою» раннього періоду німого кіно. Як стверджує З. Кракауер, «ця непересічна акторка багато в чому збагатила німецький кінематограф. У той час, коли актори ще чіплялися за сценічні виверти, Аста Нільсен проклала дорогу до справді кінематографі-

чної мови й надихала своїх партнерів. Вона чудово вміла справити точний психологічний ефект, скориставшись безпомилково обраною сукнею і змогла осягти сутність кінематографічного впливу деталі» [7, 32]. Зовнішня «промовистість» співпадала з внутрішньою «наповненістю» образу й можливостями відкрити через «поверхню» приховане. Тому орієнтування на засади аналітичної антропології в цьому плані бачиться оптимальним шляхом у розкритті так званих «зіткнень», оскільки тут важлива, за В. Подорогою, *воля-до-твору* [10, 14]. Дослідник пропонує не зважати на авторський голос (а саме на те, що озвучує авторський голос, адже автор завжди зацікавлений у цьому), натомість звернути увагу на згадувану *волю-до-твору*, про яку автор нічого не може сказати, оскільки перебуває в її полоні. Техніка антропологічного аналізу (див. праці: [10], [11], [12]) допомагає сконцентрувати увагу насамперед на так званих *тіньових* пластах тексту, а не тільки тих, що перебувають «на поверхні». Таким чином можемо простежити внутрішній «рух» у набуванні нових – передовсім стильових – ознак та виражальних засобів. «Точка зору» художника на об'єкт нагадує «точку зору» (позицію) камери, коли заодно схоплюються й інші деталі, предмети, на які не націлено спеціально увагу. Тому завжди існуватиме спокуса зазирнути «вглиб» кадру, «поза» передній його план. У прозовому творі ця роль відводиться авторові (також як і тому, хто сприймає твір, – читачеві), хоча він, здійснюючи часто подібні «виходи» поза межі «кадру», несвідомо оприявнює й інші смислові й символічні пласти тексту. За Крістіаном Метцом, автором праці «Уявне означаюче. Психоаналіз і кіно», «технологія зйомки великою мірою відповідає цьому супроводжуючому фантазму, достатньо, все ж, звичному». Дослідник відзначає: «Камера, мовби вогнепальна зброя, «націлена» на об'єкт, і останній залишає свій відбиток, слід на рецептивній поверхні плівки...». З другого боку, «під час сеансу глядач становить собою прожектор, світловий промінь якого подвоює світловий промінь прожектора, що, своєю чергою, подвоює роботу камери...». Він підкреслює: «Коли я кажу, що «я бачу» фільм, то я розумію своєрідне змішування двох протилежних потоків: фільм є тим, що я

сприймаю, і одночасно тим, що я запускаю, оскільки його не було, коли я входив до зали, і не буде, варто лише закрити очі. Запускаючи його, я становлю собою кінопроектор, сприймаючи фільм – екран; у двох випадках я – камера, яка дивиться і яка знімає» [8, 81].

«Німе кіно» – це різнопланово апробований на зламі століть «початок», в якому закульовано комплекс репрезентацій, покликаних змінити уявлення людини про світ, змусити подивитися на нього по-іншому, з одного боку, а з другого – побачити людину в рамках цього світу, тому спроба проаналізувати принаймні найвідоміші прозові зразки в контексті народжуваного на зламі XIX–XX століть виду мистецтва цілком закономірна й небезпідставна, на наш погляд. До того ж, вона вписана в розріз інших явищ, що репрезентують злам століть у європейській науці – говоримо про праці А. Бергсона «Історія ідеї часу» (1902–1903 рр.), де він порівнює механізм концептуального мислення з механізмом кінематографа, та відому «Творчу еволюцію» (1907), в якій повертається до розв'язуваних у попередньому дослідженні проблем (розділ четвертий має назву «Кінематографічний механізм думки та механістична ілюзія. Погляд на історію системи. Реальне становлення і хибний еволюціоналізм») [1, 211]. А. Бергсон вдається до порівняння «майстерності» нашого пізнання з майстерністю кінематографа: «Ми схоплюємо майже миттєво відбитки з реальності, що проминає, й оскільки ці відбитки характерні для даної реальності, то нам достатньо нанизувати їх уздовж абстрактного одноманітного, невидимого становлення, що перебуває всередині апарата пізнання, аби наслідувати те, що є характерним у цьому становленні. Сприйняття, мислення, мова діють, загалом, так само. Чи йдеться про те, щоб мислити становлення, чи виражати його, чи навіть щоб сприймати, ми запускаємо своєрідний внутрішній кінематограф. Підсумовуючи сказане вище, можна висловитись таким чином: *механізм нашого звичайного пізнання має кінематографічну природу*» [1, 236]. Якщо зважати на відомий вислів А. Хічкока про те, що «німе кіно – найчистіша форма кінематографа», то можна простежити, як відбувалося становлення нової естетичної реальності в українській прозі та народження нового мистецького

явища, т. зв. «чистого явища» в плані стильових пошуків. Відшукуючи «точки дотику», «зіткнення», що давали поштовх до подальшого «руху» – як літератури, так і кіно – й пропонували іншу реальність, митці кардинально змістили «центр» ваги: важливо не *що* знято (написано), а *як* знято (зафіксовано на папері), які зображальні засоби використано, аби створити нову, іншу реальність. «Старе німе кіно наповнило екран тінями з перебільшеною жестикуляцією, пришвидшеним рухом: воно прагнуло говорити німотою набагато більше, аніж могло» [11, 161], – відзначає В. Подорога, аналізуючи творчість російського письменника А. Белого. Натомість у текстах творів гальмується «рух» зовнішній, переводячи центр його ваги в площину «внутра».

Спробуємо відстежити, як це відбувалося в українській літературі. Одним із своєрідних протиставлень позицій можна вважати відому реакцію І. Франка на статтю С. Русової «Старе й нове в сучасній українській літературі» («Не очі у вас, а якісь мікроскопи, бачать те, чого звичайні очі не можуть добачити», – іронізував критик), у якій він здійснює аналіз літературної ситуації на початку нового століття. І. Франко робить наголос на таких моментах: «нове» полягає «не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері», у відсутності «руки автора», його «голосу» тощо. Акцентуючи на «людській душі» як «центрові» уваги «нових письменників», він говорить про «її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження». Вони «відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе окруження...» [14, 352]. Ось тут і виявляється вже згадуваний перехід від «старого» до «нового» – І. Франко, аналізуючи українську прозу зламу віків, мимоволі розкрив і перспективні можливості тогочасного німого кіно, котрі поступово згодом втілювалися у життя. Ключовим фактором, на наш погляд, є *статичність / рухомість* авторського погляду (камери) на об'єкт, збереження дистанції. Якщо говорити про реалістичну прозу кінця XIX ст., то тут стикаємося з незмінним кутом зору, зображуване тло залежить від авторського «ока», роль якого преважуюча, а подіям властива послідовність та авторське дистанціювання від об'єкта уваги

(ці риси притаманні багатьом раннім творам М. Коцюбинського, В. Винниченка, Н. Кобринської, Є. Ярошинської та ін.). В німому кіно аналогічну роль виконувала статична (зафіксована) камера – рух як такий відбувався в кадрі й на певній дистанції (наближення чи віддаленість залежала від рухомості об'єкта). І лише з набуттям камерою «руху» можна вже говорити про дискретність як рису німого кіно, на противагу неперервності й послідовності. З появою монтажу втрачається преважуюча «всюдисущність» і «всеохопність» камери, натомість важливості набуває прийом емоційного впливу, що здійснюється завдяки перехресному монтажу, коли відбувається пришвидшення темпу чергування фрагментів двох одночасних рядів подій, здатних створити момент напруги. У прозі подібне відбувається з роллю автора, котрий утрачає свої «позиції» – його «розрив» між автором-спостерігачем (автором-оком-камерою) і об'єктом знівельовано остаточно. Чи не найвиразніше це виявляється в новелістиці М. Коцюбинського, зокрема в етюді «Цвіт яблуні», котрий побудовано, як вважає Я. Поліщук, «на дихотомії смислів, що нагадують ефект дзеркала або відлуння»: «У роздуми героя зненацька, автономно, ніби підтверджуючи цю роздвоєність, вриваються асоціації та образи його майбутнього роману, котрий тільки-но постає в його творчій уяві. Ланцюжок дихотомій на цьому не уривається, далі він веде до внутрішнього конфлікту двох іпостасей особистості» [13, 93]. Дослідник не випадково говорить про «екранування емоційних переживань на образи природи». Але подібне «екранування» відбувається і в напрямку самого персонажа: «Я роблюсь занадто чутким, мої очі помічають те, чого раніш не бачили. *Я бачу* навіть себе, як я ходжу з кутка в куток поміж не потрібними мені й наче не моїми меблями; бачу своє серце, в якому немає найменшого горя...»; «Я стаю на порозі й дивлюся. Я чую, що мої лица присохли до вилиць, очі сухі і не змигнуть, наче хто вставив їх у рогову оправу. *Я бачу* все незвичайно виразно, як у гарячці...»; «*Я бачу* скляний уже погляд напівзакритих очей, а мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту... і все записують... І те велике ліжко з маленьким тілом, і несміливе світло раннього ранку, що обняло сіру

ще хату... і забути на столі, незгашену свічку, що крізь зелену умбрельку кидає мертві тони на вид дитини... і порозливану долі воду, і блиск свічки на пляшці з лікарством... Щоб не забути... [...] Все воно здається мені... колись... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя...» [6, 399] (курсив мій. – С. К.). Ось так «працює» та «магічна лампа», про яку говорив І. Франко, вона освітлює внутрішній світ «зсередини», пробиваючись у шпарини свідомості й того внутрішнього простору, що виходить поза межі свідомого. Л. Госейко, наприклад, наводить цікавий епізод про те, як у 1897 р. в Житомирі вперше знайомиться з кінематографом місцевий кореспондент газети «Волинь» М. Коцюбинський; він «побував на сеансах, уважно придивляючись до апарата й екрана та реагуючи вже своєрідним кіномисленням» [2, 8]. Саме на зламі XIX–XX століть у доробку прозаїка з'являються такі твори, як «На камені», «Цвіт яблуні», «Сон», «Persona grata», «Intermezzo» та інші, в яких важлива роль відводиться «внутрішньому життю», на протидію послідовному відтворенню зовнішніх подій. Розгортаючи власні думки про «зовнішній» і «внутрішній» предмет, на які скеровується уява, А. Бергсон наголошував: «В цьому переході нашого розуму від зовнішнього до внутрішнього й навпаки є точка, що розташована на рівній відстані від обох, де нам здається, що ми вже перестали помічати одне й ще не помічаємо другого: саме там і формується образ небуття. Та насправді, дійшовши до цієї спільної точки, ми помічаємо і те, і те, а при такому визначенні образ небуття є образом, наповненим речами, які містять водночас і образ суб'єкта, й образ об'єкта, а на додачу вічне перестрибування з одного на інше й вічна відмова колись зупинитися на тому чи на тому...» [1, 216]. Варто звернути увагу й на новелу М. Коцюбинського «Persona grata», що вписана в ряд прозових текстів «німого кіно». Дія тут відбувається головню в «нутрі» персонажа, котрий не в силі втримати в собі «кадри» минулого, вони мовби виповзають з його свідомості й знову повертаються до нього.

го. Кат Лазар набуває ролі «глядача», роль камери відіграють *очи* закатованих, що вдивляються, вгвинчуються в нього. «Екраном», де відбуваються «події», стає його «нутро», відчитати яке здатен лише він сам. Це «кіно», яке програється в рамках структури психіки Лазаря, не може *побачити* навіть наглядч Морда, який, здавалося б, усе вловлює, оскільки його місія якраз і сконцентрована в тому, щоби *бачити* (наглядати). Натомість у прозі В. Винниченка важливу роль відіграє *профіль* («Контрасти», «Олаф Стефензон», «Записки Кирпатого Мефістофеля» та ін.). Показово, що аналізуючи режисерський досвід С. Ейзенштейна, В. Подорога говорить про його «недовір'я до людського обличчя» і водночас посилену увагу до профілю (відомий режисер користувався так званою технікою «розкритою обличчя», створюючи «обличчя-тип») [12, 295].

Як переконуємося, саме людина на зламі століть відіграє роль своєрідної зв'язуючої ланки в культурній реальності, визначаючи перспективні шляхи її повноцінного осягнення.

Список використаних джерел

1. Бергсон А. Творча еволюція / Анрі Бергсон ; пер. з фр. Р. Осадчука. — К. : Вид-во Жупанського, 2010. — 318 с.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896–1895 / Любомир Госейко. — К. : Кіно-Коло, 2005. — 464 с.
3. Кирилук С. Жінка з *чорним знаком* в українській прозі *fin de siècle* (на матеріалі прози Ольги Кобилянської) / Світлана Кирилук // Біблія і культура : зб. наук. статей ; за ред. А.Є. Нямцу. — Чернівці : Рута, 2009. — Вип. 11. — С. 178–183.
4. Кирилук С. *Персони й тіні* творчої особистості в прозі Ольги Кобилянської / Світлана Кирилук // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. — Чернівці : Рута, 2008. — Вип. 394–398. — С. 212–219.
5. Костецький І. Стефан Георг. Особистість, доба, спадщина / Ігор Костецький // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори / вид. підготував Марко Роберт Стех. — К. : Критика, 2005. — С. 390–516.
6. Коцюбинський М. Твори : в 2 т. / Михайло Коцюбинський. — К. : Наук. думка, 1988. — Т. 1. — 1988. — 579 с.
7. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіна / Зігфрід Кракауер ; пер. з нім. І. Андрущенко. — К. : Грані-Т, 2009. — 384 с.
8. Метц К. Воображаемое означающее. Психологизм и кино / Кристиан Метц ; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. Ред. А. Черноглазов. — СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. — 336 с.
9. Павлишин М. Ольга Кобилянська: Прочитання / Марко Павлишин. — Х. : Акта, 2008. — 357 с.
10. Подорога В.А. Мимесис : Материали по аналитической антропологии литературы : в 2 т. / Вале-

- рий Подорога. — М. : Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. — Том 1: Н. Гоголь. Ф. Достоевский. 2006. — 686 с.
11. Подорога В. А. Мимесис : Материалы по аналитической антропологии литературы : в 2 т. / Валерий Подорога. — М. : Культурная революция, 2011. — Том 2/1. Идея произведения. Eхрегіmenum sruces в літературе ХХ века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. — 2011. — 608 с.
12. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию : Материалы лекционных курсов 1992—1994 / Валерий Подорога. — М. : Ad marginem, 1995. — 341 с.
13. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський : літературний портрет / Ярослав Поліщук. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — 304 с.
14. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Франко // Франко І. Вибрані твори : у 3 т. — Дрогобич : Коло, 2004. — Т. 3. — 2004. — С. 336—354.

S. KYRYLIUK

Chernivtsi

**PERSON IN «THE SILENT FILM» OF THE UKRAINIAN PROSE IN
THE PERIOD FIN DE SIÈCLE**

In the article is paid attention to the special belonging to the general cultural context of time. Special attention is paid to the person in «the silent film» of the Ukrainian prose in the period fin de siècle, its gestures, mimicry, view through which the author depicts the character. The object of attention is the prose by Olga Kobyljanska, Myhaylo Kotsjubynsky and Volodymyr Vynychenko. The research is based on the principles of analytical anthropology, intuitivism by H. Bergson, theory and history of development of cinema.

Key words: analytical anthropology, static / mobility, closeness, frame, silent film.

С. Д. КИРИЛЮК

г. Черновцы

**ЧЕЛОВЕК В «НЕМОМ КИНО» УКРАИНСКОЙ
ПРОЗЫ ПЕРИОДА FIN DE SIÈCLE**

В статье обращается внимание на особенности, вписанные в общий культурный контекст времени. Важная роль отводится человеку в «немом кино» украинской прозы периода fin de siècle, его жестам, мимике, взгляду, через которые автор передает характер. Объектом внимания избрана проза Ольги Кобылянской, Михаила Коцюбинского, Владимира Винниченко. Исследование базируется на принципах аналитической антропологии, интуитивизма А. Бергсона, теории и истории развития кино.

Ключевые слова: аналитическая антропология, статичность / подвижность, приближение, кадр, немое кино.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2014 р.