

**Ірина СМАРОВОЗ, Iryna SMAROVOSZ**

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Україна

V. N. Karazin Kharkiv National University, Ukraine

ORCID: 0000-0001-8686-6195

e-mail: irina1015ukr.net

## **Роль засобів кінопоетики у моделюванні повсякденності (за текстами І. Роздобудько та М. Гретковської)**

**The role of means of film poetics in everyday life modelling  
(based on the texts written by I. Rozdobudko and  
M. Gretkovska)**

The aim of the article is to analyze the expressive possibilities of film poetics in the texts of I. Rozdobudko and M. Gretkovska. The study is based on the elements of film poetics that A. Pokulevska points out in the literary work: montage, frame (mise en scene), layout, perspective, rhythm. It is noted that both authors use the means of film poetics, adding expressiveness to their texts. It was found that in order to stop the time and slow down the development of events, writers use various types of montage. Perfectly edited episodes give writers the opportunity to combine reality and unreality without differentiating them, but creating a coherent everyday life. Narrowing the perspective from a general to a close-up allows to point out important, symbolic objects in the everyday life of the characters. Stunning, spectacular images make everyday life vivid and emotional in the texts by I. Rozdobudko and M. Gretkovska.

**Keywords:** the film poetics, montage, layout, perspective, frame

У статті проаналізовано виражальні можливості засобів кінопоетики у текстах І. Роздобудько та М. Гретковської. За основу дослідження було взято елементи кінопоетики, які виокремила в літературному творі А. Покулевська: монтаж, кадр (мізансцена), план, ракурс, ритм. Відзначено, що обидві авторки послуговуються засобами кінопоетики, додаючи виразності своїм текстам. З'ясовано, що з метою зупинки часу, гальмування розвитку подій письменниці використовують різноманітні види монтажу. Довершено змонтовані епізоди дають можливість письменницям поєднувати реальність та ірреальність, не розмежовуючи їх, а створюючи цілісну повсякденність. Звуження перспективи від загального до крупного плану дає можливість авторкам виокремити важливі, символічні об'єкти у повсякденності персонажів. Гострі видовищні образи

роблять повсякденність, змодельовану у текстах І. Роздобудько та М. Гретковської, яскравою та емоційною.

**Ключові слова:** кінопоетика, монтаж, план, ракурс, кадр

За сценаріями І. Роздобудько зняті фільми *Гудзик*, *Таємничий острів*, *Жереб долі* та мінісеріали: *Почати спочатку*, *Марта*, *Пастка*, *Осінні квіти*, та інші. М. Гретковська написала сценарії до фільмів *Шаманка* та *Егоїсти*, телесеріалу *Містечко*. Персонажі *Гудзика* І. Роздобудько Денис і Ліза є режисерами, М. Гретковська у *Польці* описує деталі написання та зйомок серіалу *Містечко*. Враховуючи перелічені факти, можемо припустити, що серед засобів і прийомів моделювання повсякденності письменницями не останнє місце належатиме кінопоетиці. Услід за О. Бульбачинською вважаємо, що кінопоетика – це „організована, професійно сформована система прийомів і засобів кінематографії (кадр, монтаж, ритм, ракурс, колір, світлові ефекти), за допомогою розуміння яких може бути потрактована поетика літературного твору”<sup>1</sup>.

Безсумнівно, що кіно як синтетичний, новий, порівняно з літературою, вид мистецтва, у своєму розвитку опиралося на досягнення й напрацювання інших, старших від нього, видів мистецтва, а зокрема й літератури. Тож не можемо не погодитися з думкою А. Мазурак, що „більшість прийомів кіно були від початку вироблені та розроблені впродовж століть в літературі”<sup>2</sup>, аргументом на користь чого є хоча б наявність засобів кінопоетики в текстах античних письменників. Тобто в період до появи кінематографа, письменники послуговувалися прийомами, які сьогодні науковці відносять до характерних для кіно, а тому можемо говорити про кінематографічність прози в період до появи кіно, вважаємо її, вслід за О. Пуніною, „прихованою (чи природженою)”<sup>3</sup> кінематографічністю художніх текстів. О. Пуніна розуміє природжену кінематографічність як: „[...] кінематографічність із провідною ознакою динамічності, а відтак і схильністю до екранізації, що ввібрала в себе одвічні ознаки літератури, які були актуалізовані через відповідність характеру нової візуальної культури”<sup>4</sup>. Окрім природженої кінематографічності, О. Пуніна виокремлює ще й безпосередню кінематографічність, „основні риси якої зводяться до імітації, симуляції кіноформ або запозичення принципу їхнього функціонування”<sup>5</sup>. Такий підхід

<sup>1</sup> О. Бульбачинська, *Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980–1990-х років*: дис. ... PhD. Філологія, Київ 2021, с. 184.

<sup>2</sup> А. Мазурак, *Про вроджену „Кінематографічність” художньої літератури докінематографічного періоду* [в] „Наукові записки. Серія: філологічні науки (Літературознавство)”, Вип. 111, 2012, с. 150.

<sup>3</sup> О. Пуніна, *Засоби кіномови в українській художній прозі 20-30-х років XX століття*: дис. ... канд. філ. наук, Донецьк 2010.

<sup>4</sup> *Ibidem*, с. 47.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

відмежовує запозичені й переосмислені засоби від створених саме кінематографом. А. Мазурак у статті *Про вроджену „кінематографічність” художньої літератури докінематографічного періоду* стверджує, що „[...] високохудожній літературний текст, як правило, відзначається своєю яскравою візуальністю, яка організована письменником на принципах, що пізніше, уже з появою мистецтва кіно, будуть іменуватися як кінематографічні”<sup>6</sup>. Враховуючи те, що елементи кінопоетики трапляються в текстах авторів, які писали до появи кінематографа, А. Мазурак вслід за С. Ейзенштейном, М. Роммом, В. Пудовкіним, теж доводить існування вродженого кінематографізму, стверджуючи, що „вроджений кінематографізм характерний для митців слова, що наділені особливою здатністю до образно-зорових уявлень (візій). Апелюючи до всіх органів відчуттів, вони створювали чіткі, виразні, завершені візії, при цьому використовували на інтуїтивному рівні такі художні засоби, які згодом, з появою та розвитком мистецтва кіно, перетворилися у кінозасоби, стали надбанням кінопоетики”<sup>7</sup>. З цього випливає, що навіть не знаючи про існування засобів і прийомів кінопоетики, письменники б їх використовували. Звичайно, що кіномистецтво спочатку запозичило, а потім модернізувало і вдосконалило свої виражальні засоби і, беззаперечно, ряд засобів і прийомів виробило самостійно. Тож органічно, що на сучасному етапі свого розвитку література, розширюючи свої виражальні можливості, послуговується прийомами й засобами кіномистецтва.

За основу для дослідження ми взяли елементи кінопоетики, які виокремила в літературному творі А. Покулевська<sup>8</sup>: монтаж, кадр (мізансцена), план, ракурс, ритм.

Як І. Роздобудько, так і М. Гретковська у своїх текстах часто послуговуються різними видами монтажу. Тримаючи інтригу, І. Роздобудько монтажно розтягує час, вставляючи між кульмінаціями і розв’язками паралельні сюжетні лінії. Весілля Фаріде і Рустема обривається на найцікавішому моменті монтажною фразою: „Наречена не здійняла голови”.

„На її порожню тарілку скрапнула сльоза”<sup>9</sup>. Сльоза, показана крупним планом, стає маркером душевного стану нареченої. За традиціями, після завершення весілля, повинна бути перша шлюбна ніч, але авторка, знову розтягує час, вставляючи епізод про Йосипа, після чого описує початок війни. І лише після загибелі Рустема на війні дізнаємося, що

[...] не було ночі, про яку мріяла Башира, не було навіть першого поцілунку – нічого не було. Навіть у той останній день, коли

<sup>6</sup> А. Мазурак, *Op. cit.*, с. 145.

<sup>7</sup> *Ibidem*, с. 155.

<sup>8</sup> А. Покулевська, *Функціональність основних категорій кінопоетики в літературному творі* [в] „Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія”, Вип. 14, 2016, с. 26–32.

<sup>9</sup> І. Роздобудько, *Фаріде. Роман-апокриф*, Київ 2021, с. 85.

Рустема викликали до військкомату і вона похмуро збирала його в далеку дорогу, складала речі і їжу, ідесь там, далеко в глибині душі, раділа, що тепер лишиться сама без щовечірніх нарікань чоловіка на її впертість, без безсонних ночей, у яких пильнувала, аби ненароком він не поклав на неї руку<sup>10</sup>.

М. Гретковська широко використовує монтаж у *Фаворитах*, де кожен розділ сконструйований як окрема серія (частина) серіалу. Прикладом паралельного монтажу є закінчення емоційної мізансцени спілкування Понятовського з Репніним: „Забрав листок паперу? з колін Понятовського й притиснув її йому до забандажованої компресом голови. – Пам’ятай, за списком!”<sup>11</sup> (Переклад тут і далі – власний). І в цей кульмінаційний момент, коли читач напружено, з нетерпінням, чекає виступу Понятовського на сеймі, М. Гретковська переміщує короля на церемонію шлюбу з Магдаленою Сапехою: „Богуцький довів Понятовського на кріслі з прикритими колінами. Король встав перед капличкою”<sup>12</sup>.

Майстерно монтуючи епізоди у *Шостих дверях*, І. Роздобудько органічно поєднує реальний світ з ірреальним, не порушуючи цілісності повсякденності. Наприклад, коли юна Анна-Марія зазирає у квартиру, де всі готуються до похорону Миколки, її свідомість переносить її в паралельну реальність:

Солодкуватий запах воску посилюється, Анна-Марія звішує голову й бачить, як в отворі прочинених дверей Миколчиної квартири хитаються тіні: хтось заходить, хтось виходить, під’їзд, сповнений шурхотом, лампочки світять по-особливому тьмяно. Ні, вона нізащо не зможе туди увійти! У суцільній темряві Анна-Марія повертається назад, навпомацки прямує до спальні й бачить те, що мала побачити: по всьому контуру намальованого півкола світиться смужка світла. Анна-Марія біжить на світло, з усіх сил ударяється об стіну. Але удару не відчуває. Тому що двері пропускають її до середини. І вона опиняється у напівтемному під’їзді...

\* \* \*

... Це дуже дивний під’їзд. У ньому пахне свіжістю<sup>13</sup>.

У такий спосіб свідомість Анни-Марії переміщує її в Париж до матері. Дві мізансцени настільки довершено змонтовані, що творять нерозривну цілісність, не розділяючи повсякденність героїні на реальність та ірреальність.

<sup>10</sup> *Ibidem*, с. 92.

<sup>11</sup> М. Gretkowska, *Faworyty*, Kraków 2020, s. 292.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 292.

<sup>13</sup> І. Роздобудько, *Шості двері*, Київ 2008, с. 70.

Здавалося б, мізансцена в художньому творі не має такого значення, як у кіносценарії, проте не можемо не погодитися з А. Покулевською, що „для літератури категорія ‘мізансцена’ також є важливою при дослідженнях з позицій рецептивної поетики”<sup>14</sup>.

Вимальовуючи мізансцену депортації татар радянською владою, І. Роздобудько тяжіє до зображення візуальних, видовищних картин:

Солдати теж на всі очі розглядали красунь.  
 – Што с ними делать, командир?  
 – Жаль, если такие персики пропадут, – гикнул один.  
 Командир зосереджено глянув на годинник.  
 – У вас семь минут<sup>15</sup>.

Монтуючи епізоди, І. Роздобудько уповільнює акцію, вставляючи між розмовами солдатів діалог Аглікамал з одним із солдатів, після чого звучить жорстока фраза: „– Шість минут! – холодно сказал він. І посміхнувся старший із жінок”<sup>16</sup>.

І. Роздобудько не описує, що робили безжальні військові злочинці з жінками в останні шість хвилин їхнього життя, а монтажно розтягує час, демонструючи як їх шукає закоханий у Анелю Амет, який сподівається врятувати свою кохану від загибелі. У такий спосіб, письменниця додає драматизму змодельованій ситуації. Авторка ніби веде камеру оператора по хаті, у якій: „[...] пахло медом і квітами”<sup>17</sup> і приводить до жінок: Вони лежали поруч під купою тліючих ганчірок. Аглікамал дивилася в стелю одним вцілілим оком”<sup>18</sup>.

Важливим у цій сцені є контраст: сила (радянські військові) – слабкість (жінки), краса – потворність. Саме контраст додає мізансцені видовищності й емоційності. Радянські військові беруть на себе функцію Бога, вирішуючи, кому якою смертю помирати: кого просто вбити, а кого згвалтувати. Їх не зупиняє абсолютна безневинність і беззахисність жінок, вирішальною в якійсь мірі стає тілесність, а саме краса жінок. Болючим, драматичним у цьому епізоді є і той факт, що мати не може захистити свою доньку від тортур, а донька матір, закоханий хлопець не встигає врятувати свою кохану.

І. Роздобудько, зображуючи шлях Амета, який шукає кохану Анель, щоб врятувати її, і вдається до використання техніки „подолання” простору, типової для фільмів-жахів. Звичайно, *Фаріде* – це не триллер і не роман жахів, тому така використана в ньому техніка служить для увиразнення епізоду: „Камера” переміщується в напрямку погляду персонажа: „Амет обійшов бідно обставлену

<sup>14</sup> А. Покулевська, *Op. cit.*, с. 29.

<sup>15</sup> І. Роздобудько, *Фаріде...*, *Op. cit.*, с. 138–139.

<sup>16</sup> *Ibidem*, с. 139.

<sup>17</sup> *Ibidem*, с. 142.

<sup>18</sup> *Ibidem*, с. 143.

кімнату”<sup>19</sup>, „Помітив оберемки засушених незабудок”<sup>20</sup>, „Амет зупинився, розглядаючи світліну”<sup>21</sup>, „Жінок у кімнаті не було. Амет увійшов у прибудовану до кімнати кухню. І побачив...”<sup>22</sup>. Три крапки підсилюють тривогу, викликану шляхом, який читач долає разом з Аметом. А далі, авторка переходить від панорамного зображення затишного будинку до показу крупним планом наслідків жорстокого знущання нелюдів над красунями: „Зі скроні Анелі сочилася кров, роблячи довге розпущене волосся рудим...”<sup>23</sup>. Контраст краса-потворність робить повсякденність експресивною, гіркою, болючою, а людину в ній беззахисною.

М. Гретковська детально вимальовує мізансцену трепетного піклування батька про позашлюбну донечку:

У кімнаті мами дав маленькій Констанції марципанове яєчко. Відчуваючи присмак крізь сон, укусила батька першим зубчиком. Носив її на руках наспівуючи. Години до світанку провів біля її колиски, анклаві блаженства. Не міг уявити собі жорстокості людей, які могли б забрати таке малесеньке дитя у батьків<sup>24</sup>.

Лаконічність, динамічність та пластичність, зображення, що домінують у наведеному епізоді, передають всю гаму батьківських почуттів. Акцентуючи увагу на художніх деталях (*марципанове яєчко і перший зубчик*), авторка показує їх крупним планом, створюючи ситуацію, у якій панує щира, світла батьківська любов до доньки. У такому світлі навіть бездарний, слабкий, безвідповідальний, нищий король виглядає по-іншому, як люблячий, турботливий батько.

Використання різних планів (загального, панорамного, крупного) робить повсякденність динамічною, емоційною. Наприклад, І. Роздобудько настільки професійно моделює мізансцену повернення Фаріде у рідне Селище, що здається, ніби ти не читаєш книгу, а йдеш за камерою оператора, який шукає в натовпі людей когось важливого, дорогого йому:

Потяг фиркає, здригається усіма нутрощами, зупиняється.

Сонце сліпить, не дає дивитися, повітря спекотне, забиває дух, серце бахає у скронях.

Сходять люди.

Чомусь зір чіпляється за молодих жінок – щебетливих, модних, що приїхали на курорт, – пам’ятає її такою, зовсім юною.

<sup>19</sup> *Ibidem*, с. 142.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, с. 143.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> М. Gretkowska, *Op. cit.*, с. 230–231.

І ось нарешті маленька фігурка в чорному впливає з темряви тамбура.

Маленька сива жінка обережно ставить ногу на землю, ніби у воду ступає<sup>25</sup>.

Динамічності повсякденності додає зміна ритму від шумного, нестримного руху потяга до обережного, невпевненого кроку Фаріде.

В іншому творі І. Роздобудько використовує крупний план, моделюючи купівлю туфель Анною-Марією, адже ці туфлі стали сигналом про народження нової особистості: „Анна-Марія вперше приміряє високі підбори – легкі чорні ‘човники’ сидять на нозі, як улиті. Підбори тоненькі-тоненькі, з позолоченою стрілкою посередині. Анна-Марія вже не може не купити їх, хоча коштують вони половину одноразового ‘внеску’ мачухи”<sup>26</sup>. Як бачимо, епізоди зображені крупним планом, наділені найсильнішою емоційністю.

Характерним для обох письменниць стало моделювання видовищних епізодів. Як приклад, можна розглянути пристрасну мізансцену спілкування Фаріде з Олексієм, яку вибудувала І. Роздобудько:

І відступила, загрозово здійнявши руки.

А коли він підійшов, опустила обидві на його засмаглу шию.

І він поцілував її.

І вона, подумки звернулася до Аль-Гафура за прощенням, дозволила.

І не було в ту мить нічого важливішого і солодшого за той поцілунок<sup>27</sup>.

Авторка, ніби приближає камеру до уст закоханих і крупним планом показує солодкий поцілунок, чим дає зрозуміти, що у Фаріде й Олексія не просто інтрижка, а глибоке, всеосяжне кохання, яке руйнує всі принципи й заборони.

Інша історія кохання, змодельована М. Гретковською у *Фаворитах* теж не обійшлася без видовищних епізодів. Довершена, до дрібниць продумана мізансцена ефектного й зовсім небуденного походу в театр розкриває, наміри, вчинки, почуття персонажів, не лише тих, що в кадрі, а й тих, що залишилися за ним:

Актори грали французьку комедію, кидаючи погляди на пустий партер. Репнін заплодував, після чого оплески повторило ехо й чотири чиновники російського посольства. Перед Ізабелою в королівській ложі золота коробочка кандированих каштанів, лорнетка, келихи.

<sup>25</sup> І. Роздобудько, *Фаріде...*, с. 214.

<sup>26</sup> І. Роздобудько, *Шості двері*, *Op. cit.*, с. 81.

<sup>27</sup> І. Роздобудько, *Фаріде...*, с. 61.

Репнін відкоркував пляшку шампанського. Піниста рідина капала на пусті глядацькі крісла<sup>28</sup>.

Цим епізодом, у традиційний для себе спосіб, М. Гретковська демонструє абсурдність повсякденності, де Ізабела, одружена католичка, коханка польського короля, під час посту їде до театру, з закоханим у неї послом Росії. Чоловік Ізабели, поведінку дружини розцінює як дипломатію. Вистава для двох у польському театрі демонструє впливовість Репніна. Важливо зауважити, що не випадково авторка переходить від панорамного показу театру до крупного плану, акцентуючи увагу на каштанах у золотій коробочці і краплях шампанського, які додають атмосфері романтичності й не залишають жодного сумніву, що Репнін має на меті підкорити серце Ізабели.

Масовою, видовищною була реакція пересічних поляків: „Пів Варшави вийшло побачити, як Репнін везе Чарторийську в Попілець до театру. Священники хрестилися, жінки обплювували карету. Російська хвойда, безбожниця”<sup>29</sup>.

Важливо зазначити й те, що у літературно-художніх щоденниках М. Гретковської *Космітка* та *Полька* серед інших художніх засобів трапляються й засоби кінопоетики, які дають можливість авторці органічно поєднати реальні, документальні факти із художнім вимислом, створивши цілісну повсякденність. До прикладу, у *Польці* запис від 27.11 закінчується нічними роздумами вагітної Мануели про зв'язок „кохання-дитина”<sup>30</sup>. У цій мізансцені важливе місце займає крупний план: „Петрусь сонно поклав на мене свою лапу...”<sup>31</sup> У такий спосіб авторка моделює ніжні, сповнені кохання відносини між чоловіком і жінкою. Завершеності епізоду надає монтажна фраза, поблажливо сказана Петром: „Розповім тобі все завтра”<sup>32</sup>. Після неї створюється враження ніби гасне світло і вимикається камера оператора, а закохані залишаються під покривом ночі.

Інша мізансцена спілкування з чоловіком, уже з *Космітки* теж побудована з використанням крупних планів. „Вдома знервований Петро. Не знав, чекати, їхати, куди? Я надіслала йому смс: ‘Я в Мінську. Поліція забирає автомобіля’. А потім тиша”<sup>33</sup>. Авторка ніби наводить камеру оператора на смс, яке стає ключем, до розкриття емоційного стану Петра. І нарешті, лаконічна монтажна фраза ефектно завершує мізансцену, не даючи жодних сумнівів, що закохані Петро й Мануела розуміють один одного без слів: „Він обіймає мене міцно ще на порозі. Напевно кохає. Цієї ночі дуже”<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> M. Gretkowska, *Op. cit.*, s. 222.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> М. Гретковська, *Полька*, Київ 2005, с. 143.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> M. Gretkowska, *Kosmitka*, Warszawa 2016, s. 81.

<sup>34</sup> *Ibidem*.



Епатажність, як одна з манер письма М. Гретковської, не могла не позначитися на побуті її персонажів. Наприклад, в одному з описів житла Мануели, героїні *Польки*, спостерігаємо зіткнення буденного з величним у повсякденному просторі. Використавши крупний план, авторка підкреслює відхилення від норми в організації побуту персонажів: „У нашій ванній висить на мотузці племінників стихар. Біле вбрання недорослого ксьондза. Лляний панцир чи то комахи, чи ангела. Поряд сохнуть мої ажурні трусики. Біля сніжно-білого стихаря кожна дірочка їх мережива відгонить перверсією”<sup>35</sup>. Контраст структур тканин (льон-мереживо) та акцент на білому кольорі, як символі чистоти і невинності додає повсякденності, у якій змішались святість і гріховність, абсурдності.

Крупний план у моделюванні процесу народження дитини, підкреслює реалістичність подій, що відбуваються у повсякденності, робить повсякденність емоційною та динамічною: „Петрусь уперся головою в ліжко, хіба молитися? Бере ножиці. Хочу затримати його руку, буде ж боляче. Не дивлячись на нас, він рішуче перерізає м’яку пуповину”<sup>36</sup>.

Натуралістичність зображення, до прикладу, лікування зубів, надає повсякденності видовищності та динамічності: „Пробиває в моїй щелепі дно для імпланта. Лупить дрилем щораз глибше. Свердлить кістку. Резонує весь мій скелет. Трясуться ребра, кістки стоп”<sup>37</sup>.

Увага до звуку, голосу, допомагає змодельовати емоційне наповнення повсякденності, а саме нервові напруження, страх: „Мене будить Петро. Знаю цей його голос, що перетворює темінь на жах. Хтось помирає, загинув [...]”

– Оголошено надзвичайний стан у Франції – шепоче наді мною”<sup>38</sup>. Здається, що ця мізансцена змодельована з використанням спецеефектів (ранок, сонна героїня, моторошний голос).

Для Мануели, як для більшості творчих особистостей, важливі деталі, які наповнюють її простір. Тому вона прискіпливо обирає предмети інтер’єру, розглядаючи їх ніби під лупою. Наприклад, описуючи процес вибору і покупки стільця, якого купує собі героїня, авторка крупним планом показує кожен його деталь, щоб читач роздивився навіть текстури його елементів: „Каркас з брашованого дуба, вигнутий в силі Людовіка XV. Груба текстура полотна стримує барокову величність стільця. Гарна робота, художня форма”<sup>39</sup>. Інколи, моделюючи простір, М. Гретковська ніби використовує декорації: „Тут штучний сніг, сани, Святий Миколай і скрипальки”<sup>40</sup>. В такий спосіб письменниця відтворює святкову атмосферу.

<sup>35</sup> М. Гретковська, *Op. cit.*, с. 179.

<sup>36</sup> *Ibidem*, с. 309.

<sup>37</sup> М. Gretkowska, *Kosmitka*, *Op. cit.*, s. 55.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>40</sup> М. Гретковська, *Полька*, *Op. cit.*, с. 176.

Отже, обидві авторки активно використовують засоби кінопоетики, додаючи виразності своїм текстам. З метою зупинки часу, гальмування розвитку подій письменниці використовують різноманітні види монтажу. Довершено змонтовані епізоди, дають можливість письменницям поєднувати реальність та ірреальність, не розмежовуючи їх, а створюючи цілісну повсякденність. Звуження перспективи від загального до крупного плану дає можливість авторкам виокремити важливі, символічні об'єкти в повсякденності персонажів. Гострі видовищні образи роблять повсякденність яскравою, емоційною. Можемо переконливо ствердити, що засоби кінопоетики додають повсякденності видовищності, крупноплановості, лаконічності.

## LITERATURA / REFERENCES

- Бульбачинська О., *Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980–1990-х років*: Дис. PhD ... Філологія, Київ 2021. [Bul'bačins'ka O., *Kinematografizm romaniv Ėvgena Gucala 1980–1990-h rokiv*: Dis. Phd ... Filologîâ, Kiïv 2021.]
- Гретковська М., *Полька*, Київ 2005. [Gretkovs'ka M., *Pol'ka*, Kiïv 2005.]
- Мазурак А., *Про вроджену „Кінематографічність” художньої літератури до кінематографічного періоду* [в:] „Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство)”, Вип. 111, 2012. [Mazurak A., *Pro vrodženu „Kinematografičnist'” hudožn'oi literaturidokinematografičnogo perîodu* [v:] „Naukovî zapiski. Seriâ: Filologičnî nauki (Literaturoznavstvo)”, Vip. 111, 2012.]
- Покулевська А., *Функціональність основних категорій кінопоетики в літературному творі* [в:] „Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія”, Вип. 14, 2016. [Pokulevs'ka A., *Funkcional'nîst' osnovnih kategorij kinopoetiki v literaturnomu tvorî* [v:] „Visnik Mariupol'skogo deržavnogo universitetu. Seriâ: Filologîâ”, Vip. 14, 2016.]
- Пуніна О., *Засоби кіномови в українській художній прозі 20–30-х років XX століття*: дис. ... канд. філ. наук, Донецьк 2010. [Punîna O., *Zasobi kinomovi v ukraińs'kij hudožnij prozi 20–30-h rokiv XX stolittâ*: dis. ... kand. fil. nauk, Donec'k 2010.]
- Роздобудько І., *Фаріде. Роман-апокриф*, Київ 2021. [Rozdobud'ko Î., *Faride. Roman-apokrif*, Kiïv 2021.]
- Роздобудько І., *Шості двері*, Київ 2008. [Rozdobud'ko Î., *Šostî dveri*, Kiïv 2008.]
- Gretkowska M., *Kosmitka*, Warszawa 2016.
- Gretkowska M., *Faworyty*, Kraków 2020.