

CARPE DIEM В МАЛІЙ ПРОЗІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

Стаття присвячена особливостям використання кінематографічних конструкцій у малій прозі І. Костецького. Для аналізу обрано збірку «Оповідання про переможців». З'ясовано, що кадрування є чи не найважливішою сюжетно-композиційною особливістю цієї книги. Окремі новели своєю беззвучністю нагадують короткометражне німе кіно, а сама збірка постає циклом короткометражок, об'єднаних маленькими та великим перемогами головних героїв. Визначено айстопери новел, проаналізовано дотиково-фактурні кадри, зорові, нюхові, слухові, рухові, емоційні. Доведено, що ефект розвитку подій у цих творах залежить від монтування невеликої кількості кадрів у єдине ціле.

Ключові слова: мала проза, кінематографічні конструкції, кадр, кадрування, айстопер.

CARPE DIEM IN IHOR KOSTETSKY'S SMALL PROSE

The article deals with the peculiarities of applying cinematic constructions in short prose of I. Kostetskyi. The collection "Stories about Winners" was taken for analysis. It has been found that footage is perhaps the most important plot-compositional feature of this book. Some short stories resemble short silent films in their soundlessness, and the collection itself appears as a series of short films united by small and big victories of the main characters. It is proved that the effect of the development of events in these works depends on cutting and editing a small number of movies into a single whole.

Key words: short prose, cinematographic constructions, shot, cut and edit, eyestoper.

Володимир Державин у післямові до збірки «Оповідання про переможців» (1946 рік) висловив думку, що Ігор Костецький повертає літературу «до шляхів того високого й ідеалістичного мистецтва, яке має промовляти (...) самим словом, тим словом-логосом, що діє глибше й потужніше за все на світі». Мала проза цього письменника – сміливий експеримент: з літературою, з героями, з самим собою, коли автор намагається вихопити день, хвилину, секунду, значимі для персонажа або ж зробити їх такими і перетворити на розповідь, надавши деталям особливої значущості. «В художній прозі І. Костецького 1940-х років вимальовується складна й кропітка щоденна праця людини, залюбленої в національну та світову культуру; людини, яка не мислила себе поза високою культурою модернізму й

самовіддано працювала на остаточне вивершення модерністичного канону вітчизняної літератури та культури загалом» [15, с. 40].

Постать письменника-мурівця цікавила і цікавить багатьох українських літературознавців. М. Багрій, Ю. Барабаш, А. Біла, Ю. Бондаренко, І. Бурлакова, В. Державин, Л. Залеська-Онишкевич, Ю. Ковалів, Ю. Мариненко, С. Матвієнко, С. Павличко, О. Соловей, М. Р. Стех, І. Юрова, В. Яременко, Ю. Шерех розглядали та розглядають творчість письменника у контексті повоєнної літератури, діаспорної, повоєнного сюрреалізму, крізь призму філософсько-естетичних пошуків західноєвропейської літератури, зауважували елементи експресіонізму, екзистенціалізму, сюрреалізму, драми абсурду, постмодернізму. І. Бурлакова, наприклад, висловлює думку, що експериментаторство І. Костецького «виростало на ґрунті зацікавлення драмою абсурду й літературою потоку свідомості, деструкції традиційної структури оповіді, естетичним – жанровим та архітектонічним – потенціалом антироману, екзистенційним поглибленням відчуття трагізму буття, яке загострюється в повоєнну добу через усвідомлення кризи гуманізму. Звідси відчуття внутрішньої розколоти, роздвоєності, нецілісності людини, яка є безпорадною перед стихією буття й девальвацією гуманістичних цінностей – передумовою катастрофи цивілізації» [3, с. 110]. О. Соловей говорить про парадоксальний характер творчості цього автора, про його намагання «поєднати в тканині мистецького твору абсолютні протилежності (наприклад, мистецтво мало, з одного боку, бути повністю незалежним від ідеології та морально амбівалентним, а з другого боку, Костецький бачив свою творчість як «моральну, дидактичну, засадниче релігійну» і навіть шукав «влади» над вузьким колом вибраних однодумців)» [14, с. 27]. Ю. Барабаш в одному зі своїх досліджень так пише про Костецького-новеліста: «Модерністична проблематика (“плинність” імені, “плинність” ідентичності, абсурд як атрибут дійсності, проблема відчуженості, феномен двійництва, чинник пограниччя поміж реальним та ірреальним), адекватні цій проблематиці засоби модерністичної поетики (зсуви часу й деформації

простору, гротескова оптика та ігровий первень, інтертекстуальність, множинність і різноспрямованість внутрішніх векторів потоку свідомості, експресіоністичність стилю, “відчуженість” мови) – такі напрямки творчих пошуків Костецького-новеліста другої половини 40-х років» [1, с. 10].

Мета нашого дослідження – простежити особливості використання кінематографічних конструкцій у збірці І. Костецького «Оповідання про переможців». Як зазначає О. Пуніна, їх застосування «як конкретного принципу побудови чи окремого своєрідного прийому художнім твором зумовлюється пошуком нових принципів. Цей процес бачиться реалізованим у межах трьох провідних компонентів фільму: сценарію як його словесного прообразу, монтажу як його принципу впорядкування елементів зорового порядку та технічних прийомів як комплексу засобів, які застосовуються для організації зображального ряду фільму» [12, с. 139].

Книжку «Оповідання про переможців» складають дев’ять новел: «Там високо на горах», «Бог та мудреці», «З переказу», «Зоря», «Третя Ема», «Валерій і білі плями», «Я і машина», «Бомбардування», «Боротьба за прапор». Спільне для них всіх – своєрідне кадрування, вибір окремої сцени і заповнення нею всього твору, відсікання всього менш важливого чи несуттєвого. «Серед творів цієї збірки є, як мінімум два, що присвячені означеній письменником темі *української молоді людини в жорстокій війні*, – «Там високо на горах» і «Боротьба за прапор». Лейтмотивом цих творів, знов-таки, є самопожертва в ім’я таких незанимаючих етичних первнів, як *батьківщина, свобода, братерство*» [16].

«Кадрування – вибір рамки, ракурсу, плану найвиразнішого зображення» [8, с. 449]. Ж. Делез зазначав, що один кадр містить інші різноманітні кадри: вікна чи двері, автомобілі, дзеркала тощо. І це все є кадрами у кадрі [4, с. 55]. С. Ейзенштейн звертав увагу на те, що є письменники, які пишуть мовби кінематографічно. При чому, відбувалося це задовго до появи кінематографу. Вони немов бачать кадрами, а відтак і пишуть так само [5]. М. Ромм порівнював художній твір із фільмом, простежуючи

певні спільні закономірності у їхній побудові. [13]. А. Покулевська приходиться до висновку, що завдяки кіномистецтву, що увібрало у себе досвід, накопичуваний світовим мистецтвом, «людина стала мислити не тільки словом, але й пластичними образами, «кадрами» [11, с. 45]. Погляд на образи та враження, що закодовані у слово, крізь призму кінематографічних кодів, породжує ефект «нової точки зору» і через те може бути корисним для подальшого осмислення таємниць виражально-зображального потенціалу художнього слова. [10, с. 138].

Розглянемо кілька прикладів кадрування у малій прозі І. Костецького.

Перша новела, якою починається збірка, - «Там високо на горах»:

«Четверо хлопців узялися за руки. Старший над ними сказав:

- Забудьмо хлопці.

Він сказав:

- Забудьмо хлопці, що були між нас такі, плакали з нещасливого кохання.

Може

Він зажмурих до сонця ліве око.

- Може, вони ще придадуться нам колись. Пісні про кохання. Лиш не тепер. Прощайте, хлопці.

Побравшись за руки, вони зійшли з пагорба.

Їх розстріляли широкою чергою з кулемета. Вони лягли на землю і не сказали більше ні слова.

Замість них мала промовити земля».

Як бачимо, у кадрі чотири постаті, що тримаються за руки, і земля. Більше нічого. Безіменні персонажі. Жодних ландшафтних маркерів чи взагалі будь-яких інших. Наступний кадр – розстріл. І наступний – четверо на землі («зорово-пластичний великий план» за Ейзенштейном). Це завершення своєрідної монтажної фрази. І суто літературне продовження-завершення: «Замість них мала промовити земля» [6, с. 5].

У творі «Бог та мудреці» маємо кілька кадрів, поєднаних своєрідною склейкою встик. «Рознеслася чутка, що Бог появилася між людьми і ходить в

людській подобі. Люди бігли і кричали» [6, с. 6]. Мудреці вирішили подивитися, з чого ж складається Бог, і почали з нього скидати сорочки. Люди стояли і дивувалися – не Богу, а тому, як з нього знімають сорочки. І звісно ж, цікавить, хто або що буде під останньою сорочкою. А під нею порожнеча. «А Бог стояв осторонь, цілий та неушкоджений, стояв і дивився на них очима живими» [6, с. 6]. Починається все з суєти та метушні – «Люди бігли і кричали». Далі мудреці «пішли препарувати Бога». Темп уповільнюється, а далі стоп-кадр – мудреці оточили Бога. Найяскравішою точкою є не порожнеча під останньою сорочкою, а Бог, що стоїть осторонь і дивиться живими очима.

Як і в попередньому творі, тут не важливі ні місце, ні час, ні імена. Важлива дія тут і тепер. Сцена з тими ж самими декораціями, яку автор увиразнює, викадровує отим «цілим та неушкодженим» Богом.

У випадку малої прози Костецького можемо говорити про певну нарізку кадрів, викадровування з потоку історії найважливішого і залишення у тексті саме його. Наприклад, твір «З переказу»:

«Проходячи повз ряди зайнятих на найтяжчих працях рабів, старший доглядач спитався в недужого, але молодого ще чоловіка, що вгинався під тягарем великого каменя:

- За який злочин ти трапив сюди?

Блимнувши той вогнистим зором, відрік:

- Ні за який. Я працюю добровільно.

Доглядач спинився і, зацікавлений до краю, перепитав:

- Добровільно? Хто ж ти єси?

- Я син вигнаного володаря, - сказав молодий чоловік. – Я тут для того, щоб на собі самому зазнати всього того, чого змушу зазнати ворогів моїх, коли проб'є мій час і я дістану владу» [6, с. 7]

Перше зіткнення (розуміння, що серед рабів є той, хто працює добровільно) викликає здивування та нерозуміння: чому та нащо. І від імені здивованого читача про це ж запитує наглядач. І наступне дивування-

роз'яснення причини, чому юнак опинився серед рабів, які працюють на найтяжчій роботі. Знову ж таки, як і в попередніх творах, не важать ні місце, ні час, ні імена.

Обігрування імен ми зустрінемо в іншому творі Костецького – «Ціна людської назви», де перетнуться персонажі – повні тезки.

У житті самого Костецького «питання про ім'я та його зміну означувало переламні моменти в долі та творчій біографії. Ігор Мерзляков, який цим батьковим прізвищем підписував свої перші літературні твори, зокрема роман і кіносценарій, та Ігор Костецький, котрий перед війною усвідомив своє українство та взяв дівоче прізвище матері, – це дві різні людини. В післявоєнній Німеччині він виступав під псевдонімом Юрій Корибут (йому було не до вподоби ім'я Ігор, і в дитинстві його, за свідченням брата, називали Юрком, Юрчиком), свій так і не завершений роман він збирався підписати ім'ям Гліб Подольський, а в німецьких літературних колах 50 – 60-х років він був відомий як Eaghor G. Kostetzky» [1, с. 8]. Як зазначає Ю. Барабаш, «Костецький вірив, що нове ім'я несе йому нову ідентичність, дає нове духовне опертя, разом із новим іменем розкривалися приховані раніше можливості його як письменника» [1, с. 8].

В аналізованій нам книзі фактично нема імен, адже імена передбачають історію, розгортання певних подій довкола імені. Безіменність – це символічність, алегоричність, звільнення від просторових та часових умовностей, право на свободу кадрювання, вільного монтажу кадрів. Це може бути він, юнак, я, поліцай, наглядач, люди, мудреці, письменник – безіменні, без звичок, рис обличчя та характерів. І лиш згодом за ним, невідомим, можна буде розгледіти мрійника з «Ді-Пі» табору, за юнаком - загиблого героя або сина володаря-вигнанця, або ж і самого автора («У своїх текстах Костецький неодноразово підтвердив слова брата Андрія про його «невільничу працю» остарбайтера «у копальних виробнях Вестфалії» [17])

У новелі «Бомбардування» автор склеює три кадри: змальовує події, що одночасно відбуваються на землі та на небі. «Склеювання кадрів – не просто

послідовний показ подій, а народження нового змісту. Зміст виявляє себе не лише в окремих кадрах, а й у їхньому зіставленні» [7, с. 148]. Сама ж новела нагадує кіносценарій короткометражного фільму. Та й у творі натрапляємо на таку цитату: «Бомби впали всі на вузькому просторі, колега простежив за ними до самих розривів, фотографуючи. Вже потім, переглядаючи фільм, я подумав на одну мить, що там внизу в бункерах доупи збилися люди» [6, с. 16]. Текст поділений на три частини: «Згори», «Знизу», «Згори». Перший кадр – льотчик бомбардувальника у небі, другий – люди на землі під час бомбардування, третій – знову льотчик у небі. Завдяки гомодієгетичному наратору, події на землі бачимо з позиції льотчика та сприймаємо його інтерпретацію поведінки та хвилювання людей на землі. Спочатку ми бачимо бомбардування з неба: «На пробу я скинув одну малокаліберку. Але тут побачив, що мій товариш праворуч стрімко спадає, щоб розрядити весь свій запас (мені тієї миті здалося, що це великий птах)» [6, с. 16], потім із землі: «люди здригаються, розрив, глухоа, свідомість, щось безповоротно валиться навкруги, всередині, - але релігійна людина не бачить бомби. Бачить Бога [6, с. 16], потім знову з неба, але вже у зіткненні двох ворожих одне одному літаків: «Тому, коли наблизивсь один з їхніх нищильників, що летів розлюченою осою, ми затріщали на нього чергою і кинулися навтьоки» [6, с. 17].

«Визначальним для художніх текстів виявляється візуально-оптичний складник створеної просторово-статичної моделі, тобто масштаб зображення. Це пояснюється можливістю збільшення обсягу словесного опису об'єкта з його граничною деталізацією в художньому тексті» [9, с. 17]. Тут таким особливим складником виступає сцена бомбардування: «Бомби летять униз. Тут бібліотека і ще старовинні фрески східньої культури (...). Зараз тут падають бомби (...). Бомби летять косими стрілами наниз, не знають. Один рух орукавиченої руки, вона лежить на підоймі. Один рух – і фрески, книгозбірні, музеї. Один рух – собор, собор, собор, собор» [6, с. 17]. Усе бачене у творі – немов крізь оптичний прилад, який наведений вниз, на землю: спочатку на віддалі, а потім все ближче і ближче, швидше і швидше, кадр

поступово збільшується, а потім знову зменшується. Самі ж бомби виступають своєрідним айстопером: читач зупиняє на них свій погляд, а вже потім бачить льотчика, небо, землю.

У новелі «Боротьба за прапор» айстопером стає прапор з поламаним древком: «Прапор хльоснув, як батіг, довгий держак здригнувся й зломився в тому місці, де заходив він у залізне гніздо...» [6, с. 18]. А далі у кадрі – руки: На думку В. Божовича, використання прийому «частина замість цілого», розкладання дії на окремі виступає важливою ознакою кінематографічного бачення письменника [2]. У творі «Боротьба за прапор» завдяки такому зображенню автор нестандартно змальовує персонажів: про їхнє життя розповідають не вони самі, а руки: те, що вони тримали, до чого доторкалися від дитинства і до сцени боротьби за прапор: «Одна рука, бувши ще зовсім маленькою ручкою, закинула в бур'яни пугу підпасича, а взялася до долота, до стамески, до шершетки, до чудодійного струменту, виганяла з серді сосни завитикувату запашну стружку, росла і набрякала кров'ю, стискаючи у жмені торбу подорожнього, ліпила на паркани й стовпи барвисті метелики: об'яви, заганяла в густоту підошов білі дерев'яні цвяшки, виводила на покоробленому папері перші свої свідомі літери, наслинена, гортала за ріжок сторінку в книзі, стискала дівочий стан, затуляла праву половину листка, де виписані були українські відповідники чужих слів, німецьких та французьких слів, біла в підборіддя базарну босячню, ласкаво пестила стерно широкої дніпровської галяри, а тоді брала гвинтівку, і автоматку, і натискала на собачку – і ось вона вхопилася за ворожий прапор.

Друга рука трималася за пастушачий бич довше і розважніше, росла повільніше, вирізаючи прегострим ножем вудки з ліщини та закидаючи якнайдалі назад опарчини в боротьбі з бистриною, росла та міцніла за варстатом, за токарним станком, установлюючи кран на річковій електричній станції, беручи за чуби п'ятипудовики-мішки на пристанях, вантажачи вугілля й дерев'яні дошки, росла та міцніла, підписуючи заяву про прийняття до комсомолу, а кілька років пізніше – попереднє обвинувачення в місцевому

білоруському націоналізмі. І тепер вона зі всією щирістю вхопилася за ворожий прапор» [6, с. 18-19].

Наступний кадр – наліт загону отамана Королевича на зайняте німцями містечко. І вже аж потім читач дізнається, чиї ж ці руки змагалися за прапор, як і те, що ця битва значно глибша. Володимир Державин виділив такі сцени у цьому творі: сцена змагання, сцена суду, сцена бою, сцена освідчення [6, с. 25]. Саме освідчення розкриває причини конфлікту між двома непримиренними персонажами: «Атож, присягнися: т не думаєш, що я вбив його за те. І Параска всміхнулася крізь сльози, і щиро було те, що вона поклала його руку на свою» [6, с. 23].

Згадку про руки маємо і у сцені бою: «Що могло завадити випустити на світ божий гострий потік олив'яного вогню, що вже аж набряк пружним кавалком при тонкому вийсті, що вже аж капав із цівки, аж плавав. Рука колись обіймала водницьку опачину...» [6, с. 21]. Як зазначає Т. Лук'янець, «Концентрування на ознаках об'єкта за критерієм його масштабу відбувається через фокус уваги на основі встановлення ступеня салієнтності (saliency), тобто здатності привернення уваги до об'єкта на передньому плані» [9, с. 17]. У цьому творі – це руки, на яких автор постійно концентрує увагу читача.

У новелі «Зоря» переважають зорові кадри: «І здивовано спостеріг, що це незвичайного сяйва зоря»; «Чоловік обернувся в три чверті, блиснули гудзики»; «...коли чоловік клацнув ліхтариком. Світло було міцне й тверезе, спосіб насвітлення без найменшого натяку на чемність...»; «Поліцай полишив його самого в кімнаті, і тут сильно світила електрика»; «Вона сяяла на тому ж місці, важка і прозора». А сама новела нагадує короткометражне німе кіно. Всі репліки (зустріч героя із поліцейським, перевірка документів, час у відділку – це все передбачає слова, але у Костецького вони зайві) лишилися за кадром. Відсутність діалогів підкреслює нічну тишу та самотність героя, задивлену у мовчазну яскраву зорю. У цій новелі жодного звуку, люди немов тіні, мовчазне світло.

Фактична відсутність розмов та діалогів – ще одна особливість текстів, що входять до збірки «Оповідання про героїв». Так, наприклад, у «Тертій Емі» усього дві репліки. Одна з них належить письменнику, інша – Емі. Перший кадр – письменник розглядає себе у дзеркалі. Далі – сідає за стіл. Дивиться на чорнильну краплю, яка «сідала вагою на папір», думає, уявляє, сміється. На порозі стає Ема у мокрому від дощу плащі, що пахне гумою. Письменник просить її зачекати і пише. Розуміє, що пише щось не те, креслить і знову пише. Ема виходить. «Він скочив. З писальця впала на папір густа фіялкова краплина. Він стояв і напружено думав. Свідомість яснішала поступово. Він скинув черевики і сів знову до столу» [6, с. 11]. Письменник вірив, що коли закохується, то може створити щось не бувале. Ми так і не дізнаємося, чи створив, адже автор залишає свого героя наодинці з аркушем з чорнильною краплиною до початку створення чогось особливого.

Ще одна новела, де всі дії розгортаються в одній кімнаті, - «Валерій і білі плями». Це сцена «боротьби» Валерія з білими плямами на підлозі, які не дають йому спокійно заснути: «Кожну пляму він стирав з лінолю старанно, і кожна неначе в'їлася в підлогу. Йому божевільно хотілося покінчити з цим якскорше, але водив рукою він повільно, зовсім повільно» [6, с. 13]. Вся новела – це боротьба Валерія з ами собою. Спочатку він намагається вперо не помічати плям, намагається думати про «пониження якості виробництва», «про виробництво найпотрібніших речей у воєнний час», але плями не давали спокою. «Витерши, Валерій сховав ганчірку і знову влігся (...). Поволі-поволі несамовитість із почуття зникла, залишилася сама заспокоєна рівновага» [6, с. 12-13]. Жодного звуку, як у новелі «Зоря», тривожність героя і заспокоєння, коли він переконується, що все так, як повинно бути. У кадрі – почергово то Валерій, то білі плями і мовчазна боротьба героя з ними.

Звучання текстам додають не розмови, а звуки, як-от у новелі «Я і машина»: «Я взявся за молоток. Він простягся й вгруз у стіну, сам пішов. Я орудував, неначе батіжком, у моїх руках він був легше гілочки. Він скажено стрекотав, скорострілом стрекотав, я його в нутро заводив жирночорних

м'яких надр. Він вгрузав, розривав, скалками, іскрами, іскрами геть вугілля навкруги розсипаючи» [6, с. 15]. Молоток автор порівнює з людиною: «Ми були вже з ним в стосунках, за яких при зустрічі вітаються, торкаються капелюха, а інколи при тому офіційно всміхаються. Так, він став помітно приязніший» [6, с. 15]. Між героєм та його молотком відбувається німий діалог, перший починає розуміти другого, а другий починає його слухати: «Молоток лежав знесилений і слухняний, дозволяв робити з собою все, що заманеться. А я був над ним нероздільним володарем, необмеженим паном [6, с. 15].

Айстоперами у Костецького виступають сорочка, яку знімають з Бога («Бог та мудреці»), камінь («З переказу»), «густа фіялкова краплина» («Третя Ема»), білі плями («Валерій і білі плями»), зоря («Зоря»), молоток («Машина»), бомби («Бомбардування»), зламаний прапор і руки «Боротьба за прапор»). Вони привертають увагу читача своєю несподіваною появою: там, де не мало би їх бути, або з тими, з ким не могли би бути.

У творах збірки «Оповідання про героїв» присутні такі кадри: дотиково-фактурні (піт від важкої праці), нюхові (запах гуми), зорові (сяюча зоря, електричне світло, світлини, біла пляма, руки), слухові (широка черга кулемета, бомбардування), рухові (сходження з пагорба, праця сина володаря, писання, битва за прапор), емоційні (здивування людей, зацікавлення наглядача). Вони увиразнюють розповідь, часто можуть бути ключовими у характеристиці героїв. Письмо Костецького концентроване, він уникає надмірної деталізації, відступів, його персонажі фактично завжди у кадрі. А обмежена кількість кадрів тримає читача в постійній напрузі, веде до фіналу, який завжди непередбачуваний.

На думку А. Мазурак, «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» [10, с. 52-53]. О. Пуніна вважає, «що композити технічної конструкції у художньому творі – форми переходу і логіка зміни кадрів, система планів, панорамування тощо – виконують функції вже літературного засобу (передовсім очуднення системи викладу) і не вичерпують собою всієї системи технічних прийомів кіно. Відтак модуляції цього типу конструкції активно продукує художня проза, як упродовж століття (кінематографічні форми переходу від однієї композиційної одиниці до іншої – наплив, наїзд – в оповіданнях І. Костецького («Ціна людської назви», «Божественна лжа» та ін.), Ю. Косача («Ноктюрн b-moll»)), так і до сьогодні...» [12, с.138-139].

Кінематографізм малої прози Костецького має певне підґрунтя, адже свого часу він захопився режисерською діяльністю, навчався в Ленінградському театральному училищі та в Московському інституті театального мистецтва, згодом у Пермі був режисером самодіяльного театального колективу. Згодом повертається в Україну «в надії на співпрацю з Київською кіностудією над екранізацією «Слова о полку Ігоревім»; сценарій доброзичливо поцінував Довженко» [1, с. 4]. Та й зрештою, знаємо цього автора і як драматурга-експериментатора («Спокуси несвятого Антонія», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину»). В «Оповіданнях про переможців» Костецький уникає розлогих описів, доладних характеристик персонажів. Ці твори – ловлення миті, моменту, викадровування найважливішого, сукупність певної послідовності невеликої кількості кадрів з обов'язковим айстопером. Саме невеликої кількості кадрів, немов автор боїться, що читач за надміром сцен, епізодів може не побачити найважливіше, не зупиниться там, де повинен зупинитися, а зачепиться поглядом за ім'я чи звички, а важать не вони, важить мить, що стає вирішальною, вчинок, який змінює не лише персонажів, а й читачеве розуміння того, якою повинна бути розказана історія. Сама ж збірка немов цикл короткометражних фільмів, де головні персонажі перемагають чи повинні перемогти: перемагають хлопці, незважаючи на смерть, перемагає

Бог, переможе син володаря, перемагає мешканець Ді-Пі табору, переможе письменник, перемагає Валерій Шило, перемагає робітник у шахті, перемагає (?) льотчик, перемагає (?) Пилька Вовк. Вибір кадрів автором, викадровування спрямовані на показ цієї перемоги тут і тепер, і неважливо, що було до та що буде після, адже переможців не судять.

Список використаних джерел

1. Барабаш Ю. *Enfant terrible*, або “Інший” посеред більшості (Ігор Костецький. На шляху до української моделі модернізму). *Слово і Час*. 2018. № 8. С. 3-18.
2. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. 320 с.
3. Бурлакова І. Модуси ідентичності в екзистенційному дискурсі “Повісті про останній сірник...” Ігоря Костецького. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2018. Вип. 37. С. 109-116.
4. Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движення; Кино 2. Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.
5. Эйзенштейн С. Кино и литература (Об образности). *Вопросы литературы*. 1968. № 1. С. 91–112.
6. Костецький І. Оповідання про переможців. Фюрт: Золота брама, 1946. 27 с.
7. Крижанівський Б. Книга про кіно. Нариси. К.: Веселка, 1987. 159 с. С. 148
8. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
9. Лук'янець Т. Візуально-просторові моделі реалізації кіноприйому монтажу в художньому тексті. *Закарпатські філологічні студії : зб. наук. пр.* Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 7. Том 2. С. 15- 20.

10. Мазурак А. Про вроджену «кінематографічність» художньої літератури докінематографічного періоду. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство)*. 2012. С. 137-156.
11. Покулевська А. Монтажність і кадровість як принципи структурування в просторових та часових мистецтвах. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2016. № 2. С. 45-52.
12. Пуніна О. Засоби кіно мови в українській художній прозі 20-30-х років ХХ століття. Дисертація на здобуття наук. ст. к. філол. н. Донецьк, 2010. 223 с.
13. Ромм М. И. Избранные произведения в 3-х томах. Том 3. М. : Искусство, 1982. 576 с
14. Соловей О. Етичні максими в художній прозі Ігоря Костецького <https://jpv.s.donnu.edu.ua/article/view/3666/3699>
15. Соловей О. Мала проза Ігоря Костецького: етичний аспект. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2015. Вип. 23. С. 40-59.
16. Соловей О. Письменник і війна. Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2015/02/01/232156.html>
17. Стех М. Р. Ігор Костецький: начерки творчого портрету. Режим доступу: http://www.ji-magazine.lviv.ua/diskusija/2013/Stech_Kosteckyj_nacherky_tvorch_portret_u.htm

Деркачова Ольга Сергіївна, доктор філологічних наук, професор кафедри педагогіки початкової освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.