УДК 821.161.2-3.09

Л. М. Кулакевич

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ НІМОГО КІНО У ПСИХОЛОГІЧНОМУ ЕКШЕНІ І. ДНІПРОВСЬКОГО «ЗАРАДИ НЕЇ»

Проаналізовано оповідання І. Дніпровського. Визначено, що відповідно до канону екшену, головний актант повинен за максимально короткий час знайти свою кохану, аби встигнути із нею на потяг і таким чином урятуватися від ворога. Установлено, що визначальною особливістю оповідання є відсутність опису зовнішності героїв, їх репліки зведено до мінімуму, що загалом було характерними рисами сценаріїв німого кіно. Напружена атмосфера тривоги й страху створюється за допомогою акустичних і візуальних мікрообразів з семантикою паніки та потерпання від жаху. Похмурі урбаністичні пейзажі, ворожість світу і відчуття фатальної приреченості героїв у ньому відсилають до німецького експресіоністичного кіно початку ХХ ст. Підкреслено, що фінал оповідання несподіваний: герой знову опиняється в місті, однак тепер у статусі того неназваного ворога, від якого власне і тікав, і гине від руки рудого очільника.

Ключові слова: авантюрно-пригодницька проза, канон екшену, психологічний екшен.

DOI 10.34079/2226-3055-2020-13-22-31-38

Дніпровський Іван Данилович (1895–1934; справжнє прізвище – Шевченко) – ще один із когорти талановитих діячів «розсміканої» доби (за Л. Скориною), що відіграв помітну роль у становленні й розвитку української культури 20–30 рр. ХХ ст., однак і нині його невеличкий, але розмаїтий творчий здобуток залишається лакуною в історії української літератури. Письменник не мав свідомої настанови працювати саме в розважальних жанрах літератури, як це робили М. Йогансен, О. Слісаренко, Ю. Смолич, Г. Шкурупій, Ю. Шовкопляс, Ю. Шпол, тому з його творів залучаємо до аналізу лише оповідання «Заради неї» (1927), що, на нашу думку, має всі ознаки екшену. Жанрові особливості екшену нами досліджено у статті [3]. **Метою** нашої розвідки є визначення жанрових особливостей оповідання І. Дніпровського, а **завданням** – з'ясувати художні елементи твору, які дають підстави віднести його до жанру екшену.

Оповідання І. Дніпровського охоплює всього одну добу життя героя (від світанку до світанку). Відповідно до канону екшену, головний актант – ревкомівець Петро – повинен за максимально короткий час знайти свою кохану, аби встигнути із нею на потяг і таким чином урятуватися від ворога. У вибудованих у творі перипетіях проглядає архетипний сюжет утечі/порятуння закоханих від чудовиська, що відсилає до народних казок і легенд, у яких юнак пожертвував собою заради коханої. За аналогією до прийомів у гостросюжетних художніх фільмах (трилерах, горорах, фільмах-катастрофах), однолінійний сюжет оповідання «Заради неї» складається з підступно-дратівливих збігів обставин, що виформовують відчуття, ніби весь світ, навіть рідні люди й особисті речі героя хочуть завадити йому порятунку: саме в цей ранок, попри попередження чоловіка, Ганка пішла до батьків аж на інший край міста; він не може втрапити рукою в рукав гімнастерки; відірвався гудзик від френча і Петро затримався, щоб знайти його; онучі виявилися вологими й актант

узув чоботи на босу ногу і натер собі мозоль на мізинному пальці ноги, тому рух героя супроводжується неймовірним фізичним болем; зробивши шалене коло по місту, герой знаходить кохану дома; під час бігу з Ганчиних ніг періодично злітає взуття і герої мусять витрачати на його пошуки дорогоцінні хвилини; нарешті опинившись у вагоні, герой змушений разом з коханою тікати з нього, адже зі степу до станції рухалися вершники; Петро викидає зброю й документи, аби приховати свою приналежність до ревкому, але кавалерією виявилися більшовики і через відсутність документів втікачі стають полоненими «своїх» (*«Над ним нахилилися знайомі шоломи. Милі, рідні, безумно-дорогі шоломи»* [1, с. 31]; *«теплі, хороші шинелі»*; *«значить, ще город у нас»* [1, с. 33]) і знову опиняються в місті.

Та якщо для екшену як різновиду авантюрно-пригодницького метажанру загалом характерний щасливий кінець, то в аналізованому творі фінал майже новелістичний: більшовики розстрілюють Петра як дезертира. Визначальною особливістю оповідання І. Дніпровського «Заради неї» є відсутність опису зовнішності героїв, зорові деталі образу світу та найголовніше – репліки героїв зведено до мінімуму, що загалом було характерними рисами сценаріїв німого кіно. У «друкованому» екшені І. Дніпровського герой є об'єктом, за яким спостерігає невидима камера, але й сам він є точкою зору на світ, відповідно «в кадрі» опиняється лише те, що бачить він. Скажений і відчайдушний біг¹ актанта по місту (оприявлено через характеристики руху: *«помчав»*, *«очманіло побіг»* [1, с. 18] тощо) дає можливість панорамно показати евакуацію більшовиків з прикарпатського містечка. Мотиви тривоги та небезпеки розгортаються вже на початку оповідання через звукову деталь з семантикою страху і болю: *«Дикий крик розірвав повітря»* [1, с. 15]. Мікрообраз крику як іманентної реакції людини на небезпеку та стрес стає наскрізним в оповіданні. Постійно підтримуючи напружену атмосферу тривоги й страху, акустичний ряд увиразнюється візуальним – антропоморфними образами з семантикою паніки та потерпання від жаху (*«благуще кричить паровик»* [1, с. 16]; *«рудий пред викликає когось короткими зойками польового телефону»* [1, с. 17]; *«од крику і дзвону шуляться злякано дерева»* [1, с. 17]; *«паровик придушено крикнув»* [1, с. 18]; *«прищулені дахи, злякані скрики вікон»* [1, с. 19]; *«Соша своїм рухом і гулом кричала йому в спину»* [1, с. 20]; *«телеграфні стовпи так скаржно, як люди, простягають до валки прощання – паровик солодко й жахно кричить на дурні семафори»* [1, с. 20]; *«Дикий крик рвонув весь будинок»* [1, с. 21]; *«Рум'яна будівля вокзалу тікала од натовпу, сунулась в степ і кричала паровозними голосами»* [1, с. 24]).

Тривога є домінантною характеристикою світу навколо героя (*«трагічно-знайомий димок»*, *«тривожний димок»*, *«тривожний знак»*, Петро *«тривожно ждав»*, степом *«шугає тривога»* [1, с. 15], *«купи тривожних постатей»*, *«смикаються трагічно-спокійні обличчя»*, *«трагічні патериці секретаря парткому»* [1, с. 17]). Мікрообрази комінів, що *«з жахом пнуться в сизий тривожно-крикливий степ, безпорадно оглядаються на крик і не можуть тікати»* [1, с. 16] асоціативно екстраполюються на героя, який не може втекти від небезпеки, адже, як «димар до землі», прив'язаний до коханої Ганки. Фатальна приреченість героя постійно анонсується через деталі його руху по місту (*«Біля брами гуральні він зупинився і стомлено, чудно, якимось в одну секунду (“так падають розстріляні”) присів коло неї»* [1, с. 19]), характеристики навколишнього світу і побуту (*«Над самим гребінем станції повісилось сонце»* [1, с. 26]; *«Враз вся земля засивіла <...>»* [1, с. 32]; *«в печі конвульсійно вмирало вугілля»* [1, с. 36]), виття собаки, що серед українців завжди

¹ Образ бігу пізніше зринає в повісті «Жанна-батальйонерка» (1929), стає сюжетотвірним в оповіданні Гео Шкурупія «Страшна мить» (1930).

витлумачувалося як попередження про чийсь смерть (*«Десь зовсім близько завиласобака – тонко, змерзло, протяжно»* [1, с. 30]; *«За товтрами десь так само тоскно і тонко завиласобака»* [1, с. 32]).

Похмурі урбаністичні пейзажі, ворожість світу і відчуття фатальної приреченості героїв у ньому відсилають до німецького експресіоністичного кіно початку ХХ ст., у якому художньо оприявлено тривожне, болісне світовідчуття, зумовлене Першою світовою війною. Сучасник Івана Дніпровського, український режисер Фавст Лопатинський, аналізуючи експресіонізм як систему художніх засобів, зазначив: *«Родившись у часи усвідомлення людством всього жаху всесвітньої імперіалістичної війни, жаху безглузлого нищення тисячі людських істот, експресіонізм в центрі своєму ставив людину. <...> Експресіонізм відразу жагуче починає протестувати проти всього порядку річей, що існує, яко проти знищення людини»* [4, с. 10]. Вплив німецького кіно на українську культуру 20–30 років ХХ століття, зокрема на аналізований твір, сприймаємо як даність, яку не потрібно доводити, адже на її користь свідчить хоч би той факт, що в журналі *«Кіно»*, який був друкованим органом Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), фактично в кожному номері є принаймні одна стаття, присвячена подіям німецького кіно. З іншого боку, як зазначила О. Філатова, у 20–30 роках письменники особливо активно використовували зображально-виражальні засоби різних видів мистецтва, зокрема кінематографічні прийоми, візуальні засоби живопису, графіки, музики, маючи на меті *«розхитати»* структуру класичної прози. Художні експерименти особливо помітні у творах Д. Бузька, О. Досвітнього, М. Йогансена, Л. Скрипника, Г. Шкурупія, Ю. Яновського [5, с. 188].

В оповіданні І. Дніпровського *«Заради неї»* містечко охоплене евакуаційним хаосом через страх перед неназваним ворогом, настільки жахливим, що навіть дерева і будинки прагнуть втекти від нього. Відповідно до естетики експресіонізму природа й окремі урбаністичні об'єкти також *«грають»* свою роль, відображаючи атмосферу потерпання від жаху навколо героя (*«На розі, з якого од'рвалося кілька будинків і одбігли в степи, він обернувся»*; *«Коли доганяв знайомий бурий будинок, той раптом одірвався од ґрунту, хитнувся і поплив над землею, як човен»* [1, с. 18]; *«Мінливі громади геометричних фігур дивно рухались разом із ним»* [1, с. 19]; *«Пеньки кукурудзи побігли од вершників, наче й собі тікали»* [1, с. 32]). Бестіарно-містичний рух / біг / плиття об'єктів, яким не властива динаміка у реальному світі, виформовує ілюзію того, що попри нелюдські зусилля героя, останній біжить на місці, чи й просто не рухається, та з іншого – увесь світ разом із Петром хоче втекти від ніяк не проартикульованого ворога.

Ситуація ускладнюється тим, що герой оточений небезпекою з усіх боків, загрозою є не лише неназваний ворог, який ще не увійшов у місто, але й кожен житель міста на шляху актанта, позаяк місто не прийняло владу більшовиків (*«Радісні очі бігли за ним, кололи його в спину, плутались йому в ногах і намагались кинуть його стрімголов у долину. Можна було сподіватись на кулю <...>»* [1, с. 16]). Образ міста наділений ознаками монструозності, що постає таким собі чудовиськом, у *«паці підвалів»* якого гупання кінських копит *«кудовчеться»* з *«містичною злобою»* [1, с. 17]). Цьому образу підпорядковано мікрообрази соші, кленової алеї, вулиці, вокзалу, наділених семантикою пожирання (*«вулиця почала свій людодський сніданок»* [1, с. 21]; *«Вулиця з кіньми, возами, вершниками, скотом, шоломами задоволено підхопила обох в свою веремію і понесла коридором»* [1, с. 22]; *«Кленова алея обидві руки простягла аж до самого міста, хапає піших і коней, пхає це все в своє горло, ковтає голодно, бистро, а десь біля станції чавкотить і гуде її шлунок»* [1, с. 23]; *«Вже повна*

теплушка тріщала і немов намагалася крізь двері і люки виплювати сірі тіла, а вони, – в спазмах чіплялись за неї і лізли їй в переповнену пащу» [1, с. 26]).

Прикметно, що твір насичений звуками, які з 10-х років ХХ століття, коли було винайдено фотоплєєр (специфічний музичний прилад для кінотеатрів, який міг імітувати різні звуки; оператор повинен був учасно супроводжувати дії на екрані відповідними звуковими ефектами [2]), стали невід'ємною складовою німого кіно (гудок паровоза, сирена, кінський тупіт, крики людей, рев тварин, постріли, ходіння). Так, для нагнітання атмосфери тривожного очікування використовується аудіообраз гудка паровоза, що настирно зринає в оповіданні, постійно нагнітаючи відчуття тривожності й напруженості, що загалом властиво фільмам жахів. Для саспенсу у творі неодноразово використовується і кінематографічний прийом перебування персонажів у ситуаціях, що за мить можуть завершитися їхньою смертю (як-от: *«Ганка нагнулась і лізе під буфером. Поїзд може рвонуть і роздушити її» [1, с. 26]).*

В оповіданні І. Дніпровського ніде не згадується про боротьбу ідеологій чи про ворога, який прагне захопити рідну Петрові землю, немає зображення війни у звичному розумінні (наявність двох армій, бої між ними, переслідування ворога тощо, але про те, що війна триває, дізнаємося зі спогадів героя, який ще місяць тому був на фронті). Ворожа армія не представлена ні як збірне поняття, ні як одиничний персонаж. Ворог постає як невидима і страшна сила (*«Хоч би зашипіла шрапнель! Було б видно, де ворог. А так – невідомо» [1, с. 20]),* стихія, що породжує хаос, у якому важко зберегти людську гідність. Ключем до розуміння майже божевільного руху героя, на нашу думку, є архетипна теорія К. Г. Юнга, згідно з якою підсвідома сфера психіки кожної людини містить приховані сліди пам'яті про історичний досвід предків, навіть тваринне їх існування. Ці сліди – архетипи – закарбовані генетично і є психологічним корінням, рушієм багатьох вчинків людини².

В оповіданні І. Дніпровського, намагаючись порятуватися саме з Ганкою (Анімою), Петро позасвідомо прагне врятувати свою Самість. До такого розуміння підводять спогади Петра, спусковим механізмом для яких стає миттєве споглядання місцин, де герой був просто щасливою людиною (*«Він жив тільки миттями» [1, с. 19]).* Саме любов до Ганки зірвала маску з бравого вояки (Персони Петра), змусила усвідомити цінність простого задоволення прокинутися у хрумких простирадлах разом з теплою жінкою. У творі наявні і Мудрий старий (батько Ганки), і Велика Матір з Дитиною (*«На купі клунків, мішків і кошиків жінка годує дитину. Дитинча вже наїлось і хилисть на руку голівку, а жінка байдуже дивиться на вагони, кудись у степи» [1, с. 26]).* Однак ніхто з них не стає в пригоді Петрові та не спонукає останнього до якихось дій для порятунку. Певною мірою це можна пояснити

² Розглядаючи архетипи як універсальні моделі несвідомої психічної активності, які визначають людське мислення і поведінку, психолог виокремлює шість основних архетипів: Мудрий Старий, Велика Матір, Вічна Дитина, Тінь, Аніма / Анімус. На думку К. Г. Юнга, кожна людина наділена певними психологічними характеристиками протилежної статі, якщо Анімус відбиває чоловічі (маскулінні) риси в жіночому характері, то Аніма – жіночі (фемінні) характеристики в чоловічому: «Аніма як категорія жіночого роду є фігурою, що компенсує винятково маскуліну свідомість. У жінок компенсаторна фігура має чоловічий характер і тому позначається як анімус» [6, с. 234]. Досліджуючи психіку людини, К. Г. Юнг виділяв також два її архетипних стани: Персона і Самість. Персона – те, ким позиціює себе людина в суспільстві, соціальна маска, роль, інсценована індивідуальність, зручна для виживання в соціумі і яка змушує оточення і навіть носія думати, що саме це і є його сутністю [6, с. 220]. Самість – ким насправді людина є, її єство, приховане соціальною маскою. На думку Юнга, саме Самість є центром особистості, навколо якого згруповуються інші системи: Я (свідомі спогади, думки, почуття і вчинки) колективне несвідоме й індивідуальне несвідоме. Колективне несвідоме зазвичай представлено через архетипи Великої Матері, Мудрого Старого і Дитини, а індивідуальне – через Аніму / Анімус і Тінь.

художньою концепцією оповідання І. Дніпровського, згідно з якою зусилля для того, щоб порятуватися від смерті, – це колосальний стрес, який ламає психіку людини, тому в межевій ситуації колективний досвід, співчуття до ближнього не спрацьовують, кожен намагається врятувати лише себе. Очевидно, частиною цієї концепції є й відсутність деталей зовнішності, життєвих вподобань і смаків, що робили б індивідуальністю «до краю» стомленого фронтовика, який нарешті дозволив собі бути щасливим. В екстремальних умовах він поводить себе як пересічна людина: йому страшно, він не намагається врятувати весь світ, а лише свою Ганку (а в аспекті юнгіанської теорії – самого себе, власну цілісність). В оповіданні «Заради неї» почуття жаху перед реальністю та страху перед майбутнім підпорядковано наскрізний образ взуття, що, будучи атрибутом й умовою фізичного комфорту, перетворюється для героїв на проблему (Ганка хотіла взяти з собою старі черевики, однак під тиском Петра мусила покинути; у жінки постійно злітає з ноги черевик і герої мусять його шукати). Традиційно взуття уособлює «фундамент» людини, те, на чому вона стоїть (як головні убори – ідеологію та ціннісні установки). Однак в експресіонізмі людина принципово позбавлена опертя (будь-яка стабільність, «фундамент» неможливий – ні старий, ні новий), бо світ загрозливий і страхітливий, і порятунку від нього немає, марно рятуватися втечею. Прийом зображення безпомічності героїв перед загрозою також відсилає до естетики експресіонізму.

Усвідомлення своєї Самості через почуття до жінки зробило героя вразливим беззахисним, знецінило його в очах революційного комітету. Петро не встиг евакуюватися разом з усіма, бо поставив на перше місце життя коханої жінки й це зробило його вигнанцем. Ключовим у розумінні внутрішнього конфлікту Петра є його пророчий сон: герою наснилося, що він запізнився на мітинг, намагається влитися в шеренгу і раптом виявляє, що коротка червона сорочка на ньому не закриває стегон і від того *«йому дуже соромно»* [1, с. 36]. Герой бачить себе у сні голим, що, на нашу думку, означає усвідомлення ним «голої» істини – більшовицькі політичні переконання (червона сорочка) не позбавили його своєї Самості (він передусім людина чоловічої статі з відповідними потребами), однак змусили соромитися своєї природи. Неприховування/непритлумлювання героєм власної сексуальності як частини Самості й стало причиною його несподіваного дисонансу з ревкомом. Мотиву сексуальності героя як невід'ємної частини його життя підпорядковано образ Ганки.

Петрові властиве чуттєве сприйняття жінки як джерела статевої насолоди, що акцентовано деталлю, яка постійно зринає у спогадах і мареннях героя: Ганчині ніжки, оголені чи у панчохах як найбільш магнетичному і сексуальному для чоловіків елементі одягу жінки (*«<...> в Петровій пам'яті миготять тільки її прозорі чорні панчішки. Вони раз-у-раз зсуваються з повних литок її, і литки соромно і чудно блистять з-під чорних крил її короткої спідниці»* [1, с. 16]; *«білі литки мигнули в очах»* [1, с. 16]; Ганка *«чудно блиснула голими литками»* [1, с. 20], *«насуваючи на оголені ноги чорну полу спідниці»* [1, с. 21]). Тілесно-чуттєве бачення героєм світу експліковано і через деталь сприйняття власної зовнішності: Петро *«Білий, як білизна Ганки, <...>»* [1, с. 15]. Прикметно, що коли закохані після шаленого бігу з міста опиняються в полоні у більшовиків, Петро накриває френчем саме ноги Ганки, розм'яклові від втоми і тепла [1, с. 35], що можна тлумачити як намагання героя захиститися і не дратувати конвоїрів сексуальністю.

В оповіданні «Заради неї» використовується візуальний образ, який реїфікує психо-емоційний зв'язок між Петром і Ганкою, що загалом властиво естетиці німого кіно: під час утечі дівчина весь час намагається вхопитися за свого обранця не всією

рукою, а саме кривеньким мізинчиком, що особливо акцентовано в епізоді пробивання закоханих крізь натовп у рятівний вагон теплушки. Мізинець, найкоротший і найменш розроблений палець на руці або нозі, вважається, за народними віруваннями, провідником у внутрішній світ людини, зокрема якщо взяти сплячу людину за мізинець лівої руки, то можна випитати в неї про її справжні почуття до когось-небудь. У давнину перстень як символ кохання хлопець надягав саме на дівочий мізинчик. Таким чином, в оповіданні «Заради неї» прагнення Ганки триматися за Петра мізинцем можна декодувати як її намагання не втратити саме невидимого почуттєвого зв'язку з чоловіком. Семантика страждань Петра від болю через мозоль на мізинному пальці ноги (він не намотав онучі на ноги, що зазвичай були такою собі «сорочкою», яка захищала палець від тертя з чоботом) також визначається семіотичним зв'язком «мізинець / душа»: вже нічим не прикрита Самість героя під тиском майже абсурдної реальності зазнає пекельних мук, акцентованих характеристиками болісних відчуттів із семантикою полум'я як одного з атрибутів пекла («*вогняна од болю нога*», «*вогнений біль*» [1, с. 16], «*Вогняна нога піднімалась і падала тяжко, як ступа*» [1, с. 19]). Слід відзначити, що концепт болю є основоположним для експресіонізму: біль – як фізичний, так і душевний, загострене відчуття власної смертності й загроженості – це те, що постійно і незмінно відчуває людина.

Художньо виформовуючи образ рудого преда як дійової особи, письменник повною мірою використовує естетику інфернального світу, наділяючи актанта відповідною зовнішністю («*рябе обличчя*», «*муругий*» (рудий)), поглядом із семантикою темряви та смерті («*сталевий погляд хитро наскрізь проймав кожну істоту і дивився крізь груди, під лоба, де жевріє мозок. Він погашав те жевріння і було темно і холодно*» [1, с. 23]; «*очі, сталеві, сірі, мертві очі медузи і рудий клинок борода*» [1, с. 38]). Образ рудого преда як диявола доповнюється образами кульгавого секретаря (кульгавість завжди сприймалася як ознака нечистого), бійців ревкому (останні наділені «*тяжким духом нечистого поту*» [1, с. 33], мають «*спорзні плотоядні очі*» [1, с. 33]; «*плотоядне многооке око*» [1, с. 34]). Те, що Петро підсвідомо відчуває демонічність більшовицького очільника, артикулюється на вербальному рівні: нещасний закоханий мислить про нього як про «*його*» [1, с. 24], тобто, згідно з християнськими настановами, уникає називання імені як нечистого. Відповідно до архетипної теорії К. Г. Юнга, диявол є християнським еквівалентом Тіні. Отож рудий пред є одночасно й Тінню Петра, адже останній був ревкомівцем і брав участь в убивствах, принаймні був їх пасивним співучасником, що оприявнюється його снами («*Снились: дикі холодні розстріли, крики крові на білім снігу <...>*» [1, с. 16]). Сприйняття Петром рудого преда як «*лицаря абсурду*» [1, с. 15] відсилає до образу сервантесівського Дон Кіхота, що непрямом вказує на усвідомлення героєм безглуздості діяльності очільника і, відповідно, всього ревкому, їхня боротьба з непроартикульованим ворогом не що інше, як битва з вітряними млинами. Невидиме зчеплення з демонічним головою містечкового революційного комітету герой відчуває вже при першій зустрічі («*Між Петром і ним, тим рудим клинком борода, зав'язався таємний зв'язок*» [1, с. 23]). Утеча героя з міста є метафорою втечі від власної Тіні. Герой відчуває свою поневоленість останньою, однак хибно визначає, хто є нею насправді, що й призводить до його смерті. І в реальному житті [1, с. 23], і у сні [1, с. 27] герой розглядає можливість сховатися від жахливого світу в дуплі, що можна трактувати як неусвідомлене бажання померти (адже традиційно у міфології дупло одним із символів материнської утробы, порталом, через який можна було потрапити з одного світу в інший). Певною мірою цим бажанням пояснюються пророчі сни та марення, у яких герой бачить себе мертвим («*В вінках і квітах Петро*

лежить в труні...» [1, с. 27]; «Йому здалося, що він уже мертвий і знов секретар говорить свою промову» [1, с. 30]). З мотивом утечі героя від абсурдного світу в дупло як підсвідомого прагнення смерті зчеплений мотив сну (героєві неймовірно хочеться «упасти на лаву і спати, спати, спати» [1, с. 20]), адже традиційно сон також сприймається як тимчасова смерть, а смерть – як сон (звідси й народний звичай говорити померлій людині: «Споживай з Богом»). Загалом спогади та марення героя перекидають місток до популярної на час написання оповідання теорії сновидінь З. Фрейда.

Фінал оповідання несподіваний: герой знову опиняється в місті, однак тепер у статусі того неназваного ворога, від якого власне і тікав («Перехожі спиняються і колько дивляться вслід. Вони вважають, що зловлено тих» [1, с. 37]), і гине від руки рудого преда. Звук паровоза викликає відчуття тривожності, напруженості, анонсує трагічний кінець.

Отже, оповідання І. Дніпровського відповідає канонам екшену – головний актант повинен за максимально короткий час знайти свою кохану, аби встигнути із нею на потяг і таким чином урятуватися від ворога. За аналогією до прийомів у гостросюжетних художніх фільмах, однолінійний сюжет оповідання складається з підступно-дратівливих збігів обставин. Відсутність опису зовнішності героїв, мінімальна кількість їхніх реплік, акустичні й візуальні мікрообрази з семантикою паніки та потерпання від жаху, похмурі урбаністичні пейзажі, ворожість світу і відчуття фатальної приреченості героїв у ньому відсилають до німецького експресіоністичного кіно початку ХХ століття.

Подальше наукове дослідження слід спрямувати на вивчення загалом усієї творчості Івана Дніпровського.

Список використаної літератури

1. Дніпровський І. Заради неї / І. Дніпровський // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 1. – С. 15–37 ; Dniprovskiy I. Zarady nei / I. Dniprovskiy // VAPLITE. – 1927. – № 1. – S. 15–37.
2. Заяц А. Звонкий голос немого кино [Электронный ресурс] / А. Заяц // Film.ru. – Режим доступа : <https://www.film.ru/articles/kinoslovar-fotopleer> ; Zayats A. Zvonkiy golos nemogo kino [Elektronnyy resurs] / A. Zayats // Film.ru. – Rezhim dostupa : <https://www.film.ru/articles/kinoslovar-fotopleer>
3. Кулакевич Л. Художні особливості роману Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» як першого українського екшену / Л. Кулакевич // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія. – 2019. – Вип. 21. – С. 42–48 ; Kulakevych L. Khudozhni osoblyvosti romanu Yu. Smolycha «Ostannii Eidzhevud» yak pershoho ukrainskoho ekshenu / L. Kulakevych // Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriya : Filolohiia. – 2019. – Vyr. 21. – S. 42–48.
4. Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно / Ф. Лопатинський // Кіно. – 1926. – № 6–7. – С. 10–12 ; Lopatynskiy F. Ekspresionizm v kino / F. Lopatynskiy // Kino. – 1926. – № 6–7. – S. 10–12.
5. Філатова О. С. Жанрові гібриди, або Прийоми кіно в літературному тексті / О. С. Філатова // Studia ukrainika posnaniensia. – 2014. – Vol. 2. – С. 187–193 ; Filatova O. S. Zhanrovi hibrydy, abo Pryiomy kino v literaturnomu teksti / O. S. Filatova // Studia ukrainika posnaniensia. – 2014. – Vol. 2. – S. 187–193.
6. Юнг К. Г. Анима и Анимус // Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного / К. Г. Юнг. – 2-е изд. – Москва : Когито-Центр, 2010. – С. 215–241 ;

Yung K. G. Anima i Animus // Yung K. G. Ocherki po psikhologii bessoznatelnogo / K. G. Yung. –2-e izd. – Moskva : Kogito-Tsentr, 2010. – S. 215–241.

Стаття надійшла до редакції 28.02.2020.

L. Kulakevych

**ARTISTIC MEANS OF A SILENT FILM
IN I. DNIPROVSKY'S PSYCHOLOGICAL ACTION
«ZARADY NEI» («FOR HER SAKE»)**

In the present paper a short story written by I. Dniprovsky's is analyzed. In accordance with the action canon, the main character has to find his beloved in the shortest possible time so that they could catch the train and escape from the enemy. In the twists and turns of the story the archetypal plot of lovers' escape / rescue from the monster can be traced. It descends from folk tales and legends where a young man sacrifices himself for the sake of his beloved. By analogy with receptions in tense feature films (thrillers, horror films, catastrophes), the single-line plot «For Her sake» consists of annoyingly insidious concourse of circumstances. They create the feeling as if the whole world, even the closest people and character's personal belongings, want to thwart his rescue.

It is emphasized that, similar to the techniques in the action movies, a linear storyline in the short story consists of the treacherously irritating coincidences. However, while an action-adventure meta-genre normally has a happy ending, in the present short story the ending is more appropriate for a novella: the Bolsheviks shoot the hero as a deserter. It is established that the defining feature of the story is the lack of description of the characters' appearances and their speech is reduced to minimum, which was a general feature of silent film scripts. A tense atmosphere of anxiety and fear is created through the acoustic and visual micro-images with the semantics of panic and horror. The gloomy urban landscapes, the hostility of the world and the sense of the fatal doom of the heroes refer to the German expressionist cinema of the early XX century.

It is revealed that the story never mentions the struggle of ideologies or the enemy who seeks to seize Petro's native land. The enemy appears as an invisible and terrifying force, an element that creates chaos and makes it difficult to maintain human dignity. The key to understanding of this on border crazy motivation of the main character is the archetypal theory of C. G. Jung. In the story of I. Dniprovsky, a brave soldier (Persona Petra) in attempt to save himself together with Hanka (Anima), subconsciously seeks to save his Self-Identity. Moreover, a Wise Old Man (Hanka's father) and a Big Mother with a Child are present in the story as well. However, none of them is helpful to Petro and does not encourage the latter to make any attempts for escape. According to the artistic concept of the short story, when escaping from death, a person experiences tremendous stress, which breaks his psyche, so in a borderline situation collective experience fails, everyone tries to save himself. It is emphasized that the story's ending is unexpected: the hero finds himself in the city again, however, he is now in the status of unidentified enemy, whom he tried to escape and now he dies at the hands of the redhead leader.

Key words: *adventure prose, action canon, psychological action.*