

3. Гуцало Є. Зелена Воля [Повість] // Вітчизна. – 1990. – № 4. – С. 18-82.
4. Гуцало Є. Серед людей: Оповідання. – Київ: Молодь, 1962.
5. Гуцало Є. Ментальність орди. – Київ: Вид. центр “Просвіта”, 1996.
6. Гуцало Є. Новели. – Київ: Дніпро, 1969.
7. Гуцало Є. Прокляття [Повість] // Жовтень. – 1989. – № 3. – С. 18-54.
8. Гуцало Є. Сповідь на вершині // Літературна Україна. – 1995. – 26 липня.
9. Дончик В. Грані сучасної прози: Літературно-критичний нарис. – Київ: Рад. письменник, 1970.
10. Дончик В. Проза українського серця // Євген Гуцало: “Мені завжди хотілося написати українську душу, український характер...”. Бюбібліографічний нарис. – Серія “Шістдесятництво: профілі на тлі покоління”: Вип. 8. – Київ, 2004. – С. 4-11.
11. Жулинський М. Наближення. Літературні діалоги. – Київ: Дніпро, 1986.
12. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і Час. – 2001. – № 12. – С. 26-42.
13. Літературные манифести западноевропейских романтиков / Под ред. А. Дмитриева. – Москва: Изд-во МГУ, 1980.
14. Лустенко А. Проблема обыденности в философско-эстетическом контексте. – Київ: ПАРАПАН, 2011.
15. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття [Монографія]. – Київ: Академперіодика, 2013.
16. Хамітов Н. Самотність у людському бутті: досвід метаантропології. – Київ: Гранослов, 2000.
17. Шеллінг Ф. В. Й. Філософія искусства. – Пер. с нем. П. Попова. – Москва: Мысль, 1999. (Классическая философская мысль).

Отримано 30 листопада 2016 р.

М. Київ



Олександр Брайко

УДК 82.0 + 82-3 + 821.161.2 “196/199”

КІНЕМАТОГРАФІЧНА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ЄВГЕНА ГУЦАЛА

У статті розглянуто можливості кінематографічної візуалізації художнього простору в доробку Є. Гуцала й пов’язані з ними літературні словесні аналоги монтажних, композиційних і ритмічних ресурсів кіно. Указано на перегуки художніх засобів прозаїка з класичними малярськими творами й фільмами, теорією кіно С. Ейзенштейна.

Ключові слова: глибинна побудова кадру, кіномистецтво, крупний план, монтаж, ритм, шістдесятництво в українській літературі.

Oleksandr Brayko. *Cinematographic Visualization of Space in Short Prose of Yevhen Hutsalo*

The article considers possibilities of cinematographic visualization of artistic space in the prose works by Y. Hutsalo and related literary verbal analogues within editing, compositional and rhythmic resources of the cinema. There is a correspondence between the means of the writer and those of classical painting and feature films, as well as S. Eisenstein’s theory of cinema.

Key words: deep construction of shot, cinematographic art, close-up, editing, rhythm, sixties in Ukrainian literature.

Пошук аналогій між виражальними засобами художньої літератури і кіномистецтва має тривалу традицію й не обмежується явищами письменства, синхронними з добою функціонування фільму як масового видовища. Проте вибір об’єкта для відповідних зіставлень потребує мотивації з погляду естетичних тенденцій літературного процесу й художньої манери окремого автора. Доба шістдесятництва в українському письменстві загалом прикметна значною увагою до виражальних можливостей інших мистецтв, розширенням арсеналу художніх засобів, апеляцією до зорової чи слухової уяви читача й відповідного культурного досвіду. У практику виробництва художніх фільмів так чи так були залучені Григорій Тютюнник, В. Земляк, І. Драч, М. Вінграновський, Вал. Шевчук та інші. Зрештою, на цей період припадає й виникнення поетичного кіно як національного мистецького феномену.

Про зв'язок доробку Є. Гуцала з кінематографом свідчать його сценарії (документальна стрічка “Зустрічі на будові” (1963), художній фільм “Солом'яні дзвони” (1986)), численні екранізації його творів (кіноновела “Спинись, хвилино...” в кіноальманаху “Київські зустрічі” (1979), відеофільми “У лузі на старому дивані” (1981), “Виїзний товариський суд” (1981), “Марія” (1987)). Його доробок суголосний із загальними тенденціями в розвитку естетичної свідомості вітчизняного письменства тієї доби. Проза українських шістдесятників, зокрема Є. Гуцала, засвідчує увагу до виражальних можливостей пластичного словесного малюнку, його психологічного й суто мистецького наповнення. Поетика цього письменника, принаймні в багатьох показових зразках його індивідуального стилю, прикметна істотною вагою візуальної образності, мальовничістю спостережень, прагненням розширити читацький чуттєвий досвід, актуалізуючи зорову і слухову уяву. У творах із вираженим фабульним складником візуальні образи унаочнюють перебіг дії, зокрема внутрішньої, акцентують її важливі моменти. У творах, позбавлених подієвого стрижня, вільний рух нарративної медитації чи розгортання зображенально-виражальної “роботи” спостерігача основані на вербальних іконічних композиціях, співвідносних із досвідом мальарства чи кіно.

Підставою для подібних компаративних та інтермедіальних пошуків може бути конструювання динамічних словесних картин і просторових планів, наявність у тканині твору зорових чи слухових образів як елементів зіставлення чи уподібнення – аналогів кіномонтажу. Повноцінна читацька рецепція тексту передбачає роботу візуальної уяви, “поділ на кадри” цілісного описового чи розповідного (подієвого) викладу; дослідницька інтерпретація відповідного художнього феномену, до того ж належного до новітньої доби мистецького розвитку, цілком може брати до уваги кінематографічні аналоги літературного образотворення, надто з огляду на функціональність фільму як художнього продукту в культурній свідомості митців і публіки.

До провідних засобів кінематографічної виразності належать монтаж, просторова композиція (мізансцена чи глибинна побудова кадру), ритм, світлові ефекти. З огляду на порівняно незначну вагу аналогів монтажних побудов у доробку автора, а також самоцінність і диференційованість цього засобу кінематографічного впливу, у подальшому викладі відповідні словесні образні комбінації, орієнтовані на роботу візуальної уяви, розглядатимемо тільки як додаткові, супутні складники просторових композицій. До того ж на час появи прози Є. Гуцала актуальне кіномистецтво, хоча й не було позбавлене монтажних знахідок, проте презентувало глядачеві не так умовну метафорику й вигадливу асоціативність образної думки, як художню фіксацію й динамізацію фільмованого часопростору. А. Базен у 1950-і рр. пов’язував здобутки нового кіно з режисерською “вірою в реальність”, побудовою мізансцени, яка дає змогу “дивитися на світ пильно і впритул” [2, 85] задля розкриття його сенсу. “Завдяки глибині зображеного в кадрі простору, – доводив французький кінокритик, – глядач виявляється щодо екрана у становищі, яке близче нагадує його відношення до реальної дійсності” [2, 93]. Неorealістична настанова на те, щоб показати “істинну неперервність реальності” [2, 95], “охопити подію в її цільності” на основі глибинної побудови кадру й панорам [2, 95] (як у фільмі Л. Вісконті “Земля дрижить”), на думку А. Базена, відновлює “прагнення до ілюзії об’єктивного показу” й “реалістичне покликання” [2, 96] кіно. В. Іванов згодом також говорив про домінування в кіномистецтві другої половини ХХ ст. метонімічної настанови з увагою до деталі на противагу метафоричним зasadам монтажу (див.: [6, 143]). Ці риси новітньої естетики фільму суголосні з образотворчими прийомами й інтенціями Є. Гуцала – увагою до предметно-пластичного багатства природного й соціального світу, його

насиченості мальовничими просторовими формами, світловими ефектами й колористичними маркерами.

Словесні картини, сумірні з ефектами динамічного кінематографічного бачення, комбінацією аналогів різних можливостей камери, натрапляємо вже в ранній прозі автора. В оповіданні “Весняна скрипочка згорі” (1969) описовий виклад зосереджено на візуальних елементах, які в екранній репрезентації (чи відповідно напаштованій читацькій уяві) пов’язані з використанням різних планів і набувають просторово-часовогозвучання, співвідносного з естетикою фільму. Колористичні динамічні сигнали постають елементом малюнка, який, витворюючи своєрідну мізансцену, переходить у плин зображень, фіксованих “рухомою камерою”. “А в сусідній прибудові, <...> біля розкладеного між каменів багаття, сидять вівчарі, дивляться у вогонь і мовчать; по їхніх лицах олійними плямами скачуть відблиски, примерхають, а під крутими надбрів’ями залягають тіні, в яких то засвітяться, то погаснуть погляди не так очей, як завмерлих на якусь мить, огорнутих провальним сутінком гірських джерел. Ватаг серед пастухів – кощавий і чорний, як дух ночі, – зовсім закам’янів, зігнувся і дуже схожий на дебеле, химерно скручене коріння, з якого природа тут, на урвиськах утворює іноді несподідані дива: то оленя з неймовірно закрученими рогами, то чугайстра – живе втілення неосягнутих людським розумом сил природи, то старого бородатого баляндрасника, котрий здатен сам біду розсмішити” [4, 81]. Динаміка світлових сигналів і ракурсів переходить у мозаїчний ланцюг предметно-образних уподібнень, схожих на монтажні побудови в кіно. Ці зіставлення не тільки пов’язують людське обличчя з елементами екзотичного краєвиду, а й, розширюючи просторові межі зображенального ряду, апеляють до архаїчної єдності людини і природи й відповідної міфологеми, яка надає побутовій сценці глибшого, навіть сакрального виміру.

Загальний план кількох осіб асоціюється з однотипними фігурами в горизонтальній площині – аналогом фризового ритму, який унаочнює ідею людської спільноти. Мерехтіння вогнища й тіні, з одного боку, нагадують про колористичний досвід митців минулого: Рембрандт “завжди використовував освітлення з метою виявити й увиразнити найголовніше, найбільш значуще в картині, змушуючи глядача сприймати зображення в потрібній для розкриття змісту послідовності. <...> У картинах Рембрандта зображення занурюються у спільну всеохопну тінь” [1, 45] “Основна ознака тіціанівського колоризму випливає <...> з того, що зображення в його картинах <...> занурюються в затінене середовище, окутуються загальною тінню, то більш густою, то прозорішою й легкою” [1, 93]. Із другого, читацька пам’ять актуалізує схожі кадри фільму “Тіні забутих предків” (1965). Ці засоби надають сцені екзотичності, попри те, що дія подорожніх нотаток відбувається в 1960-і рр. Звернення до класичного малярського досвіду одивлює обличчя: образи дещо “архаїзовано”. Виклад увиразнює “кінематографічний” (часовий, пов’язаний із тривалістю процесу) акцент на мерехтінні світлового середовища, а пластичні деталі співвідносні з крупним планом камери. Експресію малюнку породжує візуальний ряд мікрообразів; колористичні ресурси, уключаючись у послідовний опис, набувають рис почергово з’єднаних “кадрів” із проекціями в інші просторові зони. Усі ці складники образного ряду окреслені мінімально, тому їхня “монтажна” природа як конструктивних елементів у розгортанні художньої думки також сприяє витворенню своєрідного медитативно-описового ритму, започаткованого “рухом” наративної “камери” й динамікою освітлення у статичному інтер’єрі.

Сцена з вівчарями позірно змодельована за принципами малярської колористичної композиції, тому виглядає доволі статичною. Однак уявний загальний план товариства і крупний план ватага розділяє несподіваний

метафоричний штрих: уподібнення очей до гірських джерел вносить у виклад нові виражальні і змістові акценти, маркує межу двох “кадрів” і тим увиразнює вагу кожного з них. Пейзажний штрих одивнено передусім незвичною візуально-перцептивною статикою, зумовленою слабким чи навіть дуже слабким освітленням. Згадка про побачену “мить” куточка природи налаштовує на короткий кадр, і ця стисливість разом із крупним планом облич витворює простір для символічного чи принаймні досить широкого витлумачення обох елементів образної (“монтажної”) комбінації. У такому контексті постаті вівчарів сприймаються, приміром, як носії первісної природної енергії, утраченої в модерному урбанізованому світі.

Словесне моделювання простору набуває мальовничості завдяки деталізації описаного ландшафту. Синтез мальлярського та кінематографічного бачення досягнуто плинном метафоричних асоціацій, які вможливлюють побудову “картини свідомості” й панорами місця дії. У небагатій колірній палітрі автор прагне синтезувати різні засоби художньої виразності, щоб посилити ефект впливу на читача. Зображення весняної вулиці в циклі “Осяяння (Наодинці з природою)” (1969) розпочинається акцентом глибини кадру – короткою картиною з колористичними рамками-зонами, які налаштовують на позитивне сприйняття краєвиду: “Вечірня вулиця в берегах вишневого цвіту” [4, 145]. Ця просторова модель породжує оптимістичні асоціації, переходить в інший “кадр”, який у сuto монтажний метафоричний спосіб унаочнює роботу уяви автора, зберігаючи глибину “фільмованого” краєвиду й навіть надаючи малюнку рис експериментальної дзеркальної експозиції: “Вечірня вулиця – наче дно річки, по якому ти йдеш, ідеш по грузькому піску, а з обох боків над тобою здиблися білі пахучі хвилі” [4, 145]. За цим порівняно коротким описом виклад повертається до основного предмета уваги, проте розташування й кут зору (ракурс) уявної нараторивної камери змінюються. Це радше рухомий обертальний погляд знизу, який увиразнює захват буянням весняних дерев, до того ж із увагою до деталей крупного плану: “Вони поки що застигли, вони поки що цікаво дивляться на тебе кожною своєю квіточкою, вони ніби очікують слушної миті, щоб линути донизу, в цей неприродний вакуум, залізти його до верхів” [4, 145]. У наведеному реченні маємо й наступний уявний кадр – опадання пелюсток і засипану ними вулицю. Зміна часу дії уможливлює пошук символічних та аллюзійних асоціацій до цієї вигаданої картини. Таке випередження плину природних процесів можна тлумачити як натяк на безперервний рух життя й водночас як символ його минущості. Утім авторська гіпербола тут ослаблює чи й нівелює універсальні світоглядні конотації. Наступний “кадр” – вулиця, побачена крізь пелену дощу – повертається до вихідного ракурсу, увиразнює життєствердину домінанту викладу і вносить особливу світлову тональність у зображення: “Накрапає теплий, справді-таки дрібен-дрібен дощик, дерева стоять чи то в парі, чи то в ріденькому туманці, який зм’якшує все, злагіднює, і маєш таке відчуття, ніби зараз ти присутній при акті першотворення, наче ти перенісся в первісні часи” [4, 145]. Нівелляція прозорості одивнює картину, надає їй настроєвого звучання, породжує ефект естетизованого часопростору. Коментар розповідача виявляє й певну мальлярську інтуїцію в оцінці світлового середовища: деяка розмітість зображення витворює відчуття прохолоди, свіжості, специфічного весняного вологого повітря. Візуальна мініатюра з настроєвим і ледь окресленим медитативним підтекстом завдяки комбінації різноманітних мальлярських і кінематографічних сигналів набуває ліричного й навіть музичного звучання. Послідовна зміна візуальних образів у різних планах породжує емоційний ефект, подібний до враження, викликаного розвитком музичної теми чи взаємопереходом ліній, кольорів і форм у картині – пластичною мелодією. У кіномистецтві, на думку В. Горпенка, її породжує

чергування й малюнок пластичних елементів (див.: [3, 44, 52]). Тематичний етюд Є. Гуцала вповільнює темпоритм описового викладу, наближаючи його до природних процесів, і тим надає уривку рис динамічної картини, фіксованої замиливаним поглядом.

Схожий міський краєвид уключено в інший ланцюг візуальних образів, які супроводжують цілком виразний настрій персонажа, зумовлений сюжетною подією – прощанням із коханою жінкою в оповіданні “Листя рудого волосся” (1970). Епізод починається крупним планом деталей обличчя, які образно “матеріалізують” взаємне любовне почуття, налаштовують на серйозне елегійне сприйняття ситуації: “Й дивлячись у її добре, зігріті почуттям очі, на припухлі від поцілунків губи, на її лиці – з тонкими рисами, трохи жорсткуватими, бо торкався їх уже четвертий десяток літ, я думав: чи вдасться забути” [4, 187]. Подальше розгортання дії також насычено візуальними предметними деталями. У сцені відходу коханої змодельовано глибину кадру як символ психологічного вакууму: “У трамваї згадував, як вона йшла… Вуличка, майже в центрі Києва, з одного боку засаджена осокорами, а з другого – паркан, за яким глибокий яр; асфальт у ластовинні опалого листя, мережані тіні дрижать під осокорами, а вона йде не оцираючись <...> … Тільки руді коси здригались на плечах” [4, 187]. Цей опис виглядає самодостатнім, відріваним од перипетій внутрішньої дії. Проте численні деталі, нібито зайві для картини психічного стану персонажа-спостерігача, водночас у підтексті можуть означати спустошення його свідомості. Постать коханої на тлі вулиці стає дедалі менш помітною, ніби увиразнюючи, матеріалізуючи поступові зміни у структурі досвіду й пам'яті. окремі предметно-пластичні маркери суголосні з мінорним настроєм героя. Візуальні сигнали – листя, рухомі тіні, коси – асоціюються з драматичними колізіями. Подальші ж мікрообрази являють собою перехід віддалого плану до крупного й уточнюють вірогідний потік свідомості персонажа – його спогади, які контрастують із мінорним пафосом попереднього “кадру”, витворюють монтажний ланцюг на основі метонімічних зв'язків: час і місце дії вмотивовують асоціацію прощальної краси осінньої природи з портретом коханої; дрижання тіней і рухи коси витворюють цілісний драматичний ритм.

Завершення психологічно й емоційно місткого фрагмента тримається на контрасті вражень і суттєвій відмінності у просторовій організації й художніх засобах образних уривків, які словесно візуалізують дію. Новий ланцюг вражень у полі зору героя розпочинає динамічний і цілком “кінематографічний” опис: “В трамвай зйшла якась баба у чорній хустці, пов'язаній над бровами, з великою корзиною. Сіла напроти й не зводила з мене очей – безбарвних і безтямних” [4, 187]. Ця постать надається до послідовного розкадрування у трьох різних планах – загальному, до пояса і крупному. Кожний наступний “короткий кадр” посилює гнітюче враження, відповідне настрою героя. Стислий опис (три “кадри” в межах двох речень із мінімальною деталізацією) дає змогу трактувати зображеній уривок як доволі швидкий ритм (зміну кадрів). Такий короткий, нібито невмотивований образ указує на вірогідну “боротьбу” персонажа з мінорними, навіть пессимістичними думками.

Можливість уподібнювати динамічний опис до кінематографічного “ланцюга” планів і водночас трактувати його як аналог малярської портретної композиції передусім налаштовує на розуміння образного ряду як візуалізації настрою героя, а водночас дає підстави шукати в історії мистецтва чи актуальному гуманітарному дискурсі подібний художній симбіоз. І показовий аналог до манери Є. Гуцала справді наявний. Відомо, що С. Ейзенштейн докладно аналізував портрет актриси Єрмолової пензля В. Сєрова й віднаходив у його просторовому членуванні загальний, середній і крупний плани, увиразнені лініями, які позначають край шпалерів на стіні й відбиття у дзеркалі декоративної облямівки

під стелею [9, 376-377] (цей рукопис став набутком широкої публіки лише 1964 р., тобто незадовго до появи аналізованого оповідання). Кінорежисер уважав, що в цьому портреті наявні композиційні засоби, які перебувають за межами малярства у вузькому розумінні. Поділ фігури актриси, зображеноД на повен зріст, лініями плінтуса, рами дзеркала, а також “ламана лінія карниза, тобто відображенна у дзеркалі лінія стику між стіною і стелею” [9, 378] – це аналог кадрів із різною величиною (масштабом) зображення. На думку С. Ейзенштейна, через послідовні кадри на картині Серова “іде безперервне розширення простору”, “одночасно із цим від кадру до кадру – кадри ще сеітлішають” [9, 380]. Пафос малярського шедевра полягає в єдності “послідовного і одночасного”, у системі “послідовного укрупнення планів” [9, 380].

З вищеподаного аналізу випливає, що Є. Гуцало інтуїтивно змоделював наближення постаті до глядача відповідно до кінематографічного членування об'єкта на плани. Тут маємо ланцюг дедалі крупніших “кадрів” зі щоразу дужим емоційним впливом: загальний план жіночої постаті, середній план до пояса і зрештою крупний. Ці засоби художньої виразності моделюють нарощання туғи в душі героя не лише в описуваний момент дії, а й у будь-який період його життя, у будь-якій ситуації, так чи так подібній до зображеноД. Ці наративні прийоми розгортають тему самотності, зокрема в похилому віці. Крупний план очей – досить сильний засіб візуального впливу. Саме такий фінальний кадр у фільмі С. Ейзенштейна “Страйк” став символом людського сумління, знаком нетерпимості до владного насильства. З огляду на обраний письменником жіночий типаж можемо трактувати цю деталь як символ самотньої старості й докорів сумління, а також душевного стану персонажа-чоловіка, кульмінаційний пункт у розгортанні мінорної теми, елемент потоку вражень і свідомості героя. У Є. Гуцала порівняно з класичним портретом і його новаторським режисерським аналізом “ланцюг” візуальних сигналів, тобто образний ряд, максимально прозаїзовано, позбавлено патетики, він моделює плин повсякденної реальності й пересічної свідомості, тому експресія зображення тут латентна.

Отже, в оповіданні замкнений простір спершу звужується завдяки наближенню постаті старої до наратора. Цей прийом посилює гнітучий настрій. Однак надалі маємо розширення простору завдяки руху погляду персонажа. Наступний елемент візуального ряду композицією (планом) і колористикою контрастує з попереднім враженням. “Я одвернувся до вікна – липи сяяли, на обличчях лежало жовте сонце, йшли дівчата й усміхались – усмішки їхні теж були золоті од сонця” [4, 187-188]. У цьому словесному “кадрі” насамперед прикметна експресивна вага світла в розімкненому просторі, яка “перегукується” з вищенаведеним спостереженням С. Ейзенштейна й позначає зміну настроєвого “звучання” уривка. Яскравий світловий маркер (на противагу аскетичній кольоровій гамі попередніх кадрів) тут поєднано із фризовим ритмом (множиною однорідних фігур – дерев і людей), і ця комбінація розширює межі простору, надає йому соціально-динамічного й вітального виміру, комбінує культурно впорядковане тло (міський ландшафт) і рухомі постаті. Зображення поступово деталізується, відповідно “плани” охоплюють дедалі менший простір, “крупнішають” – від загального тла до освітлених усмішок. Наскрізне світлове середовище витворює оптимістичний, піднесений настрій. Таке “перемикання” фіксованих площ символізує багатство потенційного життєвого досвіду персонажа, його непідвладність пессимізму й розпачу. Водночас природний перехід від замкненого простору до пленеру унаочнюює поступове звільнення психіки від мінорних емоцій. Враження, відповідно до логіки “потоку свідомості”, органічно перетікають у спогади й уяву персонажа, марковані зміною кадру, місця дії і його просторової композиції: “Зараз, либо́нь, по селах пора бабиного літа, павутиння лежить на бур'янах, на грудках, пливе білою

журбою в повітрі, лягає на чиюсь скроню й ворується од легкого вітру” [4, 188]. Тут маємо найбільше в цілому уривку поєднання розширення простору, досягнуте комбінацією загалом суміжних образів – споглядальним рухом “камери” чи кута зору. Крупні плани витворюють окрему пластичну мелодію, у якій мінорно-елегійна тональність поєднана з динамізмом чергування “кадрів” і повільного руху дрібного візуального елемента. Цей фінальний малюнок почуття (суму) без предметно-зображенальної вказівки на його причину витворює своєрідний ліричний образний ряд. Слабкий рух, який зароджується в останніх “кадрах” аналізованого опису, асоціюється з умиротворено-просвітленим настроєм, позначеним споглядальним естетизмом.

В організації художнього простору важливу роль відіграє характер світлотонального середовища, тла. Цей засіб відіграє неабияку роль насамперед у мальарстві, зокрема в імпресіонізмі, де відповідні ефекти, зумовлені моделюванням краєвиду з погляду його “насиченості” променями сонця, перетворюються на провідний засіб художньої виразності. Творець фільму також бере до уваги можливості світлового вирішення кадру. Обираючи між мальарською і кінематографічною інтерпретацією словесних картин, варто враховувати статичність чи динамізм композицій, докладність (деталізованість, просторову розчленованість) чи фрагментарність опису, який відповідно можна співвіднести з полотном художника чи кадрозв'язунками оператора (утіленім задумом режисера). В оповіданні “Концентричні кола осені” (1980) маємо виразну зміну різнопланових “кадрів”, зафікованих “рухомою камерою” опису. “Сива пелена заслала поле, й ця пелена схожа на м'якенький, розсіяний у повітрі пил, що тремтить, коливається <...>. І з цього сліпого, розрідженого попелу то виступить верба із зсутилом гіллям, де кожен листочек обвис химерною неживою рибкою; то раптом появиться кущ шипшини, яка на свої колючки понабирала роси, а поодинокі ягідки поблискують зачудованими непорушними створіннячками; а то з глухуватої товщі повітря, в якій в'януть звуки, а луни то й зовсім немає, раптом вилетить ворона, скрикне дерев'яним голосом, і, засвітивши мерехтливою чорнотою крил, так само зникне зненацька, наче в рідкому багні потоне”. [4, 345] Далекий план розмито туманом, який у сприйнятті розповідача витворює окреме матеріальне динамічне світлове середовище. Рух туману одивлює зображення, закладає своєрідний ритм усього малюнку, його перманентну “мелодію”. Okремі колористичні маркери-сигнали підсилюють загальний мінорний настрій. Однічні візуально-фігуративні подразники в тумані нагадують партії інструментів у звучанні оркестру. Це розгортання “кадрів”, хоч і не контрастує з повітряним середовищем, проте поступово розширює й динамізує його. Позірно випадковий, невмотивований образ ворони, який порушує осінню тишу й великою плямою ніби руйнує цілісну композицію, насправді своєю короткосесною появою підсилює ефект примарності життєвого руху, завмирання і спустошення буття. Повільний плин річки продовжує сумну “мелодію” туману, динамізує й розсуває поле зору: “Річка втратила свою вчорашню голубу барву, що мала насиченість і бездонність неоглядного неба, й тепер у пласких берегах тече сумовита вода. Тече в безпросвітній своїй приреченості, сіра, безбарвна <...>” [4, 345].

Образ лісу становить кульмінацію й оприявлює своєрідну візуальну мелодію (чи навіть поєднання двох мелодій – контрапункт специфічного настроєвого освітлення та перманентного руху) у розгортанні теми “навали, пойменованої туманом”: “Й повсюдно – мовби дим і чад недавньої битви, могутньої кривавої чвари. У січі подертий одяг густо застелив землю і поодинокими клаптиками, стъожками, стрічками неквапно сіється і сіється. <...> Вони то відчайдушним зусиллям намагаються ухопитися за чужу гілку, то перед падінням пригортуються до іншого падучого листка, то наче зависають, обернувшись на невагомих,

переборовши земне тяжіння, – і вже наступної миті опиняються на землі з безнадійним шерехом-зітханням, на барвистому неоглядному кладовищі, де вже наклада головами мла їхніх побратимів – жовтих, багряних, вишневих, сизих...” [4, 345-346]. У цьому малюнку сполучено численні суміжні візуальні подразники, а також контрастне поєднання кольорів і тонів. У контексті барв осіннього лісу туман набуває драматичногозвучання. Постійний рух “у кадрі” колористично маркованих деталей витворює додаткову мелодійну лінію в цілісній візуальній картині. Пуант лісового пейзажу – строката земля, укрита листям; це поліфонічна просторова композиція, яка нівелює попередню домінантну тональність. Весь уривок має своєрідну циклічну форму за своїм колористичним і світло-тональним вирішенням: він починається й завершується пануванням туману: “Туман у лісі – мовби дим завойовницьких багать, він снується і снується, затягнув діл, заснував небо, і верхівки дерев, ледь видні, нечіткі, примарно ворушаться у їхніх космах, бородах, мичках, стовбури теж нечітко окреслюються, втратили контури, розмилисся, а даліші – й геть потонули в мороці” [4, 346]. У фіналі опису фігуративні чинники втрачають динамізм і предметно-колористичну виразність, поступаючись місцем мінорному “звуканню” повітряної “товщи”. Повернення до образу туману – визначальної “мелодії” уривка – пов’язане зі “згасанням” світлових і фігуративних сигналів (на противагу їх появлі в розгортанні ліро-епічної теми), подібно до стихання звуків музичних інструментів. Такі циклічні побудови відомі в музиці. У фіналі Шостої (“Патетичної”) симфонії П. Чайковського головна тема – це “майже та ж мелодія, що й у побічній партії першої частини. Вона починається тими ж звуками, у ній ті ж інтервальни ходи, той самий зліт пасажу. Але змінилася тональність – сі мінор, похмурий, траурний замість сонячного ре мажору. Мелодія не доводиться до кінця – вона недоспівана, немов не вистачає сил, і знічується трагічно, уже не здатна до прекрасного розспіву... <...> Отже, весь фінал оснований на окремих мотивах теми, що символізувала на початку симфонії прекрасний і, як виявилося, недосяжний ідеал” [8].

Аналізований уривок оповідання надається до пошуків аналогій у царині художніх ресурсів кіно. Його найближчим відповідником, мабуть, можна вважати виокремлений С. Ейзенштейном тональний монтаж, який “іде за ознакою емоційного звучання шматка. До того ж домінантного. <...> Тут монтаж побудовано <...> на ритмічних коливаннях, які не породжують просторових переміщень” [11, 53-54]. Зразком цього засобу кінематографічної виразності кінокласик уважав уривок фільму “Броненосець “Потьомкін”, за яким згодом закріпилася авторська назва “Сюїта туманів”. Звісна річ, “монтажність” цих кадрів доволі “згладжена” (передусім у глядацькому сприйнятті), адже в них послідовно за фіксовано суміжні фрагменти порівняно статичного й однорідного простору в той самий час. Можемо говорити також про цілісний, емоційно наснажений просторовий образ із різними планами й ритмом зображень. Режисер уважав, що окремі “шматки” тут поєднано “за основними оптичними світлоколиваннями їх (ступенем “туманності” і “освітленості”). І в побудові (строє) цих коливань виявлено повний ідентид мінорному переходу (рос. разрешение, англ. resolution. – О. Б.) в музиці” [11, 54].

Режисер указував на “взаємну гру предметних начал, тобто самих “елементів” – води, повітря і тверді, а також перегуки сuto тональних і фактурних поєднань: мутно-сірого, рихлого середовища туману, сріблясто-сірої гладі блискучої поверхні води, оксамитних боків чорних масивів матеріальних деталей.

Усьому цьому ритмічно вторують і розмірені тривалості шматків і ледве вловне “мелодійне” похитування знятих предметів” [10, 265]. Синтез виражальних елементів у цьому уривку С. Ейзенштейн уподібнив до звучання різних інструментів в оркестрі.

За аналогією до цих спостережень можна виокремити, розчленувати світло-тональні параметри прозового уривка. Маємо тут послідовну зміну фігуративних сигналів, які творять ніби партії окремих музичних інструментів із дедалі більшою тривалістю їх “звучання” (словесної репрезентації). Перший образ – верба – через брак колористичних указівок радше гармонує із блідим середовищем туману. Далі вводиться порівняно слабкий, маргінальний, але по-своєму виразний колористичний маркер – зацілі ягоди шипшини як знак вигасання природного життя. Чорні крила ворони в комбінації з рухом і криком птаха активізують читацьку увагу, налаштовують на цілісне сприйняття всього уривка. Цей тональний образ – порівняно короткий “кадр” – водночас обирає і підтримує бачення описової картини як аналога сновидіння чи марева. Колір річки охоплює велику площину в полі зору спостерігача, увиразнюючи мінорну домінанту настрою й ніби переводячи її в царину активної свідомості читача. Нарешті, лісовий краєвид поєднує найпомітніші динамічні сигнали з яскравою, навіть строкатою колористичною гамою і глибиною кадру й рухом камери на “барвистому неоглядному кладовищі”, увиразнюючи кульмінацію в послідовному русі світло-тональної “мелодії”, зорієнтованої на цілісне емоційне враження. Водночас маємо супутній “візуально-музичний” чинник – неодноразові вказівки на динаміку природного середовища, яка охоплює різні види матерії. Цей рух стає дедалі виразнішим, а проте не інтенсивним.

Кінорежисер-теоретик виокремлював у розглядуваному епізоді фільму також “другорядну ритмічну домінанту”, яка “реалізована в ледь помітному коливанні води, легкому похитуванні заснулих на якорях суден, у повільному сходженні диму, у повільному опусканні у воду мартинів” [11, 54]. С. Ейзенштейн говорить про другорядні візуальні подразники – “обертона”, які включаються в цілісний комплекс вражень і витворюють “ побічне звучання”, аналогічне музичним ефектам. Ці обертона у фільмі не становлять предмета спеціальної уваги камери (згодом, щоправда, режисер почав відводити їм особливу роль у наповненні кадру пізніших фільмів, див.: [7, 107]), а лише потрапляють у поле зору, однак інтерпретуються як чинники загального настрою.

У літературному творі міра деталізації викладу може вказувати на другорядність або пріоритетність предмета уваги. Тому аналогом обертонів варто вважати прості назви об'єктів, елементів краєвиду чи процесів. Натомість докладніші описи відповідають середньому чи крупному плану уявної кінокамери або ж більшій тривалості уявного кадру. У розглядуваному прозовому уривку маємо порівняно вдале “балансування” між “пріоритетністю” і “другорядністю” зображенських елементів завдяки ланцюгу нарративних “кадрів” – зміні об'єктів письменницької уваги. З одного боку, динамічні елементи картини (течія річки, листопад) витворюють повільний темпоритм словесної картини; з другого, – деталізація руху поступово нарощає, уможливлючи спеціальну увагу “внутрішнього зору” читача до зображеного краєвиду і його складників. Образ листя з другорядного чинника (обертону, за термінологією С. Ейзенштейна) переходить у провідний об'єкт викладу, ледь не “крупний план” нарративної “камери”.

У згаданому уривку фільму всі чинники візуальної образності – освітлення, співвідношення статики і руху, комбінація суміжних елементів ландшафту, зрештою, пора доби – “працюють” на витворення урочисто-скорботного настрою, зумовленого обставинами й перипетіями сюжетної дії. У Є. Гуцала мінорний нарстрій породжується асоціативним сприйняттям осінньої погоди без прив’язки до психологічної дії. Звісна річ, словесні образи цілеспрямовано дібрано для опису сезонного згасання природної активності, їхній “монтажний ланцюг” оснований на фігуративній мальовничості й має послідовно впливати на читача. Словесне “розкадрування” пленеру – це самодостатня замальовка з варіаціями

єдиного процесу, які, з одного боку, демонструють авторську спостережливість, а з другого, – оприявиють можливий підтекст: уподібнюючи зів'яле листя до живих істот, розповідач актуалізує екзистенційні теми “прощання із життям” і смерті, невідновної втрати тощо. Слід визнати, що декоративно-мальовничий елемент, а також безпосередній предметний зміст зображеного, попри наявні у викладі емоційні конотації, помітно переважає над можливими аллюзіями чи символікою. Тобто рафіновані, глибокі психологічні, естетичні чи світоглядно-медитативні проекції пейзажного малюнка тут відсутні, на відміну, приміром, од повісті М. Коцюбинського “Fata morgana”. Семіотичні зв’язки словесної картини Є. Гуцала майже цілком обмежені денотативним, іконічним аспектом. Проте всі ці елементи в сукупності підтримують цілісний мінорний настрій і тим розширяють емоційно-чуттєвий досвід читача, налаштовують його уяву на зміну описових “кадрів” і їх композиційне наповнення, на можливий підтекст викладу.

У повісті “Голодомор” (1990) драматичні нюанси передає просторово-ритмічна організація наративно-описового зображення. Розгортання й комбінація словесних динамічних картин завдяки відмінностям їх просторових акцентів набувають художнього сенсу, сумірного з кінематографічними засобами виразності. Опис голодних дітей нагадує послідовну зйомку в єдиному кадрі чи суміжних просторових сегментах: “То збираються табуном-ватагою, що бреде вулицями невідомо звідки й невідомо куди, а то вже табун-ватага розпадається, бо сумні й безкрилі, байдужі та зморені відстають від гурту <...>” [5, 421].

Чергування послідовно змінюваних у часі “кадрів” посилює гнітючий настрій і водночас нюансує його в зорових образах, сповнених різної динамічної експресії. Перший “кадр”, заповнений рухливими дитячими постатями, витворює образ колективної трагедії, темпоритм тривоги. Натомість другий малюнок контрастує з попереднім, подає відносну статику образів у незаповненому кадрі. Ця зорова відмінність розширює настроєвий зміст теми й водночас моделює не так просторове розчленування дії чи її стислий перебіг, як радше різні фази тривалого психосоматичного процесу.

У візуальний ряд тут-таки включено картинку сільського обійстя з виразним світловим і динамічним малюнком повітряного середовища: “Хата (голови сільради. – О. Б.) сміється голубими вікнами, а над хатою шатристим гіллям погойдуються три високі ясени, просіваючи крізь різьблене зелене листя потоки сонячного проміння, а тому-то воно срібними хвилями-жмурами перекочується по червоній черепиці. Діти розсідаються неподалік від хати на спориші під вишнями й тоскними очима поглядають на дим, що снується з комина” [5, 421].

Коливальні рухи дерев і викликана ними гра світла і тіні, а також обриси крон у верхній частині уявної просторової композиції як окремий зоровий уривок витворюють образ гармонійної “візуальної мелодії” із психологічним підтекстом, символізуючи надії голодних дітей на допомогу дорослих. Цей опис деталізовано, тому він сприймається як аналог порівняно тривалого кадру. Його настроєве звучання доповнено значущим для можливого розвитку дії сигналом: “Сірі коси диму в’яться над комином, то стелячись над черепицею, то звіюючись убік, то зrinaючи вгору <...>” [5, 421]. “Кадр” витворює напружене очікування розв’язки сцени – аналог кінематографічного саспенсу. У контексті динамічного малюнка пейзажна картинка набуває дещо примарного ідилічного підтексту, співвідносного з архетипом Великої Матері (природи). Контраст заспокійливого темпоритму обійстя і попередніх драматичних “кадрів” посилює відчуття протиprirodності описаної історичної ситуації.

Гадаю, що для розуміння художньої своєрідності аналізованих словесних мистецьких засобів важливо враховувати їх сюжетну й сuto літературну функцію. Опис дітей конструктивно розгортання внутрішньої дії – психічний стан, у якому наступний малюнок посилює вплив попереднього, вносить новий емоційний

штрих. Лише в контексті цих психологічних зрушень образи, розраховані на актуалізацію візуальної уяви, структурування просторової композиції, набувають художньої виразності. Сільський краєвид постає як уповільнення дії й водночас маркер її можливого фабульного перелому (передусім із погляду персонажів-дітей). Тому ідилічні пейзажні штрихи дістають психологічний підтекст, а деталізація опису, яка розтягує, уповільнює час викладу, стає також образом переживань дійових осіб, сповнених надії на порятунок.

Кінематографічні просторові зображення в ранній прозі Є. Гуцала розраховані передусім на ефект мальовничості й наративну асоціативність (загалом ідентичну авторській позиції), яка естетизує динамічну картину, надає їй калейдоскопічної мінливості, акцентуючи новизну образних комбінацій. Плин останніх не лише увиразнює “монтажну” природу образотворення, а насамперед розширює його просторові рамки. Водночас паралельно з декоративністю, риторичною зоровою тропеїчністю композиції формується також імпресійне бачення кута зору персонажа чи розповідача; описові аналоги ракурсних ресурсів формують настроєвий підтекст вражень чи потоку свідомості дійової особи. Закладається конфлікт суміжних образних просторових планів, а глибина кадру набуває психологічного змісту. Описи рухів у полі зору персонажа, попри свою буденність, також надаються до пошуку в них експресивного підтексту. Рух і чергування предметів у контексті домінантного світло-тонального середовища витворює пластичний аналог музичної мелодії й кінематографічного темпоритму, формуючи ліричний підтекст викладу.

Мистецький і стильовий потенціал розглянутих образотворчих засобів письменника оприявлюється достатньою мірою лише у сприйнятті й інтерпретації їх у річищі кінематографічних способів бачення, крізь призму конструктивних елементів відповідної художньої мови. Образні сигнали викладу потребують актуалізації їх у зоровій уяві, складаються в цілісні “ланцюги” просторових і предметних картин-“кадрів”, надаються до екранної постановки як художньо функціональні уривки з відповідним ритмом і настроєво-емоційним “звучанням”. Словесні моделі художнього простору в Є. Гуцала, актуалізуючи досвід суміжного синтетичного мистецтва, у річищі реалістичного стилю підтримували синестезійну культуру прозового письма, уможливлювали взаємодію читацького сприйняття із ширшим художнім контекстом, продуктивним із погляду арсеналу образотворчих засобів, естетичних інтенцій і емоційного впливу на публіку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев С.С. О колорите. – Москва: Искусство, 1974. – 176 с.
2. Базен А. Что такое кино? : Сб. ст. – Москва: Искусство, 1972. – 384 с.
3. Горленко В. Г. Пластика фильму: кінообраз і пластичні засоби виразності. – Київ: Мистецтво, 1984. – 99 с.
4. Гуцало Є. Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1996. – Т.1.: Оповідання, новели / Вст. слово В.Плюща. – 454 с.
5. Гуцало Є. Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1996. – Т.2.: Повісті. – 461 с.
6. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / Отв. ред. акад. Б.В. Раушенбаух. – Москва: Наука, 1988. – С. 119-148.
7. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Вступит. статья Р.Н. Юрнева. – Москва: Искусство, 1974. – 424 с.
8. Михеева Л. Чайковский. Симфония №. 6 (“Патетическая”) [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.belcanto.ru/s_tchaikovsky_6.html
9. Эйзенштейн С. [Монтаж] (1937) // Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. – Москва: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 329-484.
10. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа // Там же. – Т. 3. – С. 37-432.
11. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино // Там же. – Т. 2. – С. 45-59.

Отримано 12 грудня 2016 р.

м. Київ

