

УДК 821.161.2-32.09М. Вінграновський: 791

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У МАЛІЙ ПРОЗІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

Наталія ЛИННИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра історії української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,
e-mail: natalaylunnik@gmail.com*

Порушено питання синтезу кіномистецтва та літератури на прикладі малої прози М. Вінграновського. Під час дослідження було виявлено прийоми, притаманні кіно, та простежено їх упровадження у літературних творах.

Ключові слова: синтез мистецтв, кіно, кінематограф, документальність, кіноприйом, режисер, кадр, монтаж, простір, фрагмент, ракурс.

Синтез мистецтв – це органічна єдність, взаємозв'язок різних видів мистецтва в межах цілісного художнього твору, адже вони знаходяться у вільному, неізолюваному культурному процесі. Він досягається тоді, коли елементи різних мистецтв гармонійно узгоджені спільністю ідейного змісту [4]. Проблема синтезу мистецтв має давню і вельми поважну «біографію». Її розробляли Імануїл Кант, Георг Гегель, Фрідріх Шеллінг, Микола Бердяєв, Олексій Лосєв, Іван Франко та ін. Скажімо, І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» досліджував способи досягнення письменником музичного та малярського ефектів у художньому творі. Зокрема, звертав увагу на роль органів чуття у поезії, особливо «зміслу зору» [10]. В історії української літератури, дедалі частіше ми спостерігаємо впливи різних видів мистецтв на літературу. У пошуках нових форм, світоглядних змін та засобів вираження авторського задуму, митці використовують елементи різних мистецтв та трансформують їх літературний твір. Яскравими представниками такого симбіозу в українській літературі називаємо Михайла Коцюбинського, Лесю Українку, Ольгу Кобилянську, Михайля Семенка та Миколу Луговика. У «Valse melancholique» О. Кобилянської, музика має велике психологічне навантаження та є засобом вираження внутрішньої сторони персонажів. Синтез музики і літератури помітний і у творчості Лесі Українки (цикл «Сім Струн»). Найяскравіший вплив малярства на літературу прослідковується у творах М. Коцюбинського. Він називав деякі новели «акварелями», «етюдами», «образками». Використовуючи елементи імпресіоністичного живопису, письменник акцентував увагу на виразності слів та зоровому уявленні. Щодо останнього ефекту, то варто згадати представників поезомалярства, зокрема, українського футуриста М. Семенка та М. Луговика. Основу їхньої поезії становить зорове віршування та має формально-графічне вираження (М. Луговик).

Особливо відчутним синтез мистецтв є в добу стрімкого розвитку кіноіндустрії, телекомунікацій, комп'ютерних технологій – синтетичних мистецтв. Поряд із новими зображеннями авторської дійсності, література залишається конкурентоспроможною завдяки збереженню своїх основ і активному використанню різних формальних та тематичних елементів багатьох видів мистецтва.

Прикладом цього є зв'язок кінематографії та літератури. Відомі хрестоматійні дефініції, що література – це сукупність писаних і друкованих творів, результат творчого процесу автора, зафіксований у відповідному тексті за допомогою літер [7, 396], а кінематограф – перш за все колективна діяльність, яка полягає у творенні рухомих зображень зі звуковим супроводом. Єднальними елементами цих мистецтв є спільність їхніх сюжетів, образів, характерів, але з допомогою різних засобів вираження.

Незважаючи на вагому відмінність між названими видами мистецтва, хочу зосередитися на творчій діяльності Миколи Вінграновського, яка є яскравим прикладом їх взаємодії. Завдання дослідження полягає у виявленні синтезу кіномистецтва та літератури на прикладі малої прози М. Вінграновського. А також спробуємо виявити елементи, притаманні кіно, та шляхи їх застосування у художніх творах письменника.

Особливість мислення М. Вінграновського полягає у поєднанні чуттєвості поета, масштабного мислення прозаїка та майстерного режисерського розкrojовання і монтування зображуваної дійсності. М. Вінграновський писав, що «кіно сконцентрувавши в собі найбільш могутні мистецькі прояви людського духу, правомірно входить в голову усіх мистецтв як мистецтво найбільш ефективне, емоційне і впливове» [1, 2]. Тому, розуміючи потенційність кіномистецтва, письменник активно використовував елементи кіно у художньому прозовому тексті для збільшення засобів зображення художньої реальності.

Як вже зазначалося, зображення в кіно – візуальне та об'ємне. Глядач має можливість стежити за місцем дії в межах ракурсу камери, який при цьому може змінюватися. Простір письменника обмежується його уявою, тому автор вдається до детальних описів, використовуючи при цьому велику кількість художніх засобів та описів: «...стоїть мати під акацією біля господареві з білого черепашнику у мальвах хати, коли бачить: вулицею верхи на конях їдуть якісь вершники – розтягнулися, не видно їм кінця-краю, їдуть у два ряди, один за одним і повитягували шиї» («Кінь на вечірній зорі») [2, 125]. Якщо поданий фрагмент має художній та розповідний характер, то в наступному ми можемо спостерігати певну документальність: «За Любашівкою до Одеси почалися яри. Поміж похиленими горбами ті розлогі долини-яри пролягали впоперек траси» [2, 59].

Одна з суттєвих відмінностей між подачею персонажів у кіно та художньому творі полягає в об'єктивності ставлення автора (режисера/сценариста) до останніх. Письменнику досить важко утримуватися від власної оцінки того чи іншого героя. Автор може це робити як свідомо (наприклад, для яскравості зображення характеру), так і на підсвідомому рівні: «Мої рогаті курортниці розташувалися у задку воза на колишнім циганським подертій брезенті і в передчутті морських ванн блаженно мекекали!» («Маячуня») [2, 59]. У поданому фрагменті М. Вінграновський зробив велику ставку на образне

мислення читача. Поруч із беззаперечним фактом дії, автор, з допомогою метафори «рогаті курортниці» та припущення щодо їхніх думок, створив відповідну атмосферу. Для досягнення такого ж ефекту в кіно, режисер має можливість використовувати міміку, жести та фонові розмови «куротниць».

Поza тим, чималу кількість елементів розповідного художнього тексту реципієнт сприймає як фрагменти кіносценарію, у зв'язку з чітким та послідовним перебігом кадрів: «На підводах горою, накриті ряднами, виднілися крашанки і паски. Ті крашанки і паски служки корзинами позносили у комору. А за ворітьми, з вулиці, йшли і йшли старці і каліки, просили в батюшки милостиню. Батюшка виходив до них, благословляв з-за воріт хрестом і знову благословляв... Минув тиждень. Крашанки в коморі засмерділися, і їх викинули в гнилий колодязь...» («Кінь на вечірній зорі») [2, 124].

Для творчості М. Вінграновського властивий перехід з жанру в жанр, зміна оповідачів та кадрованість художніх творів. Такі повісті, як «Літо на Десні», «Манюня», «Сіроманець», Д. Кремінь, дослідник творчості М. Вінграновського, слушно назвав кіноповістями. А також зазначив, що: «Українська анімація теж неможлива без “Первінки”, “Козака Петра Мамариги”...» [5, 43].

Варто відзначити те, як письменник зображує місце дій та й самі події у творах. Детальні описи пробуджують яскраву фантазію у читача і створюють чіткі образи так, що читач відчуває свою участь та візуальну присутність. У повісті «Манюня», автор подав сцену таким способом: «Обганяючи нас, він черканув по мені очима, стьобанув батогом свою конячинку, а порівнявшись з Манюнею, шмаганув по спині й Манюню, і, проїхавши трохи ще, завернув до невеличкої річечки, де бовталися циганчата, а на березі при багатті вечеряли два цигани і три циганки» [2, 59]. Дії, зображені в один момент, письменник свідомо розтягнув і на кожній з них зацентрував увагу. Використання згрублілих слів: «черканув», «стьобанув», «шмаганув» – передають насиченість негативу дії у кадрі. І лише фонові замальовки мирної вечери та ігор дітей, знижує точку емоційного навантаження.

Дослідник теорії кіно В. Шкловський наголосив, що «сюжет фільму – це майстерний вибір моментів, вдала часова перестановка і вдалі протиставлення» [12]. У новелі «Наш батько», письменник змонтував низку моментів-кадрів, які і вибудовують сюжетну лінію твору. Тому М. Вінграновський мимовільно стає режисером художнього твору. Він вибудував справжню кінокартину, задіюючи різні кіноприйоми та кіноелементи. Перш за все, ідеться про зорові ефекти, які є основою кінострічок. Проте письменник вдало використав їх повною мірою і в художньому тексті. Така візуалізація персонажів, зокрема їхніх дій, підтримує увагу читача. Використовуючи слова-заклики: «гляньте», «дивіться», «бачите» [2, 320–323], автор створив ефект «присутності» та зосередив увагу аудиторії на акцентованому фрагменті тексту: «Гляньте, як довго він прицінюється до цих чобіт. Мабуть, візьме, бо по тому, як колупає нігтем підошву – чи добре вичинена – як обмацує голенища, передки, ранти, залазить рукою всередину – чи рубчика якого нема, чи цвях не виліз із підошви, – дістає гроші» [2, 320]. Докладний опис, купівлі взуття, є більш документальним характером ніж художнім, проте, саме вдало змонтована низка подібних кадрів особливим способом відтворює характер персонажа та його життєві позиції.

Візуалізації кіноновели сприяє форма твору та специфіка організації наративів,

які будують сюжет. Кіноновелу «Наш батько» можна поділити на три частини згідно з кількістю нараторів, що відіграють особливу роль у творі. Використовуючи фольклорні мотиви, М. Вінграновський наділив оповідачів-персонажів, синів головного героя, життям після смерті, які супроводжують Батька протягом усього твору, як позакадрові оповідачі. Перший говорить про батька з братської могили. Наступні – берест, біля батьківської хати, та поле, де вбитий син став «пшеницею, гречкою, кукурудзою, навіть сам уже не знаю чим...» [2, 324]. Окрім спостереження за головним героєм, дикторські монологи насичені спогадами, побутовими та філософськими міркуваннями: «а батько візьми та й скажи: немає у мене, крім череди, нікого, оце допасу до зими, та й спилію оцього береста, та витешу собі домовину із нього [...]. Страшно стало мені від тих батькових слів: я подумав собі, як це батько лежатиме у мені, у своєму синові, у землі?» [2, 323]. Насиченість позакадрових розповідей активує ще одну зону чуття людини – слух. У художньому тексті «Наш батько», М. Вінграновський успішно поєднав зорові та слухові ефекти, що і перетворило текст на кіноновелу з вмістом звуку, образу та руху.

Категорії часу та простору поділяють мистецтва на часові та просторові. У знаменитому трактаті «Лаокоон, або про межі живопису і поезії» Готхольд Ефраїм Лессінг наголосив на тому, що «живопис діє у просторі, поезія – в часі. [...] Живопис користується знаками, що співіснують у просторі, поезія – знаками, що змінюють один одного у часі» [6]. Таке порівняння малярства та літератури вказує на їх суттєву відмінність. Беручи до уваги, що основа кіномистецтва ґрунтується, зокрема, на знаковій системі малярства, ці міркування (за Г. Е. Лессінгом) можуть стосуватися відмінностей кіно та літератури. У статті «Література в системі мистецтв як галузь літературознавства», Дмитро Наливайко апелював до подібних висловлювань. Науковець вважає, що, незважаючи на те, що живопис – це предметне і статичне мистецтво та більше пов'язане зі сферою внутрішнього, тоді як поезії властива динамічність – передає дії і рух у часі, що пов'язано зі сферою внутрішньою, є можливість долання цих бар'єрів: «обидва мистецтва володіють специфічними засобами долати онтологічні бар'єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню та зовнішню динаміку (живопис) і в тягlostі пластично-живописну красу чуттєвого світу (поезія)» [8, 12]. Тому, використовуючи усі придатні для адаптування елементи малярства та кіно, М. Вінграновський успішно здолав межі цих мистецтв та розширив функціональність і знаковість графічно зображених слів.

Повертаючись до питання простору у кіноновелі «Наш батько», зауважимо, що для його зображення М. Вінграновський вибудовував об'ємний простір, завдяки розташуванню низки уявних камер, які здатні постійно змінювати ракурси, давати «крупний план» та за необхідності – віддалятися, відносно об'єктів зображення чи за зміни оповідачів. Час, яким оперував автор, є в тісному переплетенні минулого–теперішнього–майбутнього в моменті оповіді. Описуючи день рутинного життя людини, письменник уводив у текст спогади про минуле, події сьогодення та зазірання у майбутнє, яке дуже схоже з програмою передач транзистора: «У кишені батькового плаща транзистор музику грає, а як селом буде череду гнати – транзистор заграє гімн, потім розкаже, що на світі робиться. Вижене батько череду якраз за село – транзистор зробить фіззарядку»

[2, 324]. Поряд зі спостереженнями за плином часу персонажа, автор спроектував і позачасові матерії, до яких належить вічність. Життя після смерті М. Вінграновський вбачав у поєднанні з природою та впливом карми в українському контексті. Зображення синів, які стали берестом та полем, мають не лише символічне, а й тематичне значення: людини, війни, патріотизму, обов'язку та природи: «в цих полях я став пшеницею, гречкою, кукурудзою, навіть сам уже не знаю чим. Хоча це не точно: у цих полях лежать цілі покоління нашого народу, і так ми усі родимо, і так ми усі цвітемо...» [2, 324]. У наведеному фрагменті автор подав ліричний відступ від імені наратора – позакадрового голосу. Окрім ліризму, текст містить сильне емоційне навантаження та відіграє важливу роль у фінальній частині кіноновели.

Використання зорових та слухових ефектів, ефекту руху, особливість зображення часу та простору спостерігаємо в новелі «Наш батько» повноцінною покадрованою та органічно змонтованою кінокартиною. Специфіка організації та поєднання форми і змісту, використання численних кіноприймів стає яскравим прикладом синтезу кіномистецтва та художньої прози.

У літературному творі використання автором потоку свідомості не є рідкісним явищем. Зокрема, М. Вінграновський застосовував цей прийом не лише в межах монологу, а з допомогою монтажу створив художній текст, як психологічну розвідку свідомості конкретної людини. Особливість новели, побудованої на основі коротких фрагментів, що поєднуються лише одним персонажем, у тому, що вони не визначені ні часом, ні простором. Основний акцент автор зробив на психологічному портреті персонажа. Я. Цимбал звертає увагу на те, що такі твори «вихоплено одномоментно, вони не мають передісторії і часто не мають продовження» [11, 76]. Новелу «Женя» автор побудував як монолог, використовуючи традиційного, гомодігетичного наратора. Проте головним способом організації тексту постає техніка потоку свідомості з плетивом образів, спогадів та їх монтажем. Письменник зафіксував реакції психіки та подразники, що спричинили появу того чи іншого образу: «І я зібралася, хату, собаку, курей, три вишні на сусідку лишила, зібралася – Київ, вулиця Кривоноса, шість, троюрідна сестра сина женить, їду, ситра хочу, ось вам ножичок, відкрийте пляшечку, якщо можете, пальці мої на буряках зігнулись, як зігнулись, так і не розігнуться, а буряки, бачите, не такі, як у нас, – у нас буряк уже землю застелив» [2, 336]. Художник шукає можливість розкрити перед читачами цілий світ персонажа на підставі самоаналізу. Такий спосіб викладу попереджує вплив автора на зображене і зводить роль останнього до функції скриптора. Фіксування кількох думок, іноді між собою не поєднаних за змістом, з допомогою монтажу – стають засобом вираження характеру персонажа. Займаючись режисерською роботою над кінофільмом «Дума про Британку», М. Вінграновський зазначив, що: «У мистецтві – на відміну від математики – від перестановки доданків сума змінюється! І при тому значно!» [1]. У цій новелі ми спостерігаємо чітку логіку процесу зміни фрагментів, які вибудовують сюжетну лінію твору.

Отже, М. Вінграновський досяг виразності і реалізму у новелі «Женя», використовуючи потік свідомості та елементи монтажу окремих фрагментів для побудови характеру персонажа й організації художнього твору.

В оповіданнях «У глибині дощів», «Не дивись мені в спину», крім використання кіноприймів, прослідковується наскрізна тема кінематографу. М. Вінграновський відкрив перед нами двері у таємничу майстерню кіновиробництва. Працюючи над кінокартинами як режисер, М. Вінграновський все ж залишався письменником. Його вабив таємничий світ кіно в усіх його проявах і в найменших деталях, які він успішно сублимував у прозі. В оповіданнях «Не дивись мені в спину» та «У глибині дощів», М. Вінграновський відкрив перед нами деталізований процес зйомок кінофільму, які і лягли в основу творів.

Оповідання «У глибині дощів» поєднує в собі епічні та кінематографічні елементи. Письменник вдавався до оповідної манери викладу та розкрив психологічний стан режисера-наратора під час зйомок кінофільму. Для М. Вінграновського ця тематика була дуже близькою, і ми маємо підстави вважати, що в основу оповідання лягли біографічні моменти з життя письменника. Ідеться про роботу над кінофільмом «Дума про Британку». У своїх спогадах про М. Вінграновського, А. Добролежа згадує робочі труднощі над кінострічкою, які письменник використовував як сюжетну лінію оповідання: «Не встигли ми відзняти й половини літньої натури, як настала осінь ... всі в групі розуміли: не встигнемо, не встигнемо ми відзняти натуру. Так воно й сталося. За кілька днів надійшов наказ “згорнути експедицію”, продовжити зйомки декорацій у павільйоні кіностудії...» [3]. М. Вінграновський побудував зав'язку оповідання зі схожої проблеми та вмонтував переживання персонажа у монологічній формі: «лишилося зняти фінальну битву. І – на тобі: дощі. Фільм зупинився, хоч вий» [2, 203]. Письменник переніс реальні події з життя режисера на сторінки оповідання, але за відповідної лексичної наповненості твору, у ньому відсутнє технічне мислення на відміну від образного. Для опису кінозйомок письменник використовував фрагментарність та монтажні прийоми, які не порушують загальної організації твору. Багаторакурсні зйомки кадрів, їхнє, часом уповільнене, часом прискорене зображення на сторінках прозового твору відтворюють художнє мислення режисера-письменника: «Все ожило, забігало, заходило, заморгало очима, вихопились дими і вогні, заклацали сухими зубами гвинтівки і кулемети, гарикнуло вибухом у лимані, кожух на мені став гарячим, блиснули коси в руках мого війська, шаблі, серпи, ціпи і сулиці, і я повів своє військо в атаку» [2, 236]. Такий динамічний сюжетний хід зближує кінематографічний текст з художнім прозовим текстом та надає останньому переваги у впливі на читача-реципієнта.

Продовжує кінематографічну тематику оповідання «Не дивись мені в спину». Письменник зображував усі події твору через внутрішній світ режисера-персонажа. Використовуючи прості речення та починаючи кожен рядок спочатку, автор неквапливо наповнив текст персонажами, образами. На перший погляд, відділені один від одного графічно та ситуативно, подані елементи вибудовують цілісну картину психологічного стану митця за роботою: «Оця одна мить, цей момент – і все раптом заговорить не мовою паперових креслень, а мовою живого образу. Треба бути спокійним і особливо стооким, щоб усе побачити» [2, 299]. Акцентування на деталях, виокремлення одного образу із загальної картини під потрібним ракурсом надає письменникові можливість оперувати їх інформативністю та з допомогою монтажного прийому конструювати у художній текст.

Дослідниця творчості М. Вінграновського, Л. Тарнашинська, зауважила, що твори письменника «точні на слово, вони зворушують якимось особливим проникненням у світ стосунків людини і природи, трепетною розмовою ... з усім живим, наділеним власною вдачею, голосом, талантом» [9, 331]. Письменник зобразив «крупним планом» образи старого коня і скаліченого лелеки та, протягом твору, стежив за зміною їхньої поведінки під час зйомок. Відділені від загалу, саме вони виступають головними критиками роботи акторів та режисера: «По коневих очах я зрозумів, що Сивкові ніхто не сподобався тут: ні люди, які удавали із себе партизанів і німців, ні артисти мої, ні коні...» [2, 302]. Отже, фрагментарність та деталізація відіграють особливу роль, як у сюжетній організації, так і у смислового наповненні оповідання.

Особливість індивідуальної стильової манери прози М. Вінграновського полягає в органічному синтезі кіномистецтва та літератури. Письменник адаптував елементи, притаманні кіномистецтву, до художнього літературного твору. Оповіданням та новелам М. Вінграновського властиве перетікання з жанру в жанр, зміна нараторів та кадрованість художніх текстів. Використовуючи фрагментарність у сюжетній та образній системах організації творів, письменник застосовував прийом монтажу.

Прослідковуючи використання зорових та слухових ефектів, ефекту руху, особливість зображення часу та простору, а тож специфіку застосування численних кіноприйомів, на основі проаналізованих творів М. Вінграновського, можемо зробити висновок, що творчість письменника постає яскравим прикладом синтезу кіномистецтва та літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Вінграновський М.* Безсонне, стооке мистецтво: Роздуми над літературним сценарієм і фільмом / М. Вінграновський // Молодь України. – 1962. – 13, 14 квітня.
2. *Вінграновський М.* Вибрані твори : у 3 т. Т. 3 : Повісті й оповідання / М. Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004.
3. *Добролежа А.* Микола Вінграновський у спогадах, листах і кіно / А. Добролежа. – Режим доступу : // http://vitchyzna.ukrlife.org/9_10_06dobrol.htm
4. *Івасюк К. В.* Ретроспективний аналіз проблеми синтезу мистецтв / К. Івасюк. – Режим доступу : // www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/knp/163/knp163_126-128.pdf
5. *Креміль Д.* Кінематографічна складова у поетичній творчості М. Вінграновського / Д. Креміль // Науковий вісник Миколаївського державного університету : збірник наукових праць. – Миколаїв : МДУ, 2007. – (Філологічні науки ; вип. 14).
6. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. – Режим доступу : <http://review3d.ru/g-e-lessing-laokoon-ili-o-granicax-zhivopisi-i-poezii>
7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
8. *Наливайко Д.* Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Д. Наливайко // Слово і час. – 2003. – № 5, 6. – С. 12.
9. *Тарнашинська Л.* Гармонія парадоксів як художнє над завдання: Микола Вінграновський / Л. Тарнашинська // Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. – К. : Смолоскип, 2010.

10. Франко І. Из секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. Т. 31 / Іван Франко. – К., 1981.
11. Цимбал Я. «54 кадри на сторінці» : кіно і проза 20–30-х років ХХ ст. / Я. Цимбал // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 74–79.
12. Шкловский В. Б. Энергия заблуждения: Книга о сюжете / В. Шкловский. – Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/shklovsky/energeia.htm>

Стаття надійшла до редакції 12.09.2012

Прийнята до друку 17.12.2012

THE SYNTHESIS OF ARTS IN THE SHORT STORIES BY MYKOLA VINHRANOVSKYI

Nataliya LYNNUK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Academician Mykhaylo Vozniak Ukrainian Literature Department,
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,
e-mail: natalaylunnuk@gmail.com*

The article deals with the problem of synthesis of cinema art and literature on the example of short stories by Mykola Vinhranovskyi. Devices used by the movie in the research are found and their introduction in the literary works is observed in the research.

Key words: synthesis of arts, movies, cinema, documentary character, director, frame, montage, space, fragment, the angle.

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В МАЛОЙ ПРОЗЕ НИКОЛАЯ ВИНГРАНОВСКОГО

Наталья ЛИННИК

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра истории украинской литературы имени академика Михаила Возняка,
ул. Университетская, 1, Львов, 79000, Украина,
e-mail: natalaylunnuk@gmail.com*

Поднят вопрос синтеза киноискусства и литературы на примере произведений малой прозы Н. Винграновского. В ходе исследования обнаружены приемы, присущие кино, и прослежены их внедрения в литературных произведениях.

Ключевые слова: синтез искусств, кино, кинематограф, документальность, кино-прием, режиссер, кадр, монтаж, пространство, фрагмент, ракурс.