

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БУЛЬБАЧИНСЬКА ОЛЬГА ІВАНІВНА

УДК 821.161.2-31.09:791

ДИСЕРТАЦІЯ

**КІНЕМАТОГРАФІЗМ РОМАНІВ ЄВГЕНА ГУЦАЛА
1980–1990-х РОКІВ**

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ О. І. Бульбачинська

Науковий керівник Вірченко Тетяна Ігорівна, доктор філологічних наук, доцент

КИЇВ – 2021

АНОТАЦІЯ

Бульбачинська О. І. Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980–1990-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2021.

Дисертацію присвячено системному осмисленню кінематографізму художнього мислення Євгена Гуцала на основі аналізу поезики його романів («Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет», «Улюмджі», «Блуд», «Імпровізація плоті») крізь призму засобів і прийомів кінематографу.

У роботі узагальнено і теоретичні спостереження щодо засобів і прийомів кінематографу та їхньої імплементації в літературну творчість, і критичну рецепцію творчості Є. Гуцала; досліджено ознаки кінематографічного мислення письменника; виявлено реалізовані види та окреслено функції монтажу в романах Є. Гуцала; простежено еволюцію кінематографічного мислення автора.

Критично проаналізовано дискусію щодо синтезу літератури та кінематографу. Осмислені і чинники принципової відмінності цих видів мистецтва (характер сприйняття, виражальні засоби тощо), і підстави визначення їхнього міцного зв'язку (потенціал образного світу, множинність інтерпретацій). У дослідженні стверджується, що внаслідок синтезу мистецтв літературний твір набуває нової прикметної ознаки – розширення зображально-виражальних засобів, унаслідок чого посилюється енергетичний потенціал художнього слова на читача.

У дослідженні запропоновано під поняттям кінопоетика розуміти систему прийомів і засобів кінематографії, за допомогою розуміння яких може бути потрактована поезика літературного твору. У результаті вивчення кінопоетики оприявнюються нові інтерпретаційні значення художнього твору, а значить

відкриваються можливості до глибшого осмислення художнього мислення письменника. Основна увага звернена на такі категорії кінопоетики, як кадр, монтаж, ритм, план, світло, ракурс, темпоритм. На основі теоретичних і практичних розвідок увиразнено понятійний апарат категорій та запропоновано умовне їх групування за функціональним вираженням: кадр і монтаж є основою художнього тексту; ритм і план слугують виразності; ракурс і темпоритм забезпечують емоційність художнього твору.

Запропоновано методика дослідження кінематографізму: 1) виокремлення ключових образів твору з наголошенням на способах творення візій (символічність, пластичність, емоційність, нескінченність); 2) поділ на кадри та визначення кінематографічних засобів; 3) з'ясування функції плану, ракурсу, ритму, часу; 4) дослідження монтажу в художньому творі, адже це дасть можливість висновувати про кінематографізм твору загалом.

Уперше проаналізовано та систематизовано критичну рецепцію творчої спадщини, зокрема романістики Є. Гуцала. Зауважено, що однозначна оцінка химерного стилю письма в сучасному літературознавстві відсутня. Разом із тим, погляди науковців суголосні в тому, що романна проза письменника сприяла розширенню жанрових меж української літератури. Відповідь на проблемне питання щодо еволюції стилю Є. Гуцала стала можливою завдяки дослідженню кінематографізму романів.

Так, у дослідженні доведено, що для трилогії («Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет») прикметна символічність, пластичність, емоційність, нескінченність як основні образотворчі засоби, зміна темпу ритму для увиразнення життєвих колізій персонажів, майстерне створення візій, які розширюють та активізують межі читацької уяви.

У дисертації трилогія осмислюється як три завершені кіносерії, у яких кадри є базовими елементами. Через вміле оперування письменником різними видами монтажу картини з'єднуються у смисловий ланцюжок, а реципієнт не відчуває їхньої склейки. Аналіз розпочинається із виокремлення ключових образів, таким чином простежується авторська специфіка відбору

кінематографічних засобів, орієнтована на жанр твору, його ідейно-змістові особливості.

Трилогія – це своєрідна енциклопедія українського фольклору, а тому образи почасти творяться за допомогою засобу символічності та пластичності. Так, символічність активізує потенціал життєвого досвіду читача. У свою чергу пластичність допомагає простежити авторське ставлення до зображуваного. Емоційність та нескінченність виступають у романах проміжними засобами, які підсилюють розуміння смислових ліній. У таких кадрах зосереджується увага на вчинках персонажів, обумовлених їхнім психологічним станом. Відтак, поєднання засобів виразності допомогло Є. Гуцалу створити образи, які наближають героїв до читача, розширюючи його творчу візуалізацію.

Зауважено, що письменник вдається до фольклорної алюзії, своєрідної лексики «*навіч угледів, уявіть собі*», які тандемно наближають текст до кінематографічного мистецтва. У такий спосіб читач несвідомо стає співавтором. Підкреслено, що роман спроектовано на інтелектуального реципієнта, який зуміє декодувати закладений сенс монтажних фраз, оскільки вся трилогія – це своєрідна формула-схема. Є. Гуцало за допомогою різних видів монтажу (послідовного, контрастного, метричного) сполучає кадри-сенси актуальних суспільних проблем.

Доведено, що кадри почасти відкритої композиції та супроводжуються ритмом. Словами-маркерами категорії запропоновано вважати *враз, рантом, зненацька*. Спостерігається часте застосування автором контрастного ритму, що увиразнює події в селі Яблунівка та Америці. Для посилення емоційного впливу письменник вдається до нагромадження звуків, створюючи ефект ритмічної пластики.

Відзначено, що однією із підстав твердження щодо кінематографічного мислення митця є умонтування в роман кадрів із фільму як свідчення обізнаності митця в законах кіно.

Пізній період засвідчує зміну орієнтирів Є. Гуцала, що зумовлена постмодерною епохою. Модифікується палітра настроєвого звучання при

творенні образів персонажів. Романтичність, любов до героїв, оспівування величі людини переходить у площину лаконічного змалювання деградованого суспільства.

Етапними у творчості Є. Гуцала є романи «Улюмджі» та «Імпровізація плоті». Доведено змінність у стилі митця, використанні кінематографічних засобів та способі подачі образів. У текстах простежується наскрізний портретний акцент. Для увиразнення психологізму та проблематики твору автор використовує потенціал наративної камери, підсилює ефект різними видами плану та ритмом. Якщо в трилогії письменник спонукав читача бути співавтором, апелюючи до досвіду, то в романах постмодерністського періоду зосереджується увага на співіснуванні із персонажами. Мізансцени «Імпровізації плоті» значно складніші для розкодування, оскільки кожна сюжетна лінія має кілька підтекстів. У такий спосіб письменник ширше охоплює проблематику доби. Кадри здебільшого замкненої композиції, що підсилює ідейно-художню спрямованість тексту.

Константовано, що в романі «Улюмджі» персонажі гармонійно поєднуються з природою, взаємодоповнюючи одне одного. В уяві читача постає своєрідний пластичний малюнок життя простих калмиків. Проте в «Імпровізації плоті» спостерігається процес наповнення душевної пустоти героїв хтивістю та аморальністю, що інколи викликає дисонанс у реципієнта.

За допомогою інтелектуального монтажу візуалізуються абстрактні поняття. Кадри-образи, кадри-констатація, кадри-інтриги допомагають реципієнту розкодувати всі генеральні лінії, візуалізувавши цілісну картину твору. Зазначено, що в романі «Імпровізація плоті» епізоди-скетчі утворюють кінематографічно-художню кіносерию.

Отже, у дисертації обґрунтовано кінематографічне мислення митця, зокрема відзначено, що в романах 1980-х років прикметним є зв'язок між фольклорним і кінематографічним мисленням Є. Гуцала, а в романах 1990-х років письменник майстерно використовував потенціал інтелектуального монтажу. Відтак його романна спадщина – яскраве свідчення «фільмованого»

художнього тексту.

Отримані результати можна використовувати при розробці університетських курсів, спецкурсів, семінарів з української літератури другої половини ХХ століття; у процесі підготовки навчальних посібників для студентів філологічних спеціальностей; при написанні наукових робіт здобувачами вищої освіти. Також отримані результати можуть бути покладені в основу досліджень із кінопоетики літературного твору.

Ключові слова: Євген Гуцало, письменник, творчість, поетика, роман, сюжет, сценарій, візія, візуальність, кінематографічне мислення, кінематографізм, кадр, монтаж, ракурс, ритм.

СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Публікації в періодичних наукових виданнях інших держав, які входять до Організації економічного співробітництва та розвитку та/або Європейського Союзу

1. Bulbachinska O. (2020) *Methodology of an artistic work poetics of cinema analysis*, Science and Education a New Dimension. Philology, Budapest, Hungary. Vol. VIII(65). Issue: 217. p. 12–14. ISSN 2308-1996
2. Бульбачинська Ольга Іванівна (2020), *Роль кінематографічних категорій ракурсу та ритму у відтворенні психологізму в романах «Улюмджі» та «Імпровізація плоті» Є. Гуцала*, Art and Science. Multilingual scientific journal. Tallinn. Estonia. Vol. 1 (1), с. 15–31. ISSN 2733-2004

Публікації у виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України з присвоєнням категорії “Б”

3. Бульбачинська Ольга Іванівна (2017), *Творчість Є.Гуцала: естетичні засади*, Синопис: текст, контекст, медіа, № 3 (19). ISSN 2311-259X

4. Бульбачинська Ольга Іванівна (2018), *Кінопоетика: реконструкція поняття*, Закарпатські філологічні студії. Випуск 3. Том 3. с. 24–28. ISSN 2524-0390
5. Бульбачинська Ольга Іванівна (2019), *Роман Є. Гуцала «Позичений чоловік»: кінематографічний вимір образотворення*, Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки, 2019. Випуск XVIII. с. 18–26. ISSN 2412-933X
6. Бульбачинська Ольга Іванівна (2019), *Прийом монтажу в формуванні художніх сенсів роману «Приватне життя феномена» Є. Гуцала*, Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. Вип.3 (91). с. 7–15. ISSN 2663-7642

Публікація, у якій додатково відображено результати дослідження

7. Бульбачинська Ольга Іванівна (2017), *Провідні тенденції українського роману 60-80-х років ХХ століття*, Матеріали ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, магістрантів, аспірантів і молодих учених. с. 6–13.

ANNOTATION

Bulbachynska Olha. Cinematography of Yevhen Hutsalo's novels of 1980–1990s. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

The dissertation for obtaining a scientific degree of the doctor of philosophy in the area of expertise 03 Humanitarian sciences (humanities) in the specialty 035 Philology. – Borys Hrinchenko Kyiv University, Kyiv, 2021.

The dissertation is devoted to the systematic comprehension of the cinematography of Yevhen Hutsalo's artistic thinking on the basis of the analysis of poetics of his novels («Borrowed Man», «Private Life of Phenomenon», «Parade of Planets», «Uliumdzhi», «Fornication», «Improvisation of body») through the prism

of means and techniques of the cinematography.

The work summarizes both theoretical observations on the means and methods of cinema and their implementation in literary work, and a critical reception of the work of Y. Hutsalo; signs of cinematic thinking of the writer are investigated; realized types and outlined functions of editing in Y. Hutsalo's novels are outlined; the evolution of the author's cinematic thinking is traced.

The work critically analyzes the discussion on the synthesis of literature and cinema. The factors of fundamental difference between these types of art (the nature of perception, means of expression, etc.) and the grounds for determining their strong connection (the potential of the figurative world, the multiplicity of interpretations) are also understood. The study argues that as a result of the synthesis of arts, a literary work acquires a new distinctive feature - the expansion of pictorial and expressive means, which increases the energy potential of the artistic word to the reader.

The study proposes to understand the concept of cinema poetics as a system of techniques and means of cinematography, through the understanding of which the poetics of a literary work can be interpreted. As a result of the study of cinema poetics, new interpretive meanings of the work of art are revealed, which means that opportunities for a deeper understanding of the writer's artistic thinking open up. The main attention is paid to such categories of cinema poetics as frame, editing, rhythm, plan, light, foreshortening, temporitum. On the basis of theoretical and practical investigations the conceptual apparatus of categories is expressed and their conditional grouping on functional expression is offered: a frame and installation is a basis of the art text; rhythm and plan serve expressiveness; foreshortening and temporitum provide the emotionality of the work of art.

The method of cinematography research is offered: 1) highlighting of key images of the work with emphasis on the ways of creating visions (symbolism, plasticity, emotionality, infinity); 2) division into frames and definition of cinematographic means; 3) clarification of the function of the plan, angle, rhythm, time; 4) the study of montage in a work of art, because it will allow to conclude about

the cinematography of the work in general.

For the first time, the critical reception of the creative heritage, in particular the novels of Y. Hutsalo, was analyzed and systematized. It is noted that there is no unambiguous assessment of the bizarre style of writing in modern literary criticism. At the same time, the views of scholars agree that the novel prose of the writer contributed to the expansion of the genre boundaries of Ukrainian literature. The answer to the problematic question about the evolution of Y. Hutsalo's style became possible thanks to the study of the cinematography of novels.

Thus, the study proved that the trilogy («Borrowed Man», «Private Life of the Phenomenon», «Parade of Planets») is characterized by symbolism, plasticity, emotionality, infinity as the main visual means, changing the pace to express the life conflicts of the characters, skillful creation visions that expand and activate the boundaries of the reader's imagination.

In the study, the trilogy is understood as three complete film series in which the frames are the basic elements. Due to the skillful operation of the writer with different types of montage, the pictures are connected in a semantic chain, and the recipient does not feel their gluing together. The analysis begins with the highlightening of key images, thus tracing the author's specifics of the selection of cinematographic means, focused on the genre of the work, its ideological and semantic features.

The trilogy is a kind of encyclopedia of Ukrainian folklore, and therefore the images are partly created by means of symbolism and plasticity. Thus, symbolism activates the potential of the reader's life experience. In turn, plasticity helps to trace the author's attitude to the depicted. Emotionality and infinity are intermediate means in novels that enhance the understanding of semantic lines. In such shots, attention is focused on the actions of the characters due to their psychological state. Thus, the combination of means of expression helped Y. Hutsalo to create images that bring the characters closer to the reader, expanding his creative visualization.

It is noted that the writer resorts to folklore allusion, a kind of vocabulary «*always see, imagine*», which tandem brings the text closer to the art of cinema. In

this way, the reader unconsciously becomes a co-author. It is emphasized that the novel is designed for an intellectual recipient who will be able to decode the underlying meaning of montage phrases, because the whole trilogy is a kind of formula-scheme. Y. Hutsalo combines frames-meanings of current social problems with the help of different types of montage (sequential, contrast, metric).

It is proved that the frames are partly of open composition and are accompanied by rhythm. It is suggested to consider category words as markers *at once, suddenly, by surprise*. There is a frequent use of the author's contrasting rhythm, which emphasizes the events in the village of Yablunivka and America. To enhance the emotional impact, the writer resorts to the accumulation of sounds, creating the effect of rhythmic plasticity.

It is noted that one of the grounds for the statement about the cinematic thinking of the artist is the embedding in the novel of frames from the film as evidence of the artist's awareness of the laws of cinema.

The late period testifies to the change of landmarks of Y. Hutsalo, which is due to the postmodern era. The palette of mood sound is modified when creating images of characters. Romanticism, love for heroes, glorification of human greatness passes into the plane of laconic depiction of degraded society.

The novels «Uliumdzhi» and «Improvisation of the body» are milestones in Y. Hutsalo's literary creation. The variability in the artist's style, the use of cinematic means and the way of presenting images are proved. There is a pervasive portrait accent in the texts. To express the psychologism and issues of the work, the author uses the potential of the narrative camera, enhances the effect of different types of plan and rhythm. If in the trilogy the writer encouraged the reader to be a co-author, appealing to experience, in the novels of the postmodern period the focus is on coexistence with the characters. The mise-en-scenes of «Improvisation of the body» are much more difficult to decode, as each storyline has several subtexts. In this way, the writer covers the issues of the day more broadly. Shots are mostly closed composition, which enhances the ideological and artistic orientation of the text.

It is stated that the characters are harmoniously combined with nature, complementing each other in the novel «Uliumdzhi». The reader imagines a kind of plastic picture of the life of ordinary Kalmyks. However, in «Improvisation of the body» there is a process of filling the mental emptiness of the characters with lust and immorality, which sometimes causes dissonance in the recipient.

With the help of intelligent editing, abstract concepts are visualized. Shots-images, shots-statement, shots-intrigue help the recipient to decode all the general lines, visualizing a holistic picture of the work. It is noted that in the novel «Improvisation of the body» episodes-sketches form a cinematic and feature film series.

Thus, the dissertation substantiates the cinematographic thinking of the artist, in particular, it is noted that in the novels of the 1980s the connection between folklore and cinematographic thinking of Y. Hutsalo is noticeable, and in the novels of the 1990s the writer skillfully used the potential of intellectual editing. Thus, his novel legacy is a vivid testimony to the «filmed» artistic text.

The obtained results can be used in the development of university courses, special courses, seminars on Ukrainian literature of the second half of the XX century; in the process of preparing textbooks for students of philological specialties; when writing scientific papers by applicants for higher education. Also, the obtained results can be used as a basis for research on the film poetics of a literary work.

Key words: Yevhen Hutsalo, writer, creativity, poetics, novel, plot, script, vision, visuality, cinematic thinking, cinematography, frame, editing, aspect, rhythm.

ЗМІСТ

Вступ	13
Розділ 1 Теоретико-методологічні основи дослідження.....	20
1.1 Кінематографізм: (ре)конструкція поняття	20
1.2 Романістика Євгена Гуцала: літературознавчий дискурс	54
1.3 Естетичні засади творчості Євгена Гуцала	68
Висновки до розділу 1.....	73
Розділ 2 Кінематографізм фольклорно-фантастичної трилогії	
(«Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет»)	
Є. Гуцала	76
2.1 Пластичність образотворення як ознака кінематографічного мислення Є. Гуцала	76
2.2 Емоційно-сміслові навантаження кадрів: роль ритму та ракурсу	105
2.3 Монтажування художніх сенсів.....	121
Висновки до розділу 2.....	133
Розділ 3 Кінематографічний вимір психологічних романів	
Є. Гуцала	135
3.1 Техніка візуального образотворення романів.....	135
3.2 Психологічне наповнення кадрування романів.....	162
Висновки до розділу 3.....	178
Висновки	181
Список використаних джерел.....	186

ВСТУП

На другу половину ХХ століття припадає хвиля розквіту українського кінематографу. Дослідники означають цей період епохою поетичного кіно. Доречно зауважити, що його представляють, як режисери (Ю. Іллієнко, М. Мащенко, Л. Осика С. Параджанов), так і письменники-сценаристи (Є. Гуцало, І. Драч, Д. Павличко, П. Мовчан). На думку А. Гаврилюк, основою для розвитку нової течії в кінематографії стали фільми О. Довженка: «Саме він заклав основи поетики, художньої образності українського кіно. У його фільмах краса вивищувалась над сірою буденністю, романтизм йшов поряд з національно-патріотичним духом» [46]. Л. Брюховецька означає українське поетичне кіно, як «вияв чітко визначеного світогляду, що впливає з укоріненості в рідну землю, яка годує людину. Тому це кіно означає спротив асиміляції (у випадку України – русифікації) та іншим нівеляційним процесам» [31, с. 2]. Суголосними є погляди А. Пащенко, яка розглядає стрічки як певний мистецький опір політиці СРСР [156]. Зосередженість на історії, звернення до народних традицій дало змогу режисерам відродити власне національний дух: «У фільмах цього напрямку представлені моделі національної психології, життя персонажів невід’ємне від природного універсуму, від природного колообігу буття, з чого випливають моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної культури, музичного та пісенного фольклору» [4; 30]. Точкою відліку поетичного кіно дослідники означають вихід стрічки Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського. Успіх фільму Л. Брюховецька вбачає в тому, що «він являє собою органічне поєднання, взаємоперехід, “взаємоповідомлюваність” метафоричності і предметності; він не просто апелює до зору, слуху і моторного почуття, а шукає в них спільників синтезуючої думки; він мислить фактурою, кольором, рисунком, ритмом, натурою, звуком, композицією кадру – і всією їх міцною сукупністю» [156, с. 22].

Друга половина ХХ століття також прикметна розвитком інтермедіальних студій. Переосмислення проблеми взаємодії літератури та кіно стає сферою зацікавлень О. Брайка, Г. Клочека, М. Насенка, А. Покулевської. Здебільшого літературознавці характеризують кілька засобів кінопоетики на матеріалі великої / малої прози письменників переважно ХХ століття. Доречно зауважити, що існує системне дослідження О. Пуніної «Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття)» [172]. Вивчаючи техніку письма, літературознавиця констатує інтуїтивно-чуттєве бачення митцями світу. Декодувавши кіномову в художньому творі, О. Пуніна чітко розмежовує мистецькі грані кіно та літератури. Кінопоетика в літературі, на думку дослідниці, «ґрунтується на принципі природного / штучного чи неусвідомленого / усвідомленого застосування тих чи інших засобів кіномистецтва у художньому творі» [172, с. 250]. Показово, що визначення вродженого та набутого кінематографізму сприятиме з'ясуванню, чи твори набувають нових ознак художності, чи просто стають придатними до екранного втілення. Системні дослідження творчої спадщини митців різних літературних періодів у площині кінематографізму сприяють простеженню особливостей використання письменниками нових засобів, за допомогою яких розширюються можливості літературного мистецтва та збільшується естетичний посыл до інтуїтивно-візійного сприйняття реципієнтом художнього полотна. Доведення кінематографізму художнього мислення митців слугує появі нових поглядів на розвиток історії української літератури, зокрема спонукає розглядати творчість митців під кінематографічним кутом зору.

Для належного поцінування митця в історії літератури необхідне комплексно-аналітичне осмислення його творчої спадщини. Художній світ прози Є. Гуцала стає об'єктом наукових спостережень І. Глової [53; 54], Л. Горболіс [57; 56], В. Дончика [83–84], О. Дуденка [88], М. Жулинського [92–91], О. Журавської [95], М. Лучицької [129; 128], П. Майдаченка [133], Н. Навроцької [144], М. Павлишина [151], Н. Полохової [166; 165], І. Фізера [200], О. Чепурної [211], А. Шевченка [214; 213]. Творчість митця в контексті

шістдесятництва осмислюють Л. Громик [64; 65], Т. Даренська [76], Н. Зборовська [99; 100], О. Кумкова [120].

Актуальність теми дисертації зумовлена трьома аспектами. Перший спричинений впливом кіно на інші види мистецтва, який стає особливо помітним у другій половині ХХ століття – переломній добі в соціокультурному житті. Взаємопроникнення спостерігається передусім серед синтетичних видів мистецтв, зокрема літератури та кіно. Зображально-виражальні засоби кінематографу, осмислені письменниками і трансформовані в поетологічну систему літератури, допомагають митцям спонукати реципієнта по-новому бачити світ, оскільки читач отримує можливість ніби переглядати художнє кіно. Показово, що потенціал творчої уяви реципієнта підсвідомо сприяє його співрежисерству. Беззаперечно, лише письменники з кінематографічним мисленням досягають такого ефекту. Об'єктом спостереження в інтермедіальних студіях все частіше стає генетичний зв'язок образів і персонажів фільмів із літературною традицією.

Ключовим у декодуванні кіномови художнього тексту є дослідження візуальних образів. Образна система у творі – це вісь реалізації усіх категорій кінопоетики, з'ясування яких сприятиме, з одного боку, розкриттю потенціалу авторської манери письма, з другого, – оприявненню основних засобів кіно, використаних письменником і розумінню досягнутого художнього ефекту. Показово, що створені візуальні образи в уяві читача сприяють розкодуванню ідейно-тематичного задуму усієї художньої картини.

Другий аспект стосується трансформаційних процесів в українській літературі 1980–1990-х років, пов'язаних зі зміною загальнокультурної парадигми, зокрема і з впливом на неї кінематографу.

По-третє, кінематограф активно звертався до творчості Є. Гуцала, що засвідчує внесок митця в розвиток кіноіндустрії, підтверджуючи органічний зв'язок письменника із екранним мистецтвом. За мотивами великої та малої прози Є. Гуцала знято та випущено низку фільмів («У лузі на старому дивані», «Виїзний товариський суд», «Парад планет», «Солом'яні дзвони», «Марія»).

Актуальним для нашого дослідження є фільм «Острів любові» О. Бійми, оскільки десяту серію знято за сюжетом роману «Блуд». Вихід еротичного фільму, уважає режисер, є цілком очікуваним явищем, оскільки «чергова екранізація класичної літератури уже не сприймалась суспільством серйозно і вимагала революційних кроків» [101]. Уперше на екранах з'являються деталізовані еротичні кадри. На основі однієї новели роману майстерно змонтовано різні сюжетні лінії, які переплітаються за допомогою розповідей, інтриг, ретроспекцій, що допомогло режисеру відобразити художньо-еротичну атмосферу літературного оригіналу. Перші кадри фільму чітко та послідовно відтворюють усі картини однієї новели: героїня прокидається на теплому піску і намагається пригадати події ночі. Режисер уважний до деталей, багато змалюваних Є. Гуцалом: довкілля, рухів героїні, звуків. Проте надалі О. Бійма відходить від розвитку подій за романом та поєднує розв'язку новели з усіма сюжетними лініями кіносерії.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка в межах наукової теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (№ 0117U005200). Тему дисертації «Кінематографізм романів Є. Гуцала 1980–1990-х років» затверджено на засіданні Вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 7 від 27.08.2020 р.).

Мета дослідження: системне осмислення кінематографізму художнього мислення Євгена Гуцала на основі аналізу поетики його романів крізь призму засобів і прийомів кінематографу.

Для реалізації поставленої мети передбачається виконання таких **завдань:**

- висвітлити актуальні питання взаємодії мистецтв: літератури та кінематографу;
- узагальнити теоретичні спостереження щодо засобів і прийомів

кінематографу та їхньої імплементації в літературну творчість;

– проаналізувати і узагальнити критичну рецепцію творчості Є. Гуцала, зокрема з'ясувати та окреслити чинники формування естетичних поглядів митця;

– виокремити та дослідити ознаки кінематографічного мислення Є. Гуцала, зокрема пластичність і візуальність образотворення, настроєво-смыслову тональність кадрів за допомогою ритму, ракурсу і плану;

– виявити реалізовані види та окреслити функції монтажу в романах Є. Гуцала, зокрема в утворенні монтажних фраз сенсів;

– простежити еволюцію кінематографічного мислення Є. Гуцала.

Об'єктом дослідження стали романи «Позичений чоловік» (1981), «Приватне життя феномена» (1982), «Парад планет» (1984), «Улюмджі» (1988), «Блуд» (1992), «Імпровізація плоти» (1993).

Предмет дослідження – кінематографізм художнього мислення Є. Гуцала – романіста, зумовлений його тяжінням до зображення візуальних картин та виявлений кризь систему засобів і прийомів кінематографу.

Вибір **методів** зумовлений метою та завданнями дослідження. Для досягнення мети були застосовані як загальнонаукові (аналіз, синтез, системний метод), так і власне літературознавчі методи: біографічний метод – для встановлення взаємозв'язку творчості митця з епохою; герменевтичний – для розуміння структури тексту з кінематографічної точки зору і, як наслідок, розширення поля інтерпретації його смислів; структурно-семіотичний – для увиразнення твору як знакової системи; поетологічний, інтерсеміотичний – для дослідження ознак кінематографічного мислення письменника; формальний метод слугував осмисленню специфіки романів. Усі методи дали можливість аналітично дослідити еволюцію кінематографічного мислення Є. Гуцала.

Теоретико-методологічним підґрунтям стали праці відомих *теоретиків у галузі кінематографії* (С. Ейзенштейна [218; 219], Р. Клера [106], Л. Кулешова [119], М. Рома [176; 177], Е. Россе [178], М. Ямпольського [143]); *літературознавців, чії розвідки присвячені взаємодії літератури й кіно*

(Н. Агафонові [1], А. Базена [7], Н. Бернадської [11], Л. Білоножко [15], О. Брайка [26–27], Л. Брюховецької [30–29], Л. Генералюк [51; 50], З. Зіннатуліної [234], Л. Горболіс [57; 56], Н. Горницької [58], Л. Деллюка [78], І. Заярної [98], М. Наєнка [201], Д. Наливайка [145], Р. Клера [106], Г. Ключека [107], Л. Кулешова [119], А. Покулевської [162], О. Пуніної [172], Т. Рамрао [231]); *дослідників літературного процесу 80–90-х років ХХ ст.* (В. Дончика [83], О. Дуденка [88], О. Журавської [95], Н. Козачук [109], О. Пахльовської [155]), *химерного роману* (П. Майдаченка [133], М. Павлишина [151], В. Чайковської [209]), *творчості Є. Гуцала* (І. Глозової [54], Л. Громик [64], М. Жулинського [92], Н. Зборовської [99], О. Кумкової [120], М. Лучицької [128], Н. Навроцької [144], Н. Полохової [166], О. Чепурної [211]).

Наукова новизна одержаних результатів:

– *уперше* на матеріалі романів засвідчено та обґрунтовано кінематографізм художнього мислення митця, що значно розширило межі та можливості української літератури;

– *уперше* простежено еволюцію кінематографічності мислення письменника в контексті поетики його романів;

– *уперше* відзначено, що в романах 1990-х письменник майстерно застосовував потенціал інтелектуального монтажу;

– *уточнено* особливий зв'язок між фольклорним і кінематографічним мисленням Є. Гуцала в романах 1980-х років;

– *подальшого розвитку надано* застосуванню теоретичних засад поетики кінематографу в аналізі поетики твору художньої літератури на основі взаємодії цих двох видів мистецтва;

Практичне значення. Отримані результати можна використовувати при розробці університетських курсів, спецкурсів, семінарів із української літератури ХХ століття; у процесі підготовки навчальних посібників для студентів філологічних спеціальностей, при написанні наукових робіт здобувачами вищої освіти. Також отримані результати можуть бути покладені в основу досліджень із кінопоетики літературного твору.

Апробація результатів дослідження. Робота в повному обсязі обговорювалася на засіданні кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 10 від 10 лютого 2021 року). Ключові ідеї та положення дослідження викладено у формі доповідей на міжнародних і всеукраїнських конференціях: VIII Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 2017 р.), II Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених, аспірантів та студентів «Основні напрями розвитку наукових досліджень молодих учених» (Переяслав-Хмельницький, 2017 р.), II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми літературознавства та мовознавства» (Київ, 2017 р.), X Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: моделі, матриці, категорії» (Київ, 2019 р.), Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2019 р.), VIII Фащенко́вських читаннях «Сучасна українська література: пошуки, відкриття, дискусії» (Одеса, 2019 р.).

Публікації. Основні результати дослідження викладено у 7 статтях, із них 4 – у фахових виданнях України, 2 – в іноземному періодичному виданні та 1 – у додатковому виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (234 позиції). Загальний обсяг дисертації становить 203 сторінок, із них – 185 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Кінематографізм: (ре)конструкція поняття

Упродовж тривалого історичного розвитку мистецтва феномен взаємодії, взаємопроникнення та подібності його видів ставав об'єктом наукових зацікавлень. Перші роздуми та спроби потрактування цього явища відносяться в працях античних авторів. Неважко помітити, що Аристотель у «Поетиці» підкреслював спільність літератури, музики й живопису, аргументуючи, що основним їхнім завданням є «відтворювати дійсність шляхом наслідування» [4]. Зображальна функція мистецтв визначає і тезу Горация в посланні «Про поетичне мистецтво» щодо спорідненості літератури та живопису: «Вірш до картини подібний» [55, с. 139]. Згадані функціонально-міметичні засади були відправною точкою подальшого осмислення синтезу мистецтв для більшості вчених. Показово, що саме класицизм і Просвітництво, зорієнтований на раціональне пізнання світу, зумовили загострення порушеної проблеми. Імпульс для спроб її розв'язання дала праця Дж. Брауна «Роздуми про поезію і музику, їхнє зростання, поєднання та потужність, їхній розвиток, а також їхні розходження і занепад» [цит. за 145, с. 119]. А, наприклад, трактат Г. Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» розширив коло означуваних зв'язків. Ці твори вийшли майже одночасно (1763 р. та 1766 р.) і створили нову парадигму розуміння взаємодії мистецтв. Обидва мислителі дотримуються думки про генетичну близькість поезії й музики (хоча для Дж. Брауна це твердження має також уточнення з погляду історії), проте Г. Е. Лессінг проводить розрізнення за іншим принципом: «Живопис є передовсім просторовим мистецтвом, поезія – мистецтвом часовим, що вирішальним чином визначає їхню стратегію і структуру, <...> перший діє засобом фігур і кольорів, другий – засобом членороздільних звуків» [121, с. 117–118]. Отже, Г. Е. Лессінг звернув увагу на таку властивість окремих

видів мистецтв, як нездатність до взаємопроникнення.

І. Франко в першій системній, хоч і науково-популярній, праці нового зразка «Із секретів поетичної творчості» доводить подібність і відмінність між різними видами мистецтва в площині відмінного впливу на реципієнта: «Коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при допомозі зорових вражень розбуджує в нашій душі образи, які найвизначніше являються в асоціації з даним зоровим враженням, то поезія апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі, при допомозі слів, і до всіх інших замислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може, <...> поет уживає кольористичних ефектів зовсім не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людей» [203, с. 101]. Відповідно до зазначених Дж. Брауном історичних змін, І. Франко вважав, що схожість між поезією і музикою властива лише початковим стадіям розвитку культури, коли «поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музикальній формі» [203, с. 102].

Інший погляд на вирішення проблеми розвивався в середовищі романтиків, орієнтованих на індивідуалізм духовно-творчої діяльності, на практичну реалізацію нерегламентованих потягів та устремлінь. Синтез мистецтв тут розглядався як одвічне прагнення, що однак отримує ситуативну, щоразу неповторну реалізацію (за А. Шлегелем, «мистецтва зближуються одне з одним і шукають переходу одне в одне» [цит. за 145, с. 120]. З часом глибоке переосмислення можливостей мистецтва та його самостійних видів, що принесла доба Модерну, підтвердило слушність такого підходу. Технологічні зміни межі ХІХ і ХХ ст. змінили ролі й навіть сутність окремих мистецтв (наприклад, фотографія витіснила зображальну функцію живопису), що не могло не позначитися на їхній ієрархії.

Спостерігаючи за цим розвитком і з огляду на спільний для всіх мистецтв емоційний вплив на реципієнта, ми схиляємось до того підходу, що стверджує постійний синтез, взаємопроникнення видів мистецтва, розуміючи, безумовно, що в основу їхнього розрізнення покладений певний раціональний базис.

Яскраво виражено синтез мистецтв простежується у ХХ столітті – у час змін на всіх рівнях духовної культури суспільства. Д. Наливайко, характеризуючи цю добу, твердить, що вона «належить до великих зламних епох в історії мистецтва, певну аналогію цьому часові можна знайти хіба що в епохах переходу від античності до середніх віків і від середніх віків до Нового часу. Тобто в цей час відбувається глибокий структурний переворот в мистецькому мисленні й свідомості, витворення нових парадигм і форм художньої творчості» [145, с. 120]. Н. Агафонова означає цей час епохою модернізму та вказує при цьому, що йому властиве «"сімейство" традиційних класичних мистецтв (літератури, музики, зображуваних мистецтв та театру)» [1, с. 4]. На думку британського дослідника, історика кіно Т. Ганніга, кіно проходить процес «поневолення традиційних видів мистецтва, зокрема театру та літератури» [227, с. 381].

А. Покулевська слушно зауважує, що ХХ століття характеризується становленням «епохи аудіовізуальної культури, де домінує "кліпова" свідомість, яка сприймає навколишній світ окремими аудіовізуальними образами. Для неї характерні динамічність точки зору й монтажність, переривчастий і фрагментарний характер організації часу та простору» [163, с. 9]. Усі види мистецтва прагнуть віднайти нові можливості та якості для свого неповторного вираження, оскільки «кожне мистецтво, базоване на якійсь одній частковій здатності людини (зорові, слухові або здатності мовлення), гостро відчуло власну неповноту перед лицем реальності й запрягло вийти за свої межі. Живопис, графіка, скульптура прагнуть оволодіти рухом, музика – проникнути в світ пластичних форм. Література (і проза, і поезія) – подолати бар'єр слів, що відділяють її як від чуттєвого світу, так і від безпосереднього переживання. Театр – усунути поділ на сцену й глядацький зал» [цит. за 145, с. 93]. Отже, види мистецтва «шукали шляхи» вдосконалення для максимальної відповідності запитам суспільства.

Якщо до XVII століття найвпливовішим видом мистецтва був живопис, то перед ХХ століттям домінантною стає література. На думку Ю. Лотмана, це

зумовлене її особливою синтетичністю та здатністю до синтезу [126]. Водночас у ХХ столітті література отримує нового конкурента – кінематограф.

Саме між літературою та кіно простежуються максимальні з усіх видів синтетичні відношення, оскільки література вже здобула статус найвпливовішого з мистецтв, а кінематограф підходив до стадії активного розвитку, але вже завойовував суспільне визнання. Таке зацікавлення італійський теоретик кіно Ф. Касетті пояснює тим, що «кіно звільняє наше бачення, відновлюючи й освіжаючи його» [цит. за 178, с. 9]. Е. Росс, поділяючи погляди Дзиги Вертова, відзначає здатність кінематографа заглиблювати глядача в ілюзорний вимір, який масштабно впливає на свідомість реципієнта через залучення інтуїтивно-чуттєвого потенціалу: «Кінокамера здатна не просто фіксувати реальність, а відкривати глядачам небачений світ, роблячи “невидиме видимим, неясне – ясным, приховане – очевидним, замасковане – відкритим”» [цит. за 178, с. 12]. Отже, якщо читач твору художньої літератури сам створює візуальні образи, то режисер фільму пропонує глядачеві вже готові візії, які у свідомості реципієнта можуть видозмінюватися.

А. Мазурак так характеризує ці взаємні потужні впливи двох домінантних мистецтв: «До кіно література потрапила спочатку як об’єкт зображення, як об’єкт для кінофотографування. З літератури черпали теми, сюжети, біографії героїв. Але замість відтворення трагедії чи драми кіно перетворювало сюжети великої літератури в мелодрами. Так відбувалося тому, що німому кінематографу з його специфічною системою образності – гострою метафоричністю, прихильністю до крупного плану, гострого монтажу – дійсно було нелегко передати тонкий підтекст, складність авторського світосприйняття. Усе це прийшло в кіномистецтво пізніше» [131, с. 450]. Таким чином, вплив літератури на кінематограф допомогли останньому вийти на новий рівень розвитку.

Індійський дослідник Т. Н. Рамрао означає їхню інтермедіальність як процес творчого обміну. Початковий етап розвитку мистецтва кіно дослідник все ж пов’язує із фотографією та живописом. Проте надалі кіно починає

активно «співпрацювати» із літературою, оскільки вони мають «подібну мету створити емоційну піднесеність в уяві та розумінні людини» [231, с. 149]. Науковець наголошує і на принциповій відмінності між мистецтвами, яка спостерігається уже на перших етапах сприймання читачем / глядачем інформації, що спровокована життєвим досвідом: «Читання літератури є моносенсорним приватним досвідом читачів, тоді як свідченням фільму є мультисенсорний комунальний досвід, що підкреслює безпосередність» [231, с. 155]. Тож, і література, і кіно є своєрідно-індивідуальним досвідом, проте «фільм – це більше безпосередній сенсорний досвід, ніж читання. У словесній мові є колір звуків, емоцій, рухи, мови тощо. З іншого боку, фільм ніколи не дозволяє глядачам посилятись на силу уяви» [231, с. 156]. Суголосною є думка і Е. Россе, який стверджує, що жодне мистецтво не зрівняється із потужною силою впливу кіно на життєвий досвід: «Кіно розширює, підсилює та конденсує індивідуальний досвід, як жодне з інших мистецтв, – і не просто підсилює, а робить його тривалішим, у разі тривалішим» [178, с. 103].

Звертаючись до літературних творів, кінематограф перекодовував їх на «власну мову». Інтерпретуючи думку О. Ханзена-Льове, Н. Доценко подає такі можливі варіанти цього процесу: «зустріч кодів різної природи призводить до трьох можливих результатів: або до заміщення одним кодом іншого (повного або часткового на рівні змісту чи форми), або ж до їх змішання, тобто наявності елементів як одного, так і іншого, або ж до споріднення, яке продукує новий, третій код, якому притаманні ознаки як першого, так і другого учасників взаємодії» [86, с. 54]. Кінематографу та літературі властивий другий з описаних наслідків, оскільки синтез цих видів мистецтва характеризується певним змішуванням зображально-виражальних засобів, адже підставово вони мають спільні риси, як-от сюжетність, лінійність тощо. Унаслідок синтезу використані засоби та прийоми перестають бути суто індивідуальними, притаманними конкретному виду, що породжує та підживлює дискусію про увиразнення ознак: власне кінематографічних і власне літературних.

Так, Джозеф і Гаррі Фельдмани у праці «Динаміка фільму» (1952)

висловлюють переконання, що кіно й література принципово відрізняються та мають мало спільного: «Кіно – незалежний вид мистецтва, який відрізняється від літератури не лише способом вираження понять, а й побудовою своїх ритмів і форми» [199, с. 32]. При цьому автори прагнуть заперечити будь-яке змішування цих мистецтв: «Кіно і література мають зовсім різні цілі і методи, засоби і форму, і через те потрібно, щоб змішання цих двох видів мистецтва, існуючих з часу народження кіно, було знищено раз і назавжди» [199, с. 32]. Цей підхід є зрозумілим у контексті намагання виявити унікальні риси та поетичну мову кіно, які б унезалежили його від літератури, чий домінуючий статус кіно й намагалося подолати в середині ХХ ст

Показово, що цю ж думку поділяли і сценаристи, як-от Ю. Нагибін: «Фільм потрібно оцінювати без зіставлення з літературою» [цит. за 117, 9]. Дещо різке і безапеляційне твердження, слід розуміти, стосується передусім різних систем зображально-виражальних засобів цих самостійних видів мистецтв. А от В. Шукшин у статті «Засоби літератури і засоби кіно», визнаючи відмінність і нерівнозначність таких засобів, наголошує на залежності кінематографа від літератури: «Засоби літератури незмірно багатші, різноманітніші, природа їхня інша, ніж природа засобів кінематографа. Література живиться тими цілющими соками, які виділяє – вічно вмираючи і відроджуючись, <...> кінематограф перемелює затверділі продукти життя», зрештою «кіно без літератури не живе» [216, с. 108]. Дослідниця З. Зіннатулліна вважає, що поява будь-якого нового виду мистецтва «змінює внутрішню структуру системи мистецтв та взаємозв'язок між наявними їх видами, оскільки сьогодні жодна форма мистецтва не розвивається окремо, вони взаємопроникають, впливають один на одного. Це призводить до того, що межі між різними видами мистецтва змиваються» [234, с. 139].

Етапним у дослідженні синтезу літератури і кіно стало видання «Книга сперечається з фільмом», де автори переважно засвідчують першість літератури, оскільки саме вона є головним джерелом образів і сюжетів [117, с. 10]. Проте, як зазначає М. Кузнецов, навіть після беззаперечних аргументів,

дискусія серед літературознавців і теоретиків кіно не була вичерпана. Водночас кінематограф у процесі становлення долав той самий шлях, що і свого часу література з відповідними успіхами та невдачами [117, с. 35].

Французький теоретик кіно К. Мец вважає, що кінематограф варто розглядати як мистецтво, якому притаманний «різновид мови: зі своєю граматиною, синтаксисом та словником». Дослідник ототожнює мову кіно із розмовною мовою: «З такої точки зору окремі кадри постають як щось на кшталт “аналогів усного речення”, що можуть поєднуватися з іншими кадрами, конструюючи значення. Як і слова, зображення самі собою мають певний перелік значень. Проте нагромадження зображень та символів творить різнобарвне плетиво нових сенсів. Перехід від одного образу до поєднання двох – це перехід зображення до мови» [цит. за 178, с. 46].

Не вдаючись у деталізування, яке може відвести від предмета дослідження, зауважимо, що загалом праці теоретиків кіно С. Ейзенштейна, М. Рома, Ю. Лотмана, Ф. Касетті, Р. Клера, К. Меца та літературознавців Л. Генералюк, Н. Горницької, Г. Клочека, А. Покулевської, О. Пуніної, мистецтвознавиці Н. Агафонові в різні часи засвідчують спільність і спадковість засобів кіно та літератури. Зрештою дискусія щодо синтезу цих мистецтв перейшла в площину сутнісних його підстав і з'ясування виражальних меж, що цілком відповідає логіці попередніх дискусій, які стосувалися більш широкого спектра видів мистецтва.

Кінорежисер Р. Клер у розвідці «Роздуми про кіномистецтво» відштовхується від можливостей передачі часових і просторових трансформацій у сюжеті: «Романіст, як і сценарист, може вільно використовувати час і простір. У романі, як і у фільмі, описання одного вечора може зайняти всю книгу й кілька років помістяться у двох-трьох рядках, так само, як вони промайнули за декілька секунд у фільмі. Переходи і там, і тут відбуваються однаково легко» [106, с. 186]. Водночас схожість може бути продиктована й тим, що кіно та літературу об'єднує сценарний етап, адже, як стверджує мистецтвознавиця Н. Агафонова, «фільму, як правило, передують

сценарій, виконаний за законами літературної творчості» [1, с. 5].

Проте складання сценарію може бути і самостійним літературним фактом, і проміжним етапом перетворення оригінального твору на кіноверсію. До того ж саме в другому випадку, як зауважує Н. Горницька, етап екранізації літературного твору сприяє ще більшому взаємопроникненню мистецтв [58, с. 66]. Цікаво, що при цьому ступінь відмінності літературного та кінематографічного втілення сюжету не є таким уже однозначним чинником. Як стверджує А. Покулевська, кінематографісти доходять доволі одностайного висновку про те, що відчуження від літературного оригіналу під час екранізації насправді може бути досягнуте і шляхом максимального наближення версій [162, с. 450]. Вважаємо, що це стає можливим через інші чинники, про які веде мову кінознавиця Л. Брюховецька: «Принципова відмінність між літературою та кіно криється в характері сприйняття і впливу цих видів творчості» [28, с. 7].

Разом з тим, услід за Д. Бранш [224], вважаємо, що взаємозв'язок цих видів мистецтв значно міцніший і безмежніший, ніж відмінність, адже об'єднані вони потенціалом образів та світом можливих інтерпретацій. Отже, попри наявність контрастних думок, у цьому дослідженні ми спиратимемося на такі засадничі тези: по-перше, з моменту свого виникнення кіно перебуває в дуже тісному зв'язку з літературою: «Сьогодні слова “пам'ять” і “письмо” можна було б замінити на “література” та “кіно”, оскільки письменники та літературознавці, з самого початку історії кіно були глибоко підозрілі до кіно, особливо до адаптацій літературних творів» [234, с. 358]; по-друге, літературна творчість використовує засоби і прийоми, пізніше запозичені кінематографом та імплементовані в його художній код, а отже, переосмислені з погляду їхнього потенціалу та можливостей. Це, з огляду на відмінність рецепції, призвело, з одного боку, до розходження цих видів мистецтва, аж до конкуренції, а з другого – створило передумови до їхнього синтезу.

Показово, що нині в літературознавчих працях пережита дискусія щодо ролі поетичних засобів кінематографу і літературно-художнього твору здебільшого тільки констатується. Тож можна стверджувати, що науковці вже

переосмислили це питання та дійшли принципової згоди про постійні взаємні запозичення та синтез літератури й кінематографу.

У літературознавчих працях останніх десятиліть намітилась певна тенденція в осмисленні актуальних питань. Спостерігається, що спочатку констатується теоретична проблема, піддається осмисленню, а згодом – перевірі на матеріалі творів художньої літератури. Залучення потенціалу поезики кінематографу («кінопоетики») до літературознавчого аналізу осмислюється нині в теоретико- та історико-літературних студіях: Л. Генералюк, Г. Клочек, А. Покулевська, О. Пуніна та інші переконливо доводять, що це питання на часі. Науковці зазначають, що єдиного потрактування системи взаємодії літератури та кіно на сьогодні немає. Як немає в літературознавчих дослідженнях і єдиної усталеної дефініції поняття «кінопоетика», адже, як стверджує А. Покулевська, «дослідницький акцент зміщено лише у бік синтетичної взаємодії двох видів мистецтв (Н. Горницька, Д. Наливайко), і без належної уваги полишено функціонування елементів кіно у творі художньої літератури» [162, с. 5]. Дослідниця йде вслід поглядам Г. Клочека: «Новизна й перспективність цієї проблеми ще потребує ствердження – не так декларативного, як доказового, здійсненого як на теоретичному, методологічному, так і на практичному рівнях – останній, практичний, рівень є особливо важливим через те, що, як відомо, немає більш надійного способу довести правильність теоретичних та методологічних конструкцій, як випробувати їх практикою, у цьому разі – практичним аналізом художньо-літературних текстів» [162, с. 5].

Загалом науковці переконані в тому, що саме аналіз літературних творів з погляду кінематографізму відкриває можливості з'ясування феномена синтезу літератури і кіно, але «мало хто звертав увагу на те, що кінематограф як новий вид мистецтва, що так бурхливо розвивав свої виражальні можливості, багато в чому опирався саме на літературу, запозичуючи її, вироблені протягом довгого часу існування мистецтва слова, художні виражально-зображувальні засоби» [146, с. 137]. Така ситуація склалася, певно, через причини, які зауважив

Г. Клочек щодо того, що хоч осмислення феномена на часі, але дослідників не так і багато: «Спектр "кутів зору", аспектів, під якими розглядається ця проблема, нині є досить широким. Вони, хай дозволено буде так сказати, ще не устояні та й не обліковані. Тема, у принципі, нова, ентузіастів-першопроходців, які наважувалися б освоювати її багато в чому ще незвідані простори, не так і багато» [107, с. 3].

Отже, кінематографізм як ознака літературного твору потребує глибшого осмислення. Як показує наявний діапазон українських літературознавчих студій з цієї проблеми, для розуміння й демонстрування взаємодії літератури і кіно особливо актуальним є опрацювання матеріалу творів кількох століть, щоб засвідчити самостійну та спільну еволюцію означуваних мистецтв і їхньої взаємодії.

Приклади простеження цього явища у творчості українських класиків містяться в працях Л. Генералюк і Г. Клочека. Зокрема науковці вказують, що взаємодія мистецтв має досить яскраві прояви у творах Т. Шевченка. Л. Генералюк доводить, що поет оперував прийомами, які згодом стали кінематографічними: «Міжкадровим монтажем, перехресним монтажем, панорамуванням, яке переважно використовується для передачі важливих прихованих сенсів і підпорядковане логіці авторських оцінок» [51, с. 266]. Г. Клочек зауважує, що Т. Шевченко не просто вдавався до кіномови, «а насправді розвинув її настільки, що всі головні прийоми майбутнього кінопоетики, що будуть напрацьовані найвидатнішими митцями цього нового виду мистецтва, виявляються закодованими в його слові» [107, с. 6]. Суголосно обоє дослідників доводять: ще задовго до появи кінематографії письменникам було притаманне кінематографічне мислення, точніше ті його риси, що стануть визначальними після розвитку нового мистецтва, але вже можуть так називатися з огляду на наш, сучасний, досвід сприйняття світу і їхніх творів. Аналізуючи творчість Т. Шевченка, науковці спостерігають майстерність письменника у використанні засобів кінематографічної виразності.

Матеріалом дослідження О. Пуніної стали твори 20–30-х рр. ХХ ст. –

проза Гео Шкурупія, Л. Скрипника, Д. Бузька, М. Йогансена, Ю. Яновського. Вибір такого об'єкта О. Пуніна обґрунтовує тим, що саме ці автори активно співпрацювали з кіномистецтвом, адже авангардистська течія в українській літературі потребувала «постійного руху й оновлення» [172, с. 262]. Саме тому їхній творчості притаманний передусім синтез: «Кіно постає не просто знаряддям впливу на читацько-глядацький зал, а функціонує як одна зі складових мистецького світогляду» [172, с. 187]. Так, роман «Двері в день» Гео Шкурупія побудований за «законами сценарної техніки», а для творчості Д. Бузька кінематографічність постає як вираження способу бачення світу [172, с. 264]. У творах Ю. Яновського, одного з фундаторів одеської кіношколи, також простежується природжена схильність до кінематографізму [172, с. 265]. У підсумку звернення письменників до кінематографу дало змогу вийти на нові поетологічні та загалом мистецько-культурні рівні.

Теоретико-літературне осмислення літературного кінематографізму демонструють зокрема праці А. Покулевської «Елементи кіномови в поезиці літературного твору» та Н. Бернадської «Жанрова специфіка кінопрози». А. Покулевська простежує взаємодію літератури й кінематографу на рівні виражально-зображальних систем і суголосно з думкою О. Пуніної стверджує, що це є «інтегрована взаємодія-вплив» [162, с. 173], оскільки в результаті мистецтва не утворюють нового виду, а лише розширюють потенціал власних виражальних засобів. А. Покулевська пропонує розмежовувати «вроджену» та «набуту» кінематографічність літературних творів і, здійснивши огляд взаємодії мистецтв, доходить висновку, що «монтажність і кадровість були притаманні мистецтвам ще з античних часів» [162, с. 82]. На підставі аналізу конкретних художніх творів дослідниця простежує кінематографізм мислення письменників і вираження його у творах особливими засобами, позначаючи їхню систему терміном «кінопоетика».

Своєю чергою, Н. Бернадська подає огляд кінопрози і досліджує поняття «кінороман» і «кіноповість». На матеріалі зразкової кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка науковиця підкреслює потужну роль монтажно-

композиції, «яка нагадує окремі кадри, з'єднані між собою» [146, с. 111], та зосереджує увагу на кадрах-епізодах, «картинності» й зорових образах, до яких вдається О. Довженко. Викристалізовуючи визначальні риси жанру кіноповісті, дослідниця вказує, що в ньому зрощуються «ознаки кіносценарію з його фрагментарністю, монтажною композицією, поліфонізмом та динамічністю діалогів і повісті (епічність у зображенні буття, метафоричність, авторські відступи)» [146, с. 113]. Натомість жанр кінороману, як стверджує авторка, у науковій площині мало досліджений, тож здійснене ознайомлення з поглядами літературознавців на «першовитоки кінематографічних романів» [146, с. 114] є помітно коротким. Проаналізувавши кілька кінороманів і критичні оцінки літературознавців, Н. Бернадська погоджується з думкою Б. Ейхенбаума щодо кінематографічних компонентів роману 20-х років ХХ ст.: «Кінематограф, з одного боку, завдав удару по роману, а з іншого – повернув художню прозу до слова, до оповіді, відбувалась свого роду диференціація елементів, які спочатку зливалися в певну синкретичну форму» [146, с. 119]. Підсумовуючи огляд кінопрози, Н. Бернадська висновує, що «в українській традиції і кіноповість, і кінороман позначені переважанням літературних прийомів» [146, с. 119].

У низці праць сучасні українські літературознавці розглядають проблему літературного кінематографізму на матеріалі одного конкретного твору або порівняння окремих творів, що належать різним авторам.

О. Брайко, аналізуючи поетику творчої спадщини митців, доводить їхнє кінематографічне мислення. Так, розглядаючи малу прозу Є. Гуцала, він виокремлює «кінематографічні аналогії прозових образів письменника» [27, с. 47]. Указуючи на монтажні форми, літературознавець означає їх «кінометафорами», оскільки їх «асоціативно можна пов'язати з дією чи змістом кадру» [27, с. 47]. На прикладі поетики прозової спадщини В. Дрозда дослідник, опираючись на теоретичні дослідження М. Ромма та С. Ейзенштейна, характеризує план, мізансцену, кадр, особливості освітлення, ритм, темп.

Л. Горболіс досліджує ефективність застосування кінематографічних

прийомів у творчості В. Стефаніка. Поетапно науковиця аналізує кінематографічні засоби, якими оперував письменник і які виявляються у темпоритмі, зміні кадрів, стоп-кадрах, перехресному монтажі. Важливу функцію авторка відводить ракурсу, який допомагає розкрити авторський задум тексту. Проаналізувавши новелу «Камінний хрест», Л. Горболіс аргументовано висноує, що «прозаїк успішно застосовував різноманітні засоби і прийоми кінематографізму, що сприяло індивідуалізації його стильової манери» [56, с. 39].

І. Заярна на прикладі творів М. Семенка та О. Кручених простежує використання засобів кіномови. У «поезофільмах» «Весна», «Степ» М. Семенка аналізує зміну планів, ракурс зображення, монтаж, образи світлового зображення (гру світла, динаміку картин-кінокадрів). У творчості О. Кручених досліджує застосування техніки монтажу, відеоряд, який супроводжується динамічним зоровим образом. Звертає увагу і на звукові ефекти, які впливають на створення кінообразу. На думку дослідниці, М. Семенко та О. Кручених намагались «створити синтетичні форми й універсальні метамови мистецтв» [98, с. 3].

Загалом методологічні вектори науковців спрямовані на кінематографізм художнього мислення. Аналізуючи творчість митців із кінематографічного погляду, дослідники намагаються простежити ефективність застосування у творчості прийомів кіно і суголосно зазначають, що лише поєднання мистецтва слова з мистецтвом кіно допомагає письменникам сформуванню «індивідуалізацію стильової манери» [98, с. 39]. Розглянуті праці є науковим підґрунтям для подальшого осмислення і потрактування засобів кінематографічної виразності в художньому творі, адже, виокремлюючи головні засоби, науковці дають їм своє потрактування, чим доповнюють межі розуміння цього феномену.

Тож важливо зосередитися на питанні про вплив мистецтва кіно на мистецтво слова та його прояви в художньому творі. О. Рисак, аналізуючи синтез мистецтв, наголошує, що в цьому процесі важливими є «прагнення до синтезу та чітке уособлення, самовизначення, самоутвердження» [174, с. 22]. У художній літературі простежується запозичення прийомів і засобів, проте зі

збереженням їхньої неповторності та довершеності. Тому відокремлення засобів та прийомів в образній системі, допоможе точніше простежити процес творення візуальних картин у літературі та кіно.

Г. Клочек слушно зауважує, що «поетика візуальності кіно значно краще осмислена за поетику візуальності художньої літератури; через те підхід до художньо-літературного тексту з кодами, розробленими в кінопоетиці, дає змогу відчутно підвищити ефективність розгадки та пояснення секретів його візуальності, а значить, і секретів художності» [107, с. 25]. Отже, щоб розкрити «секрети художності», слід намагатися осягнути суть поняття «візія», яке є необхідною частиною зображення дійсності і для кіно, і для літератури.

Під візією розуміються різні за характером способи зображення. Н. Агафонова зауважує, що в кіно це «зримі образи, <...> розповідь зображенням», а в літературі – «розповідь не зображенням, а словом» [1, с. 5]. Про відмінність творення візуальних образів у мистецтвах говорить й Т. Н. Рамрао: «Фільми представляють візуальні образи для споживачів, які споживають їх як справжні, тому що вони рухаються перед ними. Перебуваючи в літературі (художня література), автор створює образи на словах, означає словесні знаки. Читання художньої літератури провокує читачів зануритись у текст, щоб зрозуміти його зміст. Література (художня література) вимагає своєрідного погляду на слово, фразу і речення. У кіно глядачеві допомагає режисер, який візуально подає прояв вчинків персонажа» [231, с. 153]. Література спонукає читача до роздумів, змушуючи його створювати образи разом із письменником, ставати уявним співавтором, що значно розширює світогляд реципієнта: «Читання – для мозку, а перегляд – для очей. Література мовчить, тоді як фільм використовує звук, щоб посилити ефект» [231, с. 153].

Тому візії кіно вважаємо певною системою, у якій видимі елементи сформовані у виразні тематичні картини. Натомість візія в літературі є розгорненою, адже вона звернена безпосередньо до творчого потенціалу читача.

Продовжуючи свою думку щодо специфіки візуальності в цих

мистецтвах, Г. Ключек зауважує: «Не треба особливо занурюватися у глибини психології літературної творчості, щоб прийти до висновку, що процес творення письменником художнього тексту позначений його прагненням якомога повніше втілити в слово, вербалізувати свої візії. Звичайно, перед нами стоять й інші завдання. Але серед них найпершим є завдання втілення у слово зорових картин. Література насамперед показує. Її міметична сутність полягає передусім у зображальності, ейдитизмі. Але при цьому необхідно враховувати, що це художнє зображення, тобто зоровий образ, "картина", "кадр", гіпотипозис і т. д., наділений енергією художнього впливу» [201, с. 7]. Також дослідник зазначає, що зорова картина здатна «викликати в читача враження співмірні тому, що він пережив» [201, с. 7]. Література і кіно прагнуть створити такі зорові картини, які максимально точно передаватимуть зміст показаного (описаного), і мають для цього близькі або спільні прийоми та засоби. Проте їхні загальні шляхи реалізації поетики візуальності відрізняються, що й зумовлює потребу зосередитися на цьому. Як стверджує Е. Россе, кінематограф прагнув епатувати глядача неймовірною візуалізацією, яка захоплює своєю новизною: «Протягом своєї історії кінематограф полонив глядачів здатністю показувати неймовірні й неznані світи, аби ми могли помічати нові характеристики знайомих місць – чи й узагалі перевернути з ніг на голову своє уявлення про світ. Деякі з найвидатніших режисерів світу на повну використовували експресивний потенціал просторів та місць, аби додати своїм фільмам візуальної насиченості» [178, с. 59].

Наукові праці подають різні найменування та потрактування взаємодії літератури і кіно. Дослідники оперують поняттями «синтез», «взаємовплив», «інтермедіальність», часто даючи їм оригінальні тлумачення.

У наукових розвідках О. Рисака, О. Мацяка, Л. Генералюк взаємопроникнення літератури і кінематографу осмислюється як синтез. Так, у дисертації «Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття» О. Рисак роздумує: «Синтез мистецтв – це не тільки (і не стільки) процес звичайного "додавання" чи й штучного сполучення. Синтез

мистецтв ще й основа для виходу дослідницької думки на якісно нові параметри, на поліаспектну характеристику художнього явища з точки зору специфіки складання цього симбіозу» [173, с. 30].

У праці О. Мацяка «Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці» наведене доволі чітке тлумачення: «Синтез мистецтв – органічне поєднання літератури з іншими, переважно суміжними (музикою чи малярством) видами, що, передбачаючи відповідальний рівень творчого мислення, здійснюється з ініціативи письменника в уяві реципієнта і характеризується підрядним зв'язком між компонентами та якісно новим сприйняттям твору» [137, с. 26].

Л. Генералюк подає таке розуміння синтезу: «Явище свого роду симбіотичне, близьке до мутуалізму, коли завдяки цілеспрямованій співдії двох чи більше видів мистецтва, свідомому використанню у сфері одного мистецтва засобів іншого з'являється нова мутуальна форма, покликана всебічно активізувати сенсори та уяву реципієнта. Синтез також ґрунтується на використанні зі сфери суміжних мистецтв деяких прийомів, методів і формотворчих засобів, що переважно реалізуються у творчості одного автора, школи чи напрямку; він кардинально змінює стиль, пропонуючи нові синтетичні форми образності, метафоричності, символіки» [50, с. 85].

У наведених визначеннях наявна спільна дефінітивна основа, згідно з якою синтез є системою взаємопроникнення зображально-виражальних засобів для розширення рис і меж мистецтв. «Синтез мистецтв проявляється, <...> коли на певних етапах, у рамках традиційних параметрів, по суті, вичерпуються їх індивідуальні можливості. Синтез виникає як усвідомлення мистецтвами своєї виражально-зображальної бідності» [173, с. 348], – підсумовує О. Рисак.

Натомість Г. Клочек пропонує виходити з того, що взаємозв'язок і взаємовплив різних видів мистецтва можна простежувати ще тоді, «коли окремі мистецтва, переживаючи початкові стадії свого становлення, починали приглядатися та впізнавати одне одного, взаємозапозичувати засоби» [107, с. 10]. Письменники, шукаючи можливості посилити зображально-виражальні засоби,

звертаються до інших видів мистецтва, обираючи найбільш комплементарні для власного таланту: Т. Шевченко – до слова і живопису; П. Тичина – до слова, музики і живопису; О. Довженко – до живопису, слова і кіно [107, с. 31].

Поняття «інтермедіальність» увів в активний науковий обіг і визначив О. Ханзен-Льове у другій половині ХХ ст. У праці «Проблема кореляції словесного та образотворчого мистецтв на прикладі російського модерну» дослідник осмислив взаємопроникнення образотворчого мистецтва та літератури й означив цей процес як інтермедіальність: «Співпраця гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіума (театр, опера, кінофільм, перформанс тощо), а також єдиної мультимедійної презентації відбувається при зовсім інших інтертекстуальних умовах і виявляє інші кореляції, ніж у випадку номедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно тощо)» [206, с. 267]. Саму концепцію літературознавець розуміє як певну гібридизацію взаємодії мистецтв: «За концепцією інтермедіальності стоїть загальноприйняте прагнення до обміну, змішування, гібридизації» [206, с. 291–292].

М. Наєнко осмислює інтермедіальність як методологію: «Інтермедіальність – порівняно нова, але й дуже давня методологія. Що це методологія, заперечити ніхто не зважиться, бо ж в неї є свій предмет дослідження (спорідненість і перегук різних видів мистецтв – медій) і свій спосіб (метод) теоретичного і практичного осмислення їх» [201, с. 15]. Поділяючи думку дослідника, вважаємо, що інтермедіальність є методологією та однією з провідних літературознавчих концепцій, за допомогою якої в художньому творі можуть проявитися інші види мистецтва: кіно, живопис, музика, театр. М. Наєнко в історичному огляді демонструє, як інтермедіальні традиції проявляють себе в літературі різних часів [201, с. 9], стверджує інтермедіальну взаємодію кіномистецтва та літератури у ХХ ст. Літературознавець визначає кіномистецтво як домінантне, що істотно впливає на культуру, але найбільше – на художню літературу, тому й висновок сприймаємо як переконливий: «Інтермедіальність – найефективніший засіб для досягнень найглибшого синтезу всіх мистецтв» [201, с. 11].

На початковій стадії свого формування як виду мистецтва кінематограф не лише активно запозичував, використовував та обробляв популярні літературні сюжети, а й трансформував у свою поетику суто літературні виражально-зображальні засоби [201]. Зважаючи на запити суспільства, кіно швидко розвивалося, відходячи від простої екранізації літературних сюжетів і вибудовуючи власну поетологічну концепцію, засоби та прийоми, які згодом стали визначати як «власне кінематографічні». Г. Клочек зауважує: «Після того, як мистецтво кіно виробило свої кінематографічні особливості та з'явилися перші кінематографічні шедеври "Броненосець Потьомкін" С. Ейзенштейна та "Земля" О. Довженка, <...> саме тоді у літературі як у тодішньої "королеви мистецтв" з'явився зовсім неприхований інтерес до нещодавнього "ілюзіона", а тепер кінематографа, який стверджує себе навіть не по роках, а по днях і вже навіть був возведений одним із тогочасних політичних вождів у ранг "наймасовішого мистецтва"» [107, с. 31]. Спостережений вплив кіно на поетику мистецтва художнього слова яскраво промітний у творчості письменників 1920-х років: «Українська література почала активно вбирати в себе кінозасоби, причому робила це демонстративно, що виявилось не тільки в ментальності композиції, котра відкрито нагадувала кіномонтаж, а й у спробах створити такий гібридний жанр, як кінороман» [172, с. 26]. Прикметно, що кіноромани Л. Скрипника, Д. Бузька та інших авторів часто спровоковані дотичністю письменників до кіномистецтва.

Тож можна стверджувати, що мистецтво кіно і мистецтво літератури взаємно збагатились новими формами, засобами, запозиченнями та стали найвпливовішими в суспільстві мистецтвами завдяки можливості їхнього синтезу.

У сучасному літературознавстві не сформульовано сталої дефініції поняття «кінопоетика» як системи прийомів. Проте спроби його окреслити знаходимо у працях С. Ейзенштейна, М. Ромма та в розвідках сучасних літературознавців Н. Горницької, О. Пуніної. Дослідники ототожнюють його з кіномовою художнього твору, намагаючись доповнити межі її розуміння і

вибудовуючи спільну для теорії кіно та теорії літератури модель потрактування. Науковці одностайно виходять з того, що література є лоном витоку кінематографії. Розглядаючи літературний твір ще до появи кіномистецтва, дослідники спостерігають його вроджений кінематографізм. С. Ейзенштейн стверджував, що кінопоетика – це глибоке осмислення законів літературної поезики та образності, яке потребує професійного аналізу всіх художніх форм [218]. А. Покулевська розвиває цю думку та виокремлює історично попередній етап кінопоетики, у межах якого розвивались основні кінозасоби. Можемо стверджувати, що дослідницький погляд був спроектований на основні закони літератури. Осмисливши їх, науковці змогли відмежувати суто кінематографічні засоби.

Узагальнюючи трактування кінематографізму науковцями, можна висновувати, що це поетологічно відповідне й майстерне використання в художній літературі законів і прийомів мистецтва кіно, найважливішими аспектами якого є монтаж та кадр. На основі наявних у літературі тверджень пропонуємо вважати, що кінопоетика – це сформована система прийомів і засобів кінематографії, за допомогою розуміння яких може бути потрактована поезика літературного твору. Унаслідок її застосування твір як організована цілість та його художній потенціал відкриваються для поглибленого особливого потрактування, що дає можливість висновувати про кінематографізм літературного твору та, відповідно, художнього мислення його автора.

У розкритті кінематографізму твору головна вага покладається на категорії кінопоетики: кадр, монтаж, план і ритм. Так, О. Брайко говорить про основні засоби кінематографічної виразності, виокремлюючи «монтаж, просторову композицію (мізансцену чи глибину побудови кадру)», ритм, світлові ефекти [23, с. 37]. Завдяки працям Л. Горболіс, Л. Генералюк, Г. Ключека, А. Мазурак, О. Пуніної доповнюємо цей ряд монтажною фразою або монтажним абзацем; ритмічним, тональним монтажем; планом; ракурсом, кольором, контрастом.

Під час аналізу літературного твору з погляду кінопоетики найперше

треба виходити із сутності поняття «кадр», оскільки решта кінематографічних засобів виразності, як видається, залежать від нього. Теоретик кіно С. Ейзенштейн вважав, що це лиш певний знак, «ієрогліф», відповідно і реалізацію його в кінематографії розглядав лише у зіставленні з іншими кінематографічними засобами [219]. Водночас, на думку дослідника, якщо проблема кадру виноситься на перший план, а монтажна – на другий, то результатом стане хаотичний набір кадрів.

Своєю чергою, М. Ромм ототожнював кадр із картиною. Дослідник наполегливо стверджував, що «кадри з'єднуються за схожістю всередині однієї сцени, а не за контрастом» [176, с. 197].

Літературознавці Г. Клочек, А. Покулевська намагалися виокремити кадр як фундаментальну основу кінопоетики. А. Покулевська погоджується з думкою Н. Агафонові, що кадр – це засіб кінематографічної виразності. Г. Клочек стверджує, що це «певний простір, обрамлений прямокутною рамкою, має своє змістове наповнення, елементи його змісту найретельніше відібрані, композиційно та колористично вирішені» [107, с. 38]. Важливість кадру, як вважав С. Ейзенштейн, оприявнюється виключно в монтажній системі «кадр – одиниця монтажу» [218, с. 15]. З огляду на це можна стверджувати, що кадр усе ж є найважливішою одиницею серед системи засобів кінопоетики, проте реалізація його потенціалу можлива лише через монтаж.

Пластичність композиції, розмір, обрізка – це основні характеристики, з якими кадр входить у систему кінематографічних засобів [218]. На думку Ю. Лотмана, кадр як одиниця набуває таких характерних властивостей: «Кадр отримує притаманну слову свободу: його можна виділити, з'єднувати з іншими кадрами за смисловим законом, а не звичайною суміжністю і поєднанням, використовувати в переносному – метафоричному і метонімічному смислах» [125, с. 32–33]. Кадри поєднуються між собою, створюючи певну системну композицію. Відповідно, Л. Кулешов виділяє дві основні композиції: замкнену і розгорнуту. Дослідник вважає, що суть першої полягає у зведенні до одного кадру без розвитку композиційної системи. Про розгорнуту композицію

доцільно говорити тоді, коли за межами кадру відчувається продовження композиції [119, с. 37]. Дещо інший погляд на взаємодію кадрів запропонував С. Ейзенштейн, виокремивши дві основні з цього погляду їхні функції: «власне зображення та узагальнення цих зображень в образ руху» [218, с. 403].

Та при цьому кадр має і подвійний композиційний смисл: він вносить перервність, розчленування та водночас вимірність і в кінопростір, і в кіночас. Таким чином, літературний твір можна поділити на кадри, кожен із яких фіксує певний момент дії та має смислове навантаження, яке вміщується в рамки письменницької уяви, що презентується в кадрі. Швидка зміна кадрів створює ефект рухомого зображення в літературному творі. Кадр включається в систему композиційних одиниць літературного твору (мотив – лінія – хід – епізод – картина) як одна з нижчих одиниць, пов'язана з літературними прийомами візуалізації.

Усі кадри з'єднуються між собою за допомогою монтажу. За історію кінематографу з'явилося чимало праць, які дають широке уявлення про цю категорію. Слід зазначити, що монтажність характерна для всіх видів мистецтва, як і власне людського мислення. Узагальнено можна говорити, що навколишнє середовище ми сприймаємо за допомогою кадрів, а систематизація їх у процесі осмислення приводить до монтажності думки. Монтаж – це не властивість кадру й не властивість кіно загалом; це здійснення мисленнєвих операцій нашою свідомістю, яке взяли на озброєння кінематограф і телебачення та використовують їх із найрізноманітнішими художніми й інформаційними цілями [127, с. 12]. Монтаж в естетичному і культурологічному значеннях спершу отримав визначення у вузьких межах кіномистецтва, а згодом теоретичне осмислення шляху розвитку виражальних засобів мистецтва екрана сформувало ідею його «монтажної природи» [218, с. 23].

Ще ширше розуміння монтажу подає теоретик кіно М. Ромм: «Монтаж – це особливий специфічно-кінематографічний огляд світу, спосіб розкриття подій» [176, с. 244]. Завдяки монтажу досягається втілення авторського бачення художнього твору. Проте неосмислена монтажність може порушити весь

тематичний ряд, художні час і простір. Через це слід погодитися з думкою М. Ромма, що засоби монтажу – закладена в кадрі думка, камера, кут зору, темп, властивий кожному кадру, – є визначальними [176, с. 261].

У дослідженнях С. Ейзенштейна знаходимо думку про те, що «монтаж – це перехід у новий вимір відповідно до композиції кадру» [218, с. 250]. Лише завдяки монтажним засобам митець досягає бажаного ефекту.

Н. Агафонова монтаж розуміє як «збір цілого із окремих елементів» суголосно думці С. Ейзенштейна, що «"монтажне мислення" притаманне і письменнику, і художнику, і режисеру» [1, с. 39]. Тому авторка вважає, що через монтаж можна «визначити художню природу будь-якого твору, образну побудову та мислення його автора» [1, с. 40].

М. Ямпольський стверджує, що монтаж – це «спосіб поєднання в художньому творі словесного (ідейного) та зображувального матеріалу» [143, с. 18].

У теоретичних роздумах С. Ейзенштейн окреслює чотири види монтажу: метричний – з'єднує фрагменти між собою згідно з їхніми довжинами у формулі-схемі; ритмічний, у якому основною є внутрішньокадрова наповненість (рух предметів усередині кадру, «перемикання» ритмів різних зафіксованих камерою об'єктів, а в художній літературі – відповідно відтворених словом); тональний – побудований на домінантному звучанні від фрагмента, який є монтажним уривком; обертонний – продовження розвитку тонального монтажу [218, с. 51–53]. Цей ряд доповнює М. Ямпольський, виокремлюючи інтелектуальний монтаж (моделювання абстрактних понять шляхом складання конкретних образів) і вертикальний (взаємодія зображення зі звуком) [143, с. 25]. Дослідник вважає, що творче застосування монтажу утворює нове художнє полотно, а тому вказує на різні види монтажування кадрів: «смісловий, контрастний, одночасний або послідовний, композиційність кадру» [143, с. 23].

Л. Кулешов виокремлює два головні монтажні різновиди: повільний і швидкий. У повільному – кадри довгі та рідко змінюють один одного. Швидкий

монтаж характеризується короткими кадрами та частою їх зміною [119, с. 24].

Цей ряд доповнює дослідник О. Брайко, наводячи тезу Н. Милєва про розповідний монтаж: «Розповідний монтаж включає в себе зміну кута зору й водночас пересування камери у просторі, а рух камери – зміну крупності й часової тривалості простежування дії в кадрі, отже, відкритий монтаж. Сутність цієї монтажної фрази зводиться до кінематографічного простежування дії з різних кутів зору, у різній крупності й у різній часовій тривалості» [24, с. 29].

Основними функціями монтажу є зображальна розповідь і ритмічне узагальнення образу [218, с. 451]. С. Ейзенштейн доводить, що «сила монтажу в тому, що у творчий процес включаються емоції й розум глядача. Глядача примушують пройти той же створений шлях, який пройшов герой. Глядач переживає динамічний процес виникнення і становлення образу так, як пережив його автор» [218, с. 452].

На думку Л. Кулєшова, вага, а отже, і функція монтажу полягає в сприйнятті та засвоєнні реципієнтом побудови кінокартин. Саме через монтаж відображається ставлення режисера до знятого матеріалу картини [119, с. 23]. Подальше переосмислення цієї тези, породжене її узагальненням, подає Н. Агафонова: «Дефініція "ефект Кулєшова" міцно ототожнюється з базовою концепцією монтажного мистецтва: залежно від подальшого кадру змінюється смислове значення попереднього» [1, с. 44].

М. Ямпольський, окрім пропозиції дефініції монтажу виокремлює його предикативну функцію: «Монтаж, утворюючи "монтажну фразу", виявляє і конкретизує "потенційні сенси" кадрів» [143, с. 39].

Таким чином, кадр і монтаж нерозривно пов'язані між собою та становлять фундаментальні засади кінематографізму. Г. Клочек, досліджуючи цю ознаку творчого мислення Т. Шевченка, слушно зауважує: «"Кадр" і "монтаж" – два поняття, за допомогою яких можна розкодувати "кінематографічну" складову й зрозуміти чинники тієї могутньої естетичної впливовості. <...> Професійно засвоєні прийоми, що стосуються кадру й монтажу, стали складовими художнього мислення поета,

системо/стиле/формууювальними чинниками його творчості» [107, с. 11].

Наслідком взаємодії цих категорій постає монтажна фраза, або монтажний абзац. З одного боку, це зображення в кадрі, але з другого – це образ у монтажі [10]. І. Біляєв стверджує, що «монтажна фраза – таке ж складне поняття, як літературна фраза, де неможливо змінити порядок слів, не змінюючи смислу» [10, с. 169]. Вона відіграє значну роль, оскільки від неї залежить «постановка авторської ідеї та дотримання сюжету», а окремі кадри лише висвітлюють окрему тему [10, с. 177]. Тільки поєднуючись у монтажну фразу, вони об'єднуються однією думкою та ідеєю, створюють ефект одночасності або послідовності подій. Основною функцією монтажної фрази, на думку І. Біляєва, є створення цілісності, «щоб реципієнт не бачив кадри, для нього віртуальний світ повинен бути цілісним, неперервним, як і світ реальний» [10, с. 178].

Невід'ємним складником кінопоетики є план. Ця кінематографічна категорія допомагає автору виокремити важливі деталі, які доповнюють розкриття основної думки твору. Ю. Лотман дає визначення цього поняття, яке варто взяти за основу для подальшого дослідження: «План – це не просто величина зображення, а відношення його до рамки (величина плану на маленькому кадрі плівки і на великому екрані однакова)» [126, с. 316]. Спостерігаємо, що дослідник не розмежовує поняття «кадр» і «план», а вказує на їхню нероздільну єдність, і це буде визначальним для аналізу твору, адже план несе емоційне та психологічне навантаження, допомагає реципієнту виокремити важливі деталі кадру. О. Брайко дає кінематографічну класифікацію планів за В. Горпенком, яку вважає ustalеною з теоретичного погляду: дальній – фігура людини вміщується більше по вертикалі кадру; загальний – людина на весь зріст по вертикалі; «американський», або другий середній – тулуб людини; середній – людина по пояс; крупний – людина по груди. Деталь – якісь дрібнички об'єкта, менші, ніж крупний план» [цит. за 25, с. 42]. Найбільш використовуваним, на думку дослідників, є крупний план, через який передається уявлення про певну дію, пов'язану з предметом [218].

Е. Россе поділяє погляди науковців, що техніку крупного плану в кінематографії було запропоновано Д. В. Гріффітом для ефективнішого демонстрування вроди виконавців головних ролей. Американський оператор Г. Толанд запропонував ефект «глибокого фокуса», у якому «кожна деталь переднього, середнього, заднього плану перебуває у фокусі, тобто додає епізоду насиченості, динамічності й виразності» [20, с. 51].

Н. Агафонова визначає різновидом дальнього плану панораму, яка може мати три рівні: 1) панорама огляду – траєкторія погляду; 2) панорама супроводу – камера стежить за переміщенням об'єкта, визначає темп; 3) панорама-«перекидання» – різкі рухи, погляд з одного на другий об'єкт [1, с. 24]. Крім цього вказує, що деталь плану натомість є «лаконічною композицією, <...> служить образотворчим пластичним образним акцентом» [1, с. 25].

Як видається, використання митцями різних планів у художньому тексті допомагає реципієнту краще зрозуміти внутрішній світ персонажа, адже середній і крупний плани дають змогу читачу «відчути» його переживання. Своєю чергою, деталь вказує на навколишнє середовище, незначний об'єкт у ньому, який також має вплив на зображуване. Використання планів різних типів можна розглядати як модель психологічної та драматичної проникливості [25], за допомогою якої увиразнюється кут зору (ракурс).

Ракурс Н. Агафонова визначає як «важливий засіб пластичної виразності кадру» [1, с. 25] та розрізняє п'ять його основних видів: 1) висота пташиного польоту, 2) високий, 3) нейтральний, 4) низький, 5) похилий [1, с. 25]. Поєднання різних видів нарративної камери допомагає письменникам підсилити підтекстовість і психологізм художнього полотна. На думку Ю. Лотмана, функція точки зору – надати тексту «певної орієнтації відносно його суб'єкта (яскраво це спостерігається у випадках з прямою мовою)» [126, с. 320]. Тобто за допомогою ракурсу можна простежити ставлення автора до певної події, іншими словами, характер кадру задає виключно ракурс: «Так відбувається через те, що зйомки знизу і зверху дають сильне перспективне скорочення, яке й надає особливого характеру» [125, с. 43]. Н. Агафонова вважає, що ракурс

«розкриває специфічні ознаки об'єкта, які можна помітити лише з певної точки зору, <...> може бути образотворчим епітетом, тобто служити засобом психологічної характеристики героя, передавати його внутрішнє самовідчуття» [1, с. 27]. Використання певних ракурсів у літературі допомагає читачу візуалізувати емоції персонажів, що потенційно сприятиме розумінню вмотивованості їхніх учинків.

Точка зору (ракурс) може змінюватися залежно від авторського замислу. Л. Кулешов зазначає, що найхарактернішим для неї в кіно є рух по вертикалі та над об'єктом, і зосереджує увагу на вертикальному ракурсі, оскільки «переміщення апарату по вертикалі підсилює перспективність зображення в кадрі і надає йому особливого характеру (знято дуже низько, зверху (з точки зору людини, яка сидить верхи на коні), дуже високо)» [119, с. 44]. Відповідно, обраний кінорежисером або письменником рух наративної камери дає змогу зробити певний акцент на зображуваному, яке є носієм смислу в кадрі.

Ритм як загальномистецька категорія також доповнює поетику кінематографу. Дослідники розглядають його як межу узагальнення теми, як образ внутрішньої динаміки її сутності [218]. Ритм взаємодіє з монтажем, адже «через ритм особливо потужно виражалось узагальнення в самому монтажі, без якого він був би простою "безобразною" сумою фактів» [218, с. 459].

Відповідно, ритм є в тісному зв'язку з кадром і відображає його динаміку, мінливість, повторюваність. За А. Тарковським, «повновладною домінантою кінематографічного образу є ритм, який виражає плин часу в середині кадру. Ритмічні картини виникають відповідно до характеру того часу, який плине в кадрі, і визначається не довжиною монтованих шматків, а ступенем напруженості плину в них часу» [189, с. 62]. Суголосно О. Брайко вказує, що «у мистецтві кіноритм породжує зміна кадрів на екрані, динаміка усередині кадру, мінливість цілісної картини, рух дії» [25, с. 60]. Він провів вагоме дослідження кінематографічного ритму, оскільки в праці зібрано й систематизовано ґрунтовні роздуми дослідників про ритм. Показово, що всі науковці сходяться до однієї думки: ритму притаманні внутрішня динаміка, напруженість, часовий

простір всередині кадру. Дослідники виділяють також пластичний ритм: «чергування елементів, здатне утворювати пластичну мелодію» [25, с. 58]. Це характерно і для художньої літератури. Як зазначає О. Брайко, «у літературному творі варто приділити увагу повторюваним образам (деталям), які передусім вписані у цілісний контекст, тому здатні породити "пластичну мелодію" епізоду чи сцени» [25, с. 58].

Очевидно, що найнижчим рівнем ритму в художній літературі є фонетичний. Проте ритм як стала рівномірна повторюваність елементів невід'ємно присутній на всіх рівнях будови твору, адже «великі частини форми неминуче розпадаються на "складові", які теж мають свою внутрішню організацію і є періодично повторюваними однорідними структурними утвореннями, тобто тією ж мірою, що і загальне ціле, є носіями художнього ритму» [202, с. 176]. Ритм формують зміни кадрів, зміни нарративних моделей, персонажів твору. Прикметно, що зображення психології або ж душевних шукань, «відчайдушних» вчинків приводять до змін ритму в кожному наступному кадрі.

Не менш важливою категорією кінематографічної поетики є мізансцена. Запозичена з театральної практики, вона становить основу кіномови. Групуєчись у певну систему за допомогою монтажу, мізансцени передають головну думку як своєрідна реалізація задуму в просторі й часі. М. Ромм стверджує, що «кінематографічна мізансцена неодмінно будується так, що авторська воля втручається в долі героїв» [176, с. 180]. Продовжуючи думку щодо вагомості цієї категорії, дослідник доходить висновку, що «текст і мізансцена є єдиним і головним знаряддям у руках театального режисера, яким він виражає своє ставлення до задуму» [176, с. 181], натомість у кіно й літературі за рахунок монтажу і ракурсу потенціал мізансцени значно зростає.

Г. Ключек доводить, що в мізансценах яскраво виявляється синтез мистецтв: «Вибудовування мізансцен є одним із найважливіших засобів театального та кінематографічного мистецтва. Водночас прийоми вибудовування мізансцен аналогічні композиційним прийомам, що

застосовують у живописі та художній фотографії. Це дає підстави мислити, що через категорію "мізансцени" проходять силові лінії інтерактивних взаємодій театру, кіно, живопису, літератури» [107, с. 35]. Проте у власне літературному творі опис мізансцени має особливий художній потенціал через вимушену послідовність зображення її частин. Формуючи цілісну картину, письменник мусить обирати послідовність і деталізацію представлення її компонентів, а отже, створює певну їх ієрархію, яка може відрізнитися від тієї, що постала б у свідомості глядача кінострічки чи театральної вистави.

Світлові ефекти нерозривно пов'язані з кінематографією та відіграють вагомий роль, адже освітлення дає чіткість усім виражально-зображальним засобам: «Без достатнього освітлення технічно неможливо зняти кінокадр, <...> неможливо отримати виразного художнього кадру» [119, с. 72]. Л. Деллюк у праці «Фотогенія» серед основних засобів кіномови (декорації, світла, ритму, маски) значну увагу приділяє саме освітленню: «Наше око бачить туманний контур, неясні контури. Екран не має права бачити цього. Дивно. У кіно всі контури повинні бути чіткими» [78, с. 47]. Саме цю чіткість дослідник називає «освітленням» і наголошує, що лише правильно підібране освітлення допоможе втілити авторський задум. М. Геннар окреслює коло функцій: «Це також спосіб самовираження, чіткої демонстрації своєї художньої спрямованості, яка дає змогу визначити жанр знятої картини. Це ключовий елемент у створенні атмосфер в кінематографічних сценах» [52, с. 100]. Доцільно погодитись із думкою дослідника, адже використання яскравих і темних світлових ефектів налаштовує реципієнта на різне сприймання кадрів та нашаровує зовнішню емоційність на поточний фон.

Л. Кулешов виокремлює три види світла: розсіяне, різке та комбіноване. Основна властивість розсіяного – об'єкти не створюють тіней і характеризуються м'яким окресленням. Різке надає об'єктам рельєфності, випуклості. Комбіноване переднє світло надає плоскості зображенню, форми об'єкта не виступають чіткими. Тут же дослідник звертає увагу на заднє освітлення в кадрі, яке «обмальовує контури об'єкта і називається "контражур"»

[119]. Н. Агафонова визначає різновиди освітлення як ключі естетичного впливу: «1) високий ключ (яскравість), 2) низький ключ ("скупе" освітлення), 3) високий контраст (яскраво освітлений дальній або ближній план в кадрі)» [1, с. 28].

Отже, основною функцією світла в кіно вважається визначення кольору фону, чіткості форми і фактури об'єктів. Використання різного освітлення допомагає реципієнту зрозуміти настрій зображуваної дійсності [119]. Саме з таким значенням опрацьовані мистецтвом кіно світлові ефекти повертаються в царину літератури, де формують уявлення про зображені (чітко або нечітко) та залишені поза увагою автора об'єкти.

Аспект чіткості зображення вияскравлює нерозривно пов'язаний зі світловими ефектами прийом контрасту в кінематографії. Е. Бурдіна вважає, що контраст – це «засіб переконливості й образності, засіб підкреслити відмінності у бінарних опозиціях "свій – чужий", "минуле – теперішнє", підтримати багато в чому іронічний модус, у якому виконана програма, розкрити суперечності епохи і т. п.» [38, с. 39]. На думку І. Беляєва, це «синтез протиріч» [38, с. 178], тому можна стверджувати, що за допомогою контрасту автор досягає розмежування, протиставлення у творенні художніх образів. Це допомагає реципієнту зрозуміти позицію автора та емоційно-сміслову навантаження монтажних фраз або ж окремого кадру.

Вивчення ролі кольору в кінематографії багато в чому пов'язане з розкритими вже відповідними темами в живописі. Л. Кулешов, наприклад, нагадує характеристику кольорової гами, яку можна визначити як «світлу – кадр у світлих тонах, темну – темні тони, холодну – голубий і синій тон, теплу – жовтий, оранжевий, червоний тон» тощо [119, с. 77]. Важливість функції кольору полягає у відповідності змісту кадру, оскільки «різні за кольоровою гамою кадри дають різкий стрибок при поєднанні та сприймаються з екрана як акцент або як незвичайна, неправдива передача зображення» [119, с. 78]. Тому колір впливає на постановку, наповненість кадру певним змістом і водночас на емоційний стан реципієнта. Домінантні в кадрі кольори впливають переважно закріпленими за ними символічними й емоційними відповідниками. Разом із

тим колір і в кіно, і в літературі діє не ізольовано, а в цілісній гамі всього твору, породжуючи самостійну смислову та виражальну структуру.

Загалом взаємопроникнення різних видів мистецтв цікавило дослідників протягом тривалого часу. Наймасштабніший взаємообмін ХХ століття спостерігаємо між двома доміантними видами: кінематографією та літературою. Прийнятною для цілей цього дослідження видається думка Ф. Фредеріка: «Література є центральним мистецтвом – вісь, ядро та провідник до інших мистецтв. Мова – це центральний акт людської діяльності, який уможливорює існування літератури. Література не найвеличніше, але центральне мистецтво» [цит. за 15, с. 32]. Проте на вторинному колі зворотного запозичення не можна заперечувати масштабного впливу кіно на літературу. Узагальнюючи викладені теоретичні спостереження, вбачаємо доцільність для практичного аналізу змоделювати методіку дослідження кінематографізму літературного твору з допомогою інструментарію поетики кіномистецтва. За основу братимемо вже апробовані літературознавчі підходи та теоретичні розвідки з кінематографії з акцентом на великому прозовому творі як фабульно-сюжетній єдності.

Л. Горболіс розпочинає аналіз із часу написання твору в контексті розвитку кінематографу. Наступний крок – аналіз композиції твору із характеристикою ритму кожної частини. Оскільки «ритм впливає на динаміку образів» [56, с. 32], це визначає подальшу черговість – аналіз образного світу. Основним методом наразі стає текстуальний аналіз. Якщо образ постає в різних кадрах, то доречно говорити про монтажні прийоми. Дослідження образу вимагає розмови про ракурс подачі образу та кінематографічні прийоми його творення.

О. Брайко вважає так: «В аналізі конкретних творів слід брати до уваги, що монтування різних фрагментів не нівелює їхню внутрішню структуру, у якій наявні й інші візуальні образотворчі засоби (ракурс, глибина побудови кадру, плани, колір, рух), а включає їх у ланцюг взаємних зіставлень, увиразнює доповнювальні, контрастні чи конфліктні відношення між елементами

візуалізованих композицій» [26, с. 27].

Робота над дослідженням кінематографізму прозового твору має розпочинатися з виокремлення ключових образів твору. Це зумовлено кількома причинами: по-перше, за А. Тарковським, «думка в мистецтві не існує поза своїм образним вираженням, а образ існує як деяка вольова збагненність дійсності, створеної художником відповідно до його схильностей та особливостей світобачення» [190, с. 56]; по-друге, виокремлення образу в літературі посідає чільне місце, оскільки категорії кінопоетики реалізуються через систему образотворення, у якій ключовим є візуальне вираження. За допомогою засобів символічності, пластичності, емоційності, нескінченності митці досягають усієї художньої повноти. За допомогою символічності реципієнт не замислюється над конкретністю зображуваних образів, адже підсвідомо розуміє їхню символічну природу в художньому світі.

На противагу символічності, пластичність образу полягає «в життєвій достовірності, у фактичній конкретності» [190, с. 76]. Автор, змальовуючи людину, творить образ, який відповідає моментному життєвому факту та співвідноситься з дійсністю. Відповідно, як вважає А. Тарковський, такий образ є «чистим від символіки, і він є кінематографічним образом» [190, с. 77]. Конкретність, що є важливим зображальним засобом у кіно (де абстрактні поняття можуть відтворюватися тільки за посередництва конкретних об'єктів), у літературі перетворюється на одну з можливостей авторського зображення. Вибір письменником способу зображення через пластичну конкретність засвідчуватиме більший ступінь кінематографізму його стилю.

Емоційність і нескінченність образу тісно взаємодіють між собою. Емоційність образу допомагає реципієнту охопити цілісно образ, без певного розчленування на деталі, оскільки «не можна вихопити деталь з контексту цілого, визначити кращою одну мить враження, а не іншу, і закріпити її для себе остаточно – знайти якусь рівновагу у ставленні до образу» [190, с. 112]. Емоційність спроектовує реципієнта до осягнення нескінченності образу – іманентної ознаки художнього образу, завдяки якій письменник «вміщує твір у

властиві їй життєві контексти, сполучає його з певними смисловими формулами» [190, с. 113].

Емоційність є невід'ємною ознакою мовного матеріалу художнього твору, тож під час аналізу важливо відмежовувати ті зображальні акценти, які засвідчуватимуть кінематографізм ідіостилю. Вони формуються увагою автора до візуального вираження емоцій: жестів і міміки персонажів. У широкому сенсі йдеться про психологізм літературного твору, заснований на відтворенні емоцій, а не на їхньому називанні.

Відтворення нескінченності в кінематографі потребує апелювання до усталених мисленневих ходів та асоціацій через вироблені досвідом засоби. Натомість мовний матеріал дає письменникові широкий арсенал способів її передачі, які не потребують спеціального звернення до об'єктно-візуального світу, а реалізуються через суто граматичні категорії. Таким чином, застосування цього кінозасобу для визначення кінематографізму літературного твору не є продуктивним. Разом з тим, звернення автора саме до візуального відтворення нескінченності образу потребує прискіпливої дослідницької уваги.

Система художніх засобів і прийомів творення образів дуже широка, і кожен митець володіє цим арсеналом по-своєму, особливо ж якщо має розвинене кінематографічне мислення. Пошук кінематографічних засобів – наступний крок – має розпочинатися з чіткого розмежування особливостей літератури та кіно. Цей шлях, що його запропонував А. Тарковський, видається слушним: усім мистецтвам властиві певні ознаки, якими вони послуговуються від зародження й у подальшому постійному розвитку. Спільною ознакою кінематографу та літератури є «незрівнянна свобода, з якою художники мають можливість поводитися з матеріалом і послідовно його організовувати» [190, с. 63]. Як письменник, так і режисер, маючи не обмежене рамками сприйняття дійсності, трактують її з власних суб'єктивних спостережень.

Проте, поділяючи погляди науковця А. Тарковського, вважаємо, що відмінних ознак більше, оскільки вираження зображуваного через слово і через екранізацію вимагає різних форм: «Можна сказати, що для літератури

специфічним є слово, що зображує, а для кіно – слово зображене. Або дещо інакше: відмінність літератури полягає в словесному образі, відмінність кінематографа – в образі слова» [110, с. 111]. Отже, ключовою відмінністю кіномистецтва від літератури є «фотографічна природа рухомого в часі зображення» [162, с. 25].

Фільм є цілісним завдяки монтажу кадрів, тож виокремлення кадрів вважаємо доречним і при дослідженні твору літератури. Кадр відіграє визначальну роль, оскільки, на думку теоретиків кіно, це певна організація простору. Для виокремлення кадрів необхідно дотриматися двох умов: сприйняти текст цілісно та усвідомлювати, що кожен кадр – це довершена картина з чітким образом і смисловим навантаженням, яке вміщується в рамки письменницької уяви й репрезентується в ній. М. Ромм наполегливо стверджував, що «кадри з'єднуються за схожістю всередині однієї сцени, а не за контрастом» [177, с. 197].

У межах кадру реалізується план, правильне виокремлення якого доповнить розкриття основної думки художнього твору. За допомогою плану спостерігаємо в кадрі важливі деталі, які служать емоційним і психологічним навантаженням. О. Брайко твердить: «У вербальному художньому тексті плани унаочнюються завдяки опису інтер'єру, екстер'єру, ландшафту, пленеру й відповідним значущим письменницьким указівкам, а також емоційному, інтелектуальному, психологічному навантаженню просторових і предметних образів» [24, с. 42]. У художньому творі митці послуговуються різними типами плану, що дає змогу виокремити лінії твору. Так, дальній план допомагає охопити інтер'єр, який підкреслює стан і почуття героя; загальний, середній допомагають сконцентруватись на дослідженні окремих деталей. Найбільш використовуваним є крупний план, і саме він передає уявлення про певну дію предмета, оскільки зменшується охоплення кутом зору простору, а зображення деталізується, наближуючи образи до реципієнта. Дослідження використання різних планів, їхнього чергування сприяє розкодуванню авторських задумів і майстерності митця. Ще одним етапом аналізу є вивчення ракурсу, тобто

«подачі» образу, адже за допомогою точки зору також виражається авторський замисел.

Авторський задум розкодовується і при дослідженні мізансцени, яку, на думку А. Тарковського, не треба розглядати як абстракцію, вона виражає «сенсацію того, що відбувається» [190, с. 75]. Завдяки функціям цього кінозасобу автор може керувати «долями героїв» і сприйманням їх.

Не менш важливим у методиці аналізу кінематографізму художнього твору є дослідження часу. Режисер А. Тарковський вважає, що саме «час є одним із найбільш фундаментальних та визначальних елементів кіно – “базою”, з якою працює режисер» [цит. за: 178, с. 86]. Як зазначає М. Хренов, «час, у більшості випадків, розглядається як засіб для досягнення певного драматичного ефекту» [208, с. 249]. Науковець поділяє думку Ж. Дебрі про те, що час у фільмі є «фізичним, психологічним, надуманим, драматичним і кінематографічним» [208, с. 249]. Еволюція кінематографу сприяла глобальнішому дослідженню часу та його техніки: «Час, який раніше сприймався як другорядний елемент, став дієвою частиною кіностилю, а режисери відчули себе вільними від рамок його реалістичного зображення» [цит. за: 178, с. 88].

Досліджуючи категорію часу, потрібно простежити взаємозалежність його з ритмом. М. Хренов доводить, що ритм допомагає стиснути хронологічний час: «Ритм кадрів сприяє ілюзії просторової єдності у свідомості глядача» [208, с. 250]. А. Тарковський беззаперечно аргументує думку про значущість ритму в кінематографії, відводячи йому ключову роль: «Ритм – не є метричним чергуванням фрагментів – ритм складається з тимчасового тиску всередині кадрів. <...> Ритм – є головним формоутворювальним елементом у кінематографії, а не монтаж кадрів» [190, с. 125].

Останнім елементом аналізу має стати вивчення монтажу, тобто способу організації кадрів. Монтаж узагальнює попередні проміжні висновки щодо авторського задуму, оскільки при склеюванні картин проявляється манера автора, його художня майстерність. Досліджуючи категорію монтажу в

художньому творі, здійснюємо розкодування естетичної складової всього твору. Поза науковою увагою не можна залишити і монтажне творення ключових художніх образів, оскільки за допомогою цієї категорії кінопоетики добре простежується спосіб його розкриття (виникнення і становлення) та узагальнення. Доцільно звернути увагу й на організацію часу і простору за допомогою монтажу, що допомагає читачеві досягнути закладений сенс монтажних фраз.

Беззаперечно, розмаїття літературних технік і рівнів художньої майстерності не дає можливості передбачити всі аспекти практичного застосування такої методики, тому вона має дещо узагальнений характер, проте її вдосконалення й уточнення здійснюватиметься під час безпосередньої апробації при дослідженні романістики Євгена Гуцала.

1.2 Романістика Євгена Гуцала: літературознавчий дискурс

Є. Гуцало ввійшов в українську літературу як талановитий митець з індивідуальною манерою письма. Безперечно, літературно-мистецька епоха глибоко позначилась на творчості письменника, адже, будучи причетним до плеяди шістдесятників, Є. Гуцало намагався розширити та поглибити уявлення про українську культуру, утвердити національне кризь призму художньої літератури. Його творча, виразно індивідуалізована, біографія слушно уявляється В. Дончику «витками спіралі, де до вже заявленого, знайомого, набутого, освоєного, закріпленого як гуцалівське, нарощується нова питома якість» [81, с. 13]. Показово, що маркером усіх періодів творчості автора є сталі вимоги і ставлення до героїв попри зміни в поетиці та палітрі обраних жанрів, що й визначає, на думку літературознавця, власне «гуцалівську манеру» письма.

Проза митця значно розширила ідейно-тематичний зміст української літератури другої половини ХХ століття і була оцінена літературознавцями, хоча й без належного комплексного вивчення. Науковці вирішували локальні задачі,

керуючись жанровим принципом. Так, оповідання стали вдалим матеріалом, щоб виявити саморух Є. Гуцала, що визначатиме основні домінанти в зрілому періоді творчості, адже філософське осмислення моральних цінностей спостерігатимемо наскрізно в усій спадщині письменника [144].

Повісті Є. Гуцала 1970-х років, осмислені Н. Полоховою в аспекті психологічного реалізму, не лише увиразнили героя як репрезентанта «нової форми психологізму у творчості шістдесятників» [166, с. 4], до розкриття внутрішнього світу якого застосовано аналітико-психологічний підхід, а й оприявнили асоціативно-психологічне моделювання його світу [211, с. 110]. Свої аргументовані висновки Н. Полохова зводить до того, що «провідна риса гуцалівського психологізму – акцентування стану душі героя, яка досягається шляхом використання таких психологічних засобів, як відтворення потоку свідомості героя, спогади, підтекст, сни» [166, с. 10].

Системне дослідження жанрово-стильових особливостей прози Є. Гуцала дозволило І. Голотовій констатувати еволюцію стилю письменника «від лірико-імпресіоністичних етюдів та новел до реалістично-екзистенційної прози» [54, с. 188]. Саме тому жанр літературознавицею позиціонується як змінне, а стиль – статичне явище [54, с. 195].

Окрім гуцалівських особливостей моделювання внутрішнього світу персонажів, вченими був помічений особливий підхід до моделювання реальності на матеріалі реалістично-концептуальної прози (за Л. Громик). Змалювання трагічної дійсності – це «репрезентація власної художньої концепції драматизму людського життя, бачення впливу національних трагедій на психологію і духовний простір людини, інтерпретація характерних рис і явищ доби у контексті антропологічних тенденцій і розбудови антитоталітарного дискурсу» [64, с. 14]. Разом за дослідницею спостерігаємо зміну конструктивних елементів психологічного письма: від вже згаданих спогадів і снів до «внутрішнього мовлення, описів рухів тіла, жестів і міміки персонажів, зовнішніх фізичних характеристик, психологічних пейзажів, що уможливають всебічне розкриття індивідуально-особистісних рис і якостей

людини, її моральної сутності» [64, с. 16]. Зростання художньої майстерності Є. Гуцала спостерігається «у філософсько-художньому пізнанні національного буття та духовних вимірів людини» [64, с. 44].

Дослідження наративної форми та моделі авторської свідомості на матеріалі повістей і романів виводить М. Лучицьку [128] на розуміння того, у який спосіб Є. Гуцало наближає реципієнта до ширшого розуміння сенсу твору; досягає об'єктивної подачі сучасного світу, моменту, пережитого на власному досвіді; залучає читача до уявного діалогу. Усі аналізовані твори літературознавиця поділяє на дві групи, яким притаманні 1) першоособова нарація, яка не характеризується лише типовою я-нарацією, а переходить у ти-нарацію; 2) третьоособова, яку визначає всезнаючий наратор. Для розуміння безперервного розвитку літературного процесу важливо, що наративні моделі й стратегії письменника мисляться дослідницею «не тільки індивідуальним здобутком, але й частиною художньої традиції поетичної прози в українській літературі» [128, с. 19].

Студії науковців І. Глозової [54], Л. Громик [64], М. Лучицької [128], Н. Полохової [166] засвідчують, що варто пролонгувати традицію досліджень творчої спадщини Є. Гуцала, а здійснений різнобічний аспектний аналіз його творів зможе зокрема стати підвалиною для вирішення сучасних літературознавчих проблем. Помітно, що творчість митця здебільшого розглядалась у річищі шістдесятників, при цьому дослідники майже одностайні, що письменник розвинув поетику української літератури другої половини ХХ ст., привніс нове в ідейно-художнє змалювання дійсності, що значно розширило можливості художньо-українського письма.

У контексті досліджуваної проблеми на першорядну увагу заслуговують погляди літературознавців, засновані на наукових спостереженнях за романістикою Є. Гуцала. «Позичений чоловік» органічно вписаний у контекст здобутків химерної прози: «Твори не схожі між собою, написані справді оригінально. Єдина їх спільність – стилізація під притчу, почасти гумористичну чи сатиричну, активне занурення авторської уваги у фольклорні надра і

небажання вести прозове повісткування» [184, с. 403]. Дійсно, паралель з іншими химерними романами засвідчує суто авторські прийоми використання фольклорних засобів. Аналіз формально-жанрових масок романів і вивчення екзистенційних пошуків героїв зумовили висновок О. Журавської щодо хронотопів головних персонажів химерних романів. Багатосвіття хивмерного роману твориться завдяки поєднанню хронотопу випробування, перетиннанню часових площин, зокрема «теперішнє – майбутнє», ірреальних часопросторів тощо [95, с. 20].

Проте така позиція позбавлена одностайної згоди, оскільки в літературознавстві існує дискусія щодо жанровго визначення роману «Позичений чоловік». На противагу «умовно» химерному роману (за В. Дончиком) М. Жулинський пропонує таку субназву трилогії: «Життя сучасного українського характерника» [93, с. 142], оскільки твір «нагадує різновид народної балади про життя характерника Хоми, а не форму роману з його класичними ознаками та вимогами. Письменник, по суті, "нанизує" на характер Хоми ексцентричні вчинки, які повинні знову і знову ілюстративно доводити його незвичайні здібності і можливості» [93, с. 143].

Разом із тим, літературознавці мають спільну точку зору щодо авторської стильової манери письма Є. Гуцала. Так, М. Жулинський осмислює мету письменника – «оживити усне народне мовлення, ввести його в сучасну літературу» – завдяки чому твориться справжній національний характер, адже «багатючі поклади словникових надр української мови» є тим засобом, використанням якого сучасна людина може виразити свої погляди на людину і світ [93, с. 115]. У цьому ж контексті мислить В. Дончик, формулюючи літературно-критичну оцінку «не бездоганних» романів 70–80 років ХХ ст., які «не стали "книгами для читання" в кожному домі (особливо на це міг би розраховувати роман-трилогія про Хому Прищепу Є. Гуцала)», але їхня художня цінність у неповторності й багатстві народнопоетичного світосприйняття; здатності розширювати світосприймання; натякати на загальнонаціональні підходи, стверджуючи "ідею єдності усього живого і

сущого на землі" [94, с. 240]. Ця художня сила роману власне й стала причиною неоднозначної його оцінки («спочатку закидався "гопчано-шароварний варіант", а зараз – "конформістська поведінка", "блазнуюча естетика", "фальшивість"» [83, с. 245]), оскільки критики «не побачили глибинного національно-духовного, патріотичного пафосу, <...> не поцінували належно цей вихід прозаїка на цілком інші ідейні художні виміри й терени» [83, с. 245].

«Позичений чоловік», на думку В. Дончика, – новий етап творчості Є. Гуцала, який заслуговує на уважне літературознавче прочитання. Для заповнення цієї лакуни слід проаналізувати другу та третю частини в контексті української гумористично-сатиричної прози «і на такому тлі розглядати новаторство цього гротескового, критичного щодо різного роду радянських стереотипів тексту» [83, с. 246]. Дослідницькою установкою має стати розуміння цього твору як художнього опору, вдалість якого має стати предметом розмови окремої студії [83, с. 247]. І. Фізер цей опір бачить у відутності приналежності до радянської літератури, невідповідності радянським вимогам, адже роман наскрізь український – «виразно не радянський» [200, с. 115]. Яскравим зразком химерної прози бачить роман «Позичений чоловік» М. Лучицька, адже в ньому майстерно поєднана народна традиція і соцреалістичні віяння [129, с. 519]. Уміле використання засобів гумору, гротеску, іронії, сарказму крізь призму фольклорності допомагає митцеві досягти максимальної «химерності» роману. Звертаючи увагу на манеру викладу, літературознавиця переконує, що саме вона наближає роман до «стародавніх епічних жанрів, де домінували фантастичні перетворення, надприродні явища» [129, с. 521]. На думку дослідниці, звернення до химерного роману допомогло Є. Гуцалові під іншим кутом зору розкрити все негативне в суспільстві епохи соцреалізму. Така манера письма спонукає реципієнта до самоаналізу.

О. Пахльовська прозора і точно оприявнює роль митців у процесі «повернення культури до своєї іманентної природи, <...> культура знову стала моральною, критичною та естетичною свідомістю суспільства» [155, с. 76]. Це

характерне і для роману-трилогії Є. Гуцала, оскільки письменник ставив за мету не змалювання політичних ідей, а виокремлення власної культури; оживлення народної мови на сторінках роману впливає на свідомість реципієнта, виховуючи естетично-культурний смак.

Сам Є. Гуцало в інтерв'ю з В. Дончиком так пояснював, чим скерована ця химерна манера написання трилогії: «На той час <...> чимало письменників відчули певну девальвацію усталених літературних підходів і засобів. Необхідними були розрив узвичаєного кола, радикальне оновлення стилістики, і я шукав їх на перехрещенні народної традиції та досягнень сучасної літератури. Але головне завдання полягало в тому, щоб певні стереотипи нашого життя висміяти, а якісь інші цінності підтримати, утвердити» [84, с. 227]. Пошук нових форм, самозаперечення було свідомим: «Пишучи "Позичений чоловік", "Приватне життя феномена", "Парад планет", я відчував, що заперечую (і не тільки себе). <...> Бачив, що знаходжу сам себе у формах нових для себе, у формах, глобальніших за осягненням життєвого матеріалу, за розумінням характерів, за наповненістю слова. А вже коли ці три романи було написано і я сів за оповідання в "старій" своїй манері, в основі якої – реалістична деталь, то відчув, що ця манера вже перестала даватись так, як давалась раніше. Вона видавалась мені пласкою, одноплощинною» [84, с. 96–97].

У романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» простежується наслідування гумористично-трагедійної традиції, пов'язаної з романами «Гаргантюа та Пантагрюель» Рабле і «Дон Кіхот» Сервантеса: використання авторами елементів сатири, іронії, складної фабули, вставних оповідей, заплутування часових площин і химерного сюжету [142, с. 83]. Водночас звернення до бурлескно-трагедійної манери видається символічно національним у контексті розвитку нової української літератури від «Енеїди» І. Котляревського.

Слід зауважити, що серед студій, присвячених трилогії Є. Гуцала, наявні як схвальні, так і негативні оцінки поетики химерності. Так, у розвідці П. Майдаченка увагу зосереджено на ознаках «барокової поетики» роману «Позичений чоловік», зокрема у творенні образу головного персонажа Хоми

Прищепи та пародійно-ігровому задумі [133]. Найхарактернішими особливостями твору науковець називає «сплав побутових фактів та народнопоетичної їх інтерпретації» [133, с. 30], широкі функції народної мови, психологічну характеристику персонажів і рух сюжету. Прийоми гумору, гротеску, пародіювання, травестії, бурлеску допомагають підсилити внутрішній підтекст авторського замислу. Новаторським підходом до творення художнього тексту дослідник називає змалювання сміхової панорами в усій трилогії, недоліками ж – надмірне захоплення автора нестримним експериментуванням, антиестетичний присмак прийомів, відверто бурлескне нагнітання щонайкарколомніших трюків, перенасичення метафориною, взагалі тропами, надмірну гіперболізацію образів [133]. «Мистецьким досягненням тривалої вартості» [200, с. 115] оцінений «химерний» доробок Є. Гуцала І. Фізером. Дослідник констатує і поетичність та нестандартність роману, і значний внесок Є. Гуцала в розвиток української літератури завдяки суто українському світобаченню.

Невдачу роману «Позичений чоловік» як класично-химерного М. Павлишин пояснює «неможливістю примирити інтелектуально провокативну комічну традицію з панегіричним наміром зміцнювати офіційно санкціоновані погляди» [151, с. 84]. Літературознавець категорично висловлюється щодо простої форми химерної фабули, що, своєю чергою, «зменшує потенціал грайливої організації відносин між публікою та персоною автора» і зумовлює нудність читання» [151, с. 85]. Аналізуючи твір у критично-літературному вимірі, зіставляючи з іншими комічними романами, дослідник приводить свої аргументовані висновки до того, що «роман виявився менш ніж задовільним прикладом осмислення європейської комічної традиції» [151, с. 83]. Літературознавець прагне зберегти об'єктивність у судженнях: поряд із цими негативними твердженнями лунають висловлювання щодо майстерності Є. Гуцала в освоєнні ним фольклорно-виражальних засобів.

Саме ця сильна сторона роману Є. Гуцала «Позичений чоловік» стала предметом дослідження О. Дуденко: «Жодна з паремій, засвідчена у тексті, не

пережила себе, не застаріла; зерна народної мудрості, перевірені упродовж тисячоліть, залишаються актуальними і до сьогодні, відбиваючи систему моральних норм, цінностей, особливості світосприйняття, життєвих настанов народу, правила поведінки тощо. Звичайно, вони є певними стереотипами мислення – узвичаєними, традиційними, проте їхня семантика, модифікуючись до реалій сучасності, не втрачається, а навпаки, розширює коло своїх "обертонів"» [88, с. 234]. Використання усної народної творчості справедливо розцінюється як певний маніфест «національного характеру, умонастроїв народу, звичайно, у доброзичливій, гумористичній формі» [88, с. 235]. Введення в художній твір фольклору – це «творче осмислення – з окремими структурно-семантичними трансформаціями прототипного матеріалу, аж до алюзійних натяків на прислів'я чи приказку» [88, с. 237].

Цей літературно-критичний огляд праць про творчу спадщину Є. Гуцала в контексті тенденцій химерної прози дає змогу констатувати, що однозначної оцінки романістики митця серед літературознавців немає. Проте варто згодитися з поглядами дослідників, які вважають, що поява роману «Позичений чоловік» є нетиповістю та нестандартністю для меж тогочасного суспільства, для української літератури загалом. А отже, і стверджувати, що Є. Гуцало освоїв найкращі зразки усної народної творчості та уміло застосував їх у художній площині. На наш погляд, у цьому романі митцеві все ж удалося «стереотипи висміяти, а цінності утвердити».

Недарма в інших розвідках літературознавців переважає рецепція творчості Є. Гуцала в контексті доби: «Наукове поцінування прозової спадщини Є. Гуцала упродовж останніх десятиліть відбувається, головним чином, у руслі осмислення значення та ролі шістдесятництва у історико-літературному процесі другої половини ХХ століття» [65, с. 162]. О. Чепурна схарактеризувала концептуально-стильові особливості екзистенційного дискурсу дитини в спадщині Гр. Тютюнника, В. Близнеця та Є. Гуцала і сформувала домінуючий екзистенціаль образ дитини у творчості митців. На основі порівняльного аналізу дослідниця вказує, що письменники «вловили

унікальну інтуїцію дитинного погляду» [211, с. 7]. Аналізуючи художню світосприймальну систему митців крізь призму екзистенціалізму, вона доходить висновку, що «український екзистенціалізм знаходить вираження в ідеї відродження духу нації, національної свідомості, національної екзистенції. *Надія на свободу* стає тим аспектом творчості шістдесятників, що характеризує екзистенційну "прокинутість" літератури цього періоду» [211, с. 9]. Звернення письменників до зображення світу «очима дитини» вмотивоване «спробою віднайти власне національне коріння, звернутися до дитинства нації, до джерела, де відбувалося зародження традицій, цінностей, народної моралі, зародження духовності, яка вимірюється не вірністю комуністичним ідеалам, а здатністю любити, тобто бути "співприсутнім до інших"» [211, с. 10].

Вагомим дослідженням феномена шістдесятництва, а отже, і з'ясуванням основних домінант прозової спадщини Є. Гуцала є праця Н. Зборовської «Стильовий портрет шістдесятництва». Аналізуючи історико-літературну епоху, науковиця простежує паралелі у творчості Є. Гуцала та Гр. Тютюнника. Зокрема зауважує неготовність Є. Гуцала до громадської мужності, яка виявлялася б у змалюванні гострих проблем. Це стало установкою відносно трактування трилогії: «У творчості Є. Гуцала з'явиться блазнююча естетика, що означатиме радикальний відступ від гостро осмисленої проблемності людського буття на маскуючі химерні позиції (трилогія "Позичений чоловік", "Приватне життя феномена", "Парад планет"). До такого низького стилю травестійно-бурлескного ніколи не зміг дійти Гр. Тютюнник. <...> Є. Гуцало, кардинально змінивши стиль письма, визнав неможливість реалізму в літературній ситуації свого часу» [99, с. 34].

Н. Зборовська вказує, що саме тоталітарний режим позбавив Є. Гуцала можливості розвивати свою концепцію творчості: «Розвинути реалістично-психологічний дискурс в умовах заборони незалежного світогляду та наївної національної мужності йому не вдалося, оскільки накопичувався страх перед владою, яка розпочала наступ на процеси самоусвідомлення національного суб'єкта. Повернення принципу реальності вимагало вияву громадської

мужності, послідовного бунту аж до прийняття суспільної ізоляції. Однак у психології творчості Є. Гуцала з'являється симптоматична регресія на ранню параноїдно-шизоїдну материнську позицію. Радикальний відступ від аналітичного (інтегруючого) письма у бік химерного блазнювання, що дезінтегрує, розсіює національне Его та об'єкти переслідування (трилогія "Позичений чоловік", "Приватне життя феномена", "Парад планет"), стає характерним проявом уникнення імперського переслідування інфантильним способом, який вестиме до самоспустошення» [100, с. 366].

Суголосність поглядів спостерігаємо й у розвідці Т. Даренської, де визначається загальний сюжет у творчій спадщині митців – «зіткнення людини з історією, боротьба, поразка, втеча від неї» [76, с. 162]. Саме в такому ключі дослідниця розглядає роман «Позичений чоловік», вважаючи, що написання його пов'язане з боротьбою проти історії. Літературознавиця проводить типологічне зіставлення трагедії Гете «Фауст» та трилогії Є. Гуцала: «Фауст – це трагедія, то трилогія Гуцала – це лише гра й фарс. Остання більш за все нагадує якийсь нескінченний сон, який сниться людині, що прагне досягти своїх бажань. Це своєрідний "безкінечний кінець"» [76, с. 165]. Науковиця вважає, що саме використанням химерних прийомів у творі Є. Гуцало намагався ствердити щось «життєво позитивне» [76, с. 165]. Така радикальна зміна манери використання поетичних засобів і є своєрідним підсумком його творчості, на думку Т. Даренської.

Простежуючи поетику творення художнього образу в контексті руху шістдесятництва, виокремлюючи концепцію людини як наскрізну тему митців цієї епохи, О. Кумкова шукає спільні та відмінні засоби творення образу, указуючи на те, що «спільна концепція людини, яка революціонізувала українську літературу, у прозі шістдесятників набула істотних індивідуально-авторських модифікацій, зберігаючи свою автентичність» [120, с. 56]. Індивідуальне авторське виявлення Є. Гуцала науковиця вбачає в глибинному філософському змісті та «концептуалізованій віковій стратифікації героїв» [120, с. 55], що допомагало митцеві зобразити неповторно-багатий внутрішній

світ простої людини.

Початок 90-х років характеризується зміною орієнтирів у творчому доробку митців. Тогочасну літературу, на думку М. Васькова, творили ті, «хто формувався задовго чи безпосередньо перед “перестройкой” і здобуттям незалежності, тому зверталися до відтворення або української історії крізь призму національно-визвольних ідей, або досвіду власних поколінь, які вже мали певні усталені погляди на життя. Проблеми були не в індивідуальному виборі подальшого життя, а в ворожості довколишнього світу до людини» [40]. Ці умови суттєво відобразилось і на манері письма Є. Гуцала. Н. Зборовська, здійснюючи огляд творчої спадщини постмодернізму, зазначає: «У творах шістдесятників-постмодерністів відбулася регресія індивідуального характеру, яка призвела до появи у їх творах так званої "хтивої статі"» [100, с. 92]. На сторінках творів зустрічаємо пафосність, іронію, сарказм, що краще допомагає висловити протест проти тогочасних запитів суспільства, домінуючих рис характерів («егоїзм, жадоба збагачення, кар’єризм, який не передбачає жодних етичних обмежень» [40]). Проте, як зазначає І. Глотова, для Є. Гуцала використання цих засобів є своєрідним застереженням читача: «Авторська іронія звучить як остання пересторога перед невідвратною деградацією суспільства» [54, с. 147].

Пізня творчість Є. Гуцала нечасто стає об’єктом літературознавчого осмислення, як-от у ґрунтовних розвідках І. Глової та Л. Горболіс. Справедливо окреслила ключову домінуючу І. Глотова: «Останній період творчості письменника слід розглядати як етап нового моделювання дійсності засобами постмодерної стилістики» [53, с. 544]. Аналізуючи твори «Блуд», «Імпровізація плоті», науковиця стверджує зміну орієнтирів зображуваного, де на перший план висуваються морально-екзистенційні проблеми. Спостерігається зміна героя, його поведінки: «Якщо в ранній прозі хвилі щастя герой пізнавав через відкриття таємниць природного існування, чистого й світлого почуття, то тепер він може бути потенційно щасливим лише добре матеріально прилаштувавшись. Корисливість стає основною формою людських

стосунків» [53, с. 547]. Головним завданням Є. Гуцало ставив перед собою зобразити деградацію в суспільстві на контрасті з минулим. Завдяки фрагментарній оповіді митець охопив велику кількість життєвих проблем. Якщо в ранніх творах митець надавав природі особливого значення, певного «злиття» з героєм, то в цих творах «природа контрастує з аморальністю суспільства». Вона ніби виключена зі сфери його естетичного сприйняття. Натомість в основі співвіднесеності людського та природного доміантним стало «художнє дослідження "основних" інстинктів – сексуального та самозбереження» [53, с. 554]. Тож абсолютно справедливо позиціонувати твори як «абсолютно новаторські для української літератури в сфері глибинного дослідження патологічних станів еротизму, надчуттєвої образності та підсвідомих процесів» [53, с. 553].

Різку зміну манери письма, з'яву еротичної прози, за Л. Горболіс, зумовив постмодерністський стиль: «Творчість Є. Гуцала 90-х рр. – проза з глибоким підтекстом, який важко піддається розшифруванню; це реакція непересічного таланту не лише на тенденційність, соціалістичний реалізм, а й на тогочасну систему» [57, с. 4]. На думку дослідниці, Є. Гуцало намагався змусити українців замислитись над моральністю та духовністю. Проблеми, які автор порушує на сторінках творів, визначальні для тогочасного суспільства, адже саме вони призведуть до повної деградації. Літературознавиця зауважує, що осмислення цих проблем спостерігається і в прозі письменників інших епох, саме тому літературну спадщину Є. Гуцала доби постмодернізму про стосунки чоловіків і жінок також слід розглядати «як продовження й осучаснення традицій українського письменства, проте з власними силовими акцентами» [57, с. 6]. У пізній творчості митця змінюється і герой, який уже не є в гармонії із природою, а переживає стан втрати себе: «Людина в художній концепції Є. Гуцала знецінюється, відчужується від себе самої та інших, ніби самотужки замулюючи джерела свого відродження, уповні не усвідомлюючи трагічності наслідків» [57, с. 11]. Таким чином, доцільно наголошувати, що постмодерністське мислення письменника позначилося на манері письма,

сформувавши новий етап його творчості. Усі проблеми тогочасного суспільства втілились у героїв і колізії, що, своєю чергою, вплинуло на ідейно-тематичний зміст малої та великої прози.

Важливими для вирішення завдань є праці О. Брайка щодо окреслення впливу кінематографу на стильову манеру письма Є. Гуцала. У літературознавчих студіях уже йшлося про вплив кіно на манеру письма шістдесятників. Так, Г. Клочек зауважив дві основні причини активізації взаємовпливу мистецтва слова та кінематографу у творчій спадщині митців того часу: «Шістдесятники шукали інновацій як у змісті, так і у формі, <...> це стимулювало зацікавленість кінематографічними засобами». Другою причиною є «пожвавлення власне українського кіномистецтва» [107, с. 32]. Загалом така зацікавленість сформована і тогочасним суспільно-політичним життям: виходячи на нові теми, письменники шукали і нових зображально-виражальних форм, які б могли вплинути на реципієнта. Г. Клочек переконливо доводить, що творчість шістдесятників «репрезентувала елементи кіномислення, які стали органічним компонентом художнього (поетичного) мислення. Це не був синтез двох мистецтв – це було природне вживлення у себе мистецтвом слова елементів кіномови» [107, с. 33].

О. Брайко називає прикметну ознаку творчості шістдесятників – «увагу до виражальних можливостей пластичного словесного малюнку, його психологічного й суто мистецького наповнення» [23, с. 36]. На думку дослідника, суголосну із твердженням Г. Клочека, така увага пояснюється тим, що на цей час припадає «виникнення кіно як національного мистецького феномена» [23, с. 36]. О. Брайко окреслює домінантні кінематографічні засоби виразності, простежує їх у малій прозі Є. Гуцала та доходить висновку: «Риси новітньої естетики фільму, суголосні з образотворчими прийомами й інтенціями Є. Гуцала – увагою до предметно-пластичного багатства природного й соціального світу, його бачення, комбінацією аналогів різних можливостей камери, – натрапляємо в ранній прозі автора» [23, с. 37–38]. На прикладі оповідання «Весняна скрипочка згори» науковець розглядає

мізансцену, динаміку світлових сигналів, ракурсів. Детальніше дослідник зупиняється на виокремленні планів, оскільки вважає, що вони «набувають просторово-часового звучання, співвідносного із звучанням фільму». Застосування поділу картини на плани за С. Ейзентштейном дає змогу йому переконливо твердити: «Є. Гуцало інтуїтивно змодельовав наближення постаті до глядача відповідно до кінематографічного членування об'єкта на плани» [23, с. 41]. Кінематографічне бачення письменника зумовлюється прагненням «синтезувати різні засоби художньої виразності, щоб посилити ефект впливу на читача» [23, с. 39]. Аналізуючи глибину кадру в циклі «Осяяння (Наодинці із собою)», науковець твердить, що «монтажний метафоричний спосіб унаочнює роботу уяви автора, зберігаючи глибину "фільмованого" краєвиду й навіть надаючи малюнку рис експериментальної дзеркальної експозиції» [23, с. 39].

Суголосною є й інша праця О. Брайка, у якій дослідник зупиняється на ґрунтовному потрактуванні монтажу як засобу кінематографічної виразності. Серед огляду думок науковців про розуміння сутності поняття «монтаж» і його різновиду вагомим є теоретичний посил: «Підставою для "монтажного" трактування художньої тканини твору слід уважати наявність образів, які апелюють до наративу, чи описову комбінацію» [27, с. 43]. На матеріалі малої прози літературознавець визначає функцію монтажної візуалізації дії як «засіб психологічного аналізу, далекий від формальних експериментів, сюжетно мотивований і такий, що органічно доповнює реалістичну естетику» [27, с. 53]. При цьому «монтажні форми розкриття психічного стану наближаються радше до кінометафор, що їх лише асоціативно можна пов'язати з основною дією чи змістом кадру» [27, с. 45]. Як бачимо, О. Брайко на матеріалі малої прози переконливо доводить, що Є. Гуцалу притаманне кінематографічне мислення.

Загалом літературно-критичні статті здебільшого окреслюють творчу спадщину Є. Гуцала в контексті руху шістдесятників, стверджуючи, що письменник не намагався відповідати політичним чи ідеологічним вимогам. Доречно водночас поділяти творчість митця на періоди відповідно до його резонування тогочасній політичній системі та становищу людини в суспільстві.

Звернення Є. Гуцала до химерного стилю засвідчує появу в українській літературі майстра індивідуального слова, який зумів виокремити найвиразніші мовні багатства та втілити їх у художньому полотні, прагнучи відновити все власне українське (трилогія «Позичений чоловік»).

У постмодерністський період творчості Є. Гуцало осмислює принципи моральності, руйнування яких незмінно призведе до духовної деградації («Блуд», «Імпровізація плоті»). Проте незмінним його атрибутом у всі періоди творчості є зображення в центрі твору людини з власними турботами та багатим внутрішнім світом. Це, на нашу думку, і визначає його власну «гуцалівську» манеру письма.

1.3 Естетичні засади творчості Євгена Гуцала

Для аспектного аналізу творчої спадщини Є. Гуцала слід встановити генезис та естетичну природу його художнього мислення, характеризувати та узагальнити філософсько-етичні й естетичні засади, способи їх вираження. Можливим це стане завдяки потенціалу історико-літературного методу. Відповіді на ці питання знайдемо у спогадах, творах, прозорі й предметно точні рисунки яких є переконливим документом у розумінні письменницьких пошуків себе в різних художніх планах.

У дослідженні Н. Навроцької зауважено сильний вплив поезії, що позначився на новелістиці Є. Гуцала [144, с. 9]; Т. Грачова у праці «Естетична природа художнього світобачення Є. Гуцала» здійснила спробу дослідити естетику письма на матеріалі поетичних творів і окреслила домінуючий концепт, актуальний для всієї спадщини митця: «Для творчого спадку Є. Гуцала характерним був так званий "принцип лірико-романтичного осягнення світу", який набув у поетичному дискурсі письменника акцентного звучання» [53, с. 17]. Також дослідниця намагалася простежити етико-філософські концепти розуміння автором себе і природи, що важливо враховувати під час з'ясування провідних засад у великій та малій прозі та

відтворення цілісної картини формування його естетичних смаків; це сприяє наближенню до розкодування літературної спадщини письменника та забезпечує актуальність наукового пошуку.

Складний саморух Євгена Гуцала простежуємо в його творах, на яких позначилась атмосфера доби. Визначальним фактором розвитку майбутнього митця є дитячі роки – своєрідна перша естетична школа. На формування світогляду вплинула література, зокрема Біблія – перша книжка, зміст якої визначатиме духовні орієнтири письменника: у творах він відображатиме почерпнуті з Біблії морально-етичні норми, як-от у поезії «Куди біжить дорога?» Розповіді про Т. Шевченка зумовили пошук «Кобзаря», зміст якого сприяв формуванню національного самоусвідомлення. Енциклопедія Ф. Брокгауза та І. Єфрона, історичні журнали сприяли виробленню переконання, що «вся російська історія – це безупинна експансія в усіх напрямках для завоювання земель та народів» [160, с. 116]. Ця теза письменника домінує в публіцистичному циклі статей «Ментальність орди», де він дослідив корені, жорстокість і несправедливість російської політики. У спогадах Є. Гуцала можна знайти відповідь на питання щодо початку письменницької діяльності: «Починалось, очевидно, з ранньої, ще зовсім у дитячі роки, любові до літератури. Ця любов прокинулася – і з часом уже не згасала, а, здається, тільки дужчала, мабуть, формуючи сам лад душевних зацікавлень і саме єство» [160, с. 75].

Раннє дитинство Є. Гуцала пройшло в батьківській бібліотеці серед книжок М. Коцюбинського, М. Гоголя, В. Стефаніка. Він читав одночасно різноматичні твори, про що йдеться в книзі поезій «Час і простір»: «Що я читаю? Читанку природи й апокаліпсис миру та війни, вивчаю хрестоматію народу і віршами захоплююсь весни» [142, с. 2]. Вплив М. Коцюбинського на творчий смак письменника проявився в мовному багатстві. Малого хлопчика захопила новела «Коні не винні», за якою він мусив написати шкільний твір «Викриття панського лібералізму у новелі», а відтоді й уся творчість письменника: «Захоплювався Михайлом Коцюбинським, читав його й перечитував... Коли згодом сам узявся за

перо, то з думок моїх не йшла його лагідна проза. Михайло Коцюбинський і по нинішній день зостався для мене видатною художницькою особистістю» [160, с. 60]. Найголовніше, що почерпнув Є. Гуцало від митця, – тонкий психологізм у змалюванні героїв та імпресіоністична, витончена манера письма, що сформувала його естетичні вподобання.

Захопленням іншим творчим наставником («З українських письменників найбільше люблю Максима Тадейовича Рильського» [160, с. 60]) виявилось ще в перших поезіях, уже пройнятих особливими авторськими інтонацією, словом, образами. Крім цього простежується вплив М. Стельмаха із фольклорно-традиційним духом письма. Із повагою ставився письменник до Г. Тютюнника, мав творчі зв'язки з В. Яворівським, П. Загребельним, справжня дружба поєднувала його з М. Кравчуком. «Творчі уроки класиків не існували для Є. Гуцала лише об'єктами учнівського зацікавлення; вони уособлювали безперервність художнього розвитку й не дозволили йому затриматись в "підготовчому класі" майстрів слова» [142, с. 31].

При читанні книжок увага Є. Гуцала фокусувалася на почуттєвій сфері персонажів, пейзажних описах, про що він зазначив в особистому архіві: «Природа завжди вабила мене, завжди мала вплив на душу й відгук у душі, і цей її вплив та відгук були для мене важливі й потрібні... Природа – один із героїв мало не всього того, що я написав» [160, с. 25]. Це формувало в митцеві етичну спрямованість і м'який ліризм. «Захоплювався таємничістю синього неба та срібним блиском зір, рогатим чи повним місяцем вночі. А ще – загадковим сонечком, як теплим і привітним...», – згадує сестра Євгена Гуцала [160, с. 11].

На формування естетичних смаків митця впливала й народна пісня: «Родина Гуцалів дуже співуча, для нашого роду не було головним їжа на свята, а пісня – народна, а ще ті, які колись співали пращури. Як реліквія. А голоси!» [160, с. 22]. Є. Гуцало часто співав, мотиви народних пісень використовував у поезіях і сумно констатував: «Дивно, чому композитори не бачать моїх віршів, це пісні, їх треба співати» [160, с. 22]. На жаль, лиш після смерті митця кілька його віршів було покладено на музику.

Засвоєні в дитинстві фольклорні символи, образи, мотиви суттєво визначили й сформували свідомість Є. Гуцала та стали основою для оригінальної поезії, а згодом і прози, зорієнтувавши і світоглядні засади, і мовно-стильову своєрідність ранніх творів. Фольклорні мотиви виразно помітні в картинах сільського побуту, мовній стихії, національному колориті романів «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», у віршах, повістях, оповіданнях, новелах. Ця ж манера письма простежується й у народнопоетичному зображенні людини. Є. Гуцало намагався широко використовувати фольклорні засоби мовної експресії поряд з оригінальними тропами: як-от у романі «Позичений чоловік», де авторські крилаті вислови подаються поряд із афоризмами, загадками, приказками з усної народної творчості: «Поганому животу й пироги болять» [69, с. 71], «Чи не внадився ти до доярки Христі, як лисиця в курник?» [69, с. 121], «І припав по тих словах я до піску, мов муха до меду» [69, с. 205], «На червоній полиці білі курчата сидять» [69, с. 197]. Зібрання такої кількості фольклорних елементів в одному творі робить його своєрідним скарбом в українській літературі.

Наскрізним у творчості письменника є мотив любові: «У Є. Гуцала любов – дух піднесення, усемогуття, домінанта творчості, стрижневе слово, <...> любов жінки, любов до істини, любов до вітчизни, любов до землі, любов до неба, любов до побратима, любов до самого життя» [142, с. 32]. Повість «Мертва зона», новели та оповідання «Сім'я дикої качки», «Хто ти?», «Запах кропу» завдяки психологізму, майстерно переданим авторським почуттям засвідчують це. «Щоб зрозуміти Є. Гуцала до кінця, – дійшов висновку І. Кравченко, – треба любити так, як він, уміти зосереджуватись на своїй любові. Апологія любові, навіть культивування в собі цього почуття є також конструктивним, основоположним принципом художньої і життєвої позиції» [114, с. 76]. Рання втрата матері відобразилась на естетичних поглядах уже зрілого письменника: «Євген важко переносив втрату матері, він так її безмежно любив, що це важко передати словами! А скільки образів жінок у його творах – не зрахувати», – згадує сестра письменника [160, с. 13]. Яскравий приклад – повість «Родинне

вогнище», де жінка описана як найцінніший дар долі. Згодом у зрілій творчості письменника образ жінки стане наскрізним.

Отже, на основі спогадів рідних і друзів Є. Гуцала можна стверджувати, що його «лірико-романтичне» сприйняття світу сформувалось завдяки спілкуванню, вихованню, читанню книжок, розвиненій спостережливості за природою. Вплив духу доби на формування естетичного світогляду письменника якнайкраще простежується через його прозу, де однією із центральних є тема війни. Яскравий приклад – повість «Мертва зона», де автор бачить війну як глобальне знищення світу кожної людини; де простежуються ліризм і глибоке розуміння дитячої психології. Напрям роздумів навколо назви і самого твору задає коментар письменника: «Мертва зона – це те, що завжди породжується тоталітаризмом – чи то гітлерівського, чи то сталінського гатунку» [21, с. 12]. У циклі коротких об'єднаних однією темою і сюжетом новел «Співуча колиска з верболозу» зображене сприйняття очима дитини трагедії українського села за фашистської окупації.

Епізоди новел пронизані авторською увагою до деталей, як-от у «Фросі» – трагічній історії молодої дівчини, яка понівечила себе, щоб не стати жертвою німців: «Фрося рішуче зводиться з ослона, виходить посеред хати, гнівна і якась недобра, зовсім не схожа на саму себе, завжди усміхнену та ласкаву. Стає посеред хати, вовчкувато глипає. Мовляв, дивіться на мене, дивіться та миріться з такою, яка є. Тітка Марія цідить сльози на темний, поораний зморшками твар і мовчить у глухому материнському розпачі...» [71, с. 27]. Діти ростуть в атмосфері постійних пострілів: «Наче остерігаюся, що знову розляжеться, громом покотиться страхітливий постріл...» [71, с. 13] (новела «Дикі Гуси») – так війна перейшла крізь чутливі дитячі душі, знищивши найменшу надію на щасливе життя. Цей мотив стане одним із провідних у творчості письменника.

Таким чином, на формування світогляду, естетичних засад митця вплинули багато особистісних факторів та дух епохи з її глобальними конфліктами: понівечені війною дитячі роки, оточення рідних, закладена в

дитинстві любов як одна з можливостей бачення прекрасного в житті, художній досвід класиків (М. Коцюбинського, М. Рильського, М. Стельмаха) та усна народна творчість.

Висновки до розділу 1

Більшість мистецтв перебувають у своєрідній органічній єдності, оскільки виконують спільну функцію естетичного впливу на свідомість людини. Такий процес єдності дослідники означають синтезом. Показово, що синтез сприяє розширенню мистецьких індивідуальних можливостей, допомагає еволюціонувати кожній із них шляхом запозичення форм, засобів і прийомів у власну мистецьку площину та зрештою відповідати запитам доби.

Безперечним є синтез літератури та кіно як двох найпотужніших видів мистецтва ХХ століття. У цьому процесі спостерігаємо розширення зображально-виражальних засобів відтворення дійсності по обидва боки. Синтез допоміг письменникам посилити енергетичний вплив художнього полотна на свідомість реципієнта, спонукаючи його «бачити» за допомогою мистецтва слова.

Аналізуючи твір у кінематографічному вимірі, неможливо залишити поза дослідницьким кутом зору дефініцію поняття «кінопоетика», одностайне потрактування якого в літературно-критичних студіях відсутнє. Вважаємо, що доцільно на основі теоретичних і практичних розвідок констатувати, що кінопоетика – це сформована система прийомів і засобів кінематографії, за допомогою розуміння яких може бути потрактована поетика твору літератури. Унаслідок цього можливе встановлення кінематографізму художнього твору або мислення автора як ознаки, що засвідчує близькість цих двох видів мистецтва.

Поетику літературного кінематографізму спостерігаємо на початкових етапах шляхом виокремлення візій – зорових картин, які митець створює в уяві реципієнта. За допомогою візій простежується кінематографічне мислення письменника, оскільки вони є частиною зображення художньої дійсності.

Для досягнення бажаного впливу на реципієнта митці використовують кінематографічний потенціал, що значно розширює межі літературного слова в осягненні читачем повноти художнього твору. Так, кадрування допомагає вибудовувати композицію змісту, яка наповнюється смыслом завдяки монтажу. Доречно наголосити, що лише вмiле оперування митцями відповідними прийомами й засобами породжує смисловий ряд значущих кінокартин. Монтаж допомагає реципієнту зрозуміти прихований зміст і декодувати авторську позицію щодо зображуваного. Застосування плану сприяє виокремленню визначальних деталей у кадрах. Кут зору служить засобом психологічної виразності. Ритм – це своєрідна мелодія всього художнього полотна. На наш погляд, світло, контраст, колір, взаємодоповнюючись, немов обрамлюють кадр, що емоційно підсилює монтажну фразу.

Водночас треба зауважити, що різні категорії, прийоми та засоби кінопоетики мають різні відповідники в літературі та її мовній матерії. Тому застосування їх до аналізу має певні особливості та обмеження, що найбільш помітно щодо засобів пластичності, емоційності й нескінченності.

Авторська стильова манера Є. Гуцала здебільшого розглядалась у річищі шістдесятництва, а вектор дослідницького зору почасти спрямований на химерну прозу митця. Показово, що в літературно-критичних студіях немає однозначної оцінки романної спадщини Є. Гуцала. Одні науковці стверджують, що це задовільний зразок химерної прози, інші вважають його химерною українською класикою. На наш погляд, письменник уміло оперував «народним» словом і вніс «гуцалівське» бачення та розуміння химерності в українську літературу. Своєю чергою, романна спадщина митця може бути зразком для художнього наслідування.

Пріоритетними працями для нашого дослідження стали розвідки науковців, присвячені «фільмованому» художньому тексту Є. Гуцала. Літературознавці констатують, що національний розвиток кінематографу загалом позначився на творчості письменників-шістдесятників. О. Брайко, досліджуючи малу прозу Є. Гуцала, відзначив пластичне багатство образної

сфери автора, майстерне використання світлових ефектів, «фільмовані» малюнки. В окремій розвідці, присвяченій монтажу, дослідник визначає функцію монтажної візуалізації дії, до якої вдається митець. Завдяки їй досягається психологічний аналіз, який гармоніює й доповнює реалістичну естетику.

Спогади Є. Гуцала засвідчують, що його світогляд формувався під впливом найкращих зразків української класичної літератури, багатих на психологізм, емоційність тощо. Власний процес письменницького зростання митець розглядав як безперервний. Спогади сучасників Є. Гуцала свідчать, що автор дуже чутливо реагував на події і особистого, і суспільного життя, це виявилось й у творчості, зокрема в широкій галереї жіночих образів, спровокованій втратою матері, в осмисленні трагічних наслідків тоталітаризму.

Письменник увійшов в українську літературу із власним стилем: тонкий ліризм, романтичність, навіяна захопленням природою, сповнюють ранню творчість митця. Стрижневими у спадщині Є. Гуцала стають мотиви любові та війни, а засвоєні фольклорні символи і образи виповнюють стиль, спрямовуючи автора до химерної прози. Зрештою увага до художньої деталі стає основою кінематографічності його пізніших творів.

Основні положення розділу викладено в публікаціях [32; 34; 37; 226].

РОЗДІЛ 2
КІНЕМАТОГРАФІЗМ ФОЛЬКЛОРНО-ФАНТАСТИЧНОЇ ТРИЛОГІЇ
(«ПОЗИЧЕНИЙ ЧОЛОВІК», «ПРИВАТНЕ ЖИТТЯ ФЕНОМЕНА»,
«ПАРАД ПЛАНЕТ») Є. ГУЦАЛА

2.1 Пластичність образотворення як ознака кінематографічного мислення Є. Гуцала

Адаптація теорії кінематографу в літературознавчій студії сприяє тому, щоб визначити трилогію як три кіносерії, у яких кадри виступають структурними елементами. Так, «Позичений чоловік» – кіносерія знайомства з Хомою Прищепою, наповнена розумінням «життєвого покликання» персонажа. «Приватне життя феномена» – кіносерія презентації надзвичайно химерних здібностей Хоми. Завершальною кіносерією є «Парад планет» – символічний панегірик, який дає змогу візуалізувати *«труди і дні цілком реального Хоми, нашого сучасника, невтомного трудівника, сіль своєї землі»* [68, с. 4]. Для простеження кінематографічної поетики твору у кожній кіносерії ми виокремлюємо кадри. Усі кадри трилогії поєднуються смисловими законами, утворюючи сцени, які доповнюють загальну візуальну картину художнього полотна в процесі осягнення читачем прихованого змісту химерної творчості митця. Показово, що кадри в романах складаються з речення або ж із одного / двох слів.

Перша кіносерія «Позичений чоловік» занурює читача у світ українського фольклору, оскільки Є. Гуцало подає багато загадок і примовок. Такий прийом у змалюванні дійсності сконденсовує увагу реципієнта, надаючи йому можливість бути активним творцем візій тут і зараз. Це посилює динамічність роману і провокує включеність реципієнта: *«Криво, хитро, щоб кортіло поміркувати»* [69, с. 8]. Далі автор продовжує цю думку, вказуючи на здатність людського розуму до гри, під якою розуміється «творення індивідуально-читацьких візій»: *«Людський розум – цікава bestia, так і прагне до гри»*

[69, с. 9]. Митець наголошує, що *«можна просто сказати»* [69, с. 9], проте прагне залучити читача до активного прочитання / співтворення роману, допомагаючи «бачити» події, а отже, і створювати «правдиві» візії персонажів. Тому слушним є твердження: *«А як розповісти, щоб ви навч угледіли?»* [69, с. 7]. Припускаємо, така манера змалювання героїв пов'язана з кінематографічним мисленням письменника.

Дослідження художнього твору в образному вимірі є важливим етапом досягнення поставленої наукової мети. Виокремлення візуальних картин, у яких «візуалізований предмет набуває художнього статусу» [23, с. 43], «відкривало таємниць художності» [23, с. 44], а значить, допоможе декодувати інформацію, яку митець заклав у слові, використовуючи арсенал кінематографічних засобів. Прикметно, що вся образна система підпорядковується одному образу – художній картині твору загалом, яка у свідомості читача створюється емоційно-смісловим враженням від прочитаного.

Образно-зорові уявлення, представлені крізь призму химерності, допомагають Є. Гуцалу створити романи-кіносерії з яскравими образами, у формуванні яких простежуються категорії кінопоетики. Апелюючи до набутого досвіду, автор стверджує правдивість у зображенні образів: *«Герої <...> з книжки йдуть в життя, а з життя так само вільно йдуть у книжку!»* [70, с. 343]. Безперечно, митець живописно деталізує всі портрети на сторінках твору.

Є. Гуцалу вдалося створити панорамну картину персонажів, які в уяві реципієнта взаємодоповнюються. Створення портретів персонажів відбувається двома шляхами: через візуалізацію зовнішності та проявів їхніх переживань. У такий спосіб митець наближає роман до кінороману, що є одним зі способів досягнення унікальності гуцалівських образів. Прикметно, що в романі немає персонажів з другорядними функціями. У всіх кіносеріях умовно виокремлюємо три групи персонажів: Хома Прищепа – ключовий персонаж роману, винятковий, наділений надзвичайними здібностями. Другу групу

становлять персонажі, які впливають на розвиток сюжетних ліній, а отже, і доповнюють візійність Хоми. Доречно виокремити два жіночі образи: Мартохи та Одарки, які безпосередньо беруть участь у житті персонажа. Третя група – заокеанські жителі, в образах яких простежуються химерні мотиви непримиренного конфлікту.

Образна система відіграє колосальну роль у кінематографічному аналізі, оскільки вона є ядром, у якому реалізуються всі категорії кінопоетики. Відповідно це дає можливість простежити еволюцію мислення митця. Є. Гуцало часто описує вчинки персонажів на тлі гострих соціальних проблем. Таким чином реципієнт самостійно доповнює створені візії та вписує персонажа в контекст провідних ліній роману.

Образ **Хоми Прищепи** – це зразок феноменального поєднання химерії, реальності та літературного кінематографізму. Хома водночас реальний колгоспник села Яблунівка і неймовірний у своїх вчинках та філософських роздумах, які керують його життям. Уміло оперуючи кінематографічними засобами, митець показує читачеві Хому впритул, але творення образу відбувається поступово. Насамперед Є. Гуцало застосовує необ'єктну, однак і не граматичну нескінченність при самохарактеристиці персонажа: *«Я – Прищепи, така вже халепа»* [69, с. 5], налаштовуючись на створення образу пристосуванця до будь-якого середовища. На першому етапі знайомства сформоване враження узагальнюється кадрами родоводу Прищеп, що стає підґрунтям для сприйняття образу: *«Прищепи-нащадки зі своїм прізвищем годні не тільки землю орати й засівати, <....> а й, дивись, до міністра можуть дослужитись, полетіти в космос або навіть грати у футбол!»* [69, с. 5]. Яскраво й чітко митець сформував вдачу персонажа, підсилюючи впевненою заявою Хоми: *«Я, Хома Прищепи, за своєю вдачею не міг би прижитись у Гектарах чи Елеваторному, у Грижницях чи Газопровідному»* [69, с. 6], – його суспільна самооцінка виразно висока. Із гордістю про славу села Яблунівка, заслугою якої вважає свою персону, Хома твердить: *«Подеколи правда мені бачиться в тому, що Яблунівка стала знаменитою саме тому, що тут*

народився і живу я, Хома Прищеп» [69, с. 7]. Таке позиціонування власної вдачі впливатиме на моделювання образу протягом усієї трилогії та допомагає чіткіше зрозуміти мотиви вчинків героя.

Характеризуючи максимально виразно свою вдачу, Хома зауважує і своєрідність зовнішності: *«Не скидаюсь ні на помідор, ні на огірок, ні на моркву, ні на конюха, ні на лавочника, ні на коваля...»* [69, с. 8], – для досягнення ефекту через протиставлення автор використовує засіб пластичності. Як уже зауважено, Є. Гуцало протягом усієї трилогії звертається до фольклорних засобів, зокрема загадок: *«Маленький, чепурненький, крізь землю пройшов, червону шапочку знайшов»* [69, с. 8]. В уяві читача постають кадри, які швидко змінюють один одного, створюючи ефект напруженості й очікування того кадру, який вибудує зовнішність Хоми. Наступні кадри знайомства з Хомою продовжують опис гриба: *«Схожий я не просто на гриб, а на гриб маслюк...»* [69, с. 9]. Крапками письменник передає паузу, під час якої читач має осягнути закладений підтекст, сприйняти і розкодувати символічний образ, – прийом, яким послуговуються митці в кінематографі, та в літературі. Якщо в кіномистецтві так підсилюється протяжність монтажної фрази, то в літературі увиразнення візій у свідомості читача відбувається за допомогою синтаксичних засобів.

Наступні кадри формують завершений образ без поділу на деталі: *«Спершу, як був хлопчиком, то нагадував молодесенький грибочок маслючок, який тільки минулої ночі виткнувся із землі, брилик його блищить від слизу. <...> Як підріс, то став чималим грибом маслюком. <...> Тепер я ще нівроку гриб маслюк, не струхлявів зовсім, не поточила черва мого брилика, ні мою ніжку»* [69, с. 9], – у змалюванні молодості персонажа автор апелює до емоцій читача та провокує відтворення в його пам'яті власних спогадів.

Цікавою є друга кіносерія трилогії, де сформований образ відтворюється символічно: *«Цей грибок маслючок <...> старший куди пошлють»* [70, с. 343], – автор закріплює за персонажем особливі слова, які читач підсвідомо співвідносить із відповідним образом. Кадри другого роману протиставляються

першому, оскільки тут Хома постає досвідченою людиною, а в першому символічно-грайливо формувалося враження від персонажа, вибудоване переважно фольклорними засобами.

Епізод знайомства з «новим» Хомою реалізується через емоційність із вкрапленнями кольору (підкреслюється зміна зовнішності, зображається людина із життєвим досвідом), що створює своєрідну тематичну домінанту і налаштовує читача на серйозне сприймання персонажа: *«Вже посічене сивиною волосся стріхою звисало над вухами, що стирчали, мов кажанячі крила»* [70, с. 352]. В описі нарративна камера рухається зверху вниз, до крупного плану додана символічність: *«Не довгобразий і не круглий з обличчя, а якийсь пукатий: щоки понадимались, наче хотіли повтікати з хазяйства. Ніс скидався на морквину, яку на кінчику сточили голодні миші. Соковиті губи мерехтіли тугим кораловим сяйвом – це були чутливі губи життєлюбця, його майстерний інструмент»* [70, с. 352]. Присутня також апеляція до створеного цілісного образу з роману «Позичений чоловік», яку доповнюють невизначеність і кольорове вкраплення: *«І здавалось, то не Хома дивиться своїми жолудевими очима, а химерна чоловікова душа, що сховалася в оболонці тіла, насторожено і пильно позирає на світ»* [70, с. 352]. У наступних кадрах образ підсилюється засобом пластичності та символікою: *«Присадкуватий, з вигнутими коромислом плечима, з діжкуватими грудьми (п'ятивідерними, а то й шестивідерними), він аж ніяк не нагадував Гомера із Яблунівки, а звичайнісінького дядька»* [70, с. 352]. Мистецька алюзія провокує реципієнта підсвідомо відтворити відому інформацію про Гомера, легендарну особистість, мудреця й основоположника античної літератури, та його гіпотетичне зображення. Автор уводить символічні кадри, адже це ті якості, якими він наділяє Хому, а через апелювання до читацького досвіду образ постає точно відповідним авторському задумові. Творення візії закінчується кадрами замкненої композиції: *«а звичайнісінького дядька»* [70, с. 352]. Цікавою є аналізована монтажна фраза, оскільки автор зумів змонтувати в уяві читача величність і буденність звичайної людини.

Наступні кадри творяться засобом пластичності, розкриваючи, що саме малося на увазі: *«Звичайнісінького дядька, який справді знає вила й сокиру, долото й шило, фуганок і струганок, граблі й косу»* [70, с. 352]. Сміслово-іронічно монтажна фраза доповнюється номінативним емоційним пунктом: *«Хитрий і лукавий...»* [70, с. 352]. Для повного і вичерпного візуального образу оповідач зосереджує увагу на внутрішньому світі Хоми, цілісно завершуючи його образ: *«Я не міг не захоплюватись силою духу Хоми Прищети. Такі постаті, либонь народжувались тільки в епоху європейського Ренесансу, в середні віки. <...> Він би міг скласти гідну конкуренцію, скажімо, Петрарці й де той Петрарка був зі своїми сонетами, тепер би всі читали й захоплювались сонетами Хоми Прищети, виступити гідним суперником Леонардо да Вінчі. А чим не фаворит у цариці Катерини Другої... та цариця ходила б перед Хомою навшипиньках, і, можливо, за його порадою не руйнувала Запорізьку Січ»* [70, с. 365]. Автор подає цю тираду після кадрів – асоціацій із Гомером, коли читач готовий сприймати ширше коло зіставлень. Спостерігається символічне порівняння з величними мислителями, що вказує на вагомість і потужну силу духу персонажа. Неможливо залишити поза увагою іронічно-химерне візуалізування з царицею. Оповідач наголошує, що Хома був би здатний впливати на ключові історичні події. Кожен кадр, що ніби пазл складає цілісний образ Хоми, є важливим, і це узагальнюється в завершальній тезі: *«Я так докладно зупинився на першій зустрічі з Хомою Прищетою, бо надаю великої ваги першому враженню. Перше враження завжди гостре й правдиве»* [70, с. 358].

Фізичне здоров'я персонажа автор зображає також химерно-невизначено: *«Хома невірний не хворів ніякими хворобами. Бо як Хома здоровий удався, то так і повсякчас тримався»* [68, с. 40].

Стверджуючи винятковість Хоми, оповідач вдається до прямого номінування, а в підтексті – до символічності, оскільки образ в уяві реципієнта вже здебільшого створений: *«Хома надлюдина – і край»* [69, с. 7]. Лише в середині роману оповідач чітко, без загадок доформовує вдачу Хоми: *«Людина*

всепланетарного масштабу. Про людину виняткову у своїй значущості і звичайну у своїй винятковості. Його можливостям, <...> рівних яким не бачили в століттях минулих за всю багатостраждальну й прекрасну людську історію» [70, с. 172–173]. Наведений епізод у творі розкриває закладену в кадрах головну думку, тому всі життєві колізії, які трапляються з «феноменом із феноменів» Хомяю, сприймаються символічно. Життєву позицію персонажа («Веселун, жартівник і дотепник» [68, с. 73]) названо прямо, проте вона пронизує всі події твору, тож можна вважати, що автор використовує засіб нескінченності.

Доповнюється образ змалюванням роботи Хоми в колгоспі: *«Й чим більше трудиться, тим здоровіший і на лиці вродливіший. А тільки трохи менше на фермі покрутиться, то, дивись, на силі немов і підупадає, і вже з лица попоганишав...»* [68, с. 40].

Часто оповідач використовує словесні конструкції, які символічно співвідносяться з персонажем: *«Хома лукавий, грибок-маслючок та старший куди пошлють»* [70, с. 210].

Доводячи винятковість героя та його вміння бути попереду науково-технічного прогресу, автор подає кадри-перевтілення персонажа, наповнені глибиною й емоційним впливом на реципієнта. Хома стає трактозавром: *«Тепер Хома був нижньою частиною трактор, а верхньою частиною чоловік»* [68, с. 249]. Гротесковість змалювання науково-технічної революції спостерігаємо в наступних кадрах, які поєднуються монтажною тональністю: *«Мартоха горнула до законного свого трактозавра Хоми, й запах бензину та солярки бентежив її, – апеляція до одоративних образів виступає певним смисловим маркером усіх наступних кадрів, що визначає глибину рисунку, – <...> маючи потужність двигуна в багато кінських сил, він тепер і любив Мартоху всіма кінськими, а не тільки своєю»* [68, с. 245]. Створення такого динамічно-зорового образу цілком підпорядковується авторському задуму, за яким свідомість читача заздалегідь готувалася до сприймання «новітнього» Хоми: *«Народний умілець не осторонь прогресу, дерзає...»* [68, с. 222].

На наш погляд, підсумковим підкресленням винятковості образу може бути авторське зізнання: *«Тому-то автор страждає і мучиться від безмежності свого героя, від його невичерпності, від його невбувної загадковості, якої з часом не меншає, а більшає, й абсолютна істина про Хому відсувається все далі і далі»* [68, с. 254]. Апелюючи до об'єктивованої нескінченності, Є. Гуцало поєднує всі смислові формули та підводить читача до узагальненої візії всебічно створеного образу Хоми. При цьому в кадрі автор і його персонаж опиняються удвох. Перефокусування уваги на автора суголосне зазначеній нескінченності, адже образ Хоми виходить із центру й мовби віддаляється від реципієнта. Загалом же кадри-репрезентації створені автором доволі детально, тож подальші епізоди, де розкриватиметься вдача Хоми, лише доповнюватимуть персонажа.

Настрояє звучання образотворення Хоми сприяє створенню афективного уявлення про життя персонажа від дитинства до зрілості. У цьому вбачаємо цілісність творення образу. Хома Прищепи постає наділений веселою вдачею, яка проявляється в його поведінці, життєвій позиції та виборі.

Цікавим прийомом є введення в трилогію образів-двійників Хоми, що своєрідно доповнюють риси характеру персонажа.

Робот **Вася** – *«кібернетичне диво з кібернетичних чудес»* [70, с. 453], ритмізує події в романі, посідаючи «місце Хоми» в розвитку подій Яблунівки, коли той полишає село через поїздку в Америку. Образ Васі доповнює та відтіняє притаманні Хомі вдачу й манеру.

При творенні образу Васі автор вдається до пластичності: *«З певних міркувань робот був замаскований під звичайного подільського дядька, а тому нічим і не відрізнявся від дядьків, що їхали в автобусі»* [70, с. 641]. Наступні кадри утворюють монтажну фразу: *«Зійшовши на зупинці в Яблунівці, робот зупинився, розглядаючись довкола»* [70, с. 641]. При описі зовнішності саме ракурс стає основним засобом виразності, наративна камера спроектовується зверху вниз: *«На круглій, мов закіптюжений казанець, голові робот мав кепку-восьмиклинку з пиптиком у центрі. Зодягнений у рубчиковий піджак, штани*

мав коричневого вельвету. Штани бульбашилися на колінах, скидаючись на два гігантські парашути космічного призначення. Черевики мав збиті на передках і зчесані на каблуках» [70, с. 452], – використання афективної лексики налаштовує реципієнта на неприємні відчуття, своєрідну «космічну» відчуженість від реалій Яблунівки. В описі персонажа камера різко рухається вгору і на мить завмирає на крупному плані з позитивним кольоровим акцентом: «Очі схожі на два живі уламки небесної голубизни» [70, с. 452]. Але позитивна нота тут же уривається одоративною деталлю: «Від нього тхнуло не тільки коров'ячим гноєм, а й гостро несло "Жигулівським" пивом...» [70, с. 452], – гротесково-іронічний тон завершує зображення робота та підкреслює авторський підтекст.

Образ Васі постає чіткішим зі змалювання його внутрішнього світу, зокрема злості, що видно з динамічно ритмізованих кадрів: «Став такий злий, що ти йому в рот руки без рукавиці не поклав би – відкусить. В лампочках-очах наче дві гадюки кублились, які хоч не вкусять, то засичать. Язик йому сіпався в роті оприскуватий, мов іскра, – перехід на крупний план з підсиленням кольору, – лице робота Васі позеленіло, індикатори тьмяно світилися» [70, с. 539], – зрештою читач має змогу цілісно охопити образ.

Після візуалізації постаті робота в уяві реципієнта вимальовується певний ланцюжок асоціацій між нею та образом Хоми, що підсилюється наступними кадрами-опису роботи в колгоспі «Барвінок»: «Працював на тваринницькій фермі колгоспу "Барвінку" і за Хому, й за себе. Хтось би назвав його двійником грибка маслячка, посилаючись на те, що обоє були запрограмовані на роботу коло худоби та коло гною» [70, с. 641]. Через декілька другорядних сцен автор знову зосереджує увагу на роботі: «Треба сказати, що робот Вася працювати взявся не згірше від Хоми <...> ходив, як сокира-саморубка, по фермі, робив усяку роботу» [70, с. 653]. Символічне порівняння персонажів спроектоване на інтелектуального читача, який зуміє простежити авторський підтекст і всю логічність сцен за участі робота Васі. Автор не вказує прямо на схожість героїв, але тримає в напрузі читача, який самостійно має зіставити персонажів.

Лише в середині твору автор чітко зазначає, що робот є образом-двійником Хоми: *«За цей час, що робот Вася обзвичаювався в селі, він зовні став скидатись на Хому: начебто ввійшов із головою не тільки в його роботу біля худоби, а й уліз у запасну шкуру грибка маслючка»* [70, с. 474]. Це кадри-підсумки розкриття інтриги твору.

В уяві реципієнта після створених кадрів постають одразу два персонажі. Такий прийом у їхньому змалюванні підсвідомо змушує читача до логічно-відмінного аналізу.

Через часовий план вирішені кадри-розв'язки: Вася – це лише тимчасовість, яка не зможе замінити колгоспника Хому. Вказуючи на визначальну відмінність, автор допомагає читачеві осягнути глибину сенсу введення у твір химерного образу: *«Робот Вася до пори до часу, та й, як бачите, робот Вася — не вічний, може покалічити будь-який блок, а Хома — безвідмовний, вічний, на ньому трималась і тримається робота в колгоспі»* [70, с. 647]. Простежуємо використання гротесковості у вивищенні простого сільського робітника над «кібернетичним дивом».

Образ **лебедя** також співвідносимо з образом Хоми. У перших кадрах він зображується як символ розради для Мартохи, коли Хома в Америці. Автор подає кадри за епізодами з лебедем, які завершуються монтажною фразою: *«Білий лебідь дибаче назустріч із-поміж шелюги»* [70, с. 486]. Традиційний кольоровий акцент налаштовує на сприйняття прекрасного, маркованого символікою вірності та чистоти. Проте лексема «дибаче» понижує пафос оповіді. Наративна камера спроектовується знизу вгору, створюючи ефект віддалення від усього світу, зосередження на співпереживанні з персонажем, навіваючи тугу: *«Ледь переставляє лапи, шию гордо вигинає дудкою, ось-ось, здається, задуднить-заграє та дудка, тільки ж не грає, й очі в лебедя сумні. Такі сумні, мовби він теж сам душею»* [70, с. 486]. Останні слова підкреслюють суголосність настроїв лебедя і Мартохи, готуючи до кадру-інтриги. Уважний читач уже після цих кадрів мав побачити замовчаний автором факт духовної зради. Тому даремно Є. Гуцало описував церемонію одягнення Мартохи в

пояс цнотливості, який мав забезпечити фізичну вірність дружини, проте душа її залишалася вільною та самотньою. В епізоді зустрічі лебедя і Мартохи монтажна фраза утворює візію гармонійної любові: *«Пригорнула до грудей лебедя, <...> довгою шиєю горнувся до жіночої голови вродливої, де волосся вже де-не-де було посічене зорями сивини»* [70, с. 487]. Кольорове вкраплення підкреслює авторську іронію щодо аморальності жінки. Звернення Є. Гуцала до образу лебедя – яскраве свідчення химерності його прози. Автор обіграє міфологічний сюжет про Леду, спокушену Зевсом у подібі лебедя, і переносить у площину української прози, надмірно його фольклоризуючи. Вся сцена наповнена еротичним підтекстом.

Наприкінці перебування лебедя в Мартохи зустрічаємо пряму вказівку на його символічний зв'язок-відповідність із Хомою: *«А ти, лебедю, видать, із моїм Хомою знався, бо начебто в чоловіка мого натурою вдався, пошкодуєш псові білого хліба... геть чисто вдався в мого Хому, котрий пасе червону запаску, щоб запобігти гемонської жіночої ласки...»* [70, с. 487]. Гротескно зображено подальші кадри «світу навиворіт»: *«Через городи й левади ходив до ставу, де плавав і купався разом із свійськими сірими та білими гусьми. Всі милувались із гордої та красивої птиці, й не одне дівоче серце спалахувало ревнющами до Мартохи»* [70, с. 681]. Апеляція до життєвого досвіду обіграється під час спроби автора підкреслити унікальність власного сюжетного ходу: *«Багато легенд складено про лебедину любов та лебедину вірність, а про любов лебедя до земної жінки майже немає»* [70, с. 681]. Використовуючи образ лебедя – символ вірності, – Є. Гуцало подає його спокусником – зовсім протилежно до усталеної фольклорної інтерпретації. Це ще раз доводить, що роман орієнтований на інтелектуального читача, який зуміє розбудувати незвичний образ на основі особливої, уже гуцалівської символіки. Останнє речення – це кадр із відкритою композицією, де реципієнт самостійно трактує образ лебедя – образ подружньої зради чи вірності, а чи розради.

Кадри ревнюців Хоми і лебедя вирішені через номінативні емоційні

акценти: *«Сипне хазяйка пшениці чи гороху, а лебідь не їсть, лиш дивиться зажуриеними очима, сурмисто вигинаючи прекрасну шию. А коли побачить грибка маслючка в сінях чи на подвір'ї, то так уже високо витягує вгору дзьоба, наче сонце в небі хоче дзьобнути»* [70, с. 681]. До візуальних аспектів підключаються звукові: *«І голосно шипить, наче погрожує. <...> Лебідь тупцяв лапами по землі й знову шипів»* [70, с. 681]. І саме вони наповнюють наступні кадри ритмом, який підкреслює динамізм візій: *«Й коли білий гордий лебідь побачив, що Мартоха впала на груди грибка маслючка, обіймаючи його в нападі любові, – останні фрагменти речення утворюють монтажну фразу, – то зашипів гнівно й голосно, в горлі йому заклекотіли ревності»* [70, с. 683]. Психологічно важливими є останні кадри, оскільки Мартоха обирає Хому, а це ще раз доводить важливість чоловіка в її житті. Як і робот Вася, лебідь – лише тимчасовість, яка не зможе замінити Хоми Прищепи в житті жінки.

У другій кіносерії образом-двійником Хоми є **оповідач**, наділений «радіотелебіологічними» здібностями, – яскравий образ химерного стилю, усезнаючий іронічний оповідач, що керує свідомістю реципієнта. Оповідач – це своєрідний «голос автора», який налаштовує читача на смислове структурування візуалізованих картин роману. З допомогою надмірної фольклоризації, використання літературних і кінематографічних прийомів усі кадри змонтовані в логічну структуру химерної розповіді.

Роль оповідача колосальна, оскільки від нього залежить, що і в якій послідовності дізнається читач, яким тепер постане Хома та інші персонажі. Важливим елементом у творенні його образу є те, що новий читач сприйматиме його далеким від символіки. Розлогіх описів, що допоможуть побачити зовнішність оповідача, на сторінках роману не знаходимо. Проте часто трапляються відступи самохарактеристики оповідача, охопленого нестримним бажанням з'ясувати, *«чи вартий грибок маслючок усіх почесей, які впали на голову його?»* [70, с. 337]. Він налаштовує читача на динамізм оповіді, твердячи: *«За вдачею я холерик»* [70, с. 340]. Ця вдача зображується і в наступних кадрах, через які розкривається сила «брехливого слова», яке одразу

піддає сумніву правдивість роману: *«Ні ви про автора, ні сам автор про себе не скаже, що в нього язык, мов у собаки хвіст, що бреше, будучи схожим на швеця, котрий, що ступить, то збреше. Але як не засвідчити правду, хоч, може, та правда така, як мухи коня з'їли, а вовк помагав»* [70, с. 478]. Таке позиціонування – певна гра з читачем, що активізує його під час читання, оскільки він має виокремлювати правду і вигадку зображеного та озвученого оповідачем.

Керуючись бажанням дізнатись всю правду про Хому, оповідач їде до Яблунівки та підкреслює важливість свого візиту: *«Мене, як почесного гостя Яблунівки...»* [70, с. 373]. Уважний читач роману «Позичений чоловік», мав змогу провести певні паралелі між цією поважною людиною й Хомою і вибудувати змістове та візійне підґрунтя їхньої подібності. Уже в середині роману оповідач прямо зазначає, що є двійником Хоми. Динамічний епізод вирішений через кадри розгорнутої композиції: *«Можете посміятись: подеколи здається, що Хома – то насправді сам автор, тільки в іншій іпостасі»* [70, с. 451]. Вдається він і до розробленої символіки, адже образ Хоми вже складений в уяві читача після прочитання роману «Позичений чоловік». *«В тій іпостасі, що багата Мартохою й спогадами про спекулянтку Одарку Дармограїху...»* [70, с. 451], – нагадує він важливі епізоди життя Хоми з того твору. Ці кадри трактуємо подвійно: як поновлення цілісного образу для реципієнта, який читав першу частину трилогії; а для нового читача – як резервування «білих плям» в образі за важливими подіями з життя персонажа.

Власний образ оповідач доповнює за допомогою пластичності: *«Цей відступ – щире зізнання, документ душі, і, маючи на руках такий документ якийсь літературний сутяжник зчинив би галас про плагіат, про наслідування...»* [70, с. 451].

У розповіді про власні надприродні здібності персонаж оперує кінематографічними поняттями, передаючи процес створення живих візій, які пластично вибудовуються з використанням фантасмагорії химерних видінь: *«Мої радіобіологічні здібності спричинились до того, що інформація, виловлена*

з ефіру, в моїй свідомості оберталась на живі картини, тобто я не тільки чув, а й бачив, тобто радіобіологічні мої здібності були водночас здібностями телебіологічними» [70, с. 513]. Фантасмагорія видінь поєднується у візуально структурований ряд картин. Це своєрідне химерне «вторгнення фіктивних світів у реальність, вихід із реальності у фіктивний світ, категоріальне нерозрізнення фіктивного й реального» [198, с. 377]. Важливо, що в кадрах видінь читач уже співвідносить образ оповідача з його текстуалізованим «голосом». Є. Гуцало передає це таким процесом: оповідач ніби бачить і чує певну кінострічку, яку максимально точно озвучує реципієнту. Він не замислюється над тим, що говорити, оскільки вважає це життєвою достовірністю, фактичною конкретністю: чує, бачить і озвучує це без додавання власної інтерпретації. Цікаво, що оповідач сприймає спершу звукову інформацію, «виловлену з ефіру», а лише потім зорову («Не тільки чув, а й бачив» [70, с. 514], «Я навіч угледів..!» [70, с. 515]), – ідеться, певно, про алюзію до розвитку медіатехнологій: від радіо до телебачення.

Отже, образ оповідача – це химерна сторона Хоми, яка постає в уяві читача. Через його асоціативне мислення абстрактний голос «відстороненого епічного автора» отримує втілення у фізичну форму персонажа, що трактуємо як підсвідоме співавторство, до якого послідовно запрошує Є. Гуцало.

Образи-двійники відіграють важливу роль у створенні цілісності візії Хоми. Так, образ робота підкреслює відданість роботі та завзятість у справі, лебідь – вдачу та сімейне життя, оповідач – винятковість і всездатність.

Образ **Мартохи**, дружини Хоми Прищепи, твориться упродовж усієї трилогії за допомогою вчинків та слів. Ключова роль жінки в житті Хоми й у творі загалом увиразнюється авторським міркуванням: «Інтуїція радить посадити на покуті своєї розповіді не когось, а Мартоху» [70, с. 358]. У кадрах знайомства з персонажем автор не подає прямолінійного опису жінки, а буде його за структурою народної загадки і дає змогу читачеві домодельовати візуальний образ самостійно, залучаючи потенціал власного асоціативного мислення: «Стоять розсохи, на розсохах мішок, на мішку млинок, сопун, кліпун,

лісок, *а в тім ліску куропатки бігають*» [69, с. 10]. Через розкодування підтексту з'ясовуємо, що Хома вже захоплюється не красою дружини, а лише її вдачею, жвавистію і нестримністю на життєвій дорозі. Хоч роки й беруть своє, за словами оповідача, проте внутрішній світ залишається незмінним. Захоплення персонажа дружиною, його життєвий вибір розкриваються в подальших сценах, присвячених молодості Мартохи: *«А коли була молодою <...> не тополя, а струнка, не лоза, а гнеться, не вогонь, а пече. <...> А ти, Мартохо, колись нагадувала мені паляничку, яка добре підійшла на черені, аж світиться червонястими відблисками»* [69, с. 12]. Замість розлогих описів автор вдається до активізації уяви читача та надмірної фольклоризації.

У другій кіносерії автор уточнює зовнішність жінки. Наративна камера спроектовується знизу вгору: *«Широка в стегнах і вузька в стані <...> Мартоха мала такий вінок сплетеного волосся на голові, що якби розпустила, чорним водоспадом заляло б і плечі, і спину, сховавши жінку»* [70, с. 358–359]. Акцент на деталі генерує естетичну енергію, яка має наповнити кадр емоційністю: *«На смаглявому обличчі губи її жили, наче дві ластівочки, які в злагоді пурхають і в злагоді щебечуть»* [70, с. 359]. У подальших кадрах захоплення вродою жінки передається пластично: *«І хоч інколи доводилося жити не з медом, збереглась Мартоха так, немов її щодня в меду купали»* [70, с. 359].

«Гострість» і вправність Мартохи автор зображує символічно: *«Про таких жінок говорять, що вони й сімнадцятку заткнуть за пояс»* [70, с. 358]. Продовжується епізод увиразненням образу через кольоровий акцент і метафоричний образ: *«Із карої темряви Мартошиних очей текла якась в'язка смола погляду, й ця смола невидимим, проте відчутним тканням обпувала, здається, твої руки й груди, сповивала думки, бажання»* [70, с. 359]. Експресивно автор налаштовує на сприйняття внутрішнього світу персонажа, який надалі пояснюватиме мотиви вчинків. За допомогою пластичності, емоційності та об'єктивованої нескінченності (*«Бо всякою буває Мартоха, як і вередлива днина весняна, отож, і схоже її життя на весняну днину»* [69, с. 10])

Є. Гуцало цілісно вимальовує життєво важливі сторони образу. Розлогий опис зовнішності, яку реципієнт може уявити й утримувати протягом усіх кіносерій, є відправним пунктом, адже далі митець вдається до моделювання та доповнення образу лише кадрами поведінки й учинків персонажа – ця манера загалом є характерною для Є. Гуцала.

Вдачу жінки автор передає, повернувши увагу до двох її життєвих пристрастей: позичання та балакання. Ці кадри наповнені динамізмом: *«Немає, либонь, у Яблунівці такої хати, в якій би Мартоха та щось не позичила на своєму віку, і немає, звісно, такого дня, щоб вона перед кимось у боргу не була»* [69, с. 14]; *«Мала великий сприт до цього діла, і той сприт уночі не давав їй спати, спить – і вві сні бачить, як ото просить, бере та додому несе»* [69, с. 14]. Натомість пристрасть Мартохи до балачок Є. Гуцало передає за допомогою засобу пластичності, конкретизуючи зображуване: *«Любить-бо моя Мартоха гріти зуби на сонці, якби могла, то свою балачку сороці на хвості пов'язала б, щоб сорока розносила»* [69, с. 15]. Так само з використанням фольклору автор підсумовує та узагальнює монтажну фразу: *«Як відомо, великої треба хусти, щоб зав'язати Мартосі усти! До дивовижних явищ, либонь, слід віднести й мовчання Мартохи»* [70, с. 408].

Кадром-пунктом автор розпочинає процес візуалізації образу **Одарки Дармограїхи**: *«Не з останніх молодниць у нашій Яблунівці»* [69, с. 19], що свідчить про захоплення вродою героїні. Далі автор уміло оперує пластикою, поступово надаючи залученим об'єктам символічності: *«Одарка Дармограїха сиділа за столом, як на картині намальована. Вбралась у все чисте й крамне, її вишивана блузка нагадувала квітник під хатою о літній порі, коли якої там тільки квітки не знайдеш, та всі в розповні, пишні, духмяні! Біла шия лебедина виростала посеред цього квітника, а голова Одарчина була схожа на велику багряну мальву»* [69, с. 38]. Зокрема в цьому фрагменті можна виокремити кілька кінематографічних засобів виразності: картинні візії (кадри), план, ракурс і кольористику, що, на наш погляд, засвідчує кінематографізм художнього мислення Є. Гуцала. Для ширшого візуального знайомства з

персонажем письменник вдається до різних планів, досягаючи емоційного впливу. Зосередження уваги на дальньому плані допомагає досягнути візію загалом («як на картині намальована» [69, с. 38]), а далі майстерно, без розривів автор переходить до крупного плану, описуючи Одарку до грудей. Тут доречно зауважити поєднання засобів: під час крупного плану за допомогою властивостей ракурсу досягається різнобічна деталізація. Таким чином, реципієнт має змогу максимально точно розглянути і сформулювати зоровий образ Одарки в межах авторського задуму. І все ж у наведеному епізоді домінує символічність: зосередження уваги на квітнику допомагає реципієнту досягнути візію винятково у фольклорно-символічній площині, асоціативно сприймаючи Одарку надалі як «багряну мальву» [69] – саме так житиме персонаж в уяві реципієнта протягом усього роману («Одарка і квіти – одне ціле» [69]). Акцентування на «лебединій шиї» [69] апелює до набутого досвіду накладання символіки на художню канву. Письменник формує уявлення про витонченість і жіночність, якою захоплюється Хома.

Зображення героїні супроводжується яскравою гамою кольорів, що, своєю чергою, доповнює умиротворення представленою в кадрах красою; порівняння блузки з квітником викликає позитивні та яскраві емоції. І на завершення опису Дармограїхи автор ніби підвішує опис у незавершеності: «Очі її у віночках брів скидались на два живі чорнобривці-повняки, на яких блищить ранкова роса і на які ось-ось, здається, прилетить бджола» [69, с. 38]. Захоплення Хоми жінкою спостерігаємо за допомогою застосування середнього і крупного планів із поверненням камери у вихідну позицію: «Спала, розкинувши руки, і груди її легко здіймались і опускались, як два живих книшії, й голова її наче лежала в чорному розіллятому озері пишного волосся» [69, с. 268].

Через виокремлення художньої деталі підсилюється динаміка сприйняття героїні: «Очі цвіли та палахкотіли двома сонцями. Їхнє проміння було таке палке, що, либонь, зараз усе могло б спалити в хаті, й мене також обернуло б на купку попільцю» [69, с. 212]. Порівнюючи очі із сонцем, оповідач апелює до

прекрасного, проте вказує й на інший бік об'єкта зіставлення, пов'язаний із внутрішньою могутньою силою жінки; зрештою ці очі мають владу над Хомою.

Надалі автор поглиблює образ лише окремими фразами, які доповнюють зоровий образ рисами характеру та особливостями поведінки: *«Одарка набралась усяких медичних довідок, як собака бліх. Сама здорова, як хрін»* [69, с. 56]. Спостерігаємо особливу динаміку кадрів, які передають сердиту Одарку. Звісно, наповнення їх супроводжується експресією та пластичними асоціаціями: *«Слова її здавались жалкими, як кропива, і кололись, мов їжак. Розпустившись циганською пугою, Одарка з лиця ставала страх яка негарна, де й дівалась її врода... Язик у неї сіпався собакою на ланцюзі... очі ставали двома гніздами розтривожених шершнів»* [69, с. 58–59]. Суголосним є описання гніву в іншому кадрі: *«Гнівалась Одарка й на хвильку ставала така, що «коли б зараз сім собак – то од всіх сімох од'їлась»* [69, с. 66]. У сценах роздратування митець використовує крупний план, що є центром монтажною фрази: *«Очі гасли, обличчя біліло, губи синіли – жінка сама на себе ставала не схожа»* [69, с. 149]. Змальовує автор і добрий настрій персонажа, вдаючись до використання вже сформованої в тексті символіки та поглиблюючи її тепер на образі Дармограїхи: *«Одарка Дармограїха навою походжала по хаті, гнуласть станом тополиним, плечима поводила лебединими, усмішка розкошувала на її обличчі, як вареник у маслі... хитро примружені очі <...> слова її щебетали»* [69, с. 60]. У згаданих фрагментах важливим є контраст, що сприяє переконливості зображуваного. Ці емоційно насичені кадри яскраво засвідчують кінематографізм авторського письма. Образ твориться чітко структуровано: спершу подається зовнішність із розлогим символічним описом, згодом вона підсилюється кадрами із зображенням внутрішнього світу, що допомагає досягти вмотивованості вчинків Одарки.

Неможливо залишити поза увагою ще один образ жінки – **Христі Борозенної**. У кіносерії – це символ краси, жіночності та ідеалу: *«Про доярку Христю не скажеш, що вона брови свої під вербою загубила... станом вдалась, і ходю, і усмішкою, і привітною у розмові»* [69, с. 86]. Автор пластично з

кожним наступним кадром переконливо доводить довершеність її зовнішності: *«Розцвіла обличчям, як найрозкішніша мальва (такої пишної по всій Яблунівці шукати – марно ноги бити), й каже шовковим шовком своїх уст»* [69, с. 107]. Для цілої візійної картини Є. Гуцало застосовує крупний план: *«Груди у неї були великі й пишні, мов коровай, який зліплений щойно, ось-ось має шугнути в щедро напалену піч»* [69, с. 109]. На сторінках роману образ Христини зустрічається не часто, проте завжди пов'язаний з уявленням про довершену жіночу красу: *«Обличчя її, мов місяць уповні, світилося щастям... була вона зараз гарна, як квітка гайова, від якої не можна було відірвати погляду, хотілось милуватись годину, другу, чуючи, як те замилювання бере душу на крила, несе понад землю в небеса, і в тому небесному польоті душі так добре»* [69, с. 110]. Емоційне задоволення, яким наповнений цей фрагмент, дає можливість читачеві «співвідчути» блаженство Хоми.

При змалюванні зовнішності Христини, як це загалом характерне для Є. Гуцала, коли йдеться про жіночі образи, наративна камера обернена до об'єкта анфас: *«Очі її виглядали на два глибокі колодязі, з котрих воду не вичерпати й не виносити ніяким збаном до схилу віку. І брови такі темні, що не злиняють од вітру»* [69, с. 613]. Візуальний образ доповнюється рисами вдачі; нерішучість і сором'язливість передаються візуальним та звуковими акцентами: *«Перебираючи пальцями різок тернової хустки, вона говорила з ніяковим усміхом, чи то в сонця позиченим, чи то солов'ями навороженим»* [70, с. 613].

Творення зорового образу Христини відбувається за допомогою дальнього та крупного планів: *«Слідом за табуном качок ступала доярка Христя Борозенна з лозинкою в руці»* [68, с. 72]. Пластичні картини поєднуються паралельним монтажем, із виокремленням деталі. Наступні кадри складаються в цілісний візуальний ряд, а образ деталізується за допомогою крупного плану та символіки: *«Достигнувши, мов пшеничний колос улітку, молодиця світилася золотим злитком звабного тіла, а під бровами тлів такий жар очей, що Хома аж осліп на мить од того жару»* [68, с. 72]. Конкретики образу немає, проте виокремлення крупного плану та згодом розчленування

його на деталі дають уявлення про контурну красу, яка і вразила Хому. Прийом «частина замість цілого» часто використовується в кінематографі [63], у літературному ж творі він часто сполучується із символізмом окремої деталі, яка розкриває головну думку повідомлення.

Наступний кадр є досить цікавим, оскільки заснований на прийомі контрасту, що супроводжується глибоко емоційним моментом, наповненим ритмікою дії: *«Прозрівши, грибок маслячок досадливо схопив неповоротку качку»* [70, с. 72]. На цьому формування образу Христини завершується, адже вона більше не з'являється на сторінках роману.

Суголосним є образ **Соломії**. Помітно, що захоплення автора жіночою вродою протягом усієї трилогії супроводжується порівнянням жінки із квіткою. Тому такий кадр сприймається в особливій гуцалівській манері письма: *«Голова здавалась пришипленою до кумачу та до перкалю, як буває пришиплена квітка чи бант»* [70, с. 389]. Чітке увиразнення засобу пластичності, світла й кольору допомагає активізувати уяву й витворює інший формат краси: *«Виразисті й круглі, як старовинні срібні монети, її очі мерехтіли живим сріблом, світилися багатоярусним полярним сяйвом. А над полярним сяйвом очей, на холодній крижаній безодні небес, якими тієї миті привиділось її чоло, брови завмерли в незбагненному таїнстві польоту. Над полярним сяйвом очей брови творили таїнство польоту, і цей політ брів надавав опуклому високому чолю чи то всесвітньої скорботи, чи то всесвітньої печальної задуми»* [70, с. 389]. Знов спостерігаємо використання крупного плану та нарративної камери з позиції анфас у зображенні жіночої краси. Змалювання Соломії в інших епізодах роману також розпочинається з порівняння: *«Загорнута в старовинні строї, Соломія скидалась на велику барвисту квітку, яка чомусь надбала подобизну жінки. Запаска й керсетка її, дякуючи світловим рефлексам, палахкотіли кольорами веселки, до того спричинялись нитки основи й піткання, переплетені під різним кутом. Рисунок на керсетці складався з пружків, кожен із яких ішов косо, вертикально чи горизонтально, на рисунку виділялись квадратні та ромбовидні фігури. Крайні поля запаски вражали*

різнокольоровими узорчатими смугами, а середнє поле вбирало зір темно-вишневим насиченим кольором. Верхня двоколірна заснівка – зелене з голубим – виступала з-під пояса, схоплювала Соломіїн стан мовби живими барвистими блискавками» [70, с. 507]. Контрастивні та кольорові акценти Є. Гуцало використав у цьому фрагменті як виражальний прийом, за допомогою якого досягаються емоційна насиченість та смислові алюзії до наповненості образу життям і молодістю.

Образи Христини й Соломії – відмінні, та все ж поетологічно подібні узагальнення авторського розуміння ідеалу жіночої краси. Недаремно вони наявні в усіх трьох частинах трилогії, що тримає читача в контексті авторських уподобань.

Цікавим є образ **художника**. Упевнено можемо стверджувати: це образ кінорежисера, який малює живописні картини простих селян Яблунівки, що постають «живими» візіями в уяві реципієнта. Передаючи всю достовірність малюнків на стіні, оповідач підводить свідомість читача до сприймання не малюнків, а життя, рухомого і справжнього, адже режисера не показано на екрані, проте мовби за мотивами рисунків художника йде кінострічка: *«Я кажу, появився з-за корови, хоч, може, слід сказати не так, слід сказати, що він вийшов зі стіни. Авжеж, раз корову намальовано, то бородань вийшов зі стіни, як чоловік-невидимка. А коли корова справжня, жива, а не відтворена віртуозом з допомогою фарб, то бородань, звісно, появився з-за корови» [70, с. 392].* Оповідач невимушено вводить перед загальним описом художника цей фрагмент, щоб вразити читача його творчістю.

Візуальний образ подається загальним планом: *«Чорнявий бородатий чоловік у джинсовому костюмі. <...> Це був середнього росту чолов'яга років на сорок, плечистий, розхристаний, босоногий» [70, с. 392].* У наступних кадрах крупним планом і ракурсом у позиції анфас виокремлюються риси обличчя: *«Гострий горбатий ніс видавався вперед, як форштевень старовинної турецької фелюги. Надміру соковиті червоні губи виказували не тільки життєлюбство, схильного до всяких прянощів земного буття, а й малюнок їхній*

виказував людину владолубну, котра підкоряє інших собі хоча б уже тому, що сама не може перебувати в залежності чи в покорі» [70, с. 392–393].

Крупна деталь подається символічно, а камера відходить від власне зображення конкретики: *«Чоло його поорали глибокі зморшки – це були зморшки літнього мудреця, для якого вже не існує ніяких таємниць буття, бо все осягнуто його розумінням»* [70, с. 393]. У такому ж ключі вирішене й зображення очей персонажа: *«У погляді начебто мерехтів гострий космічний пил, а зіниці нагадували далекі зоряні галактики, геть зовсім дрібнесенькі, як макові зернятка, бо ж віддалені на мільйони мільйонів світлових років»* [70, с. 393]. Цілісний візійний образ художника створюється доволі стрімко, проте наприкінці роману автор повертається до цього персонажа. Через зображення непримиренного конфлікту дійсності та реальності (картини не відповідали життєвим вимогам, які ставив перед художником колгосп «Барвінок») художник значно змінився: *«Не бачились ми не так і багато, проте за цей короткий час художник змінився разюче»* [70, с. 558]. В оновленому образі обігруються ті самі акценти на деталях обличчя, але тут усі крупні плани пронизані символічністю та об'єднані метафорою вогню. Слово-маркер кольору підсилює зміну персонажа: *«Обличчя його стало сухе, як дубова тріска, яку, недогорілу, встигли вихопити з багаття. Язики душевного вогню опекли вуста, що потріскались і пошерехатіли. Паморозь сивини вдарила в скроні. Гострий ніс, схожий на форштевень старовинної турецької фелюги, іще більше вигострився й грізно похижів. Численні зморшки на чолі поглибшали, а зіниці, які нагадували далекі зоряні галактики, тепер нагадували ще дальші галактики»* [70, с. 558]. Нескінченність, реалізована через віддалені космічні об'єкти, розгортається в цьому епізоді, а в її семантиці міняється фокус уваги: замість незвіданих таємниць далеких зір ваги набуває неподоланна відстань до них. Підсумовуючи два образи персонажа, оповідач констатує силу духу цієї особистості: *«Хоча з бороданем відбулись такі разючі переміни, проте дух його зостався живий і незламний»* [70, с. 610].

Вівдя Оберемок, самогонниця – персонаж, який керує всіма новинами

Яблунівки. Об'єднані в цілісну монтажну фразу, кадри за участю Вівді наповнені динамізмом і ритмом: *«Народилась, може, навіть не в Яблунівці, а в Брехунівці. Вона, бувало, ногою не ступить, щоб не збрехати, вона, бувало, не з'їсть, поки не оббреше, їй, бувало, й нудно, як не збреше»* [70, с. 404]. Надаючи абстрактному поняттю пластичності, оповідач виопуклює життєву пристрасть персонажа: *«Для неї брехенька завжди була наче рідненька; їй своя брехня докучала, то вона ще й за чужими ганялась; вона таке любила говорити, що собака з маслом не з'їв би»* [70, с. 405]. Образ Вівді позбавлений візуальності, визначальною є лише її життєва позиція, тож він лишається відкритим для доконструювання. Привертає увагу співвіднесеність зображення пристрастей Вівді та Мартохи: однією керують *побрехеньки*, іншою – *позички*. Обидві риси є соціально значущими, тож ці два персонажі найбільше ритмізують перебіг епізодів роману.

Голова колгоспу **Михайло Григорович Дим** вводиться в дію роману не так часто, здебільшого зі своєрідними промовами, проте оповідач намагається візуалізувати і цього персонажа. В епізоді його чергового виступу зосереджено увагу на зовнішності, при цьому наративна камера з крупним планом оббігає об'єкт по колу, ніби відтворюючи погляди уважних слухачів, що оточують промовця: *«Кільця кучерявого волосся так вились над чолом, над вухами й на потилиці, наче мав чоловік замість зачіски гніздо молоденьких гадючок, і цей величезний виводок не зоставався в спокої, ворухився, здригався, кільчився»* [70, с. 374]. Доповнює образ контрастний кольоровий акцент: *«На темному, як смалюх, обличчі ніжним цвітом білої березки проросли ясні очі й світилися так, наче справді то світиться цвіт березки десь на городі між картоплі»* [70, с. 374]. Надалі протягом твору ця візія зазнає лише незначних доповнень та уточнень.

Інший спосіб представлення та зображення обирає Є. Гуцало для наступного персонажа: *«Голова сільради Гнат Васильович Перекучеренко. Як то вже принагідно міркувалось, прізвища трапляються всякі, й наш народ персональної відповідальності не несе за ті прізвища, які носить»* [68, с. 37].

Авторська іронія пронизує весь цей епізод знайомства, відтворюючи своєрідний гуцалівський почерк. Простежуючи систему образотворення в трилогії, можемо стверджувати, що більшість образів подаються через загадки, смислові порівняння, фольклорні приказки чи прислів'я. Нанизування їх створює ефект коротких кадрів-спалахів, мовби обрізаних, проте внаслідок загальна монтажна фраза отримує розгорнуту перехресну композицію: *«Він, либонь, у мокре літо родився, бо високий виріс, а далі, мабуть, виростав у великому лісі, та ще й при воді. Замашний, що, напевне, таким би в старовину та й старовинні верстви міряти; моторний, що, напевно, з усяким ділом спромігся б упоратись на кивах і на мигах; і здоровий...»* [68, с. 37]. В емоційному тоні кадрами-інтригами зображено життєву вдачу та заїкання: *«Але в такого – і замашного, і моторного, і здорового – Перекучеренка водився один невеличкий тандж»* [68, с. 37]. Цю фізіологічну рису автор за допомогою короткої ретроспекції розгортає в особистісну: *«Через заїкуватість і забарність думки своїй майбутній дружині молодій учительці яблунівської школи Оксані Максимівні освідчувався три дні. <...> Поженились, жили мирно, постарались на двох дівчаток, що вдались у свою балакучу маму й не заїкались»* [68, с. 37]. Визначальна роль цієї риси у творенні образу Гната розкривається в кадрі його зустрічі з Хомою: *«На диво, голова сільради Перекучеренко відразу переставав заїкатись, коли випадково здибався з грибком маслячком. <...> Говорив — наче гаптував, наче вилами по воді картини малював»* [68, с. 38].

Ознаки кінематографізму виявляються і при створенні образів інших мешканців Яблунівки. Так, описуючи дядька **Опанаса**, письменник апелює до фольклорної символічності: *«Опанас був цупкий і дебелий, наче зі столітнього дуба майстерно виточений на верстаку вправним столяром»* [69, с. 134]. В іншому кадрі символ повторюється: *«Цупкий і дебелий, наче зі столітнього дуба виточений на верстаку вправним столяром, чорний, наче щойно вибрався із бочки смоли»* [70, с. 522]. Додана кольорова деталь згодом розгортається і також отримує символічне смислове навантаження: *«Чітко вхопив мене за*

лікоть і заговорив скоромовку, чорну смолу свого пекучого погляду переливав у мої очі, придавлював моє єство тим тяжким поглядом» [70, с. 524]. Воно ж, своєю чергою, замикається на авторському самоосмисленні: *«Геній цвинтарного сторожа не тільки має вдосталь часу для свого невсипущого розквіту, а й подеколи сам силоміць намагається нав'язати свої домисли та міркування авторові»* [70, с. 545]. Такий пунктирний ланцюжок кадрів-спалахів створює надкадрову єдність іншого гатунку, ніж монтажна фраза. З її допомогою увиразнюється роль окремих мікросимволів, що потребують особливої уваги реципієнта.

Вибудовуючи в уяві реципієнта образи трійки «Яблунівських богатирів» [69, с. 200], митець активно оперує символічними асоціаціями. Так, Є. Гуцало співвідносить професію із зовнішнім виглядом персонажа. Наприклад, **Максим Грень** – *«потомствений яблунівський конюх, схожий на охлялого жеребця (голова продовгаста, як диня; лоб розплескано не впоперек, а вподовж; щоки обвисають двома опалками, повними вівса...»* [69, с. 199]. Пластичність зорового образу не обмежується головою персонажа (*«Здоровий, як сторчма поставлене дишло від воза»* [69, с. 202]), але порівняння концентруються навколо певного тематичного кола об'єктів.

Натомість в образі **Петра Кандиби** для письменника достатньо поданої крупним планом голови і кількох кольорових акцентів: *«Потомствений яблунівський лавочник, схожий на зайця (голова скидається на пожовклий огірок; огірок цей згори засіяний сивим пушком волосся, і такий самий попелястий пушок в'ється на запалих щоках»* [69, с. 200].

Ще менше деталей виокремлює автор у **Максима Діхтяра**: *«Майже знатний яблунівський механізатор, схожий тільки сам на себе (смолисте плетиво кучерів чорніє незаскородженою ріллею в полі; півмісяць білого лоба блідо світиться під тією ріллею»* [69, с. 200]. Проте привертає увагу стилістична подібність описів цих чоловіків, що об'єднує їх у цілісний макрообраз.

Вартими уваги є ще два яскравих образи, на яких зосереджено найбільше

уваги оповідача під час перебування Хоми в Америці.

Образ **чоловіка-циркуля**, який проводив екскурсію Хомі стінами свинарського комплексу, подається в іронічному ключі. Кадри комплексу налаштовують на сприйняття неординарного технологічного оснащення і неординарності самого персонажа: *«Обладнаний свинарський комплекс <...> не так за останнім словом техніки, як за словом техніки завтрашнього дня»; «Чоловік-циркуль, удвічі вищий за Хому, котрий діставав головою чоловікові-циркулю лише до пояса»* [70, с. 573]. Наративна камера, відповідно до погляду Хоми, рухається знизу вгору, формуючи головну метафору цього образу: *«На довгих худих ногах, захованих у джинсах, стримів довгий худий тулуб, із якого тяглась довга худа шия, увінчана довгою худою головою»* [70, с. 573]. Далі напрям руху камери зберігається, зберігаючи умови можливого погляду Хоми: *«Чоловік-циркуль показував плашки зубів, начебто позичених якщо не в крокодила, то принаймні в коня. Над верхньою губою росли вусики, що нагадували м'якеньке й лискуче хутро крота, знебарвлене у водні»* [70, с. 573]. Лише за деякий час проте камера переходить в анфасний ракурс і торкається недосяжної раніше для спостерігача верхньої частини голови персонажа: *«Будучи альбіносом, чоловік-циркуль мав білі вії над очима ангорського кролика й біляве, немов синтетичне, волосся»* [70, с. 573]. Цікавим у цьому зображенні є ефект нескінченності, потрібної для підкреслення зросту персонажа та своєрідно об'єктивованої через заперечення деталі: *«Портрет його зостанеться незавершений, коли забути про вуха, які аж ніяк не давали забути про себе: невеличкі, мов листочки конюшини, вони здавались уміло прикріпленими протезами»* [70, с. 573].

Загальною монтажною фразою автор досягає цілісності образу чоловіка-циркуля. При переході від зорового образу до особистісних характеристик оповідач вдається до динамічної ритмізації та створення відповідного відчуття: *«Чоловік-циркуль показував і розказував як автомат. Рот чоловіка-циркуля нагадував заводський конвейєр, по якому біжать слова, об'єднуючись в окремі блоки, а вже блоки перетворюються на готові фрази. Фрази були акуратно*

штамповані й наче аж упаковані в шерехку целофанову обгортку» [70, с. 574]. Технологічність комплексу, з якої автор розпочав епізод, переходить у повторювану особистісну характеристику гіда («Слова сипались <...> мов деталі по конвейєру, складаючись у фрази» [70, с. 582]) і також формує цілісність монтажної фрази: «Фрази високої технічної кондиції супроводжували цю екскурсію» [70, с. 575].

Узагальнення деталей попередніх значимих деталей фрази відбувається у фінальному кадрі з кількома шарами планів та іронічно-гротесковим підтекстом: «...із металевим притиском у металевому голосі відказав чоловік-циркуля, який зараз стояв у свинарському комплексі, і за плечима якого, звісно, й стояв цей свинарський комплекс, а більше нічого» [70, с. 583]. Утілення ідей комунізації свиней викликає захоплення у чоловіка циркуля, яке автор майстерно передає з допомогою контрасту персонажів та відповідного підтексту: «Вираз вдоволення появився на довгастому обличчі в чоловіка-циркуля зате обличчя старшого куди пошлють ставало таке, наче йому під шкіру сала ось заливають, а він мусить терпіти, й очі скидались його на дві рогатини» [70, с. 588]. Образ чоловіка-циркуля, служить для передачі химерно-іронічного підтексту оповіді та є виразно цілісним і динамічним.

Суголосним у використанні кінематографічних та літературних засобів постає образ **Мейдж** – жінки, яка представляє аптечну фірму. Перший же кадр виразно апелює до читацької уяви: «Уявіть собі коло нього жінку! Молоду вродливу жінку, яка скидалась на секс-бомбу» [70, с. 589]. Як це характерно для трилогії, при описі жінки наративна камера подає об'єкт зображення анфас: «Все в неї здавалось рекламним, усмішка прекрасних звабливих уст, погляд блакитних, як альпійська фіалка, очей, <...> зачіска, яка належала до перукарських шедеврів» [70, с. 560]. Збільшення плану довершує образ, але вносить у нього гротескно-сатиричні нотки: «Струнки довгі ноги нагадували поменшені щогли радіо "Свобода", що так терпляче й безнадійно оббріхує Радянський Союз. Якби півкулі грудей скласти докупи, вони мали б утворити ідеально круглий глобус» [70, с. 560].

Загальний план градаційно насичується символікою спокуси: *«Стан її тонкий можна було б охопити золотим перснем, який надівають на вказівний палець. І чи варто говорити, що всі речі її жіночого туалету теж відзначались рекламною впевненістю й закличністю, рекламною спокусливістю й фатальною невідпорністю?»* [70, с. 589]; *«Від секс-бомби Мейдж не можна було відірвати погляд»* [70, с. 590]. І зрештою в довершеному образі автор підкреслює його надприродність: *«Тонкий усміх торкав уста Мейдж, надаючи їй вигляду феї»* [70, с. 594]. Іронічне порівняння персонажа з феєю розкриває роль вихідної апеляції до аптечної фабрики, адже саме там в її розпорядженні були всі можливі органи та можливості для побудови звабливої наджинки.

Невимушено, але зі значним емоційно-смісловим навантаженням автор уводить у текст образи **очей, язика, старості, душі та слова**. Вони, безперечно, є суто символічними, і автор розкриває їх у своєрідній низці прикладів або алюзій. Помітно, що в художньому відтворенні перших двох, які власне є матеріальними об'єктами, Є. Гуцало не вдається до пластичних прикладів, а обмежується лише переліком абстрактних понять: *«Щедрість очей, як і їхня воля вільна, така великодушна, така могутня, та щедрість, що чудуєшся потай, що подеколи остерігаєшся за їхню невичерпність, <...> бо й справді: щедрі в будь-яку мить, у будь-яку пору дня і року, вділяють радощів і прикроців, доброго й лихого»* [69, с. 243]; *«Язик – це володар, хазяїн, вельможа, якому людина служить, поки й живе. Людина з маленького малечку й до сивої старості перебуває в страшенній неволі у свого язика, й від цієї неволі нема ніякої змоги порятуватись, хоч би й хотів»* [69, с. 351].

Натомість наступні два, що є абстрактними поняттями, апелюють винятково до творчої уяви реципієнта. При цьому вони, запозичені з фольклору, відіграють роль образів-символів: *«До чужої старості ставлюся з повагою, хоч і знаю, що старій кобилі не брикатись, а сивій бабі не цілуватись. І чужі сироти мені болять, бо знаю, що сироту і вдовицю навіть тріски б'ють»* [69, с. 43]; *«Людська душа – це темна комора, в якій світло запалюється зрідка та й то не для стороннього ока. В цій темній коморі*

можна лише навпомацки посуватись, боячись наразитись якщо не на одвірок, то на залізний гак, якщо не на бодню, то на полицю. І в коморі цій наосліп маєш угадувати – ось <...> мішок із борошном пшеничним чи пшеничним, а ось у торбині сім'я конопляне чи пшоно, а ось горох чи квасоля. <...> Хоча повної впевненості в тому нема – справді це пшеничне борошно чи пшеничне, справді це конопляне сім'я чи пшоно» [69, с. 425]. Помітно, що образ душі потребує аксіологічної конкретизації, тож письменник вдається до світлових контрастів під час розкриття його символічності. Водночас через світло-тінний монтаж зміст кадру досягає емоційної наснаженості.

Розглядаючи образну систему, не можна залишити поза увагою **образ слова**, адже митець відводить йому окремий розділ, хоч цей образ, безперечно, є наскрізним у всіх романах трилогії, яка загалом – «велемовний панегірик слову» [70, с. 428]. Свого роду лейтмотив трилогії: «Як ти даси слову, так слово й тобі дасть» [70, с. 429], – розкриває суть і художню задачу фольклорних алюзій та апеляцій, якими вона насичена.

Характерно, що Є. Гуцало вивищує слово над матеріальною реальністю і не додає до пафосних тверджень жодної ноти гротеску чи іронії: «Слово таке велике, що здатне вмістити в собі всю довколишню багатоманітність і невичерпність» [70, с. 429]. Однак пояснення навіть цього абстрактного поняття здійснюється через пластичну образність і через метафоризацію навіть деталізує її: «Слово – то наче ластівка, яка вилітає і гарну годину обіцяє. <...> Пищить <...> пазурчик гострий» [70, с. 429]. Вдається Є. Гуцало і до звичної у фольклорі семантики світлотіні: «А то раптом слово те вдасться темне, хоч в око стрель, і тихеньке...» [70, с. 429]. Нашаровуючи приклади, письменник використовує пластичність задля розкриття інших, дотичних абстракцій: «А хіба не буває слово таке холодне, як мороз, од якого зорі скачуть, таке холодне, як ятір, яким узимку циган надумає закритись, таке холодне, що хоч вовків ганяй» [70, с. 429]; «Слова ледачі, <...> з таких слів, наче з песького хвоста, не виготовиши сита...» [70, с. 431].

Дещо інший підхід спостерігаємо під час зображення образу слова,

переданого у позитивних, стверджувальних тонах. Стверджувальні патетичні вислови, очевидно, не потребують розтлумачень: *«Слова-правдолюби ніколи не переведуться, завжди їх мало буде, завжди на них неврожай»* [70, с. 432]; *«Слова-правдолюби, найпомітніші поміж усіх інших, найдорожчі»* [70, с. 433]. Абстрактна значущість позитивних слів не набуває зримої конкретності, а розкривається лише через усвідомлення.

В узагальнюваних тезах автор знову повертається до фольклорних запозичень: *«Як посієш наволоком, то й слово вродить як нароком, а як посієш густо, то й слово вродить не рідко й не пусто. <...> Мокрий квітець, сухий май – буде слову урожай»* [70, с. 429]. У такий спосіб він обґрунтовує роль слова у власній творчості, зокрема в аналізованій трилогії, знову вдаючись до пластичного перевтілення: *«Отже, малюючи Яблунівку, автор і надалі вдаватиметься до помочі всього словесного воїнства...»* [70, с. 433].

На підставі спостережень за творенням образів-персонажів та образів-абстракцій трилогії Є. Гуцала можемо стверджувати, що письменник виразно виявляє кінематографізм художнього мислення. Визначальним засобом є пластичність, чий потенціал підкріплюється емоційністю та значно рідше об'єктивованою нескінченністю. Разом із тим особливості кадріванні та монтажу потребують окремого уважного вивчення.

2.2 Емоційно-сміслові навантаження кадрів: роль ритму та ракурсу

Візуалізована нарація романної спадщини Є. Гуцала засвідчує кадровість мислення митця. Беззаперечно, уся трилогія – це панорама кадрів із ритмічною організацією та динамічним наповненням. Через категорію ритму письменник підсилює «ступінь наголошеності кожного слова» [212]. Кадр і ритм перебувають у нерозривній єдності: перший допомагає візуалізувати яскравість образної думки, а другий динамізує та структурує створене та відтворене реципієнтом, надаючи йому внутрішньої структурованості. Взаємодія кадрів і ритму працює на гармонійну єдність емоційного враження на свідомість

читача. У літературному творі, крім фонетичного і синтаксичного ритму, його створення, динамізація або порушення може здійснюватися на подієвому рівні та відображатися словами-маркерами на зразок *раптом, зненацька, нараз, несподівано*.

Є. Гуцало надає особливої уваги зображенню облич персонажів, тому ритмічні картини простежуються вже при характеротворенні. Так, в описі Мартохи кадри об'єднані розміреним ритмом порівнянь, який узагальнює факт захоплення її жіночністю: *«Коси Мартошині тепер нагадують осіннє небо вночі, | а тому небі світяться зірочками сиві волоконця. | А колись-бо в косах її ні однісінька костричина не світилась, | і були вони – як смоль, як ніч»* [69, с. 11]. В епізоді зображення життєвої вдачі Мартохи спостерігаємо уповільнений ритм, який із кожним наступним кадром пришвидшується, підсилюючи внутрішню динаміку: *«Всякі позички водять мою жінку з одного кутка на другий, | від хати до хати, | від людини до людини, | і дають їй привід і змогу чесати язиком, якого чим більше чешеш – тим дужче йому кортить»* [69, с. 15]. Контрастними та швидкими постають кадри зображення поведінки персонажа, що супроводжується стрімким ритмом: *«Рідна моя жінка Мартоха не просто увійшла, а наче вогню принесла, | і той вогонь палахкотить її в очах, і мовби з димом факає з рота. | Здається, що вся вона зараз спалахне, мов копиця сіна <...> Скраснівши, мов іскра»* [69, с. 76], – виокремлення деталі підсилює емоційність кадру, а порівняння надає експресії монтажній фразі образу розлюченої Мартохи.

Трилогії загалом притаманний контрастний ритм. Так, у фрагменті сварки Мартохи та Хоми спостерігаємо перехід ритму зі стрімкого в повільний, що допомагає увиразнити внутрішній світ і життєву позицію персонажів (*«Мартоху мов вітром здуло з двору»* [69, с. 30]), але закінчується монтажна фраза сповільненням дії: *«А на душі моїй так, як ото буває, коли соловей у лісі реве, а ведмідь щєбече. Не можу ніде себе приткнути – ні в сінях, ні в хаті, не годен ніде себе посадити»* [69, с. 30]. Суголосним є епізод гніву Одарки Дармограїхи, який розпочинається динамічно: *«Гнівалась Одарка й на хвилю*

ставала така, що коли б зараз сім собак – то од всіх сімох од'їлась» [69, с. 66], згодом стає розміреним, та потім знову прискорюється: «Але скоро зласкавлювалась, й говорила, мов ціном молотила» [69, с. 66]. Прикметно, що кадри зображення гніву персонажів лаконічні, і це допомагає сконденсувати увагу на емоційності, яка підсилюється сталими порівняннями фольклорного походження. Такі картини в трилогії апелюють до чуттєвого сприйняття: «Од гніву обличчя в Одарки Дармограїхи стало червоне, мов круглий місяць над сільським обрієм» [69, с. 149]; «А що **раптовий** гнів пойняв запальну Мартоху, то схопила недопиту пляшку зі столу | й розкричалась, як на пуп» [69, с. 265]. У другому прикладі слово-маркер **раптовий** формує динаміку кадру, підсилену слуховими апеляціями. Розмірений ритм супроводжує зіставне зображення рис характеру Одарки та Мартохи: «Хоч їх обох до однієї гілляки підчепи, | одна другу не переважить, ні в чемності, | ні в хитрощах, | ні в лукавстві» [69, с. 51]; «Баба гірше їжака – хоч не вкусе та наляка» [69, с. 14].

Кадри впливають на реципієнта здебільшого спільним естетичним посилом. Своєю чергою, темп, який визначає ритм у кадрах, може бути контрастним, але жодного разу він не викликає дисонансу. Проте приклади досягнення гармонії трапляються: «Це був спектакль, де наче спочатку грала одна скрипка, потім вступала до гри друга скрипка, а вже згодом обидва інструменти об'єднувались, витинали спільно» [69, с. 79]. У наступних фразах автор через ритміку апелює до слуху, виражаючи експресивну візуалізацію: «Кричала Мартоха, наче хотіла криком дуба зрубати або ж своїм криком огонь погасити. Ну й давала хльосту, ну й давала прочухана, ну й наганяла розуму до голови!» [69, с. 79].

Такі епізоди демонструють ритмічний контраст, якому притаманні підсилене прискорення в кінокадрі (у візуальній картині, у рухові об'єктів), поєднання повільного та стрімкого, плавного й уривчастого ритмів, що структурує чуттєве сприйняття художнього цілого.

Настроєву тональність малюнку через категорію ритму спостерігаємо в епізоді довгоочікуваної зустрічі оповідача з Хомою: «**Раптом** гранітний

*пам'ятник ворухнувся, | звівся з лавки, | випростався, | і позіхнув. Мабуть, моє обличчя відбило таку гаму здивування, | що пам'ятник змружив очі, | а потім зареготав» [70, с. 351]. Автор використовує різні плани з виокремленням деталей, обернену їх композицію та звукове підсилення емоційності епізоду. Монтажна фраза завершується ритмічним акцентом: «Виявилась **раптом** не ким-небудь, а Яблунівським колгоспником Хомою Прищепою» [70, с. 533]. Суголосним є епізод зустрічі оповідача з актором: «А то вже **раптом** став у позу, немов кидав у ворогів шрапнельну гранату, а то прибрав грізної позиції, немов коле ненависного ворога багнетом гвинтівки» [70, с. 535], – тут емоційність підсилена порівнянням.*

Смислова забарвленість ритму спостерігається в описі зустрічі Соломії та оповідача, наголос на «драматичному звучанні» доповнює ритміку кадру: «**І раптом** забринів її голос – грудний глибокий голос, і драматичне звучання видалось знайомим...» [70, с. 400]. Далі семантику визначає слухова алюзія, яка задає ритм епізоду («Ритм в основі образу <...> є одним із найбільш тонких і точних рушіїв смислової енергії, зливаючись дуже міцно з ідеєю» [198, с. 14–15]), при цьому наративна камера ніби здійсмається над мізансценою, передаючи напруженість кадру: «Соломія наблизилась упритул, і я навіть почув стукіт її серця в грудях» [70, с. 401]. Продовження монтажною фрази супроводжується спадним ритмом і кольоровим акцентом: «Я провів долонею по її спині | й відчув| як ніжна шкіра під білою блузочкою затремтіла, наче трава од вітру» [70, с. 402]. Перехід у швидкий ритм визначає слово-маркер: «**Враз** молода жінка відсахнулася – і я побачив не так великі виразисті очі, як темний, глухий біль у її очах» [70, с. 402]. Ритм підсилює хвилювання читача, а використання ближнього плану дає можливість відчувати інтимність епізоду.

Протяжність, настроєвість, подієвість кадрів спостерігаємо в такому епізоді: «Мию підлогу – спокій – а в самого настрої – землю круглу в такому настрої взяв би на руки й носив» [69, с. 301]. Прихована та передана через літературний психологізм внутрішня енергія розкривається у швидкозмінних наступних кадрах: «Як **ізнацька**... як **ізнагла**... **гострий** біль обпалив моє

тіло...» [69, с. 301]. Посилення напруги кадрів передає схвилювання реципієнту: *«Й слова тоді я не зміг би мовити | й нині при спомині про ту оказію слова так само пропадають»* [69, с. 301]. Проте зміщення часових пластів (фабульного та часу оповіді) уповільнює динаміку і готує стрімке закінчення монтажної фрази: *«Коли кіт **ізненацька** приловчився, | і стрибнув, | і пазурами своїми пацнув»* [69, с. 303–303].

Схоже наповнені своєрідними ритмічними маркерами кадри зображення хвилювання Хоми: *«Як **ізнагла** чорна підозра шулікою шулікою впала в мою душу, вчепилась гострими пазурами в груди, і мною затіпало, як осиковим листочком на повітрі»* [69, с. 259]. Проте статичність зображуваного визначає певний опір стрімкій ритміці описаних картин.

Прикметною для творчої манери Є. Гуцала є мінливість ритму всередині кадрів: *«Очі в членів правління стали **раптом** порожні й жалісливі: таку біду на чоловіка валити! Від такої біди Хома, звісно, не вмере, але всохне»* [69, с. 121], – спостерігаємо виокремлення деталей, що якнайточніше відтворюють «зажурену» атмосферу кадру. Суголосним є фрагмент усамітнення персонажа: *«Дістав я тоді пляшку слив'янки з кишені, | поставив на миснику, | хустку поклав на стіл, | а сам, наче куль соломи, | звалився на ослін і мовив, наче камінь у криницю кинув»* [69, с. 26], – мінливість рухів передає зображувану розслаблену атмосферу. Захоплення Хоми алкоголем передається з емоційним нашаруванням, що підсилюється лаконічністю обірваних кадрів із замкненою композицією: *«Перша чарка горілки сама пішла, | друга слідом за нею побігла, | а вже третя за першою та другою подалась, | ще й навприсядки танцювала»* [69, с. 39].

У картині погрому в буфеті автор спершу розставляє зоровий та звуковий акценти, і далі ці компоненти не потребують акцентування, а сприймаються як перебіг цілісних вражень, які утворюють своєрідну ритмічну мелодію, що прискорюється: *«**Раптом** скочив на прилавок до буфетниці Насті кіт»* [69, с. 129], *«перевернув якусь пляшку, | брязнула розбита склянка, | уже спікірував до найближчого столика. | Не зумівши вчепитись пазурами, | він проїхав*

поповзом, як по льоду, | скинувши на долівку кухлі з пивом, | блюдця, | виделки, | ножі. | Підхопившись, | знову звалився» [69, с. 129]. Епізод створено за принципом динамічності та внутрішньокадрового руху. Можемо стверджувати, що вплив кадрів-спалахів посилений прискорюваним ритмом, який їх структурує.

Художню енергію у творі генерує також повільний ритм, як-от в епізоді зображення страху оповідача перед зустріччю з Хомою Прищепою: *«Серце моє повільно, як наповнений гелієм стратостат, опустилось у п'яти <...> я звідав страх. Од страху тіло стало легеньке, мов пух кульбаби, – і якби я сидів не в машині, то вітрець підхопив би мою безтілесну кульбабку й поніс понад землю»* [70, с. 344]. Продовження монтажної фрази визначається нарративною камерою в позиції над зображуванним із поворотом і загальною драматизацією наступних кадрів: *«І з асфальтованої дороги я звернув на пунівець: треба переждати, щоб угамувалась душа, щоб охолонули нерви...»* [70, с. 344]. Уповільнення ритму після сильного схвилювання оповідача визначає всю монтажну фразу.

Вплив ритму часто підсилюється звуковими акцентами. Так, в епізоді новини про приїзд робота Васі в село спостерігаємо нагромадження звуків, що утворюють ритмічну пластику: *«І прошелестіло по Яблунівці, як шелестить вітер за пазухою в українській тополі: ш-ш-ш-ш... І вдруге прошелестіло... І в третє прошелестіло...»* [70, с. 452]. Ця своєрідна мелодійна вставка має приготувати уяву реципієнта до розв'язання інтриги в наступних кадрах власне зображення робота: *«Пришелестів увечері на гусеницях», «Зашелестіли по соломі гусениці»* [70, с. 191, 192].

Монтажний ритм спостерігаємо в змалюванні «суму Яблунівки» за Хомою, який відлетів до Америки. Перші кадри налаштовують реципієнта на сприйняття чогось незвичайного, тому кадри марковані розміреним ритмом: *«Я вийшов на двір і відчув, що повітря якесь не таке, як завжди по ночах...»* [70, с. 481]. Розгорнута композиція створює рухомо-звукове кіно, пластичний ритм сприяє естетичному впливу: *«Симфонія була живою, органічною – такою, як*

соловіний хор чи ставкових жаб» [70, с. 482]. В епізоді бачимо апелювання до уяви: *«Інструменти нагадували ті звуки літньої ночі, котрі так виразно чулись, дивуючи мою уяву...»* [70, с. 482]. Через візію повітря автор намагається створити візію музики, відтворюючи її перебіг зоровими руховими візіями: *«Музика живе у повітрі, бо рухи стебел вкладаються в її ритм»* [70, с. 483]. У кінці оповідач вносить кадри з лексичним ядром *«осаяння»* [70, с. 484], де розкриваються замовчані факти, які тримали в напрузі увагу читача протягом усієї кіносерії. Тут митець декодує підтекст, створюючи гармонію природного та подієвого ритмів: *«Пронизило свідомість: світ природи влаштував прощальну учту на честь Хоми»* [70, с. 484]. Завершеність монтажної фрази апелює до читацького досвіду та маркована уповільненим ритмом: *«Пригадується, як у "Слові о полку Ігоревім" журилась уся природа, коли було полонено князя київського?..»* [70, с. 484]. Цей фрагмент не тільки виводить реципієнта в площину інтертексту, а й через питальне речення перетворює оповідь на уявний діалог.

Більшість химерних видінь оповідача мають ритмічний супровід, визначений звуковими акцентами: *«І **враз**, голова сповнилась різних інструментів <...> віолончель озивалась соковито, співає, та ще скрипка, фортепіано, ще якісь інструменти...»* [70, с. 505]. В останніх кадрах фрагмента ритм узагальнює факти: *«Свідомістю й підсвідомістю, нутром і еством, усіма своїми фібрами я відчував»* [70, с. 506]. Показово, що вся аналізована монтажна фраза спрямована на чуттєве відтворення «симфонії» Яблунівки.

Подібну реалізацію функції ритмічної монтажності спостерігаємо в епізоді проведення Мартохою чоловіка з дому на позички. Монтажну фразу визначають два ритми: розмірено-уповільнений створює відчуття бажання «набутись» із чоловіком, а розповідний – загальне емоційне враження від картин проводу. Розпочинається епізод пластичними кадрами, маркованими розміреним ритмом: *«Почала Мартоха виряджати мене з хати»* [69, с. 23]. Після першого кадру реципієнт налаштовується на створення картин приготування і прощання з чоловіком, ритм структурує кадри: *«Насамперед*

зготувала гарячої води, | наказала добре змитись у старих дерев'яних ночвах. | Сама намилавала спину та шию, | сама й натирала» [69, с. 23]. Перший епізод закінчено, проте митець указує на продовження дії, тож констатуємо розгорнуту композицію кадрів, ритм діє за їхніми межами. Розповідним монтажем з описовим ритмом продовжується епізод: *«Далі дала добре випрасувану байкову теплу білизну, | ще ні разу не зодягну»* [69, с. 23]. Апеляція до нюхових вражень посилює емоційно-сміслову навантаженість кадрів-картин: *«Пахла ця білизна крамницею і фабричними промтоварами»* [69, с. 23]. Загалом кадри допомагають осягнути величність приготування головного героя до нового, «позиченого» життя. Продовжується кадрування розмірено, без динаміки: *«Сорочку зелену я сам зодягнув, | а Мартоха гудзики позастібала. | Мілицейське галіфе нацупив на свої гандрабаті ноги, а жінка тільки ремнем підперезала. | Жовтий вельветовий піджак удвох надівали»* [69, с. 23]. Фінальний кадр увиразнює завершення фрази різким слуховим акцентом: *«Мартоха відійшла вбік, сплеснула руками»* [69, с. 23]. Через ритмічне монтажування звичайне переодягання героя Є. Гуцало перетворив на ритмічно вивершену композицію подій та візій.

У трилогії окремі кадри присвячені живописним пейзажним візіям. Вони трапляються часто, і автор уміло наповнює їх різноманітними деталями. Це можна продемонструвати на маленьких кадрах – пейзажних акварелях, що становлять у творі своєрідний осередок естетизму. Монтажний ритм узагальнює їх, що сприяє емоційному настрою, та припрошує реципієнта до позитивних думок, посилено активізує уяву. Таке монтажування думки читача спонукає його підсвідомо ставати співавтором акварельної замальовки: *«Наче день не день, | і ніч не ніч, | а тільки ж сонце зовсім низько висить над головою <...> до того ж сонце по-жіночому перев'язане терновою хустиною, | вушка якісь чудні в нього, | а в тих вушках золоті ковточки світяться. Неподалік од сонця видніє місяць-молодик, | і не посеред неба світиться, | а наче лежить у верболозовій колиці, | вистеленій свіжим сіном. | А поміж сонця й місяця рясніє повно зірок»* [70, с. 146]. Опис осені змальовано чіткими кадрами, що

вміщуються в лаконічні фрази, ритм ослаблює рух у самих кінокартинах: *«Стояла прозора, | сонячна осінь. | По садах світились достиглі пізні яблука, | ясне павутиння бабиного літа пливло над селом, наче беззвучні срібні струни»* [68, с. 240]. Апелюванням до потенціалу образної думки, слухових і нюхових акцентів автор переносить читача в місце біля школи: *«Коло школи дитячі голоси на перервах палахкотіли, наче фейєрверки»* [69, с. 240]. Кадри швидкозмінні, що свідчить про прискорений ритм, який наповнює монтажну фразу осені дитячим життям.

Ідилію єдності, гармонійність природи та кохання створюють кадри опису вечора: *«А грибок маслючок ще довго стояв на танку, | дивлячись на високі зорі й горнучи до грудей вірну Мартоху, | наче найдорожчу земну зорю»* [68, с. 198].

Ритмічним монтажем представлені кадри зображення нічного гостя: *«Дядько гумовими чобітьми почовгав до сіней, | зник там, | скоро його тінь майнула під вікнами, | а грибок маслючок прошелестів вкрадливим голосом»* [68, с. 29]. *Лексеми почовгав та прошелестів* створюють слухові візії, ритм сприяє єдиному руху кадрів, а отже, насичує уривок кінематографізмом.

Ритмічно представлений кожний кадр відльоту Хоми на машині часу: *«Ех, бачили б ви, як завзято грибок маслючок крутнув уліво перламутровий важіль!»* [68, с. 223]. Наступні кадри наповнені прискореним ритмом із додаванням кольорових акцентів: *«Машина часу, мерехтячи слоновою кісткою й нікелем, гірським кришталем і кварцом, а ще шліфованим білим мармуром, залізом, гумою (а все це – утиль, знайдений під ногами), завібривала, | зажахтіла теплом, | і **враз** її не стало під ясном, | наче й не було ніколи, тільки листя зашелестіло грозовою тривоною, зашаруділо на городі сухе бадилля соняшників, хрипко скрикнули молоді півники біля хліва»* [68, с. 223]. Прискорений ритм раптово уривається – і перед читачем постає розлога пейзажна замальовка.

Швидка зміна кадрів вимагає динамічного ритму, який узагальнюватиме зміст зображуваного, функціонуючи за межами самих кадрів: *«Зі швидкістю*

мислі він переносив своє слухняне астральне тіло то до білих ведмедів, <...> то на тихоокеанські рожеві коралові рифи, <...> то в сахарську оазу» [68, с. 235]. За допомогою ритму деталізуються рухи Хоми і відтворюють відчуття швидкості: «Астральне тіло старшого куди пошлють завжди бігло попереду блискавки, завжди встигало втекти, – й після таких ігрищ із блискавкою Хома почувався наелектризованим, високовольтні його почуття віяли озоном!» [69, с. 235–236].

Не менш цікавим є виокремлення любовної лінії в романі. Фразовий ритм здебільшого забезпечує напругу та функціонує за межами кадрів, які переважно є кадрами-інтригами («*Затаївши подих*» [69, с. 269]). Продовжується монтажна фраза замкненою композицією, тому ритм спостерігається в межах кадру, забезпечуючи єдиний рух зображуваного: «*Я стежив за несподіваним нічним відвідувачем, що спинився біля осла*» [69, с. 269]. Кадр-спостереження, у якому, вважаємо, відбувається перехід ритму в межі кадру, автор поєднує з кадром-інтригою: «*Постоявши хвильку-другу*» [69, с. 269]. Читач перебуває в напрузі, автор підсилює її лаконічними кадрами та сконденсовує увагу на емоційності: «*Він сів на ослін | і зігнувся*» [69, с. 269]. Розмірений ритм закінчує усю внутрішньокадрову композицію: «*Розшнуровуючи черевики. | Спершу розшнуровував на правій нозі, | далі на лівій. | Потім стягнув білі вовняні шкарпетки й позасовував у черевики, | і все це **акуратно** склав на ослоні*» [69, с. 269], – слово-маркер *акуратно* мовби підсумовує ритмічну гру в епізоді.

Найефектнішими в романі є ритмічні кадри, побудовані за принципом динамічності: вони змушують реципієнта збагнути всю закладену в кадрі глибину сенсу. Прикметно, що митець зображує всі епізоди сміху динамічно: «*Й **раптом** Дармограїха зареготала: наче штири безпритульних вітри знайшли жаданий притулок у безмежних її грудях. Вириваючись, штири вітри сміху трусили молодницею так, як грім трусить, гойдали нею як деревом*» [69, с. 241]. Візуалізація сміху на сторінках роману супроводжується швидким ритмом. Спершу читач виокремлює рухи, що символічно співвідносить з образом, і як наслідок візуалізація, візії персонажів в епізоді займають

другорядне місце: *«Коли лінотипіст набирав книжку в друкарні, то сміявся так, наче батька його рідного лупцювала ватага п'яних жевжиків. Руки лінотипіста скакали на клавішах, мовби в гречку стрибали та з гречки вистрибували, щоки трусились, наче крупорушка, а з очей сіялись іскри, схожі на шмалкi приски електрозварки»* [69, с. 331]. В епізоді сміху богатирів ритм виконує суголосну функцію: *«Й троє богатирів зареготали так гучно, що луна покотилася гаєм, ляснула раз і вдруге над дзеркалом ставка»* [70, с. 348]. Ритмічне змалювання сміху з використанням символічності спостерігається у фрагменті: *«Хома Прищепя перечекав сміх, який хвилию прокотився поміж люду»* [70, с. 382]. Нашаровуванням динамізму в кожному наступному кадрі закінчується монтажна фраза: *«Яблунівське жіноцтво й чоловіцтво засміялося. Спершу немов тихий струмок зажебонів, далі струмок побільшав, потім побіг через каміння та пороги, через ревуни та чорторії. Начебто в цього залу було не багато обличь, а одне величезне обличчя, на якому звершував таїнство свого буття голосний сміх»* [70, с. 384].

Динамічним ритмом маркований епізод вправності роботів, кінематографічна категорія структурує кадри в уяві читача в певний смисловий ланцюжок вражень від фантастичного введення героїв у твір: *«Роботи бігали по селу, снували в полях, на фермах»* [70, с. 182].

У фрагменті повернення Хоми до колгоспу автор використовує урочистий, повільний ритм, який визначається самими кадрами: *«Як Хома того дня йшов на роботу! | Його ходу можна порівняти з писанням картини, | тому що то була не просто хода яблунівського колгоспника, а живопис, | Хома не йшов, а клав сміливі мазки | геніально відчував пропорції, | інтуїтивно вловлював перспективу! | Наша сіра розповідь і на йоту не відтворить животрепетне чудо його ходи...»* [68, с. 166].

В епізоді роздуму про роки ритм забезпечує охоплення значного часового відрізка, моделюючи розлогі зорові візії: *«Роки не просто собі минають, а потроху розкидають людину, й хоч якби ти не піддавався – візьмуть своє, маєш їм платити не чим-небудь, а собою: здоров'ям, силою, молодістю,*

вродою» [70, с. 287].

Поетологічно близьким є роздум Хоми про життя: *«Вік пройде, мов батогом лясне, а життя моє? Життя моє – мов ота квітка маку весною на городі: ще не встигла розцвісти й покрасуватись, як уже мають опасти пелюстки од вітру, | негоди | й часу»* [69, с. 183], – останні кадри лаконічні, повільні, проте не зумовлюють переходу з описового на стрімкий ритм через те, що апелюють до абстрактних понять, а не до пластичних образів.

Зміщення часу у свідомості реципієнта спостерігаємо часто: *«Чому саме в цю ніч згадались батько-мати, дитинство»* [70, с. 183], – ритм допомагає занурюватись із персонажем в інші часові площини, відтак такий засіб надає відчуття умиротворення.

Вагома частина трилогії присвячена філософсько-химерним баченням, де ритм допомагає невідчутно змішувати художній час. Це свого роду *кіно в кіно*, оскільки на головну сюжетну лінію автор накладає химерні розповіді, які в уяві реципієнта вимальовуються в смислову кіноісторію: *«За плечима в Невечері відкрилось мені видиво»* [69, с. 169]. Ритм напружує та зацікавлює в наступному кадрі, який має панорамно і вичерпно розгорнути візію: *«Наче з павутинок бабиного літа зіткане, й це видиво скидалось на хатку. | На поменшений зліпок тієї хати, в якій живе зоотехнік. | А в поменшеному зліпку хати геть усе домашнє начиння, теж поменшене. | І столи та скриня | і шафи та мисник, | і піч та лежанка, | й етажерка з книжками, | і радіо на комоді |»* [69, с. 169]. Свою продовженість кадри зберігають через метричний монтаж, оскільки кадри з'єднано згідно з їхньою візуальною формулою-схемою, ритм узагальнює факти.

У фразі-епізоді химерного бачення героєм своєї дружини спостерігаємо ритмічний монтаж: *«А в Мартохи за спиною теж хатка-марево, з волоконець бабиного літа виткана, а в тій хатці зараз ні однісінької живої душі, пустельно, мов у зимовому полі. | Стривай лишень, а що там на покуті? І я слідом за Мартохою подався, щоб роздивитись. Ішла вона, значить, як на завтра, несла відра з пранням на коромислі...»* [69, с. 172]. Подальші кадри

характеризуються внутрішньокадровою наповненістю, ритмічний монтаж забезпечує рух предметів усередині кадру.

Є. Гуцало, використовуючи кінематографічні засоби у трилогії, намагався стерти часові межі. Це доводить оповідачеве розуміння своєї ролі в романі: *«Мимоволі я став не глядачем, а учасником спектаклю. Але ж, мабуть, не спектаклю, а життя живого, <...> принципи рухомого театру <...> передбачають тотожність спектаклю життя, стирання будь-якої межі між мистецтвом і дійсністю!»* [70, с. 695]. Завдяки категорії ритму читач поринає в художній світ, не відчуваючи меж правдивості та химерного видіння, а разом з оповідачем творить новий індивідуально інтерпретований візійний світ. Символічне розуміння монтажної фрази *«Вся земля – сцена»* допомагає реципієнту осягнути найважливіший аспект роману: *«Довколишня дійсність і дійсність н'еси – адекватні, між ними нема ніякої різниці. Лише за такої умови вистава не просто набирає великої життєвої правдивості, а стає самим життям»* [70, с. 696]. Тому читач зміг створити візії, нерозривно пов'язані з життєвим досвідом. Ритм відіграє колосальну роль, адже впливає на зміну художнього часу, створюючи єдність картин у творі.

Кінематографічний прийом ракурсу в художній літературі допомагає реципієнту відчутти переживання і почуття персонажа, їхнє місце в мізансцені та монтажній фразі. У трилогії наративна камера сприяє осмисленню ставлення автора-оповідача до подій, які подаються крізь призму його бачення. Через ракурс фокусується увага на химерно-правдивій виразності відтвореної дійсності. Ракурс постає вагомим складником творення художнього полотна, оскільки дає можливість читачу бачити очима наратора і робить його співтворцем. Сприйняття реципієнтом художнього тексту відбувається етапно, тому подача об'єкта з різних кутів зору допомагає проникнути всередину кадру, виокремити значущість у зображенні, декодувати художні ідеї, які реалізуються в показуваному епізоді. Слушним є твердження, що ракурс – це «око і вікно» [222]. На наш погляд, у трилогії «око» – це розуміння читачем дійсності, декодування химерного змісту, а «вікно» – це душі гуцалівських

персонажів. Письменник здебільшого зосереджує увагу на очах як на найбільш виразному проявленню людського єства, що і визначає поетику його власного стилю. Безперечно, таке позиціонування персонажів наближає їх упритул до реципієнта. У такий спосіб читач має можливість співпереживати та координувати у своїй уяві вчинки персонажів, які будуть умотивовані їхніми психологічними станами.

Виразність візійності краси Христі досягається завдяки ракурсу в позиції анфас: «**Очі** її виглядали на два глибокі колодязі...» [69, с. 612]. Подібними у використанні ракурсу є кадри зображення Соломії: «Її круглі й виразні, як старовинні монети, **очі** теж були наче омیتі літнім дощем, так блищали і світилися» [70, с. 685]. Як уже зазначалося, анфас – улюблений ракурс Є. Гуцала при відтворенні образів жінок.

Моменти радості художника від утілення його творчих ідей візуалізуються й увиразнюються завдяки ракурсу: «**Очі** горіли фантастичним блиском» [70, с. 696]. Показово, що кольорові вкраплення, порівняння, світлові ефекти доповнюють закладені у візіях очей сенси.

Категорія ракурсу увиразнює рису характеру жінок: «І хоч якійсь вертихвістці товару ніякого купувати не треба, однак крутиться перед вродливим роботом, лунає й лунає на нього **лукавими** очима» [69, с. 184]. Доречно підкреслити, що означення *лукаві очі* трапляється на сторінках часто, відображаючи нещирість людини, здатність на різні хитрощі, які суперечать моральним канонам: «Біля Мартохи ступає телиця <...> **очі** <...> лукаві» [69, с. 250]. Зосередження уваги на лукавих очах телиці символічне, оскільки вони характеризують вчинок Одарки та Мартохи – обмін чоловіком.

В описі Едика наративна камера підсилює динамізм кадрів увиразненням очей, а кольоровий акцент доповнює контрастну монтажну фразу: «*Ставний, крутоплечий, груди колесом, щоки кров із молоком, він грав червоними вогнями очей, наче стоп-сигналами*» [68, с. 187]. Рух наративної камери йде знизу вгору, увиразнює деталі зовнішності персонажа та зупиняється анфас.

Наростання контрастності спостерігаємо в зображенні лікаря, де

нарративна камера допомагає передати інтригу: «**Очі** районного стоматолога <...> в своїх бляклих водах народжували якусь підозру. Якесь гостре здивування» [70, с. 656]. Суголосним є епізод опису небезпеки, де контраст і нарративна камера драматично впливають на свідомість реципієнта: «**Крижані очі** хлюпнули холодом вічної мерзлоти» [70, с. 347]. Закінчується монтажна фраза анфасним ракурсом: «Це були **очі** ката і вбивці, мародера й гвалтівника. «Це були **очі** надлюдини, народженої фашизмом і вихованої антикомуністичною істерією» [70, с. 347].

У змалюванні дядька Опанаса нарративна камера перетворюється на очі, які бачать усі сторони села і насміхаються з химерних подій, а ритм структурує кадри: «**Раптом** дядько Опанас повеселішав... Але ж ліве **око** немов насміхалось із правого <...>, а праве **око** немов підсміювалось із лівого» [70, с. 161]. Такий метафоричний кадр відтворює несерйозність пліток у Яблунівці.

Ракурс допомагає зрозуміти психологічний стан Одарки: «Та глянула так глибоко своїми бездонними **карими колодязями**, що моє серце потонуло в них. <...> Сльози в Одарки бігли у три ручаї» [69, с. 149]. Монтажна фраза також завершується анфасним ракурсом нарративної камери: «**Очі** гасли, обличчя біліло, губи синіли – жінка сама на себе ставала не схожа» [69, с. 149].

В епізоді туги Мартохи за Хомою очі відображають сум, душевний стан персонажа: «**Очі** були такі сумні й самотні» [70, с. 485]. Схожу функцію ракурс виконує при описі лебедя: «**Очі** в лебедя сумні» [70, с. 486].

При творенні образу Мартохи, як і решти жінок у творі, ракурс здебільшого є засобом виразності, поданий із позиції анфас, за рахунок чого досягається емоційне забарвлення: «Побачилось обличчя Мартошине повите хмаркою ніяковості, журливої цноти і такої терпкої знади, що мимоволі мені перехопило подих» [69, с. 318]. Рух нарративної камери згори вниз зосереджує увагу на важливих деталях: «Моя рідна жінка Мартоха в найфасонистіших своїх жіночих строях, | зі щасливою дівочою усмішкою на помолоділому від радості обличчі, | з пишним букетом осінніх квітів у руці стояла на порозі комірчини» [69, с. 309].

Виокремлення камерою важливої смислової деталі спостерігаємо в епізоді писання Мартохою скарги: *«Біля кожної речі наклеєно папірець, а на папірці Мартошиною рукою виведено сухоребрі літери, що складались у найжачені слова»* [69, с. 159].

Очікувано, що при відтворенні портретних деталей, зокрема обличчя, наративна камера в трилогії здебільшого подається з позиції анфас, але подекуди через таке фокусування досягається гіперболізація зображуваного: *«Обличчя в цвинтарного сторожа заблищало, мов корж, щойно змащений медом, і над цим солодким коржем відразу стали вовтузитися дві золоті оси, бо саме осами вмить поставали його очі, і його руки літали довкола двома веселими осінніми когутиками, дядько Опанас подався ближче до голови колгоспу»* [69, с. 135–136]. Суголосним у розташуванні ракурсу є епізод зображення колгоспника Невечері: *«Обличчя стало мов рахівниця в колгоспній канцелярії, та й то на тій рахівниці тільки два дерев'яних круглячки»* [69, с. 121].

При змалюванні Хоми ракурс спроектовується вертикально: *«Сів рівненько, наче аршина проковтнув, запишався, бо справжню ціну собі знає...»* Автор віддаляє камеру, щоб наблизити реципієнта до подієвості кадру, змінюючи розташування камери в позицію зі спини: *«І дивишся зі сцени на людей так, наче з очей сизих голубів пускає»* [69, с. 73].

Абсолютно кінематографічну манеру використання категорії ракурсу спостерігаємо при змалюванні дитини Хоми Хомовича. Точка зору віддалена від об'єкта, створює певну фокусну відстань, та потім повільно наближається, як обережний спостерігач, що не хоче налякати малу дитину: *«Хома Хомович лежав у дерев'яній люльці. На білій пелюшці та на білій подушці лежав у тому, в чому мама народила, коли нахилився, то він задригав-зачебряв ніжками, і його ручки схожі на огірочки заворушились. На губи його прилетіла усмішка, <...> і карі оченята його схожі на двох карих кругленьких кузочок»* [69, с. 108]. Наративна камера опису матері Хоми спершу розташовується в позиції анфас: *«Груди в неї були великі й тишні, мов коровай, який, зліплений щойно, ось-ось*

має шугнути в щедро напалену піч» [69, с. 109]. Для більшої виразності образу жінки-матері наративна камера спроектована знизу вгору відповідно до зображуваного: «А Христя, приглядаюсь, і зовсім стала молодиця, мов тихеє літо, відірвати очей від неї не можна, одірвеш, назад повертаються, щоб попасом попастись чи по Христиних клубах, <...> чи до стану верболозового, чи до грудей, що за кофтиною, <...> а ще ж очі мої пасуться по Христиній шиї» [69, с. 223].

Камера над об'єктом зображуваного спроектовується при описі Яблунівки: *«Хоч і не з такої вже висоти, а все ж таки з висоти бачилась мені Яблунівка вродливою й по-літньому спокійною, врівноваженою господинею» [69, с. 119].*

Використання різних видів ритму допомагає розкрити авторський підтекст і розширити межі розуміння химерної прози. Так, повільний ритм допомагає реципієнту осмислити події та сформувати візії, динамічні кадри сприяють емоційному враженню реципієнта після візуалізації. Головне – це емоції, після яких реципієнт завершує творення кадру. Підсилення категорії спостерігаємо у використанні звукових і кольорових акцентів та частому зверненні письменника до порівнянь.

2.3 Монтажування художніх сенсів

Арсенал можливостей монтажу допоміг Є. Гуцалу наблизити зображувані події до реципієнта, змусити його «бачити» твір та виокремлювати домінуючі об'єкти, що рухають формулу-схему художнього полотна, яку здатний розкодувати лише вдумливий читач. За допомогою наскрізного апелювання до візуальних картин письменник отримує можливість монтувати породжені цими картинками сенси у свідомості реципієнта.

У трилогії Є. Гуцало налаштовує реципієнта на активне прочитання та вміння домислювати. Його місія – лише наштовхнути на створення візуальної картини, проте він залишає право читачу самостійно вибудовувати її,

створивши певний логічний візуальний ланцюжок. У такий спосіб читач стає співучасником подій, тому виправданим є авторське твердження *«Надалі я не стану дотримуватись чіткої послідовності у викладі подій»* [70, с. 358], що вказує на непрямолінійність змалювання, характерну для роману-хімерії. У наступних кадрах зосереджується увага на замовчаних фактах, які є початком візій. Надалі читач створюватиме картини самостійно, нібито без прямого авторського втручання (*«бо внутрішня інтуїція підказує деякі незначні факти обійти мовчанням, деякі згадати кількома словами, а то деякі й зовсім виставити на передній план»* [70, с. 358]). Тому іноді автор подає розкодування загадкового сенсу: *«Чи годні втямити, про що йдеться в цій загадці? За всіма цими маскуваннями першої і другої загадки криється дуже проста розгадка»* [69, с. 197].

Безперечно, розглядаючи твір крізь призму кінематографізму, можемо стверджувати, що функція монтажу в ньому – «це передача змісту, який не є в самих кадрах, а виникає лише в їх зіставленнях. Зміст не в самому кадрі – він виникає, як результат монтажною проєкції» [212, с. 18]. У випадку прози Є. Гуцала це мисленнєві операції реципієнта, унаслідок яких утворюються візії. Химерна проза письменника характеризується поєднанням словесного матеріалу та зображуваного [143], у результаті чого утворюються монтажні фрази сенсів, які автор поклав в основу трилогії. Весь твір побудовано на сприйнятті послідовності кадрів, а монтаж поєднує ланцюжок подій, які розкривають зміст. Тож варто припустити, що в основу трилогії покладені два принципи монтажування: послідовності та сенсу.

Кінематографічним рішенням письменника було введення у твір видінь Хоми. Персонаж немов бачить німе кіно, яке миттєво озвучує реципієнту, налаштовуючи його на сприйняття картин винятково в кінематографічній площині: *«Наче живе кіно дивлюсь, | тільки без звуку, | звук вимкнuto»* [69, с. 169]. У вмінні персонажем бачити видиво автор закладає іронічний сенс, оскільки це ті «замовчані сторони» людського життя, задля приховання яких людина докладає багато зусиль. За допомогою метричного монтажу автор

розкриває розгульність персонажів: *«Хатину бачу, в хатині хазяйка Фроська <...> Хатина <...> на столі пляшка горілки й закуска <...> Максим Діхтяр, який, либонь по сьогоднішній день не помирився зі своєю жінкою, насувається»* [65, с. 170]. Суголосним є змалювання нареченого: *«Бо за плечима в жениха виднілась химерна хатина ... молода дівчина годувала з ложечки хлопчєня»* [69, с. 177–178].

Контрастними є картини-видива інших яблунівських жителів. В уяві читача описовий монтаж створює нерозривну гармонійну картину: *«Явдоха посуд після обіду мис на ослоні й волосячко вибилось із під хустки, і макові зернятка з поту мерехтять на чолі»* [69, с. 169]. Наступний фрагмент підсилюється звуковими акцентами, що оживляють монтажну фразу і наближають до дійсності: *«Діти поприходили зі школи, гармидер зчинили»* [69, с. 169].

Розповідний монтаж склеює кадри з різних часових просторів в епізоді видива дружини Мартохи: *«Глянув за спину, а в Мартохи за спиною в хатці мій **портрет** ... який там ніколи не висів, а досі в скрині валявся»* [69, с. 172]. За допомогою видіння Хома розуміє свою важливість у житті дружини через портрет, що є семантичною домінантою в монтажній фразі.

Зображуючи нові вміння Хоми, оповідач описує різні історії, де за допомогою засобів метричного, контрастного та розповідного монтажу в уяві читача створюється панорамна картина. Кадри чіткі й завершені, що дає підставу говорити про їх замкнену композицію.

Швидким монтажем поєднуються кадри змалювання позиченого життя Хоми. Через таке монтажування автор досягає динамічності всередині кадрів: *«Як став позиченим, | Одарка дуже дбала, щоб усі все знали про наше життя. Ото не встигну я ще на ліву ногу встати, як вона стоїть біля воріт і розказує, що звівся я таки не з правої, | Дармограїха, мов на хвості понесла новину за поріг»* [69, с. 68]. Спершу описовий монтаж налаштовує читача на нашарування картин позиченого життя, проте наступні кадри склеюються швидким монтажем. В останньому кадрі спостерігаємо ортодоксальний монтаж (якому

характерне поєднання рівнозначних домінантних картин для увиразнення ефекту), оскільки автор заклав в основу монтажною фрази головну якість – домінанту повноти радості Одарки від Хоми.

Кадри характеристики професійних якостей Хоми, які Одарка відправляла в публіцистичні видання, склеюються послідовним монтажем: *«На всяких роботах трудиться сумлінний і чесний колгоспник Хома Прищеп, який є прикладом для молоді....підписувала так: сількор Око, сількор Рука, сількор Правда»* [69, с. 74]. Символічність анонімів декодуємо за допомогою смислового монтажу: очі бачать істину, рука пише про істину, таким чином народжується правда.

Гротесковість авторового бачення вдачі Одарки формується за допомогою контрастного монтажу, який розкриває злі наміри та підступність: *«От якби для душі своєї можна було б навчитись людям продавати людське життя»* [69, с. 97]. Суголосними у використанні засобу є кадри гніву Одарки: *«І вмить де й поділась Дармограїшина врода: ще хвильку тому була свіжа й святкова ... а тут із лиця змарніла, вже очі весняними солов'ями не тьохкають»* [69, с. 235].

Оскільки основною функцією монтажу є зображальна розповідь, не можна залишити поза увагою авторське змалювання картин ярмарку та потопу. Можемо стверджувати, що автор виступає режисером зображуваного, а уміле оперування засобом допомагає реципієнту бачити химерне кіно. Символічними кадрами розпочинається опис базару: *«Багаторукий, | багатоокий, | багаторотий, | довгоязыкий, він продавав і купував усяку всячину, | зібрану докупи, мовби чиєюсь фантазією з рога достатку тут висипану!»* [69, с. 111]. За допомогою лаконічних кадрів, які поєднуються внутрішньокадровим монтажем, створюється ілюзія світу ярмарку, що в нього читач занурюється і має можливість оглянути його очима оповідача. Це одна з найхарактерніших, на наш погляд, особливостей кінематографічної письменницької майстерності. За допомогою пунктуаційних роздільників автор досягає певної протяжності кадрів, їхньої сегментованості, а зрештою відтворення зображуваної напруги:

«Телята живі й зарізані; свині метушливі та порські, а також заколоті; півні з голосистими лудженими горлянками, а також із горлянками перетятими...» [69, с. 112].

Кадри потопу письменник представляє яскраво, вибудовуючи їх за певним смисловим зв'язком. Показово, що це найдовші картини-описи в усій трилогії. Можемо спостерігати паралель кінострічки у творі, оскільки кадри позначені ідейно-емоційним навантаженням: для читача з'являються нові сенси, які візуалізуються через апеляцію до всіх органів чуття: *«Старі баби й старі діди, яким позоставалось три чисниці до смерті, підпираючи себе костурами ...; матері з дітьми та ще й з немовлятами на руках ... живою хмарою подались на корабель ...; дядьки й парубки ... Хто йшов із торбою харчів, хто з вузликом одягу» [69, с. 118].* За допомогою пластичності та помірності Є. Гуцало подає довгі картини, які не потребують обрізки, оскільки в них визначена домінантна деталь, роль якої підсилюється подовженістю кадру та його наповненістю. Описовий монтаж допомагає розкрити авторську іронію, спрямовану на літніх людей, які не залишали права рятуватись молодому поколінню. Завершальні кадри створені винятково в гротесковому тоні з використанням атракційного монтажу, де автор подає опис тих, кого Хома прийняв на корабель: *«Усіх умістило судно <...> прийняв корабель на свій борт не тільки передовиків, а й ледарів... обайливих і старанних, а й марнотратів <...> добрих та щирих, а й симулянтів <...> Бо Яблунівка, як і всяк інший шмат нашої землі, проростає не тільки людським повнозерним колосом, а й людським куколем» [69, с. 189].*

Подібним поетологічно є фрагмент зображення рухомого живопису. Автор вводить епізоди в текст символічно, оскільки намагання художника полягає в зображенні живих картин, що має знайти відображення в уяві реципієнта. Тому персонаж стверджує: *«Я давно вже виношую ідею рухомого живопису, розумієте? Такого рухомого, як кіно чи телебачення. Я пишаюсь, що пріоритет у рухомому живописі повністю належить мені» [70, с. 395].* Таким чином наступні кадри сприймаються винятково в кінематографічному вимірі:

«Уявіть собі, весняне поле, сонце над обрієм. <...> На передньому плані мішки із зерном, бочка з пальним <...> Ген-ген удаліні <...> два трактори орють землю.. ближче просувається сівалка» [70, с. 558]. Розповідний монтаж з'єднує передній і дальній плани, структурує рух камери, чим досягається створення в уяві читача «живого» кіно.

Цікавими кадрами є змалювання перебування Хоми в Америці. За допомогою монтажу перед читачем постає подвійний сюжет: розгортання подій у селі Яблунівка та в «незвичайній» Америці. Склейка кадрів соціальних площин допомагає автору ширше зобразити конфлікт тогочасної дійсності. Нарація зображення картин Америки характеризується надмірним використанням пародії, бутафорії та фантазмагорії. Читацький досвід сприятиме «баченню» та проведенню аналізу суспільної дійсності, яка виступає замовчаним фактом, що є особливістю химерної прози. Показово, що роман «Приватне життя феномена» найбільш насичений замовчаними фактами, які автор завуальовує або за гримасою фантазмагорії, або своєрідною карнавальною мовою оповідача. При цьому оповідач має допомагати вдумливому читачу «правильно» змонтувати сенси кожного наступного кадру.

В епізоді зображення подорожі Хоми до Америки прочитуються замовчані сторони політичної дійсності: автор возвеличує простого колгоспника, який може впливати на масштабні соціальні проблеми: *«Совість кличе, щоб, може, разом із фермерами пройтись із штату Айова до Білого дому у Вашингтоні. Притискують, Мартохо, фермерів, що їм уже не викрут, дихати нічим. <...> Індію теж трудно в резервації, як мор і холод в них, а утисків скільки, а знуцань!.. Негри в безправ'ї живуть <...> Без ножа ріже» [70, с. 477].*

В епізоді розмови Хоми з дружиною про подорож оповідач зображує величність і можливості колгоспника, який завдяки своїм інноваційним баченням дійсності формує рушійну силу, що стимулює розвиток прогресу: *«А я, Мартохо, може, попереду прогресу йду? Бо хтось же повинен прокладати нові путі?» [70, с. 365].* Суголосним є фрагмент протиставлення Хоми та

«кібернетичного дива»: *«Робот Вася до пори до часу, та й, як бачите, робот Вася – не вічний, може покалічити будь-який блок, а Хома – безвідмовний, вічний, на ньому трималась і тримається робота в колгоспі»* [70, с. 647].

У химерному стилі з використанням сарказму та іронії зображується заокеанське життя. Так, за допомогою прийому монтажу читач розуміє закладений авторський підтекст у кожному кадрі перебування Хоми на свинарському комплексі, де готують *«майбутнє гарматне м'ясо»* [70, с. 576]. Весь розділ присвячений викриттю ідеології, монтаж поєднує ідейний зміст донесення тодішніх політичних переконань через масові виступи, які впливатимуть на вибір майбутнього покоління: *«Щоб поросята-сисуні всмоктували промови, ідеологію»* [70, с. 576]. У пародійно-гротесковому стилі швидкий монтаж поєднує наступні емоційно заряджені кадри, які супроводжуються звуковими ефектами: *«Ми виховуємо поголів'я сисунів у атмосфері військових позитивних емоцій. Рев бомби, свист снаряда, виття міни повинні стати для них дорожчі, ніж рохкання матері льохи»* [70, с. 578]. Панорамно поєднані наступні кадри підсилюють попередній епізод: *«Під впливом атомної бомби, що транслюється по комплексу, молодняк стає сміливий та агресивний, він із любов'ю виконує всі накази своїх командирів, штабів, верховного командування»* [70, с. 583]. Автор іронічно згадує «верхівку командування», яку читач співвідносить із тодішньою дійсністю. У наведеному епізоді зображуване та ідейне поєднуються в монтажно-іронічну фразу. Химерна дійсність створює ефект очевидця подій.

Кадри перебування Хоми в унікальній аптечній фірмі наповнені сарказмом і фантазмагорією зображення соціальної нерівності: *«Безсторонність правил цієї фірми у ставленні до клієнтів, – для нас однаково поважними є що професійні військові найманці, що яблунівські колгоспники. Але однаково поважними за тієї умови, коли платять однакові гроші»* [70, с. 599]. УВся кіносерія присвячена викриттю злочину торгівлі людськими органами: *«Вилучені з очних ямок черепів і поховані в прозорих саркофагах, очі скидалися на плоди дивовижного дерева... це дерево – людина <...> котра*

добровільно чи з примусу продавала чи віддавала одно, а то й двоє очей. Це дерево людина зросло в джунглях сучасної цивілізації» [70, с. 599]. Вдумливий читач може розгледіти та збагнути монтаж сенсу авторського підтексту, завуальованого у своєрідну гру слів, де людина-дерево, відчувши всю повноту хаотичності та піддавшись законам виживання в «цивілізаційному сучасному», втрачає індивідуальність і будь-які права на гармонійне існування.

Наступні епізоди емоційно заряджені, оскільки передають душевний стан персонажа від побаченого та його розуміння непримиренного соціального конфлікту, де бідняк приречений на смерть: *«Пригноблений у трансі, майже нічого не помічаючи, він подався слідом за Мейдж до іншого відділення»* [70, с. 599]. Опис усіх відділень автор змонтує послідовним монтажем, створюючи певну композиційну систему зображуваного. Перед читачем постала цілісна картина фірми, оживлена фантасмагорією та іронічністю авторського підтексту.

У фрагменті, де Мартоха ревнує чоловіка до французької спокусниці, спостерігаємо показ соціальної нерівності через умовність: *«Голодерка звикла до подарунків, то ти проциндриш наше хазяйство, Хомо, <...> не гоже тобі добиратися заради голодерки до колгоспної каси, до корівників та свинарників»* [70, с. 364]. Соціальний стан простого колгоспника протиставляється заможності спокусниці-голодерки.

Завдяки вдалому використанню прийому монтажу Є. Гуцалу вдається зустріч оповідача з козаками подати як нерозривний епізод, оскільки всі кадри поєднані в панорамну картину. У кінці монтажною фрази читач розуміє авторський підтекст і фантасмагорію кіносерії, яка розкриває «концепт авторського мудрування»: *«А я все дивився їм у слід не тільки за деревами, а й далі, за обрієм, а й ще далі – за часом і простором, здається і мимоволі снувалось: авжеж, степ та воля – козацька доля... В якому столітті і в якій епосі?»* [70, с. 349]. Автор апелює до розуміння стертості хронологічних меж: *«Химерний сон із татарами й козаками закарбувався в пам'яті чи явна?... Авжеж, це – сон, навіяний поїздкою, волею зелених полів, розквітлимими садами»*

[70, с. 349]. Останній кадр епізоду можемо вважати початком занурення реципієнта у світ химерного сну, який навіюватиме авторський голос, оскільки лише кіносерії перебування оповідача в селі Яблунівка наповнені кадрами нереальних подій.

У розділі, присвяченому возвеличенню слова, монтаж служить своєрідним естетичним компонентом: *«Мова – це велика та дружня сім'я <...> надалі автор вдаватиметься до всього словесного воїнства, й надалі грітиме свою душу теплом розмаїтої, наче весняний степ, рідної мови...»* [70, с. 433].

У фрагменті зображення життєвої втрати Соломії швидкий монтаж підсилює кадри смутку, надаючи напруженості кожному наступному: *«В очах її майнув жах. Губи здригнулись, ладні ось-ось розтягнутись у гримасі болю, а груди враз і вдруге здійнялись високо. Справжньою Соломія була в своєму тяжкому горі, й це горе передалось мені»* [70, с. 402–403]. Через кінематографічний прийом авторові вдалось впритул наблизити персонажа до реципієнта, візуалізуючи горе як абстракцію.

У трилогії використовується і повільний монтаж, який спонукає читача роздумувати разом із персонажами: *«Мартоха задерла голову, вдивляючись у чисту блакить над селом. Натовп, що зібрався, теж задер голови, наче сподівався побачити в повітрі Хому в літаючій тарілці. Запала така гнітюча тиша, що можна було почути як шарудить думка»* [70, с. 407]. Словом-маркером повільного монтажу в аналізованих романах можемо вважати часто вживане автором дієслово «западати», що налаштовує на повільність сприйняття кадру. Тому суголосним є епізод опису природи: *«Западав сизий, мов голубине крило вечір. Ми сиділи в хаті, і в одчинене вікно хвилею плинув запах м'яти. Сад уже одцвів... світилась апельсинова шкурочка місяця...»* [70, с. 421].

Гротескове зображення науково-технічного прогресу знаходимо в змалюванні групи роботів. Тональна картина твориться за допомогою перехресного монтажу. На початку монтажної фрази Є. Гуцало апелює до спогадів читача про робота Васю: *«Пригадуєте, Робот Вася належав іще до*

перших моделей, експериментальних, багато в чому недосконалих» [68, с. 182]. Наступні кадри викликають у читача смислові асоціації, поєднані контрастним монтажем: «Новітні моделі роботів із летючого загону, що прибув до Яблунівки, відрізнялись від робота Васи так, як сучасний колгоспник відрізняється від якогось печерного пітекантропа чи австралопітека» [70, с. 182].

Загальні картини опису зовнішності роботів поєднуються розповідним монтажем, який впливає на рух ракурсу, склеює кадри крупного плану, що деталізується: *«Роботи, що прибули в Яблунівку, мали руки з кистями; були самохідні й самокеровані; мали системи енергопостачання й керування; мали невеличкий обчислювач із пам'яттю для видачі інструкцій і прийняття рішень; мали датчики – тактильні, шерехатостей, твердості, позиційні, маси, крайньої теплопровідності, температури, наближення, форми, розміру, зорові, кольорові, дистанційні» [68, с. 182].*

Наступний епізод створює тональний малюнок, де використано описовий монтаж із виокремленням візуальних акцентів (рухів робота): *«Коли вдосвіта йшов у поле до трактора, ноги в робота Едика ступали по черзі й не квапились одна поперед одною, й не відставала якась у такому великому гурті. Траплялось, одна з численних ніг (тут не скажеш – ліва чи права!) псувалась, тоді Едик спокійно втягував її в тулуб і далі йшов на трьох ногах. Траплялось, що вранці вродливий робот ішов у поле до трактора на чотирьох ногах, а з поля повертався лише на двох, бо – правди ніде не сховаєш, техніка безпеки роботів у "Барвінку" ще накульгує на обидві ноги, отож як добре, що Едику приробили аж чотири ноги!» [68, с. 187].* Увага до деталі розкривається в кількарізній зміні крупного та загального планів, а сама ж деталь виступає об'єднувачим чинником монтажної фрази.

Є. Гуцало використовує контрастний монтаж, що допомагає повніше й глибше осягнути емоційність, яку мають донести кадри. Так, зображуючи робота Модеста Олексійовича Недригайла, який працював у місцевій бухгалтерії, оповідач емоційно заряджає кадр визначальною фразою: *«Один паршивий робот усе стадо псує» [68, с. 185].* Іронічно постають візії пристрасті

персонажа: *«І так допався до наїдків та напоїв, що Мартоха подумала: "Видать, робот не простого роду – н'є горілку, як воду"»* [68, с. 191].

Автор завершує процес візуалізації висновковою монтажною фразою про кібернетичні дива техніки через застосування перехресного монтажу: *«Кіндрат, Полікарп, Василь Васильович – славні роботи, зажили пошани в Яблунівців, хоч їхні портрети чіпляй на Дошку пошани біля колгоспної контори»* [68, с. 185]. Перехресним монтажем автор закінчує кіносерії, присвячені технічним дивам, даючи можливість читачу зрозуміти недосконалість цих витворів: *«Прислала роботів у село науково-технічна революція, хоч, може, не всі вони й достойні відстоювати її позиції»* [68, с. 188].

Аналізуючи образну систему роботів, можемо стверджувати, що епізоди в кіносерії монтуються за допомогою кінематографічного ефекту оберненої воронки, оскільки автор не подає багато розлогих описів і характеристик – усе це читач домислює самостійно. Тому кожен образ – це гра з читацькою уявою та своєрідне маркування символікою кожного наступного кадру.

Уведення фільму в трилогію яскраво засвідчує кінематографізм художнього мислення Є. Гуцала. В уяві читача створюються кадри з фільму, який знятий за мотивами «кохання» Мартохи та робота. Уривок наповнений динамізмом зображення втечі Мартохи від чудовиська Мафусаїла: *«...У фільмі вражала сцена, | в якій Малколм Макдоуелл, себто робот Мафусаїл Шерстюк, блимаючи жаскими сірчано-кадмієвими фотоелектричними елементами, | на гусеницях-всюдиходах пер за бідолашною Мартохою, | що тікала від чудовиська по плантації буряків. | Ревнивий Хома на тракторі гнався за знавіснілим механічним маніпулятором, | і це була страшна гонитва...»* [68, с. 209]. Загальне компонування кадрів створюється за допомогою монтажу, який можемо визначити як внутрішньоепізодний.

Опис персонажа з умонтованого в роман фільму є емоційним і пластично реалізованим: *«Електронний маніпулятор Мафусаїл в цьому фільмі зовсім не скидався на свій життєвий прототип. | Лютий деспот, | він не хотів трудитись на корівнику біля скребкового транспортера пліч-о-пліч зі старшим*

куди пошлють Хомою, | а, відзначаючись фантастичною похитливістю...» [68, с. 210]. Однак автор, формуючи конфлікт цих персонажів із допомогою монтажу майбутніх картин, створює інтригу: *«В фіналі фільму чекає страшна помста Хоми...»* [68, с. 210].

Автор у гротесковій формі подає кадри розв'язки світового буму серед молоді після перегляду фільму: *«Чи варто казати про те, яку хвилю злочинів пробудив цей фільм серед молоді на Заході?»* [68, с. 211]. Наступні кадри наповнені динамізмом і монтажем атракцій: *«Піддавшись владі низьких підсвідомих інстинктів, | вони влаштували дикі оргії, накидаючись на машини в центрах найбільших міст, | били, | троцили, | ламали, | й поліцейські загони, | озброєні гумовими кийками та бомбами зі сльозоточивим газом, | були безсилі...»* [68, с. 211].

Особливості творчого застосування монтажу спостерігаємо в епізоді опису Мартошиної фотографії в газеті. Кадри чітко структуровані та склеєні в композиційне ціле з допомогою руху наративної камери: *«Зафіксувало Мартоху саме в ту мить, | коли її щойно піднесено в повітря: спідниця, задержись, оголила дзеркало колін, | біліють ноги точеного родоського мармуру, | з розпанаханої блузки магнієвим спалахом горять півкулі грудей, | прекрасне й спокусливе обличчя вабить солодкою раною усміхнених уст і злякано чарівних, як у сполоханої сарни, | продовгастих очей, – і все це оповито розвихреною, | бунтівною, | протуберанцевою стихією живого, | смолянистого Мартошиного волосся!»* [68, с. 208].

Отже, за допомогою монтажу формуються в уяві реципієнта сенси масштабних суспільних проблем. Гра з часом, паралельними світами нерідко напружує уяву, проте автор намагається досягнути конкретного ефекту: *«Кортить пересмикувати деякими епізодами, міняючи їх послідовність у часі. Цим шахрайським прийомом автор намагається досягнути певного ефекту, а чи досягнуто цього певного ефекту – судити не йому»* [70, с. 419–420]. Остання фраза припрошує читача до рефлексування, продовжуючи розпочатий уявний діалог з автором.

Висновки до розділу 2

Химерна трилогія Є. Гуцала орієнтована на сприйняття картин твору шляхом їхніх візуалізацій в уяві читача. Кінематографічним рішенням митця є введення епізоду фільму в роман. Безперечно, це засвідчує письменницьку обізнаність у законах кінематографії, які він поетологічно поєднує із принципами літературної творчості. У трилогії автор вживає звороти *навіч угледів, не глядач, а співучасник*, щоб активізувати уяву реципієнта, яка спонукатиме його *бачити* перед собою кіно, почасти бути «спільником» у незвичайних подіях життя колгоспника Хоми Прищепи та його односельчан. Образна система в уяві читача твориться в чотирьох площинах:

1) двійники Хоми (робот, лебідь, оповідач), які доповнюють візійність внутрішнього світу персонажа; чуттєво-асоціативне мислення допомагає реципієнту осягнути авторську завуальованість образів;

2) буденні образи химерно-сільського життя (Мартоха, Одарка, Вівдя Оберемок, Михайло Дим та інші);

3) образи жителів Америки (Чоловік-циркуль, Мейдж) як учасників непримиренного соціально-ідеологічного конфлікту;

4) абстрактні поняття (душа, слово та інші), які структуруються в певну візійну сутність, створену читачем винятково крізь призму життєвого досвіду.

Спільність усіх площин полягає в домінантному засобі образотворення – символічності, наповненій вражаючим потенціалом українського фольклору.

З огляду на широкий спектр образної системи автор використовує різні типи ритму, який у романі також є засобом характеротворення. Так, розмірений ритм сприяє узагальненню життєвих фактів, контрастний допомагає збагнути вдачу персонажів у різних життєвих колізіях, динамічний забезпечує напругу в картинах. Інколи Є. Гуцало підсилює ритм звуковими акцентами, які утворюють ритмічну мелодію в межах монтажної фрази. Трилогія пронизана химерними видіннями, тому спостерігається ритмічна зміна художнього часу. У таких кадрах ритм почасти узагальнює візуалізований химерний факт. На

наш погляд, основна функція ритму у творі – структурувати кадри за їхньою змістовою наповненістю. Показово, що ритм визначає темп кадрів, тому є підстави окреслювати й досліджувати в майбутньому темпоритм романів Є. Гуцала.

Наративна камера у трилогії функціонує як завуальований голос автора, який допомагає розкодувати його ставлення до зображуваного. Здебільшого ракурс сприяє зосередженню на очах персонажів у позиції анфас, проте виявлені відхилення та винятки поглиблюють смислові акценти.

Уся трилогія – це символічна химерна формула-схема художніх сенсів. Поетологічне застосування митцем монтажу допомагає читачу бачити нерозривні логічно структуровані картини. За допомогою монтажу Є. Гуцало поєднав дві соціальні формації (село Яблунівка та Америка), тому роман сприймається цілісно. Читач не відчуває склейки кадрів, а бачить послідовну кінострічку про життя та подорожування Хоми. Лише потенціал інтелектуального прочитання допомагає реципієнту декодувати монтажність гострих суспільних проблем доби, які автор замасковує химерією та показово надмірною фольклоризацією. Є. Гуцало доклав значних кінематографічних і літературних зусиль, щоб його химерна проза реалізувалась в уяві читача не просто картиною, а смисловим полотном для роздумів. Запропоноване тлумачення роману дає можливість визначати її як винятковий зразок химерно-кінематографічного гуцалівського стилю.

Показово, що виразної зміни стилю письменника в межах трилогії не спостерігаємо. Обізнаність у кінематографічному мистецтві допомогла йому створити зорові картини, які не читаються, а «переглядаються» реципієнтом. У цих творах Є. Гуцало майстерно застосовує потенціал кінопоетики, рівномірно використовуючи всі засоби, що значно підсилює художній потенціал химерної прози.

Основні положення розділу викладено в публікаціях [33; 36].

РОЗДІЛ 3

КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ВИМІР ПСИХОЛОГІЧНИХ РОМАНІВ

Є. ГУЦАЛА

3.1 Техніка візуального образотворення романів

У пригодницькому романі «Улюмджі», написаному після подорожі письменника в Калмикію, автору-очевидцю вдалося колоритно змалювати людські долі, побут і звичаї калмиків. Письменник осмислює дійсність у двох часових вимірах – минулому й сучасному, але завдяки монтажуванню твір зберігає цілісність.

Головним персонажем роману постає Улюмджі, на сприймання цілісного образу жінки автор налаштовує від початку твору, апелюючи до жанрових вимірників сюжетно-фабульного обсягу: *«Едже Улюмджі, чиє життя не вмістиш у кілька повістей, бо звичайне життя цієї мудрої едже потребує щонайменше роману»* [73, с. 7]. Кадри-знайомства сповнені розміреності та вдумливого споглядання: *«Едже – тобто бабця – Улюмджі прокидається разом із сонцем, що заглядає у віко її кімнати...»* [73, с. 7]. Таке уявне порівняння сонця і жінки доповнює візію внутрішнього світу персонажа, наповненого добротою та світлістю, створюючи емоційне враження осяйної величності персонажа. Проте автор не залишає поза увагою і працелюбність Улюмджі, яка й досі прокидається з першими променями. Незавершені речення відбивають розгорнуту композицію кадру, автор спонукає читача продовжити картину в уяві. У такий спосіб образ довершується афективно через суб'єктивні читацькі домисли. Продовження створення образу персонажа відбувається рухом камери знизу вгору крупним і середнім планами: *«Човгаючи худим ногами, що кривими дугами виглядаються із-під квітчастого халата, притримуючись руками де за двері, де за стіну в коридорі, вісімдесятилітня едже дістається на кухню»* [73, с. 8]. Цей фрагмент контрастує з попереднім. Вишуканий і неповторно сяйливий внутрішній світ персонажа

протиставляється негожому тілу, яке зображується в дещо згрубілій формі. У двочленній монтажній фразі автор поєднує пластичну передачу внутрішнього світу (душа прагне прокидатись із сонцем, не піддаючись впливу часу) та достовірне зображення зовнішності (тіло вже не встигає за поривами).

Здебільшого головних персонажів-жінок Є. Гуцало зображує в асоціаціях із квітами, тож акцент на *квітчастому халаті* не випадковий — він засвідчує авторську теплоту при створенні образу старенької едже. Через звернення до кольору, що підсилює емоційність кадру, і нарративної камери в позиції анфас триває вибудовування образу Улюмджі: *«Її жовте одутлувате обличчя ще закам'яніле»* [73, с. 9], – натяк на нелегке буття персонажа, змарніння від болю, митарств, страждання, життєву незворушність перед майбутніми життєвими випробуваннями. У наступних кадрах автор розкриває метафору, унаслідок чого утворюється розгорнута композиція: *«Едже Улюмджі схожа зараз на стару степову птаху, яка чи то втомилась після довгого польоту через роки та роки життя»* [73, с. 9]. Як уже було помічено в трилогії, Є. Гуцало часто вдається до візійних, пластичних метафор, які підсилюють підтекст кадрів і засвідчують кінематографізм його літературного мислення. Такі кадри насичені емоціями, які читач продукує мимоволі, оскільки аналізує *побачене* в площині життєвого досвіду.

У наступному епізоді опису Улюмджі план співвідноситься із рамкою кадру, що сприяє виокремленню важливої деталі, яка свідчить про темперамент, життєву розважливість: *«Едже Улюмджі п'є чай із піали повільними ковтками»* [73, с. 9]. Художня деталь допомагає читачу домислити образ людини, яка постійно про щось роздумує: це спомин про життєві поневіряння чи споглядання в невідоме майбутнє – поки читачеві доведеться лише припускати. Тому констатуємо кадри розгорнутої композиції, де за авторським задумом читацька уява додає власні інтерпретації зображеного.

Далі кадри, поєднані розповідним монтажем, утворюють пластичне зображення, що переходить у монтажну фразу: *«Губи в неї тонкі, верхня помітно нависає над нижньою»* [73, с. 9].

Задля психологічного впливу на читача Є. Гуцало розчленовує крупний план на деталі: *«І якісь дивовижні зморшки на підборідді, що віялом-пучком висять прямо, як сонячні промені, а не павутинаються в кутиках уст. Вилиці випнуті, ніс приплюснутий, очі ховаються в опущених мішечках блідих повік. Надбрів'я підняті вгору, вони схожі на вигнуті дужки, на яких брів немає, лише м'яко проведено слід від них»* [73, с. 9]. Письменник завуальовує ознаки старості, подаючи їх не в згрубілій формі, а продовжуючи асоціативний ряд із сонцем та його променями.

Показово, що емоційними кадрами, які мають налаштувати реципієнта на асоціативне сприйняття образу, автор зображує спочатку внутрішній світ. Змодельовавши душевно багату людину, митець подає чіткі візії зовнішності. Таке поєднання створює певний дисонанс. На наш погляд, контраст допомагає підготувати читача до сприйняття протилежних речей, які визначатимуть конфлікт твору. Уведення контрасту на початку є характерним прийом для Є. Гуцала.

Розпочинаючи опис зовнішності з обличчя, митець крупним планом показує всі деталі: надбрів'я, повіки, очі, вилиці, ніс, зморшки, худі ноги, – так він формує чіткий візуальний образ старенької Улюмджі. Цікавим кінематографічним рішенням є епізод відображення внутрішнього світу героїні за допомогою ретроспекції: *«Улюмджі думає в собі, думає всередині, усмішка випурхує з її єства, наче відзеркалення того глибокого, не передаваного на словах думання»* [73, с. 19]. Поєднання ракурсу анфас і крупного плану допомагає візуалізувати процес думання молодій героїні та трактувати його як життєву позицію, що закладена ще в далекому аймаку та не зміниться протягом життя.

Читач бачить постійний рух життя, не відчуваючи склейки кадрів, що засвідчує вмале авторське монтажування. Наступні кадри опису Улюмджі утворюють замкнену композицію: *«Улюмджі народилась у степу так, як на весні народжуються тюльпани»* [73, с. 25]. За допомогою контрасту, емоційності та середнього плану в уяві реципієнта постає оновлена візія

Улюмджі: *«Змарніла з лиця, із запалими очима, схудла в стані, Улюмджі виглядала на кілька років старшою, ніж до своєї несподіваної недуги»* [73, с. 55]. Апелюючи до символічності, письменник налаштовує читача сприймати образ винятково через площину життєвого досвіду, змушуючи його продовжувати процес візуалізації за межами кадру. Здебільшого в уяві постає образ суворої свекрухи та скривдженої невістки, яка була прислужницею в чужій сім'ї.

Далі в романі немає більш-менш розлогих описів Улюмджі – лише кадри її життєвих страждань, через які опосередковано створені візії можуть бути доповнені.

Образ Убуша зображається в окремій сюжетній лінії, яку трактуємо як авторську кіновставку. Завдяки умілому монтажу в розповідь про життя калмиків Є. Гуцало вводить іншу історію життя невідомого персонажа. Монтаж сприяє нерозривності перегляду читачем картин, об'єднує їх у цілісний ідейно-художній замисел. Творення образу розпочинається кадрами-інтригами, що активізують цікавість реципієнта, – такий прийом загалом притаманний романній творчості Є. Гуцала. Перший кадр-знайомство – психологічно насажена прощальна розмова Убуша з мазанкою: *«Прощай!.. Мазанка відповіла мовчанням»* [73, с. 155]. Кадри-описи мазанки розкривають соціальне становище персонажа: *«Низько нависла крива стеля, врізнобіч перехнябилися стіни, і ранок заглядав до мазанки через вузькі віконця»* [73, с. 155]. До загального плану додаються одоративні акценти як своєрідна передхарактеристика персонажа: *«Пахло ванном, кізком і затхлим димом, що пов'їдався в глиняні стіни»* [73, с. 155].

Після зображення життєвої трагедії персонажа оповідач називає його ім'я і пластично передає рису зовнішності, зберігаючи дальній план: *«Убуш вскочив у сідло. Кінь прогнувся під важким тілом хазяїна»* [73, с. 155]. Кадри чітко поділені, лаконічні, але формують загальне уявлення про зображуване. Автор постійно повторює ім'я персонажа, і лише згодом дає кадри зовнішності з використанням крупного плану та наративної камери анфас: *«Жорсткі*

надбрів'я повипинались над очима, які ніколи повністю не розмружувались і які зараз пашили сухим боєм, і їх можна було б поєднати з очима шуліки, якби не отой невитривалий біль людський» [73, с. 156]. Роман насичено візіями людського болю, які часто отримують пластичні порівняння та метафоричне зображення. Автор зосереджує увагу на обличчі, використовуючи ракурс анфас, що сприяє проникненню у внутрішній світ персонажа. Проте примружені очі чоловіка приховують доступ до його душі. Далі наративна камера віддаляється, рухаючись згори вниз: «Важка голова наче аж вгрузла в плечі, що стовбурчилися худим костомаччям, довгі ноги скидались на жердини, й здавалось, що коли кінь побіжить веселою риссю, то розтрусить хазяїна, розгубивши його кістки по степу» [73, с. 156]. Такі деталі дещо контрастують із щойно згаданим «важким тілом», перетворюючи його на своєрідну метафору життєвого досвіду.

Усє сенс життя персонажа митець вміщує в кілька кадрів, поєднаних тональним монтажем: *«Усім, що має й матиме, він завдячує Улюмджі. Його життя в дітях – це Улюмджі» [73, с. 214]. Так само передана і безстрашність персонажа: «Убуш, який ніколи не боявся ні звіра, ні людини» [73, с. 182]. Лаконічність кадрів підсилює динамізм монтажної фрази і передає риси особистості персонажа.*

Калмик Худжірті змальовується контрастно. Серед бідності чоловік багатий емоційно: *«Худжірті завжди заставався веселий. <...> Улюмджі здивувалась, що вбогий чоловік може бути такий веселий <...> прибився сюди із світів» [73, с. 155]. Загальний план у зображенні зовнішності персонажа поєднується з пластичним акцентом: «Убогий, бо весь в обшарпаному одязі і взуття на ногах обшарпане, мовби верблюду заходився його жувати, але спротивилось верблюдові – і виплюнув» [73, с. 155]. Наративна камера піднімається і переходить у позицію анфас: «Так само обличчя в Худжірті наче пожоване верблюдом, але якесь дивне обличчя, спотворене, водночас було чарівливе, особливо ж тоді, коли розумним світлом спалахували його темні очі, коли в усмішці відкривались губи. Й навіть тоді кращало обличчя, коли*

Худжірті починав говорити, коли з грудей витікав переливчастий басовитий голос, наче тим голосом озивалась його душа, вириваючись на волю й прагнучи заприятення з усіма» [73, с. 93]. Наповнення портрету кольором, світлом, а згодом звуком підкреслює внутрішню красу персонажа, що контрастує з непривабливим його одягом.

Кінематографізмом позначене зображення стомленого працею обличчя Худжірті, увиразненого нарративною камерою анфас. Акцент на зморшках і повтор пластичного порівняння створюють враження протяжності кадру, адже саме ця портретна деталь стає головною: *«Щаслива суворою вродою Худжірті. Раніше довгобразе, в брижуватих зморшках, наче пожоване верблюдом обличчя Худжірті подекуди ставало вродливим – особливо тоді, коли його десь із глибини єства поймали хвилі радості: мовби з-за грозової хмари проблискувало сонце»* [73, с. 141]. Автор проводить протиставлення неприємної зовнішності Худжірті та його радісного стану, який характеризує внутрішній світ персонажа загалом. Його «внутрішнє тепло» письменник подає через порівняння із хмарою та сонцем, поєднуючи засіб контрасту і пластику метафори.

Продовження творення образу відбувається за допомогою крупного плану, що допомагає втілити й розкрити внутрішній світ персонажа. Своєю чергою, монтаж з'єднує картини та зберігає їхню нероздільність. Так Є. Гуцало зумів розширити межі розуміння простого життя і донести побачене читачеві, щоб той зміг «навіч угледіти» [70, с. 515], – (улюблена формула письменника) кіно життя простих калмиків.

Своє тіло Худжірті порівнює із землею: *«Моя шкура – мов калмицька земля! Яка земля, така й моя шкура»* [73, с. 103]. У наступних кадрах автор використовує крупний план та нарративну камеру, яка перебуває в русі: *«Худжірті сміючись тицяв у себе пальцями то лівої, то правої руки»* [73, с. 103]. Дитячі роки змальовано емоційно, кадри марковано швидким ритмом: *«Мене батько завжди бив. Батько бідний, і ми всі в батьків бідні, що заробимо в кибитку – батька проп'є»* [73, с. 103]. При творенні кадрів дитинства автор

вдається до ритмізації, яка наповнює динамізмом монтажну фразу: *«Мене били, а я ще більше бив – і завжди тікав, щоб більше не попадатись в їхні руки. Я не хочу лютим звіром, як мій батько, але чому всі такі люті, чому всі хочуть мене з'їсти»* [73, с. 104]. Фрагменти минулого з'єднуються тональним і перехресним монтажем: *«Я свині нас із восьми років, то батьків мій і заробіток пропив. І я втік із хітона, бо якби не втік, то батько вбив би. І скрізь мене всі били <...>. А коли підріс, то вже сам почав битись»* [73, с. 155].

Через емоційні кадри зображення смерті Худжірті стають зрозумілими справжні його стосунки з Улюмджі, оскільки досі читач мав лише матеріал для домислів: *«Здавалось, Улюмджі за всі тижні й місяці блукань та поневірянь ще ні разу не була така близька з Худжірті, як зараз, коли він лежав поряд холодний і непорушний, а чоло його дихало кригою»* [73, с. 149]. Пластична метафора підсилює трагізм монтажної фрази.

Образ свекрухи Улюмджі Цаган твориться поетапно. Спочатку читач сприймає персонажа символічно, кадри наповнені розміреним ритмом: *«Цаган зняла з себе святковий одяг – така ласкава, наче в кожному її слові чувся звук домбри, усмішка розквітлась медом на вустах»* [73, с. 50]. Порівняння персонажа з домброю – знакове, оскільки звучання цього національного інструменту багатоманітне: від м'якого до глибоко-глухого, а дві його струни немов відбивають подвійність натури персонажа. У перших кадрах домбра «звучить» найсолодшими звуками, приховуючи фальшивість Цаган. Проте в наступному фрагменті вона вже звучатиме глухо, відбиваючи ставлення свекрухи. Кадри змонтовані атракційно, контрастно: *«Вже день через день-другий звук домбри заглух у її словах, мед в усмішці не те, що пропав, а й зовсім не стало. Цаган зняла із себе святковий одяг, та й зовсім стала скидатись на іншу жінку, бо вирядилась у старий, у плямах сала, заяложений, пропалений біля вогню камзол від якого відгонило так, що хоч носа затикай»* [73, с. 50]. Апеляція до одоративних акцентів створює чуттєвий малюнок, контраст пронизує всю монтажну фразу, яка закінчується пластичним порівнянням виокремленої крупним кадром портретної деталі: *«Гарно вкладене волосся*

опало понад пласким чолом та понад настобурченими вухами так, наче то кошлата дощова хмара низько опустилась над степом» [73, с. 51]. Символічний образ чорної хмари, яка оповіє життя Улюмджі, не розгортається. Натомість автор повертається до обличчя Цаган, розкриваючи потенціал контрастного зіставлення свята і повсякдення. Зовнішність жінки подається звичним крупним планом із розташуванням нарративної камери анфас: «Суворе обличчя хадма ек мало б розгодинитися, зласкавитися так, як зласкавилось на весіллі, проте її сухе та пооране зморшками обличчя, схожий на грубий кавалок глини, що віддалено нагадувало жіноче обличчя, не розгодинювалося, не теплішало від доброти» [73, с. 51]. До пластичного порівняння обличчя з глиною митець вдається не раз, що дає підстави припустити його символічність: «Чиє обличчя нагадувало порепану без довгих дощів, перепалену спекою та звітрену колючими вітрами глину» [73, с. 52].

Для зображення тітки Улюмджі автор використовує крупний план з кольоровим вкрапленням: *«Нахц екче – руда з обличчя, наче висхлий на сонці кінський кізяк» [73, с. 71]. Наступні кадри розкривають загальний образ слуги: «Безсловесна і слухняна, завжди була опромінена тихою, винуватою, запобігливою усмішкою, наче весь час просила прощення – й за те, що живе, що п'є воду й за те, що просто зустрілась комусь на вулиці» [73, с. 71]. Емоційність кадрів визначена словами *тиха* та *винувата*, що розкривають зміст монтажної фрази. Прикметно, що автор зосереджує увагу на усмішці, яка в цьому фрагменті відображає прощення персонажа.*

Картина знайомства з дівчиною Катрею, сусідкою Улюмджі, та зосередження уваги читача на її красі, реалізована різкою зміною дальнього та крупного планів: *«Скоро з хати появилась їхня дочка, одного віку з Улюмджі, очі в неї були такі самі сині, як і в матері» [73, с. 72]. Портретні деталі автор незвично подає рухом камери згори вниз: «Туга світла коса лежала в неї на грудях, як перевесло в це перевесло було вплетено барвисті стрічки, а вигинистій шії мерехтів разок рожевих коралів» [73, с. 72].*

Семантичний потенціал образу автор розкриває через звичні для

українців звукові акценти на мові та пісні. Вони гармонійно поєднуються із зоровим образом, завершуючи представлення персонажа: *«Синьоока дівчинка часто співала»* [73, с. 72]; *«Улюмджі зачарована її вродою, зачарована мовою – такою самою вродливою, як і дівчина»* [73, с. 73].

У ліричному тоні зображено Семена Романовича. Портретний акцент на очах і кольорі доповнюється звуковим: *«Його випуклі й темні, з голубим піддонням очі глибоко вгортаються, й їхній феєричний блиск глибоко вгортається, і він декламує трохи зміненим, бринливим голосом»* [73, с. 233]. Захоплення особистістю та його творчістю передається в пластичних кадрах: *«Довгообразе, матово-темне обличчя Семена Романовича ще пашисть, рум'яниться натхненням, яке омолоджується, надає йому чи не юнацького виразу... і я вражений як і віршами, так і безпосередністю його декламації»* [73, с. 234]. Далі камера трохи віддаляється, тримаючи персонажа в центрі кадру: *«Семен Романович у вітальні на дивані читає власні вірші <... > в голосі чуються ліричні переливи»* [73, с. 122].

Поетика образотворення Є. Гуцала засвідчує його майстерність і кінематографізм у створенні портретів. За допомогою вироблених ракурсів та змінних планів письменник досягає лаконічних акцентів на деталях, що несуть найбільший емоційний посыл: очах, зморшках, шрамах. Своєю чергою, зосередження на усмішках, поглядах допомагає відобразити внутрішній світ і дає читачу можливість немов «співіснувати» з персонажем.

Образ степу пронизує роман. Він постійно поруч з Улюмджі, він відчуває, співчуває і просто відсторонюється від усіх, живучи сам у собі. Могутність степу, його непідкореність зображається в перших кадрах: *«Одного жовтневого вечора я опинився на міській околиці, звідки вже відкривається степ, стелячись рудою зморшкуватою кошмою <...> мікрорайон і камінні будинки просуватимуться з міста в степ, відвойовуючи вільний простір, але весь простір так і не підкоривши»* [73, с. 120]. Таке позиціонування образу степу налаштовує реципієнта на усвідомлення його ваги у світі твору. Кадри опису пластичні, емоційні: *«Степ вимер, сухе повітря над степом також*

вимерло, кругом страх і відчай <...> старший брат помирає, і його несуть у степ, його залишають у степу» [73, с. 23–24]. Суголосним є епізод страждання Улюмджі: «Улюмджі заплющилась, а разом із нею заплющилось небо над степом, заплющився степ, схожий на життя, і заплющилось життя, схоже на степ» [73, с. 150].

Зображення страху Убуша також підсилюється кадрами степу: *«Степ чаївся неприступним і непроникним ворогом, якого не вблагаєш, цей ворог повинен тебе знищити, бо він так створений і в цьому його сутність» [73, с. 230].*

Як і деталі образів персонажів, степ зображується через пластичні порівняння: *«Степ уже зеленів і цвів, схожий у круглій чаші обрію на повну чашу солодкого напою» [73, с. 175].* Автор також наділяє його тими ж портретними рисами, які мають образи людей у романі, так що степ стає повноправним самостійним персонажем: *«Сонце вийшло із-за хмар, степ довкола засміявся від обрію до обрію великою безбережною усмішкою, якою могла б засміятись лагідна та весела жінка, готова ошчасливити все живе на світі» [73, с. 175].* Роман завершується кадрами спокійного степу: *«Степ вечорів, і хоч сонце ще не зайшло, та в міжхребеттях горбів, у розложистих сідлах балок уже стояв світлий морок, щоб невдовзі обернутись на сизотьмаві, глухуваті сутінки» [73, с. 250].* Роль розгорнутої монтажної фрази в художньому тексті символічна, оскільки кадр звечорілого степу суголосний «звечорілому» сімейному життю Улюмджі, що пережила втрату чоловіка й дитини та має попереду невідомість.

Є. Гуцало майстерно оживлює в романі також образ страху, візуалізує невидиму рушійну силу, не підвладну ні контролю, ні часу. Страх постає в різних іпостасях: як самостійний образ і як почуття персонажів. Кадри введення в дію страху-образу передаються емоційно та наповнюються динамізмом: *«Там вимахував руками, сіпався постанями, шарпався головами, наче голови намагались повтікати з плечей» [73, с. 83].* Протягом твору візії страху і постать Улюмджі постійно взаємодіють, адже все життя едже – це страх:

«Страх переслідував Улюмджі. Здається, страх переслідував її завжди» [73, с. 164]. Їхня взаємодія представлена цілком відчутними просторовими вимірюваннями: «Страх Улюмджі відчувала <...> страх спершу тримався на відстані, потім підступив ближче, зовсім близько, аж поки увійшов у її податливе єство, скоривши її волю, бажання, думки» [73, с. 144].

Апогею образ страху досягає в динамічних кадрах: «Ще з тих пір <...> страх гніздився в її єстві ще тоді <...> страх трусив її істотою того дня <...> страх тінав нею тоді <...> страх мордував її тіло, розум та серце <...>. Трохи страх віддалився тоді, коли вони з Худжірті опинилися в цьому амайку» [73, с. 144]. Після смерті Худжірті страх знову повертається до Улюмджі, а монтажна фраза завершується спадом психологічного напруження та емоційності: «До неї повернувся страх, який наче був злякався чоловічого духу, а тепер знову нічого не боявся, потребуючи жертви» [73, с. 144].

Навіть коли страх є конкретним почуттям і переживанням, автор зберігає його образну пластичність: «Тепер страх у душі полегшав, покрилатішав, позолотішав» [73, с. 146]. Для поетики психологізму Є. Гуцала характерним є зображення абстрактних понять і переживань через очі персонажів, тож і тут вони є «каналом» інформації для розкриття підтекстів: «З нажаханих очей нахи екче було видно, що вона все знає» [73, с. 86]; «Глухими вогниками остраху в зіницях» [73, с. 179]. Реалізоване через макроплан розчленування деталі на мікродеталь (зіниці) наскрізно символічне та динамічне.

Суголосним постає образ болю, який втілюється у звуках і пластичних метафоричних порівняннях: «Улюмджі збудила нахи екче, й тепер вони обоє прислухались, як ніч біля кибитки стогне від болю, наче темну душу ночі пошматували гострими пазурам <...> й тепер ніч корчиться від болю...» [73, с. 95]. Вдається автор і до суто пластичного відтворення болю, зокрема через улюблену портретну деталь – очі: «Рубець стемнів од крові, а вузькі пронизливі очі на ясному обличчі від наглого болю наче пірнули глибоко в єство – біль керує людьми» [73, с. 118]. Зображення болю в кіно здебільшого є опосередкованим, такий же підхід використовує і Є. Гуцало: «Чим нещадніше сікли, чим більше

впивались крові, тим дужче звірили, вже не свист виривавсь із їхніх роззявлених пащек, а рев, а скімлення, а виття» [73, с. 119].

Образ суму також відіграє важливу роль у романі. Сила смутку, здатного охопити всіх, зображається емоційно із допомогою ритму: *«І раптом його лескате обличчя посіріло від смутку, як сухий осінній край <...> його смуток гіркий передався й Худжірті й Улюмджі, їх так пронизало тим болісним смутком, що вони вже не зрушили від порога» [73, с. 127],* – наративна камера різних планів разом зі зникненням кольору посилюють художність кадрів.

В епізоді зображення смерті Худжірті сум виступає почуттям, яке провокує смерть і визначає долю персонажів: *«Не заплакала від розпачу, бо розпачу також не було <...> їхній стан був спільний, де не було межі між життям і смертю, це був стан, у якому життя дорівнювало смерті, а смерть дорівнювала життю» [73, с. 184].* Важливим тут є прояв образу в іншому вимірі, де можливе рівноправне існування життя і смерті.

Названі почуття як абстрактні поняття, що є важливими образами роману, нерозривно пов'язані із життям Улюмджі. На наш погляд, у цьому можна спостерігати інакомовне охудожнене представлення буддизму – провідного релігійно-філософського вчення Калмикії. Портретні деталі засвідчують сліди-відбитки кожного почуття, «грубі, зашкарублі» шрами життєвого болю. Таким чином, властиві Є. Гуцалу пластичність поетики та увага до портретних деталей поєднуються з психологізмом, що відбиває його особливий стиль, позначений кінематографізмом.

Увесь роман читач сприймає кадрами, які поєднуються смисловими зв'язками, створюючи системну композицію життя Улюмджі: від дитинства до глибокої старості. Їхній сюжетний порядок може видатися хаотичним, проте саме в цьому, певно, полягає прагнення автора виявити провідні смислові ланцюги, що забезпечують адекватну інтерпретацію монтажу. Знайомство з едже розпочинається повільними кадрами деталізації її ранкових рухів: *«З балкона, частину якого відгороджено від світу й закло, приносить півплитки пресованого грузинського чаю і теребить у каструлю з водою, / під*

якою запалює газ <...> спершу наливає молоко в піалу, / а вже потім переливає в каструлю <...>. / Улюмджі зняла її з плити і поставила на стіл» [73, с. 9].

Опис природи в Елісті характеризується розгорнутою композицією, що утворює пластичний малюнок: *«Дерева тут понаганялись у височінь, бо бракує вологи. / На рудоватому глиняно-піщаному ґрунті з-рідка лежить опале листя. / Темні стовбури акацій колються гіллям» [73, с. 14].* Наступний кадр розширює монтажну фразу і вводить у твір мотив зв'язку з Україною: *«Молоді тополі. / Поодинокі молоді тополі з такими знайомо рідним лапчасто-зоряним листям» [73, с. 14].*

Високохудожніми є кадри візуалізації пісні Улюмджі, що налаштовує і реципієнта «мислити і бачити»: *«Їй сумно від пісні, яка начебто сама співається. / Сумно, / бо вона бачить і скривджене верблюжатко, / й непоступливу матір-верблюдицю, / якій верблюжатко стало вороже через той чуженецький запах» [73, с. 20].* Такий візуальний ряд створює ефект вбудованого в роман кінофрагменту, що отримує продовження в наступному епізоді з додаванням звукових та одоративних елементів, перетворюючись на повноцінну життєву картину: *«Улюмджі бачиться весняний світанок у степу, / вже защебетала перша птаха, повітря свіже та п'янке...» [73, с. 20].*

Кадри перебування Улюмджі в Анни Дмитрівни позначені деталізацією та повільністю, утворюють замкнену композицію панорамної картини кімнати. Вони поєднуються перехресним монтажем, чим досягається цілісність композиції, у якій читач не бачить склейок: *«Було не тільки боязко руку простягнути до книжки, а й сидіти на твердому ослоні, / а й дивитися. / Її погляд спершу затримався на підвіконні, / (Поворот наративної камери, що дозволяє «бачити» очима персонажа.), де біля напіввідслоненої мережаної фіранки стояв у горнятку зелений калачик із рожевих квітів <...> / Далі на заліжному ліжку з чотирма блискучими кулями на високих бильцях. Більші та менші подушки на ліжку нагадували табун лебедів та лебедят, / що затримались на степовому озері перед польотом. Далі під стіною стояла плетена з лози світла етажерка, / заставлена книжками та якимись паперами*

<...>. / *За етажеркою – висока, до стелі, груба з відхиленими круглими дверцятами*» [73, с. 79]. Автор не обмежується акцентами на деталях, а додає до них пластичні порівняння. Наративна камера продовжує рух зображуваною кімнатою: *«І в кутку біля дверей сидів якийсь чоловік у чорній овечій шапці. / У беешметі з пузирями / у штанях, що пухурились на худих ногах...»* [73, с. 79].

Кадри епізоду заміжжя Улюмджі створюють візуальний ряд картин, з'єднуючись за схожістю всередині однієї сцени: *«Дві літні жінки наблизились у кибитці до стомленої, із непрочахлим жаром в очах, збентеженої Улюмджі, / доторком чутливих і умілих пальців розплели її чорну та довгу косу, / розкішне волосся розкидалось по її спині, / зодягнули Улюмджі у чистий та прохолодний жіночий одяг <...> жінки віддалились і zostавили Улюмджі саму»* [73, с. 48].

Кадри-спогади характеризуються швидкою зміною часу та його наслідків: *«Минав час, / минало життя, / минали роки за роками, / й чудодійна пам'ять уже зриміше та випукліше висвітлювала, / як її, наречену, / приймають у рід її чоловіка»* [73, с. 48]. Суголосними є кадри народження Батнаसानа: *«Улюмджі до фіранки на вікні пришила довгий-предовгий ремінець принесений Убушем. / Коли минув перший тиждень, на тому ремінці появилася перший зв'язаний вузлик, / і ще через тиждень вона зв'язала другий вузлик, / потім третій. / І так складалась перші прожиті на землі Батнасаном дні»* [73, с. 193].

Пластичною мелодією звукопису вибудовується ритм опису життя в аймаку: *«Життя в аймаку спокійне, все природно. / Іржали коні, / бекали вівці, / ревли корови, / мекали кози, / гавкали собаки, / скрипіли колеса <...>, / збирались хмари куряви»* [73, с. 112]. Разом із наступними кадрами, що зображують осінь, він утворює монтажну фразу: *«Минув сухий вересень, / тепер от минає сухий жовтень. / Ночі стоять прохолодні, / світанки приходять свіжі, / все частіше туманні»* [73, с. 112]. Кадри, що входять до цієї фрази, представлені лаконічно, за певною життєвою системою в обох світах.

Чіткість структури кадрів із замкненою композицією спостерігаємо також у зображенні старого козака, якого зустріли Улюмджі та Худжірті дорогою на

майдан: *«Через село слався широкий шлях, обсаджений двома рядами тополь. / За тополями – бідні мазанки під комишем <...>, / добротні хати, / <...> за ворітьми в дворах – колодязі <...>. / Під хатою на помачені призьбі сидів старий дід із туманним пасмом бороди на грудях. / Півень із червоним гребенем <...> заспівав так завзято»* [73, с. 112].

Цікавим є епізод розповіді Семена Романовича про власне життя. Кадри характеризується обрізкою, яка виконує функцію власне зображення. Епізоди подано стисло, констатативно: *«В дитинстві пас табун коней у степу, / служив на морфлоті. / Проїшов Велику Вітчизняну. / Розвідка. / Госпіталь. / Демобілізувався. / Поїхав у Ростов-на-Дону»* [73, с. 121].

Суголосним є епізод зустрічі Убуша з лисицею – лаконічний, наповнений ритмом: *«Несподівано, перед самі очі Убуша вискочила лисиця, / невелика, / світло-піщана»* [73, с. 174]. Роздільні кадри допомагають реципієнту етапно створити природний образ. У продовженні візійності образу провідну роль відіграє нарративна камера, що зосереджує увагу реципієнта на зовнішньому прояві стану тварини, її знервованості: *«Здригались вуха, / сіпався кінчик хвоста з білою китичкою»* [73, с. 174]. Наступні кадри утворюють монтажну фразу, що передає гармонійність стосунків людини і тварини: *«Майже впритул побачивши людину, / лисиця не злякалась, / а тільки пригнула до землі видовжену гостру морду, / розумні очі подивились з хитрою й непохитливою довірою»* [73, с. 174]. Автор знову розкриває абстрактне поняття довіри через зображення очей, відповідно нарративна камера зосереджує увагу читача на деталі, допомагаючи осягнути зміст усієї монтажної фрази. Кадри деталізовано так, щоб читач зумів розгледіти лисицю впритул, а реалістичне змалювання допомогло реципієнту відтворити образ, далекий від символіки.

Кінематографізмом позначено зображення смерті Худжірті. Автор описує його тіло серед степу та бажання Улюмджі померти з ним. Кадри-інтриги зіставляють теперішнє і минуле Улюмджі. Для досягнення часового розриву Є. Гуцало використовує незавершені кадри, що смислово навантажують кожне наступне слово: *«Вона вже ніскільки не сумнівалась, що вовк не омине їх у*

балці, / вже мало не відчула на собі вовчі ікла, / які шматували тіло, / а на завтра вже слід було чекати хижих птиць, / а там і дим від неї змішається з димом від Худжирті, / пов'ється високо, / пов'ється прямо...» [73, с. 150].

Монтажна фраза охоплює символічне закінчення блукань Улюмджі та Худжирті і невідоме майбутнє персонажа.

За кілька розділів, які розповідають про подорожі оповідача, подаються кадри-розв'язки про пригоди Улюмджі в степу: *«Я довго йшла, / <...> їхала на возі, / <...>, довго йшла, / прийшла у цей хітон, / почула хтось плаче. / Плаче й плаче. / Я злякалась, / бо хітон спить, / а хтось плаче. / Я походила й пошукала хто плаче, / шукала й знайшла її я взяла її на руки <...> заспівала <...> поклала в ліжку і співала до ранку...» [73, с. 171].* Наведений епізод свідчить про розгорнуту композицію кадрів.

Опис природи супроводжується панорамними кадрами, деталізацією зображуваного з повільним ритмом і кольоровим акцентом: *«Хмари в хітоні нагадували весняні пасовиська соковитих, розвихрених вітром трав, і на тих небесних пасовищах сонце здавалося аранзалом із золотою гривною, породистий кінь біжить та біжить у голубому степу, не зупиняючись, ваблячи людський зір красою довершеного бігу» [73, с. 168].* У наступному епізоді кожний малюнок довершено заповнений і плавно переходить в інший. Опис вечора в степу – це кадр у кадрі. Виокремлення сонця як деталі допомагає зрозуміти його владу над степом: *«Вже вечоріло, / сонце висіло над обрієм, / освітлюючи степ млистим, / палахкотючим промінням. / І степ наче парував, / наче тонував там, / під низьким сонцем, / у клубчастих випарах» [73, с. 167].* На свідомому рівні автор апелює до кольорової гами, тому читач може самостійно підібрати до картин кольори, що близькі до його життєвого досвіду.

Повернення Убуша додому після поневірянь зображується кадрами-інтригами зі зміною планів від загального до середнього і далі до крупного: *«Сподівався побачити розграбовану руїну, бо житло мало померти так само, як і все живе в його стінах, /, але мазанка, крита комишем, / стояла зовсім не розграбована, / стіни було побілено вапном, / вікна підведено голубою фарбою,*

/ так, як то заведено в російських селах» [73, с. 170]. Кольоровому акценту наприкінці автор додає символічного смислового навантаження, яке поширюється на всю зображену картину та на персонажа, чийми очима читач за нею спостерігає.

Кадри утворюють пластичний лаконічний малюнок із замкненою композицією, оживлений різким звуковим акцентом наприкінці: *«Убуш звівся з трави, / і, не обертаючись, почвалав до колгоспної отари, / бо овець уже слід було гнати до водопою. / Наблизившись до гнідого коня, / сів верх, / лунко ляснув бичем»* [73, с. 200].

Позитивне звучання сповненого хвилюванням епізоду твориться із допомогою пластичності. Наративна камера рухається від позиції збоку від героя до анфас: *«У дворі пасся гнідий кінь, / Убуш підійшов до коня, / й легко посадив у сідло спантеличену Улюмджі, / яка нарешті осмілилась глянути на довколишній світ, / – вогкими від сліз очима вона крадькома глянула на Убуша»* [73, с. 181]. Пластика вогких очей допомагає відтворити важливий момент у житті Улюмджі, виказати їхнє спільне кохання.

У романі «Імпровізація плоті», як і в «Улюмджі», у центрі перебуває людина з її долею та способом життя. Спільним у романах є використання автором ретроспекції – у такий спосіб читач поринає в інший художній час, письменнику вдається ширше розкрити образну систему, посилюючи психологізм. Прикметно, що в цих екскурсах читацька увага зосереджується на враженнях від подій, які доповнюють умотивованість вчинків персонажів.

У романі «Імпровізація плоті» автор «оголює» людську душу, але не для читацького співчуття, як у творі «Улюмджі», а для можливості гострого осудження аморальності. У такий спосіб письменник допомагає читачу візуалізувати в уяві загальну картину деградації українського суспільства на всіх соціальних площинах. Беззаперечно, автору вдається активізувати в читача соціологічну уяву, яка «допомагає зрозуміти історію та біографію, а також зв'язок між ними всередині суспільства» [141, с. 3]. У романі фрагментарні оповіді про людські життєві історії тісно пов'язуються з моральною ницістю

суспільства. Роман складається з шістдесяти двох оповідей, кожен з яких можна розглядати як кіносерію, поєднану з рештою спільною ідеєю та задумом.

Проблематика доби змусила письменника далеко відійти від творчого ліризму та заявити про різку зміну у стилі: «Я вважаю і вважав, що героїв відривати від соціального змісту їхнього життя не можна. Людина дуже конкретна в своєму бутті, й ігнорувати цю конкретику протипоказано для будь-кого» [94, с. 99]. Письменник ніби відповідає літературним маніфестом на виклики розбещеного суспільства.

Людина, що відчуває та хоча б частково розуміє значення любові, може простежити авторський гротеск та іронію. Інші ж – спостерігаючи власне відображення, намагаються підсвідомо себе виправдати, вказуючи на вплив суспільства та не усвідомлюючи себе складниками його аморальності. Є. Гуцало заявив, що його «герої живуть енергією, <...> генерують у своєму єстві енергію світу та свою власну, виступаючи складовою цього світу» [94, с. 99].

Л. Тарнашинська, досліджуючи роман, проводить паралель із «Декамероном»: «Якщо роман Дж. Бокаччо "вистоювався" в катастрофічній плинності, <...> то проза Є. Гуцала виброджувала в застійній плинності реального буття (брежнівський застій і стагнація) як альтернатива (там і там) та спроба розфарбувати життя відтінками задоволення й насолоди» [191, с. 34].

На наш погляд, ідея твору розкривається баченням персонажами сенсу життя через любовні пристрасті: *«Інна – Щапов – Соня. Думаєш, унікальний трикутник? А я так не думаю. Скільки таких трикутників чи чотирикутників!»* [67, с. 151]. Письменник лише констатує учасників любовного трикутника й у такий спосіб провокує читацьку фантазію. Ці стосунки герої трактують як «паралельну любов», незрозумілу навіть їм самим: *«Цікава в нього паралельна любов <...> паралельна любов!»* [67, с. 152]. В іншому фрагменті паралельна любов уже стає звично буденною, а не «цікавою»: *«Ми паралельно зустрічаємося, поки в неї з черговим кавалером знайомство, ще тільки легкий флірт»* [67, с. 66].

Інколи персонажі намагаються знайти виправдання своєї розбещеності, яка стає життєвою позицією, і вважають такий паралелізм милістю до партнера: *«А навіщо відмовляти, навіщо образжати в них їхню людську, і жіночу гордість, коли просять пожаліти їх, поспівчувати, розрадити, обійняти, покохати?»* [67, с. 67]. Іронічне інтонування слова *гордість* суголосне дисонансу у свідомості читача, адже такі люди зазвичай позбавлені цього почуття. Проте паралельність не має завершення, бо в стосунках, певно, існує уявна межа, яку навіть найпалкіші розгульники не здатні переступити: *«Начебто є якась межа, яку ви переступаєте – й не в змозі переступити <...> А здатні лише найпалкіше прагнути її переступити»* [67, с. 6]. Спостерігається оволодіння людиною прагненням відшукати цю межу та здолати її.

Образна система в романі складна і розгалужена, що пояснюється прагненням автора зобразити людське падіння в усій його повноті. Суспільно-етична проблематика розкривається в епізодах-новелах, де фабули перехрещуються і де несподівано постають нові персонажі, проте всіх їх об'єднують похитливе бажання та розбещеність, що несе за собою повну деградацію.

При цьому композиція роману нагадує скетч-шоу – популярний телевізійний жанр, який зацікавлював пострадянське українське суспільство на початку 1990-х років. Кожен епізод-скетч у романі починається з крапок, що відображають ніби несподіване увімкнення камери посеред фрази оповідача. Кожен епізод триває як монолог оповідача – щоразу нового – до завершення мікросюжету. Лише за повторами імен персонажів можна здогадатися про те, що окремі епізоди пов'язані в макросюжет і, певно, мають спільного оповідача. Колажне поєднання епізодів-скетчів створює також додаткові смислові міжфабульні зв'язки. Така експериментальна композиція роману підкреслює кінематографізм художнього мислення Є. Гуцала і може бути досліджена з допомогою пропонованої методики.

Кожен епізод-новелу трактуємо як кінематографічно-художню кіносерію, яка репрезентується в уяві читача цілісною картиною. Беззаперечно, у романі

присутній загальний домінуючий макрообраз деградованого українського суспільства, загальносимволічна акварельна картина ницого людства. Його створюють різні наратори, що розчленовують цей макрообраз на мікрообрази-складники. Відповідно до сексуальної тематики новел можна вичленувати дві групи образів-нараторів – жінок і чоловіків, оскільки чоловіки описують жіночі прогріхи, а жінки дають детальну характеристику чоловікам крізь призму власної позиції. Ще один абстрактно-алегоричний образ об'єднує їх – це секс, його треба виокремити, адже саме він керує життям і долею персонажів роману.

Кадр-зав'язка, який автор кладе в основу наступним еротичним картинам зв'язків чоловіків і жінок, із допомогою узагальнювального твердження, співвідносного за функцією з кінематографічним засобом нескінченності, формує образ жінок: *«Жінки бувають дуже милосердні й жалісливі, коли самотні й нема кому віддати своє серце»* [67, с. 151]. Через слово-символ виокремлено жіночу своєрідність: *«У кожної є якийсь свій шарм, бо немає такої жінки, у якої б не було свого шарму»* [67, с. 154]. Картина своєрідності доповнюється ще низкою схожих тверджень, які однак лишаються суто літературними, спеціально не ілюстрованими: *«Жінка завжди прагне уникати натовпу – й уникає, вона завжди прагне зоставатися індивідуальністю, відокремлюючи себе від інших, щоб бути самою. Жінка радіє, коли нею милується один чоловік. А коли два чи три – вона вже горда, вона щаслива»* [67, с. 153]. Така подача відповідає алюзії до обраного автором тележанру скетч-шоу. У такому ж стилі вирішено і розвиток формування образу: *«Грицько був фотограф, то жіноча натура до нього так і шастала, дуже любить, виявляється жіноча натура, коли він з нею всілякі привабливі фотоетюди виробляє»* [67, с. 152]; *«Бо для жінки найперший захисник – це її крик, панічне волення про допомогу»* [67, с. 172]. Звернення до слухового образу посилює емоційність конкретного кадру і додає деталь до збірного образу жінок.

Є. Гуцало іронічно зображує такі «душевні» стосунки жінки з чоловіком: *«Баба добре чує здорового мужика, для неї головне – аби сильніше притиснув»*

[67, с. 159]. Контрастним є кадр змалювання літньої жінки: *«Не моргає <...> постаріла його жінка, сама зараз сидить удома, нема ніяких гостей, а колись ох і любила це діло...»* [67, с. 21]. Автор вдало використовує розмовні засоби: багатозначність слова «моргає», акцентну частку «ох і», інакомовну конструкцію «це діло», передаючи інтимну довірливість оповіді, у якій окремі твердження потребують додаткового фатичного кодування.

Проте серед характеротвірних узагальнювальних тверджень іноді проявляються визначені вже раніше риси стилю Є. Гуцала, зокрема використання візуальних пластичних метафор для пояснення абстрактних понять. Наразі, в описі жіночої дружби, вона ще підсилюється динамічним ритмом: *«Вони раптом нагадали собак, які зібрались довкола вогню, повишкірювали ікла, повисоплювали язики й дивляться на полум'я»* [67, с. 185]. Крім створюваних негативних емоцій кадр містить низку символів: полум'я – це чергова жертва для обговорень і цькувань; зображені в грубих образах собаки – сповнені заздрісної злоби жінки. Закінчення іронічної монтажної фрази тільки підтверджує припущення: *«Це вас з'їли заздрощі»* [67, с. 188].

Проте узагальнювальні твердження домінують: *«Жінки не мовчать, розказують, бо вони зовсім не такі вдавню скромні»* [67, с. 191]. При цьому досягаються водночас дві цілі: читач примушується до зіставлення твореного образу жінок з власним уявленням про цю стать, водночас піддається оцінці постать оповідача, зокрема його етичні та аксіологічні переконання. Завершальні кадри збірного образу жінки викликають реципієнта на уявний діалог і розкривають авторський задум: *«Чи є якісь відстильовані жінки, рафіновані, сама витонченість і духовність, сама еманация духовності? Нема таких ідеальних»* [67, с. 69].

Навіть узагальнюючи низькоморальний образ жіноцтва, Є. Гуцало не залишає своєї звички порівнювати жінок із квітами, що вже визначає рису гуцалівського стилю: *«Дуже любить ходити у вишитому, все життя – у вишитому, то не жінка, а квітник»* [67, с. 50].

Узагальнений образ чоловіків як любителів жіночої «натури» також

твориться поступово. В одній із кіносерій автор приховує ім'я персонажа, підкреслюючи збірність образу: *«Пам'ятаєш, що ти розказував мені про Т., як він любив жінок, просто скакав з однієї на другу <...> не оминав жодної жінки, – молода чи стара, гарна чи негарна, усіх любив, усіх жалів, усі були йому бажані...»* [67, с. 57]. Є. Гуцало часто вдається до ретроспекції при змалюванні персонажів, що допомагає охопити ширше коло «чоловічої проблеми», і маркує їх емоційно забарвленими лексемами *чоловік-проститутка, потягун* [67, с. 70].

Показово, що образ цілого покоління твориться від молодого до старшого, які постійно перебувають у пошуках «нового захоплення та відчуттів»: *«Хоч тобі вже за сімдесят, але ти ще нічогенький зальотник, ще не одну погрієш»* [67, с. 171]. Суголосними кадрами є зображення літньої людини, яка розгулює поглядом і думками: *«Але ж йому дівчата в голові, та ще не одна, а кілька, та ще як вони в річці посеред ночі купаються, та ще голяком»* [67, с. 17]. Кадри кіносерії – свідчення похитливої невпокореності перед часом, що засвідчує ницість чоловіка в очах оповідача та автора.

Опис життєвої позиції зображується в кадрах з розгорнутою композицією та узагальнювальними твердженнями: *«Вам, чоловікам, тільки одне в голові: завалити бабу. Як дивитесь на жінку – тільки про це і думаєте»* [67, с. 35]. Іронічно письменник указує, що це не розгульність, а жалість до самотньої жіночої натури: *«А що мав чуле серце, то багатьом старався догодити»* [67, с. 81].

Довершений емоційний образ без розчленування на деталі подається в кадрах-констатації з розгорнутою композицією: *«Чоловік, що він має милуватись жінкою, навіть коли особливо немає чим милуватись, то він мусить вигадати, що є чим милуватися, що ще оця фантастична здатність – неодмінно ідеалізувати жінку, навіть коли немає що ідеалізувати – ідеалізуватимеш»* [67, с. 153]. Схожими є кадри незрозумілої закоханості, яка має виникнути після похитливого бажання: *«Черговий раз лягаю з нею спати, я повинен черговий раз у неї закохатися, в мені у черговий повинно знову*

*народитися почуття, розумієш? <...> на голу фізіологію мене не тягне, бо гола фізіологія мені огидна» [67, с. 27]. Знову автор провокує дисонанс в уяві читача, оскільки людина з такою поведінкою уже маркована *огидністю*, своєю чергою, персонаж заперечує це, вдаючись до просторих психологічних міркувань.*

Узагальнювальні твердження переважають і цього разу: *«Чим більше жінка чоловікові відмовляє, тим дужче йому кортить цю жінку. Тих, які не відмовляють, чомусь не дужче кортить, а тих, що відмовляють, кортить дужче» [67, с. 162]*, – розмірений ритм повторюваної в кількох варіантах фрази без поглиблення змісту відтворює обмеженість оповідача, його нездатність розвинути думку, яка, певно, і не має потенціалу для розвитку.

Здебільшого кадри-образи в романі характеризуються розгорнутою композицією та використанням узагальнювальних тверджень. Це цілком виправдано, оскільки Є. Гуцало робить акцент не тільки на зображених ситуаціях, а й на образах оповідачів – носіїв конкретних цінностей, оцінити які доведеться читачеві.

У романі є кадри, де автор зображує спадання пориву до жіночої статі: *«Розбігаєшся увагою по двох, уже є вибір, уже порівнюєш <...> групове споглядання. Стадність убиває жінку в очах чоловіка» [67, с. 153]. Трапляються поодинокі епізоди, коли чоловіка зображено як людину, що вміє любити та ревнувати: «Коли <...> дуже захочеться жінки, особливо ж коли захочеться коханої жінки, тоді вони ревнують, тоді вони здатні на все» [67, с. 183–184]. Через нерозділене кохання чоловіки вдаються до лицемірного самообману: «Її згадую, її уявляю – і вже здається, що з нею займаюсь любов'ю, а не з кимось іншим, і вже тоді від цього когось маю справжнє задоволення» [67, с. 32].*

Доволі емоційно зображено ставлення до сімейного життя: *«Я спочатку розлучився з першою дружиною, став холостяком, а холостяком, значить, знову женихом» [67, с. 152]. Автор подає емоційні кадри, які гротесково передають образ холостяка: «У мене тертого-притертого холостяка» [67,*

с. 67]. Не полишено поза авторською увагою неготовність чоловіка до сімейного життя, а отже, і до відповідальності перед жінкою за свою вірність: *«Все розтягуєш і розтягуєш стосунки, не вносиш ніякої ясності у ваші взаємини»* [67, с. 70]. Емоційно зображене ставлення чоловіків до розпусних жінок: *«То він переспить з такою – і коліном під зад, іди гуляй, така мені не потрібна. А Ленка-хуліганка перша, яка від нього втекла, значить не така, як інші, значить, є в неї дівоча гордість. Полюбив за один лише факт – що вона тоді втекла від нього»* [67, с. 131]. За гумористичним тоном оповідача автор приховує моральний підтекст і справжнє ставлення до подружнього життя по обидва боки. Не можна залишити поза увагою й того, що всі кадри ритмізовані, як ритмізоване життя персонажа: переспати з багатьма швидко, щоб знайти ту, яка зможе «втекти». Майстерність автора спостерігається і в зміщенні часу, оскільки все розгульне життя персонажа представлено двома кадрами.

Варто виокремити два контрастні, на перший погляд, образи: Мілки-сексопілки та «сіренької мишки» Машки, якими Є. Гуцало, певно, прагнув зобразити і можливість чесного життя як протесту суспільним поведінковим стереотипам. Образ Мілки-сексопілки твориться із допомогою емоційності: *«Мілکا-сексопілка нікому не могла відмовити <...> не можу я їм відмовляти, немає в мене такої сили волі, я всіх їх жалію і люблю»* [67, с. 146]. Персонаж утілює розпусність та аморальність, це підсилене емоційними кадрами із замкненою композицією і лаконічними ритмічними кадрами наприкінці, які дають можливість динамічно охопити широке полотно зображуваного: *«Заміж ніхто не брав, що вона була така знаменита потягуха, у неї побували араби й негри, інтелігенція й пролетаріат, військові й демобілізовані»* [67, с. 146]. Аморальність «шкодування» Мілки автор викриває в іронічно-гумористичному тоні, за підтекстом криється чоловічий образ, який окреслений різними суспільними типами і збірно гротесково передає розгульну чоловічу вдачу.

Образ сіренької мишки Машки твориться поступово. У розміреному ритмі подаються кадри знайомства: *«Спокійна тиха врівноважена, нічим не примітна»* [67, с. 155]. Наративна камера робить акцент на місцях відпочинку,

що допомагає підкреслити моральність персонажа: *«Я ліг на одному дивані, а вона на другому»* [67, с. 156]. Внутрішнє переконання Маші зображується емоційно: *«Без любові не можна, без любові не можна»* [67, с. 156]. Захопленість персонажем підсилюється динамізмом: *«Я навіть зрадів, що є такі жінки. Молодець!»* [67, с. 157]. Проте захопленість життєвою позицією Машки була тимчасовою. У кінці монтажної фрази образ Машки розкриває бачення збірного образу жіноцтва 1990-х років очима письменника: *«Але з ним я ще хочу потерпіти, бо він ще не пообіцяв мені женитися»* [67, с. 158].

У романах 90-х років автор оживлює секс так, як оживлював образи страху й болю в попередніх романах, робить його рушійною силою у свідомості й житті людини, візуалізує його в уяві читача. Передусім автор вдається до пластичних зіставлень: *«Секс – як галактичний вакуум, який засмоктує в себе життя та бажання не тільки самого сексомана-еротомана, а й усіх, з ким він запізнається на ґрунті сексу-еротики <...> невтолені бажання – це не менш палюче вогнище, на якому він згоряє так само в своїй уяві і в своїй розбещеній уяві»* [67, с. 147]. Суголосними у використанні кінематографічної візуальності є кадри взаємного «розчинення» чоловіка і жінки: *«Робить одним розбещеним єством. Ні, ще якась відстань залишалась, але вона дуже й дуже зменшилась, і я дуже хотіла, щоб її зовсім не стало. Я дедалі гостріше відчувала, що він дедалі більше зливається зі мною, стає мною»* [67, с. 177]. Секс зображується і в контрастних кадрах; для одного персонажа *«це любов, а не механічне заняття, що без сердечних почуттів <...> не можеш вступити у зв'язок <...> завжди за покликом серця»* [67, с. 186], а для більшості – це вихваляння: *«Вихвалявся, що в цьому будинку нема жодної, яку б він не трахнув, і якщо вже когось не трахнув, то вона <...> стара»* [67, с. 187].

Секс зображується і як складне жіночо-чоловіче явище, для чого автор вдається до узагальнювальних тверджень: *«Акт вашої любові – це не просто сутичка її жіночої статі з твоєю чоловічою статтю, це така боротьба двох ваших статей – чоловічої і жіночої, навіть ваш статевий акт не боротьба, а війна статей – чоловічої з жіночою, і жіночої з чоловічою. Ви так втягуєтесь*

в цю війну, з таким завзяттям віддається війні, що все перестас існувати, все неймовірно далеко відсувається за межі свідомості, а в свідомості – лише перебіг самої цієї війни» [67, с. 13]. Кадром-констатацією завершується монтажна фраза: «Секс – війна, яка існує лише між двома людьми» [67, с. 13]. Проте автор зауважує, що в цій війні немає переможців: «Переможені всі. Ти переміг? Та ні. <...> Вона перемогла? Може, й вона перемогла, хіба тобі це дано знати, адже вона також вела цю жахливу війну з тобою, а може вона так само не перемогла, як і ти...» [67, с. 14].

Секс також постає і як засіб досягнення поставлених цілей: «В Одесі читали сценарій, всім сподобалось, затвердили, а Москві таке непорозуміння... Москва – це Москва, то чи не поїдемо до мене в готель? І киваю на японський кейс <...> І випили, і закусили, і в ліжку полягали <...> Прийняли мій сценарій, затвердили...» [67, с. 20]. Видається, що для ілюстрації цієї тези автор не випадково обрав царину культури, покликану мати морально-виховний потенціал, здатний транслювати ідеал і цінності в суспільство. Проте саме в цій царині відбувається нищення цінностей. Є. Гуцало зображує порочність у мистецькій галузі – свого роду клеймо доби розпусти на ній. Схожий мотив спостерігаємо і в епізоді про кіногрупу: «З нашої кіногрупи ніхто не хотів на неї дивитися, і свої там на неї не дивляться, а Анчаров клюнув, бо вона йому якусь роботу пообіцяла» [67, с. 61]. Не полишено поза увагою і секс як засіб грошової компенсації: «Не було в селі такої жінки, з якою б він не переспав, бо такий він з них податок брав» [67, с. 71].

Інколи секс візуалізується як механічне заняття: «Підходить білява дівчина, зупиняється біля мене. Вона мовчить, і я мовчу. Відчиняється ліфт, вона заходить усередину і я заходжу <...> Я мовчу, і вона мовчить <...> Я підходжу до номера своєї кімнати і вона підходить <...> Заходжу <...> вона заходить <...> я роздягаюсь, і вона роздягається, я ліг у ліжку і вона лягла у ліжку. Вона мовчить і я мовчу <...> Вона пішла і не сказала ні слова, і я їй не сказав ні слова <...>, більше ніколи і ніде її не бачив, навіть імені її не знаю <...> от-т-така дівчина» [67, с. 21]. Лаконічними кадрами замкненої

композиції автор досягає поставленої в монтажній фразі мети зображення лише рухів. Акцент на мовчанні підсилює механістичність і зосередження уваги на беземоційності, фізіологічності контакту.

Цікавим, хоч і не значущим для читацької уяви, є образ квітів. Видається, що автор вніс його в роман задля підкреслення контрасту чистоти та аморальності: *«І, не запалюючи світла, повними грудьми ввібрала запах конвалій і троянд»* [67, с. 146]. Одоративний акцент без світла, а отже, без візуалізації квітів, підкреслює тілесність, пластичність кадру. Змінюючи манеру письма від ліричної, романтичної до викривальної та осудливої, Є. Гуцало не полишає своєї любові до природи. Тому в епізодах роману трапляються описи природи, які підсилюють сенс монтажних фраз: дисгармонію досконалості природи та людини, чії аморальні вчинки нею підкреслюються: *«Прихистка видно пів неба в зірках, місяць, липи в зірках, пахне м'ятою, канупером, нічною красунею, десь далеко хропе кінь»* [67, с. 91].

Цікавою є фраза, де квіти лишаються в центрі кадру та єднають кілька калейдоскопічних лаконічних кадрів: *«В ресторані ми спершу пили коньяк, потім горілку, потім шампанське, а гвоздики стояли в кришталевій вазі на столику»* [67, с. 97]. Із допомогою контрасту досягається дисонанс непорушного чистого кришталю і природності квітів з метушнею застілля.

Отже, романи «Улюмджі» та «Імпровізація плоті» засвідчують розвиток кінематографізму в техніці візуального образотворення Є. Гуцала. Автор майстерно візуалізує абстрактні поняття, надаючи їм фізичних ознак або вдаючись до метафор. Такі кадри почасти супроводжуються звуковими акцентами, які підсилюють психологізм і емоційність монтажних фраз. Проте в центрі лишається людина з її винятковою долею. Однак у першому випадку автор співпереживає персонажеві, а в другому – засуджує деградацію людської сутності, втілену в образах персонажів та оповідачів.

3.2 Психологічне наповнення кадрування романів

Для увиразнення традицій калмиків Є. Гуцало подає кадри весілля, які створюють візуальний ряд: *«На весілля було зарізано овець, / <...> Улюмджі разом з іншими жінками та дівчатами спершу смажили м'ясо, / <...> у сковороди було залито гарячу воду. / Неподалік у дворі викопали яму, / <...> далі овечий рубець присипали у землю. / Готували ковбасу, чіксен, махан»* [73, с. 188]. Цей фрагмент позначений розмірним ритмом, що узагальнює зображене в межах кадру.

Пластичність зображення передає опис коня в панорамному кадрі: *«Сухий осінній степ лежав кругом, / наче безкрая кошм, що накривала стомлену землю. / Кінь м'яко ступав копитами, / відчуваючи не тільки порух руки хазяїна, / а й найменше його бажання, / і Убуш так само відчував настрій свого вірного товариша»* [73, с. 217].

Кадри узагальнюють зображення в епізоді зустрічі Убуша та Санджі: *«Після випитої араки Санджа не знав, за що хапатись. / Кусав хліб, / плескатими, як рибяча луска зубами, / слідом <...>, запихав до рота бйорика, / <...>, запивав усе це молоком, / що з підборіддя скапувало на вицвілу армійську сорочку. / Зіпаючи, / хлюпаючи носом, / сопучи, / чвакаючи. / Санджа їв із жадобою звіра»* [73, с. 219]. При цьому образ персонажа не деталізується, натомість візуалізований образ руху, тож усі кадри позначені динамізмом. Додавання звукових ефектів в останніх кадрах посилює ритміку та завершує головну метафору монтажної фрази.

Кінематографізм творчості Є. Гуцала виявляється також у кадрах-інтригах, за допомогою яких автор досягає максимального динамізму всієї монтажної фрази. Кадри-інтриги пронизані психологізмом, оскільки здебільшого передають внутрішню боротьбу та вибір персонажа. Спочатку читач у напрузі, намагаючись реконструювати мотиви вчинків персонажа, проте в наступних кадрах авторська мотивація розкривається, підпорядковуючись задуму і сюжету роману.

В епізоді помсти Убуша через кадри-інтриги, їх швидку зміну і посилену ритміку досягається динамізм: *«Ставши коліньми на груди, / вхопив Санджу за шию і трусив та бив головою об землю доти, / поки той захрипів, / сіпаючись, / Далі Убуш дістав із кишені ножа рибку, / і змуривши повіки, / остерігаючись дивитись розплющеним поглядом, / наніс два шарливі удари по очах»* [73, с. 219]. Розташування нарративної камери збоку від героїв допомагає охопити епізод цілісно, єдиною монтажною фразою: *«Убуш відсахнувся від нього, / ставши збоку»* [73, с. 219].

В епізоді пошуку Убушем своєї дитини лаконічні кадри з'єднуються в цілу панораму перехресним монтажем, який сприяє активізації потенціалу образної думки читача: *«Й він подався довкола мазанки, / роздивляючись по куцах та бур'янах. / І пішов на базар, / обійшов довкола. / Зупинився, / прислухався, чи не лунає плач»* [73, с. 228]. Наступні кадри підпорядковані меті зобразити хвилювання Улюмджі. Зафіксований момент дії досягає бажаного психологічного впливу на читача за допомогою звукових ефектів, оскільки крик дитини для Улюмджі постає не засторогою небезпеки, а прагненням повернутись у реальне життя: *«Улюмджі обережно взяла Айслу на руки, / і дитячий плач гоїв роз'ятрену рану в її душі. / Неквапливими / обережними рухами стала розгортати овечу шкуру, / <...> – на дитячому тілі не було жодної подряпини. / Улюмджі квапливо знову загорнула дитину в овечу білу шкуру й запально подивилась на Убуша»* [73, с. 231]. Останній кадр повертає до розміреного ритму, спаду напруги і заспокоєння персонажів.

Письменник часто вдається до зміни ракурсів. Це цілком виправдано, адже за його допомогою є можливість зобразити переживання, почуття персонажів, зокрема Улюмджі, чие життя пройшло у хвилюванні та під владою страху. В епізоді одруження Улюмджі нарративна камера розташовується збоку від персонажа, охоплюючи всю картину єдиним кадром: *«Зняли Улюмджі з коня, і так, як ходить сонце в небі, повели її по землі до кибитки, що призначалась для молодого подружжя, – внесли сюди посаг. Тут вона опинилась поміж дівчат»* [73, с. 47]. Далі камера невідривно рухається,

стежачи за учасниками дійства: *«Жінки повсідались праворуч від дверей, чоловіки – ліворуч»* [73, с. 47].

Точка зору у фрагменті зображення гостя виступає «зображуваним епітетом», підсилює наповнення кадру відчуттям хвилювання та невідомості. Ракурс зосереджує увагу на деталі, що символічно співвідноситься з розкішшою й невідомістю, яка «дихала тривогою та смертю» для Улюмджі: *«До неї підійшов чоловік середнього зросту у м'якому шкіряному взутті»* [73, с. 80]. Із допомогою ракурсу автор розмірено-ритмічно описує персонажа, роблячи смислові акценти: *«Підійшов по-кошачому, наче рись, – і обличчям також скидався на рися. Ліву руку мав забинтовану і тримав на перев'язі, а в правій – гадючився замашний маля»* [73, с. 81]. У наступних кадрах камера рухається зверху вниз, наповнюючи образ важливими деталями: *«Підборіддя біліло рваним рубцем. На грудях телінався армійський бінокль, при боці шашка»* [73, с. 81].

Наративна камера надає драматизму кадрам змалювання розбійника Авалги. За допомогою розташування анфас читач має можливість чітко простежити підступність персонажа: *«Від лукавого усміху шовкові темні вусики над верхньою тонкою губою в Авалги затріпотіли, зіниці заблимали глухим блиском. Обвів поглядом усіх, що стовпились у кімнаті...»* [73, с. 81].

В епізоді зображення смерті Худжірті за допомогою розташування наративної камери етапно зображуються частини тіла, несуттєві деталі приховані: *«Зі зв'язаними сирицею руками та ногами, в подертому, обшарпаному одязі, через який біліло в кривавих смугах тіло, непорушний Худжірті, схожий на повержений камінний стовп, лежав горілиць»* [73, с. 150]. Віддалення камери від об'єкта вписує його в загальний ландшафт. Метафоричне значення цього ефекту розкривається в зображенні Улюмджі з допомогою загального плану: *«Ставши на коліна, бо так було ближче до нього, вона мовби стала на коліна перед усім світом, перед калмицьким зоряним степом, у якому лежав Худжірті»* [73, с. 150]. У такий спосіб у зображенні стираються несуттєві деталі, натомість акцент лишається на

персонажеві та його переживаннях.

В епізоді прощання Убуша з дочкою наративна камера створює ефект бачення очима персонажа, припрошуючи читача до співпереживання: *«Попрощавшись, мав би йти, але ніяк не міг відірватись поглядом від личка дитини, що спала в ліжечку накрита кошмою <...> уранці, таки заснула, зрідка схлипуючи вві сні»* [73, с. 81]. А далі відбувається перехід наративної камери анфас із додаванням пластичного порівняння: *«Личко поспокійнішало, мерехтячи хворобливим рум'янцем, стулені повіки здригались, наче вітрець ворушив розгублені крила метелика»* [73, с. 81].

В епізоді зустрічі Убуша та Улюмджі наративна камера виконує схожу функцію: *«Нарешті впевнився, що з дитиною на руках стоїть зовсім не Хулхунда, як обіцяв йому сьогодні біля кургану чабан Санал Бораєв, а інша молода жінка, дуже схожа на Хулхунду»* [73, с. 170]. Розташування камери збоку від персонажа допомагає читачу стежити за його поглядом. Убуш та Улюмджі зустрілись уперше, тому ракурс увиразнює важливі для Убуша деталі, оббігаючи постать: *«Міцною невисокою постаттю, відхиленням назад пружним станом, овалом продовгастого плаского обличчя, обмальованим чорними крильми смолистого волосся, довірливо-глибоким поглядом темних очей, які не ховалися за повіки, вона була дуже схожа на Хулхунду, навіть однаковий скорбний смуток ледь навутинівся в кутках уст»* [73, с.170]. Показово, що наративна камера сприяє створенню нового образу – не Улюмджі, а Хулхунди, оскільки читач, власне, спостерігає з Убушем. Констатуємо майстерний авторський прийом бачення очима персонажа. Через рух наративної камери читач відстежує, що це не доповнення образу Улюмджі, а новий образ, але навіяний приємними спогадами Убуша про дружину. Ці душевні згадки домінують у кадрах, насичуючи їх позитивними емоціями, які пережив Убуш. Оновлення образів можемо трактувати подвійно: для читача «нова Улюмджі», для Улюмджі ці хвилини в кадрі важливі – це кардинальна зміна її життя, вона покликана відродити земне призначення Хулхунди, яке зараз реалізується в майбутнє, і творитиме його вже Улюмджі. Заглиблення читача в психологізм

кадру – також один зі шляхів розкодування авторського підтексту.

Наративна камера анфас при змалюванні Ольги допомагає читачеві побачити зміни рис обличчя після автоаварії: *«Ольга повертається, і я зі здивуванням вглядаюся в її обличчя, – яке видається обличчям незнайомої жінки, і вираз очей її холодний та байдужий, наче вона вперше бачить мене»* [73, с. 153]. У наступних кадрах спостерігаємо рух наративної камери до інших деталей обличчя: *«та враз усміхається, світло усмішки повертає мені знайомий образ, і я вже не сумніваюся, що це-таки ота калмичка Ольга»* [73, с. 153]. Контраст і ритм наповнюють монтажну фразу. Наративна камера в кадрах розв'язки переходить з позиції збоку від героя в анфас: *«Ольга обертається до мене за столом, і тепер я розумію, чому відразу не впізнав, чому вона видалась знайомою і незнайомою»* [73, с. 153]. Повернення камери ліворуч із виокремленням деталі та її подальший рух несуть емоційне навантаження і розв'язку: *«Ліву щоку її від підборіддя до скроні перетинав довгий, нерівний рубець. Зубчастий рубець вигнувся на лобі понад гладко зачісаним, посіченим сивиною волоссям»* [73, с. 154]. Точка зору в цьому фрагменті допомагає градаційно підсилити драматизм у кожному наступному кадрі.

Наративна камера допомагає не лише охопити цілісно місце, де відбувається дія, а й виокремити деталі: *«Відчиняє пофарбовану голубою фарбою хвіртку, іржаві завіси озиваються фальцетом, і ми разом із едже Улюмджі опиняємось на широкому, звідусюди загородженому подвір'ї. Ще рудий пес і не встигнув гавкнути на гостей, як відчинилися засклені двері веранди, й вийшов хазяїн. Із насторожено-похмурого його обличчя вмиль обернулось на привітне, усмішка затремтіла на темному виду, як яєчня на сковороді»* [73, с. 236]. Пластична деталь в останньому кадрі завершує рух наративної камери услід за очима персонажа. Усмішка в картині виступає рушійною деталлю, здатною змінити найсуворіше обличчя. Уся наступна монтажна фраза будується контрастно до попередньої. Теплоті гостювання автор протиставляє бездуховність людей. Камера переводить погляд на стіну в

погребі: *«Семен Романович киває на стіну, до якої досі ми стояли спинами»* [73, с. 236]. Продовжується епізод переходом камери з позиції збоку від персонажів до напрямку їхніх поглядів і далі знизу вгору: *«Знизу до гори цю стіну в погребі викладено значно більшими за дрібні облицювальні плитки широкими плитами, списаними прізвищами, іменами, по батькові... Чимізов О. А.»* [73, с. 236]. У наступних кадрах ракурс зосереджує увагу реципієнта на деталях, які несуть смислово-емоційне навантаження монтажної фрази. Так, автор подає перелік звань героїв, їхні імена та портрети, які для людей є лише облицювальними плитами в погребі. Такою деталізацією Є. Гуцало апелює до етнічної свідомості, культурної пам'яті читача. Наскрізний гротеск картини спрямований на байдужість до пам'яті та вшанування загиблих героїв: *«Поряд звання – рядові, сержанти, лейтенанти, майори, а також дата й рік народження та через риску дата й рік загибелі. <...> Імена героїв для мишей»* [73, с. 236].

В епізоді занепокоєння та суму Улюмджі нарративна камера розташовується збоку від персонажа, а потім крупним планом акцентує важливі деталі образу, рухаючись із різних боків постаті: *«Едже Улюмджі повернулась з балкона. Посірівши на обличчі і спопелівши зором очей, в правій руці тримала палицю, а долоню лівої руки прикладала до грудей»* [73, с. 60].

У романі важливу роль відіграє план. Так, використання середнього плану в епізоді зображення пошматованого тіла Худжірті апелює до уяви читача, а кольорові деталі психологічно доповнюють кадр: *«Вгледівши стільки басаманів на оксамитово-шоколадній шкірі, з-під якої випирали міцні обручі ребер, Улюмджі навіть відвела погляд, соромлячись і не вірячи, що Худжірті не тільки з обличчя страхітливо потворний, а й груди його посічено, а й плечі порубцьовано, а й руки пошрамовано»* [73, с. 93]. Використання плану допомагає охопити образ персонажа цілісно, а відтак і збагнути важливі деталі розвитку всього епізоду: *«Худжірті показав свої руки – важкі та чорні, у вузлах жил, начебто гадюки повузлували – й не тільки руки, а груди, живіт, шию, скроні, чоло»* [73, с. 104]. Кольорові акценти підкреслюють працьовитість

персонажа, а наративна камера рухається знизу вгору, зосереджуючи увагу на деталях.

Ближній план спостерігаємо в епізоді зображення Ерні, батька Убуша, де кадри поєднані перехресним монтажем, а наративна камера збоку від персонажа допомагає охопити картину панорамно: *«Згорблений Санал Бараєв сидів на возі з віжками в руці, / дивився на дорогу, / дивився на осінній степ, / але не бачив, ні дороги, / ні степу, / ні віжок у руці. Бо перед сивим зором невідчійно стояла жахлива картина, / батька мертвими руками обіймає Батнасан»* [73, с. 249]. Поєднання кінематографічних засобів передає драматизм настрою епізоду. У наступних кадрах увага зосереджується на арці, відбувається плавний перехід на крупний план обличчя з виокремленням деталі та кольоровим акцентом: *«Ерні тримав у руці бортхо з недопитою аркою, безбарвні сльози сочилися з його посивілих очей»* [73, с. 178]. Знову абстрактні поняття знаходять емоційне вираження в пластичній фізичній формі. Подальші картини подаються застосуванням дальнього плану: *«Кінь сіро-молочної масті наблизився до хазяїна, схилився так, що його біла грива торкнулася снігової шапки волосся»* [73, с. 178]. Лише з додаванням кольору та плану, використанням візійної метафори митцеві вдалось досягнути бажаного емоційного впливу на читача. Завершується монтажна фраза символічно, оскільки вибір світло-тінних відтінків передає невідомість майбутнього та трагедію теперішнього і зв'язок між ними: *«Старший чабан дивився сивими прозорими очима, в яких пеленою стояв туман»* [73, с. 178].

Використання дальнього плану та його укрупнення спостерігаємо в епізоді зустрічі Убуша з вовками, де виокремлення деталі підвищує емоційність кадру: *«Слідом за ним <...>, появился і другий вовк, майже такий самий великий. цей вовк яось дуже дивно переставляв лапи. Так, наче забував, яку лапу за якою слід йому переставляти, а тоді вовчі лапи немов підламувались, і він розгойдувався то в один бік, то в другий»* [73, с. 237]. Наступні кадри характеризуються поверненням наративної камери на персонажа з використанням загального плану і також зосередження уваги читача на деталі:

«Убуш ніколи не розлучався з маля – й зараз міцно стискував руків'я своєї безвідмовної пастушої зброї» [73, с. 237].

Крупний план використовується при розповіді Семена Романовича про молоді роки: *«З портфеля, де лежать вірші, Семен Романович дістає глянцевий лист паперу, на якому перефотографовано діаграму. Безліч кубиків цієї діаграми сполучено між собою лініями. В кубиках написано: як називалася справа, в якій брав участь господар, а також указано рік. Справи всякі, та й роки – від післявоєнних по нинішні» [73, с. 178].* Така стрімка покрокова деталізація кадру немов пластично розкриває історію життя персонажа й педантичність, з якою Семен Романович ставився до соціальних обов'язків. Глянцевий лист сприймається символічно, оскільки це доказ глянцево-зразкової роботи персонажа, який і досі з трепетом згадує молоді роки. У монтажній фразі автор поєднав два часових виміри, у яких живе Семен Романович: теперішнє (любов до поетичного слова) та минуле (зразок недаремно прожитого життя). Спостерігається авторська повага до персонажа через вказування по батькові, що одразу налаштовує на його важливу роль у суспільстві.

Роман «Улюмджі» – пригодницький, тож багато кадрів у ньому представлені ритмічно. Є. Гуцало спрямовує категорію ритму на появу психологічних реакцій у читача щодо прочитаного. Епізод танцю Улюмджі на весіллі позначений розміреним ритмом із пластичними порівняннями: *«Танцювала Улюмджі на прохання гостей, постать її гнучка в'юнилась у танці так, начебто перед захопленими очима присутніх виростала з родючої землі квітка» [73, с. 39].* Далі відбувається перехід у повільний описовий ритм: *«Спершу стебло тягнулось догори, далі розпустилися зелені листки, далі вже червоні пелюстки хлюпнули, й скоро гості побачили, що це не просто перед їхніми очима розпустилась квітка, а спалахнуло полум'я...» [73, с. 39].* Ритм функціонує за межами кадру, даючи змогу реципієнту візуалізувати образ дівчини-квітки.

Суголосним є епізод подорожі Убуша та Улюмджі. Спочатку кадри

наповнені розміреним ритмом із використанням загального плану: *«Улюмджі вільно трималась у сідлі, відчуваючи невимовну відданість до суворого з вигляду, згорбатілого в широких плечах Убуша, котрий ступав поряд, ведучи коня за шумбур. Час від часу він повертав до Улюмджі поскороджене зморшками, вилицювате обличчя, на якому верблюжими колючками стриміли брови, у дивній німій муці-стражданні милувався нею, втішався зграбною округлою постаттю і, здавалось, міцно зціплював зуби, щоб не застогнати від солодкого болю, яким повнилась душа»* [73, с. 181]. Весь аналізований уривок супроводжується мінливістю цілісної картини з уповільненням описового ритму в останніх кадрах.

Динамічністю позначені кадри звістки про загублену дитину: *«Не чуючи під собою землі, ні коня, Убуш помчав додому. Не хотілось вірити почутому від Санали»* [73, с. 127]. Кадри віднайдення наповнені розміреним ритмом, що плавно переходить у мінливу зображувану картину: *«Від несподіванки в Убуша віднялися ноги, він уже не йшов до згортка з дитиною, а важко плив. Потім упав на коліна, задихаючись від радісної муки <...>, вглядаючись у свою дитину, боячись повірити, що йому не мариться, <...> – Убуш зовсім низько нахилився над дитиною і, вловивши щокое спокійне дихання, зрозумів, що дочка спить»* [73, с. 230]. Укрупнення плану та деталізація викликають підвищення емоційності кадрів.

В епізодах весілля ритм визначає поділ на кадри, виражаючи найбільший ступінь їхньої напруженості в подальшому: *«Весілля на подвір'ї загуло, рясний лемент ударив степовою грозою»* [73, с. 118]. Усі наступні кадри позначені динамізмом: *«Коні, запряжені в бричку, сіпнулися, захропли, земля бризнула з під копит. Заряхтіли в повітрі шаблі, і поранений першим ударом візник звалився на бік, намагаючись повзти, але від наступного удару скорчився, задригонів. Бритоголовому лезом шаблі розітнули груди, через розсічену сорочку світилася кров'ю рана. Руків'ям шаблі його шмагонули по скроні, що набухла рубцем, а рубець відразу ж стемнів од крові, а вузькі й пронизливі очі на ясному обличчі від наглого болю наче пірнули глибоко в єство – й випірнули*

звідти нажахані й перестрашені» [73, с. 118]. Ритм в уривку підсилює засоби звуку, кольору, контрасту, що викликають неприємні відчуття страху та болю. Домінантним у цих кадрах є звук, який допомагає візуалізувати абстрактні поняття почуттів. Можемо стверджувати, що епізод цілісно впливає на реципієнта, оскільки після побаченого читач вимальовує цілісну картину-враження калмицьких весіль, наповнену негативним емоційним потенціалом. Суголосною є наступна монтажна фраза, утворена динамічними кадрами, ритмічно структурованими: *«А Сава вже кинувся до хліва, де йшла страшна січ. Злітали шаблі, опускаючись на дві людські постаті... Злітали – й опускались наче ціпи-блискавки, що вимолочують зерно <...> але ж <...> не жито вимолочували. Й навіть не життя, бо життя там уже не було. Ворожа лють сікла на січку їхні трупи»* [73, с. 119].

Подальші кадри знову сповнені звуками, які нашаровують ритміку, що функціонує в межах лаконічних кадрів: *«Аж поки один із хлопчаків біля воріт закричав нелюдським голосом. Тоді коні, захропли біля тину, здибались і скочили вбік <...> поскакали, торохтячи порожньою бричкою»* [73, с. 119]. Пластика всієї картини бою спрямована на асоціативну передачу відчуття страху.

Апеляцією до слухового образу і накладанням ритмів у кадрах позначений епізод лікування руки Улюмджі: *«Улюмджі не лементувала, а вила смертельним виттям і діти плакали за матір'ю, наче за покійницею. Убушеві так само хотілося завити, але стримувався над силу»* [73, с. 201].

Ритмічні акценти, часто означені словом «раптом», виконують у романі функцію засобу виразності: *«І раптом його плескاته обличчя посіріло від смутку <...> бо так йому стало шкода цих знедолених, яких і досі шмальний вітер жене по бездоріжжях степу, які й досі бояться зачепитися, зупинитися»* [73, с. 127].

Кадри змалювання зустрічі Убуша з батьком позначені динамічним ритмом: *«Малинові губи в Ердні тремтіли, малинові щоки здригались. Вони випили араки»* [73, с. 178]. Продовжується монтажна фраза розміреним «Убуш

відчув, як хміль не веселить, а поймає злістю» [73, с. 178].

Ритм допомагає реципієнту візуалізувати гнів: *«В Худжірті заграли жовна на вилицюватому обличчі, він спалахнув гнівом...» [73, с. 128].* Суголосними є кадри зображення Убуша: *«Верблюже його обличчя затремтіло, проте не від сміху, а від нападу ненависті й люті. Але Убуш не злякався спотвореного, страшного обличчя своєї смерті, що назвалась Оголом» [73, с. 163],* де ритм функціонує в межах кадру, узагальнюючи образ гніву.

Емоційно та психологічно заряджені кадри порятунку Убуша Улюмджі: *«І чим ближче ставало до їхньої мазанки, тим гостріший розпач опосідав єство» [73, с. 190].* Продовження склейки кадрів набуває кіносценарного характеру, а їхня чіткість наближає роман до пригодницького фільму, якому властивий динамічний ритм і високий ступінь напруженості: *«Згинаючись поза кущами лободи й полину, колінкуючи поза тамариском, що видзвонював безтурботними горобцями, вона дісталась на баз» [73, с. 190].* У наступних кадрах виокремлення деталі налаштовує реципієнта на інтригу: чи вдасться Улюмджі перебороти розпач і взяти вперше зброю та врятувати чоловіка: *«Пальці занурилися в мерву, намацавши тверде ложе трьохлінійки. Улюмджі рішуче висмикнула рушницю, аж гнідий кінь сахнувся вдруге, і вчепилась у зброю так, як в останній порятунок» [73, с. 190].* Перед останнім наповненим психологізмом кадром-розв'язкою подано кадр-кульмінацію найвищого ступеня напруженості, що перетворює епізод на мікронovelу.

Напруженості та психологізму сповнені останні кадри роману: *«Він знав, що плаче син Убуша біля свого батька. Санджа стріляв доти, поки вийшли всі патрони, а коли вийшли всі патрони, дитячий плач у мазанці вже не чувся...» [73, с. 248].*

Розміреним ритмом марковані кадри відчуття тиші та спокою: *«Табуни хмар кидали тіні на землю, а що хмари текли швидко, то й тіні їхні хутко, накладаючи на хвилясті килими гаптованих квітами трав рухомі узорі, і збадьорена душа Худжірті сама співала» [73, с. 127].*

В епізоді опису Улюмджі спостерігаємо контрастний ритм: *«Улюмджі*

п'є чай зосереджено, спокійно, та раптом усміхнулась – і її те лице засяяло хвилию ласки, й зіркі очі випурхнули з капшучків повік, також спалахнувши невимушеним теплом» [73, с. 9]. Функція такого ритму – наповнити картини емоційним піднесенням, а візійна метафора ще раз підсилює осяйність доброти едже. Можна стверджувати, що всі візійні метафори при творенні образу Улюмджі Є. Гуцало використовує задля розуміння читачем неземної теплоти та душевної краси персонажа. «Тепла усмішка», «сонце», «осяйність» – це ті слова, які співвідносяться з образом Улюмджі та провокують перше емоційне враження від прочитання роману.

Показово, що і в романі «Імпровізація плоти» епізоди-скетчі представлені ритмічно. Це цілком виправдано композиційно, відповідно до умов жанру, та змістово, адже персонажі постійно перебувають у сексуальних інтригах, а тому категорія ритму підсилює емоційний посил. Ритм часто визначається словом раптом, а також повторюванням окремих слів і їх сполук. Іронічне ставлення письменника до «паралельної» любові передане стрімким ритмом, який функціонує в межах лаконічних кадрів: *«Паралелі, паралелі! Паралельна любов! Ах, яка розпуста, / яка розбещеність, / яка аморальність, / яке низьке падіння <...>. Розпуста? Розбещеність? Аморальність? Низьке падіння?»* [67, с. 147]. Повторюваний займенник *яка* підсилює динамічність та експресію кожного кадру. Своєю чергою, останні кадри – це діалог автора з читачем, що підводить його до роздумів про паралельну любов у житті. Такі картини характеризуються розгорнутою композицією, тому ритм функціонує за межами кадру, плавно переходячи в тональний: *«Для них, хто не просто йде на паралелі, на паралельну любов, а й усвідомлює свою поведінку та виправдовує, розкошує від своєї розбещеності в нього сьогодні одна розбещеність, завтра інша <...> прагне <...> незвіданих безодень розбещеності»* [67, с. 147].

Завдяки ритму спостерігаємо напруженість в епізоді: *«Раптом здав путівку і – проводити відпустку в Києві»* [67, с. 141]; *«І раптом мені здалось, що Поль нікуди не поїхав, що він також бере участь у цьому спектаклі з вином та шашликами, що він поблизу причаївся в кущах біля води»* [67, с. 189]. В

останньому прикладі помітне наростання ритму і досягнення апогею.

В епізоді подружньої зради ритм посилює психологізм і глибину кадру, апелюючи до життєвого досвіду читача та через відповідні лексеми: *«Мені треба поспішати, бо раптом вона прийде з роботи, ось так раніше візьме і прийде»* [67, с. 55].

Із допомогою акценту на деталі автор передає абстрактне почуття: *«А в медсестри Зої смикаються губи, вона сама смикається»* [67, с. 142]. Є. Гуцало візуалізує страх, тож спостерігаємо поетологічну подібність цього прийому в аналізованих романах. Страх у цих творах не підвладний контролю, що засвідчує безпорадність людини перед ним, він володіє персонажами. Але для його зображення автор вдається не до традиційного вираження емоцій, а до акцентів на якихось особливих деталях, що, проте, не заважає відповідній інтерпретації. Як у романі «Улюмджі» страх постійно був біля Улюмджі, так і в «Імпровізації плоті» страх переслідує та наповнює душі персонажів, адже «паралельна любов» розвивається разом зі страхом викриття.

Динамічним ритмом позначені кадри зображення злості: *«А тільки спалахнула лють, і вже перехотілося кликати сусідів по корпусу на допомогу»* [67, с. 172], або ж ревності дружини чоловіка до нареченої: *«Зірвалася – й полетіла з весілля»* [67, с. 76].

Ритм апелює до життєвого досвіду читача, наповнюючи кадри динамізмом в епізоді очікування викриття блудності персонажів: *«І в цей час хтось постукав у двері, мене як морозом обшпарило»* [67, с. 173].

За допомогою ритму створюється пластичний малюнок зображуваного з підсиленням динамізму в останньому кадрі: *«Валокордон слухняно ввімкнув транзистор, який стояв на журнальному столику, і вже зробив рух, щоб іти до мене, але я мало не закричала»* [67, с. 174]. Кадр-розв'язка обрамлений напруженим звучанням, деталь у картині виокремлюється: *«Бідний мій залицяльник Валокордин, він аж сахнувся з несподіванки, аж посизів на малиновому обличчі»* [67, с. 174]. Відтак відбувається перехід у мінливість, що створює висхідний пластичний малюнок: *«Він завченим рухом руки поправив*

окуляри, знічено відвернувся, сів у крісло, слухаючи музику, що лунала з транзистора» [67, с. 175]. Алітерація р надиктовує ритм, що ілюструє механічність рухів, але домінантною стає мелодія музики, заспокоюючи персонажа, який поринає в душевний спокій, затишок, самозадоволення, умиротворення. Суголосними є кадри внутрішнього спокою персонажа: *«Повільно пройшла під липами й каштанами. Зовсім не хотілось думати про те, що сталося біля вогню. І якось було байдуже...»* [67, с. 175].

Розмірений ритм прочитується через слово дедалі у фрагменті: *«Дедалі похмура винуватість спливала з довгообразого лиця, дедалі відходив душею і тілом <...> дедалі своєю послужливістю, слухняністю, покірливістю, баба Катерина лікувала йому настрій»* [67, с. 80]. Кадри лаконічні, проте їхній зміст визначає сповільнення ритму.

Показово, що автор у романі здебільшого використовує кінематографічні засоби ракурсу, плану, кадрування та кольорового акценту – вони суголосні в художньому плані, адже доповнюють виразність картин і допомагають досягнути глибини психологізму в них.

Наративна камера в епізоді зображення жінки розташовується в позиції анфас, у кадрах виокремлюються лише риси обличчя. Чіткість картин допомагає зосередити увагу читача на віці персонажа: *«На її видовжене, жорсткувате обличчя, з ледь випутними вилицями, з віялом тоненьких зморшок під очима, з чітко окресленими рисами зморшок у кутиках великих, жорсткуватих уст, – це її обличчя мало колір доспілого абрикоса»* [67, с. 136]. Автор зосереджує увагу на деталях – «зморшках» – та додає кольорове вкраплення, візійна метафора підсилює образ, тому в уяві читача постає досвідчена жінка. Наступні кадри характеризуються зміною розташування наративної камери збоку від об'єкта: *«Вона відсторонилась, <...> прошепотівши "за нами підглядають", <...> здивований ти обернувся»* [67, с. 137], – звуковий ефект зумовлює зміну ракурсу та «бачення очима персонажа».

У кожному епізоді ракурс відіграє функцію «зображуваного епітета» [1].

Здебільшого нарративна камера розташовується в позиції анфас, а мінливість ритму структурує кадр: *«Сердито дивлячись у пласке, розплескане перенісся <...> Розпливлося широке обличчя в безпорадній дитячій усмішці»* [67, с. 139]. Схожу роль ракурс відіграє в епізоді опису невідомого: *«А морда в нього квадратна й коричнева, бо любитель коньяку, та ще кави, та ще гаванських сигар»* [67, с. 148], – лаконічні кадри створюють замкнену композицію, підсилену кольоровим акцентом та експресивною згрубілою лексикою.

У фрагменті опису зради ракурс служить засобом виразності аморальності: *«Я так слухаю й дивлюся <...> очі в неї чисті-пречисті, не скажеш, що брешуть»* [67, с. 171].

В епізоді зображення кімнати автор через нарративну камеру підкреслює окремі деталі, що знімаються: *«Ставлю конвалії в скляну вазу на столі й тут все стається, дивлюсь на вікно, а ліворуч від дверей <...> стоїть шафа й далі диван»* [67, с. 172]. Опис дивану подається останнім, щоб після кадру-інтриги сфокусувати всю увагу на ньому, оскільки тут розгортатимуться всі події.

У кадрах-інтригах нарративна камера зосереджується на двох об'єктах – шафі та обличчі: *«Спершу було не видно з-за шафи, та скоро впливло його малинове, мов полуниця, обличчя <...> у великих окулярах – похитливими вічками, які дивились на мене радісно й масно»* [67, с. 174].

У кожному кадрі епізоду із зображенням лекції спостерігається рух нарративної камери: *«Сидять – і дивляться на мене. Особливо ж пильно дивляться ті, що сидять ззаду, і в тих, що ззаду, очі напружені, морди червоні»* [67, с. 125]. Закінчується монтажна фраза зміною камери у вихідну позицію: *«Я злякалась, знаєте, я спершу червоніти почала, вся стала покриватися червоними плямами»* [67, с. 125]. Кольоровий акцент передає нервування персонажа, як це характерне для Є. Гуцала, – виразною деталлю, а не називанням емоції чи низкою мімічних реакцій.

Цікавим є фрагмент, де поєднуються всі вказані кінематографічні засоби: *«В павільйон долинав тихий пташиний спів, через висаджені вікна видніло озеро, по воді пливло три качки, на відстані від них ще дві»* [67, с. 137]. Через

уміле монтажування кадрів погляд камери виходить на ширші й ширші горизонти до цілої панорами, яку видно через вікно. Продовження монтажної фрази супроводжується звуками та підсвідомим поверненням читача до місця, де відбуваються події. Майстерність митця в оперуванні кінематографічними засобами допомагає читачеві бути одночасно у двох місцях: *«Зітхнувши, зважившись (нарративна камера розташовується збоку від героїв), – ти обійняв невеличку біляву жінку (колір надає контурної краси зображуваному об'єкту), й вона (швидка склейка кадрів) уже в твоїх обіймах – спершу (налаштування реципієнта на сприйняття першої дії) відкинула назад голову з коротким ячмінним волоссям (візійна метафора, яка доповнює гаму кольорів щодо жінки), зав'язаним тугим хвостом на потилиці, подивилася здивовано (виокремлення деталі рис обличчя, що передають стан душі персонажа), і в цю мить очі її спалахнули задержуватою радістю, потім (розпочато нову монтажну фразу злиття) вона прихилилася ближче, й ти, взявши долонями її обличчя (крупний план двох персонажів), припав губами до її губів»* [67, с. 148].

Схожість у використанні кінематографічних засобів спостерігаємо в епізоді: *«Олька просипається, поволі-поволі розплющує очі (нарративна камера розташовується над персонажем), дивиться – й зразу ж злякано назад заплющується (наростання ритму). Помацала пальцями (візійність рухів), лежить на теплому піску, – чує (апеляція до слуху та нюху), водою пахне, якісь голоси, <...> роззирається»* [67, с. 127].

Епізоди здебільшого представлені чіткими кадрами, почасти із замкненою композицією, спостерігається певна статичність зображуваного. Кожен кадр смислово провокує уяву читача на сприймання наступного, який доповнює пластичний малюнок: *«Вона вимикає телевізор, що стоїть у кутку біля письмового столу, / ставить на стіл пляшку сухого вина, / щоб була на наповнаті біля наповнаті біля ліжка, / ставить тацю з виноградом, / і починає повільно роздягатись. <...> Вона любить роздягатись, / у неї цілий ритуал, / і вона любить, щоб за нею в цей час спостерігали»* [67, с. 5], – сповільнені рухи у двох останніх кадрах надиктовують інтимну атмосферу монтажної фрази.

Суголосним є інший епізод: *«Ми тоді посиділи в ресторані, / з ресторану подались в кемпінг, / тут у барі трохи добавили коньяку, / весь час я читав її вірші»* [67, с. 42], – важливо, що кадр, який об'єднує всі події, подається останнім, оскільки не творча культура важлива для персонажів.

Статичність спостерігається і в зображенні повсякденного життя бухгалтера: *«Приходить бухгалтер з контори додому, / десь після обіду. / На веранді стоїть диван, / а на дивані хтось спить»* [67, с. 67].

Кадри зображення поцілунок спрямовані на одоративні акценти: *«Тут збудливіше й гіркіше пахло гострою весняною зеленню, похлюпував вітер у верхах дерев. Ти обійняв цю біляву жінку, / вловлюючи ніздрями її черемхово-вітряний запах її сухих кіс і любистково-терпкий дух її тіла <...> ти відчував її через поцілунок, / зосередившись на відчутті її через поцілунок»* [67, с. 138].

Отже, аналіз романів «Улюмджі» та «Імпровізація плоті» крізь призму кінематографічності яскраво засвідчує придатність застосування категорій поетики кінематографа для реконструкції особливостей творчого мислення Є. Гуцала. Найбільш потенційними з них є кадрування, ракурс і ритм, що сприяють відтворенню психологізму зображуваних картин, зокрема почуттів, емоцій, страждань персонажів.

Висновки до розділу 3

Спроба дослідити романи Є. Гуцала «Улюмджі» та «Імпровізація плоті» з погляду кінопоетики дала можливість усебічно простежити кінематографізм його художнього мислення. Твори мають різну композицію, проте однаково насичені психологізмом, тому найбільш потенційними для вирішення завдань виявилися категорії ракурсу та ритму.

Так, наративна камера допомагає реципієнту зосередити увагу на домінантних об'єктах у кадрах. Показово, що потужність психологічного ефекту досягається винятково рухом і розміщенням ракурсу в картині відносно зображуваного. Здебільшого ракурс у романах фокусується так, щоб емоційно

вплинути на реципієнта, допомогти відчувати переживання персонажів («Улюмджі») або ж простежити та зрозуміти душевні пошуки й конфлікти («Імпровізація плоті»). Наративна камера часто допомагає *«бачити очима персонажа»*.

Категорія ритму допомагає підсилити ступінь напруженості, позначаючи кадри динамічністю або ж, навпаки, спадним ритмом, що змушує читача до міркувань поза межами безпосередньо зображеного.

Аналізовані романи яскраво свідчать про оперування письменником інтелектуальним монтажем. Пластично візуалізуючи абстрактні поняття, надаючи їм фізичної форми, автор підкреслює їхню силу в керуванні людьми. Образи страху, суму, відчаю, сексу виступають у різних іпостасях: персонажами, відчуттями, засобами досягнення цілей.

Не можна залишити поза увагою і техніку творення збірних образів в аналізованих романах: слуги, типової української дівочої вроди та деградованого суспільства. У таких узагальнених кадрах Є. Гуцало використовує плани (дальній – загальне уявлення, крупний – ширше розуміння монтажного підтексту), ракурси та кольорові вкраплення, що мають спільну художню функцію. Часто емоційність кадрів визначається символічністю зображуваного.

Характерним для романів є використання ретроспекції, що засвідчує монтажність мислення Є. Гуцала. Читач не відчуває склейок кадрів і розриву сюжетних ліній, автор на межі психологізму та кінематографізму невідчутно повертає думку читача в минуле для розширення сенсів, які розкодовують художнє полотно.

Кадри творів об'єднуються і відкритою, і замкненою композицією. У романі «Улюмджі» здебільшого читач відчуває сум та жаль з огляду на понівечену важку долю жінки-калмички. Проте твір «Імпровізація плоті» провокує осуд аморальності персонажів. Інколи письменник викликає в читача дисонанс, поєднуючи високе і низьке в одній монтажній фразі. Такі провокації до роздумів у кадрах розгорнутої композиції є свого роду кіновставками, де

читач може створити власне продовження монтажних фраз і стати співрежисером художнього полотна.

Основні положення розділу викладено в публікації [35].

ВИСНОВКИ

Усі види мистецтва здатні впливати на свідомість людини. Розширення мистецьких індивідуальних можливостей реалізується завдяки запозичення форм і засобів творення художньої дійсності. Тож не дивно, що проблема синтезу мистецтв бере свій першопочаток ще в трактатах Аристотеля. Так, його праці дають широке уявлення про синтез літератури, живопису та музики як основних мистецтв, які візуально відтворюють дійсність. Погляди Аристотеля поділяли Горацій, Д. Броун, А. Шлегель. Проте Г. Е. Лессінг ставив під сумнів синтез вказаних мистецтв, означуючи їхні відмінні засоби, яким не властиве будь-яке взаємопроникнення, і констатує мистецьку самодостатність та незалежність у складному процесі відтворення конкретно-чуттєвих образів.

Важливим у сенсі розвитку поглядів українських дослідників на означену проблему є трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості», у якому літературознавець наводить аргументовані висновки щодо взаємодії мистецтв лише на початковій стадії розвитку, проте надалі вони знаходять іманентні шляхи функціонування в естетичному процесі відтворення дійсності.

Поява кінематографу в ХХ столітті викликала культурно-наукове зацікавлення, що зумовилось новітніми можливостями сприйняття та відтворення дійсності та можливим проявленням кіно в інших мистецтвах. Найбільш суміжною з кінематографом у виражально-зображальних засобах стала література. Показово, що завдяки гамі почуттів, які викликають у людини вказані мистецтва, стимулюється творча уява.

Проте аналіз теоретичних та практичних розвідок засвідчує неоднозначність науковців у поглядах на означену проблему. Так, одні вважають, що літературі та кіно не властивий процес синтезу. У таких працях здебільшого окреслюється мистецька методологічна недотичність, або ж возвеличується література як осередок розвитку кінематографу. Ідеться про дослідження Джозефа і Гаррі Фелдманів, Ю. Нагибіна, Л. Брюховецької. Інші

ж, навпаки, засвідчують розширення меж мистецтв завдяки запозиченню виражальних засобів (праці теоретиків кіно С. Ейзенштейна, М. Рома, Ю. Лотмана, Р. Клера, літературознавців – Л. Генералюк, Н. Горницької, Г. Клочека, А. Покулевської, О. Пуніної).

Процес обміну виражально-зображальних засобів літератури та кіно дослідники означають по-різному: синтез (О. Рисака, О. Мацяка, Л. Генералюк), взаємовплив (Г. Клочек), інтермедіальність (О. Ханзен-Льове). Дефініцію «інтермедіальність» вперше означив та потрактував О. Ханзен-Льове. Спробу дефініціювати процес асиміляції мистецьких кодів також знаходимо у працях С. Ейзенштейна, М. Ромма та в розвідках сучасних літературознавців – Н. Горницької, О. Пуніної.

На основі наявних у літературі тверджень пропонуємо вважати, що «кінопоетика» – це організована, професійно сформована система прийомів і засобів кінематографії (кадр, монтаж, ритм, ракурс, колір, світлові ефекти), за допомогою розуміння яких може бути потрактована поетика літературного твору. Унаслідок цього можливе встановлення кінематографізму літературного твору або художнього мислення автора як ознаки, що засвідчує близькість цих двох видів мистецтва.

На основі теоретичних та практичних розвідок виокремлюємо основні дефініції кінопоетики. Кадр – уявна / зорова картина, яка відтворює дійсність. Іманентною властивістю виступає смислова композиційність, яка закладена в межах авторської уяви. Кадри нерозривно поєднуються за допомогою монтажу, який створює ілюзію єдності смислового наповнення, допомагає читачу зануритись в інший світ, «не відчуваючи» межі між реальним та уявним. Монтажна фраза з'єднує усі сенси кадрів із головною сюжетною лінією художнього тексту. Мізансцена – завершена частина кадру, у межах якої відбувається зображення та/або взаємодія певних персонажів, вибір і межі подання яких становлять мікросистему і розкривають авторський задум. Категорія плану та ракурсу перебувають у нерозривній єдності, оскільки перша увиразнює об'єкт, друга допомагає «прочитувати» внутрішній світ персонажів.

Ритм – системно-логічне структурування кадрів, яке залежить від часу, що фіксується автором.

Доречним є умовне групування категорій за їхнім функціональним вираженням у творі: 1) кадр та монтаж (розглядаємо як цілісність) – основа художнього полотна, через яку декодується авторський підтекст та виокремлюються сенси склейки картин. 2) ритм та план – засоби досягнення виразності 3) ракурс, світло, контраст, темпоритм – психологізм, динамічність, емоційність художнього твору.

Запропоновано методикау практичного аналізу тексту у площині кінопоетики: 1) виокремлення ключових образів твору з акцентом на способі творення візій (символічності, пластичності, емоційності, нескінченності); 2) реконструкція поділу на кадри; 3) з'ясування функцій засобів плану, ракурсу, ритму, часу.

Романна проза Є. Гуцала досі не отримала належного поцінування. Існують поодинокі праці присвячені химерній трилогії; літературознавці здебільшого розглядають творчість Є. Гуцала в руслі шістдесятництва. Химерна проза оцінюється і як задовільний зразок, і як українська класика. Сам митець вказував, що робота в химерному руслі – це шлях вияву нових сторін у його творчості, можливість оперувати незвичними для нього формами, а найголовніше – прагнення утвердити винятково український колорит. І. Глотова та Л. Горболіс одноставно наголошують на зміні манери письма митця, яка спровокована вимогами епохи.

Важливими для нашого дослідження стали праці О. Брайка, присвячені «фільмованому» художньому тексту, де на матеріалі малої прози констатоване пластичне багатство образної сфери, а також вказане, що шістдесятники найбільш органічно сприйняли синтез мистецтв та вміло продемонстрували це у своїх творах.

Науковий аналіз дозволяє виокремити три чинники, які впливали на світогляд Є. Гуцала: 1) воєнне лихоліття; 2) вплив літературних класиків: М. Коцюбинського, М. Гоголя, В. Стефаника, Г. Тютюнника, В. Яворівського,

П. Загребельного, М. Рильського; 3) досконале засвоєння фольклорних символів, образів і мотивів, що відобразились на світоглядних засадах та мовно-стильовому рівні.

Химерна трилогія Є. Гуцала «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет» якнайкраще дає змогу читачеві сприймати картини твору шляхом їхня візуалізації. Завдяки цьому реципієнт дуже часто ставав співучасником пригод Хоми Прищепи. Мистецькі рішення автора дають всі підстави стверджувати, що письменник був добре обізнаним у законах кінематографії. Саме тому вважаємо, що трилогія потребує інтелектуального реципієнта, який зуміє розпізнати та декодувати підтекст, створивши потрібні візії.

Аналіз образної системи трилогії демонструє, що домінантними засобами виступають символічність і фольклоризм. Читач, хоч і несвідомо, але стане співтворцем художнього змісту. Асоціативне мислення реципієнта сприятиме осягненню образів-двійників Хоми, а життєвий досвід буде залучений до творення візійності образів – абстрактних понять (душа, слово).

З'ясовано, що категорії ритму та ракурсу несуть емоційно-сміслову навантаження в кадрах. Почасти, категорія ритму забезпечує напругу і функціонує за межами кадру, створюючи ланцюжок вражень у свідомості реципієнта. Є. Гуцало часто вдається до гри з ритмом: перехід із повільного в динамічний та навпаки: у такий спосіб автор конденсує увагу читача та провокує зацікавленість у розкодуванні думки в монтажні фрази.

Словами-маркерами категорії ритму запропоновано вважати лексеми *раптом, враз, зненацька*. Інколи Є. Гуцало нанизує звуки, створюючи певну мелодію, яка супроводжує монтажність кадрів, підсилюючи емоційність картини за допомогою панорами звуків. Показово, що ритм допомагає читачу не бачити хронологічних меж, що є важливим у трилогії, оскільки вагома частина твору присвячена філософсько-химерним візіям.

Вся трилогія, на наш погляд, це сенсова формула-схема. Автор уміло оперує усіма видами монтажу, щоб забезпечити цілісність картин. Найчастіше

автор використовує метричний, контрастний та розповідний монтаж. За допомогою категорії монтажу Є. Гуцалу вдалось увиразнити соціальний конфлікт села Яблунівки та химерної Америки. Показово, що ці кадри наповненні фантазмагорією, гротеском, іронією. Химерні сни, марення, закадровий голос наратора активізують уяву читача, даючи змогу широко потрактувати сенс монтажних фраз.

Зауважено, що наративну камеру автор використовує, як засіб «оголення душі», оскільки категорія ракурсу здебільшого перебуває в позиції анфасу, сконденсовуючи увагу читача на очах як своєрідному каналу душі персонажа. На наш погляд, функція вказаної категорії – створити в романі психологічну атмосферу при візуалізації внутрішнього світу персонажів.

Для дослідження романів «Улюмджі» та «Імпровізація плоті» найбільш потенційними є категорії ракурсу та ритму, оскільки твори насичені психологізмом. Використання письменником цих засобів позначається на читачеві, адже він може відчувати емоції персонажів або розуміти їхні душевні порухи. Функціями ритму наразі стають досягнення ефекту напруження, динамізму тощо. Спадний ритм сприяє осмисленню «побаченого реципієнтом».

У романах Є. Гуцала 1990-х років знову помітними стають образи – абстрактні поняття, які набувають фізичної форми за допомогою майстерного використання автором потенціалу інтелектуального монтажу. Використання символічності, підсиленої емоційністю, об'єднує романи 1980-х і 1990-х років.

Попри застосування ретроспекції як засобу розширення сенсів, читач не відчуває склейок кадрів, що увиразнює монтажне мислення письменника. У романах «Улюмджі» та «Імпровізація плоті» Є. Гуцало, вдаючись до кіновставок, удосконалює підхід, покликаний провокувати читачів до співрежисерства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
2. Агеєва В. П. Пам'ять подвигу: українська проза 60-80-х років. Київ : Наукова думка, 1989. 271 с.
3. Андрієнко В. Стверджувати – це відкривати: Про ідейну спрямованість і художність творів О. Довженка та Є. Гуцала. *Дніпро*. 1965. № 9. С. 139–152.
4. Аристотель. Поетика / Античні поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ : Грамота, 2007. С. 27–63.
5. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). Москва : Новое литературное обозрение, 2007. 379 с.
6. Бадзьо Ю. Пора перших підсумків. *Вітчизна*. 1970. № 1. С. 159–167.
7. Базен А. Что такое кино? : сборник статей / пер. с франц. В. Божович, И. Эпштейн. Москва : Искусство, 1972. 384 с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
9. Бахаєва Л. До питання про сюжети. *Вітчизна*. 1973. № 4. С. 167–172.
10. Беляев И. Спектакль документов: Откровение телевидения. Москва : «Издательский дом Телеос», 2005. 352 с.
11. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
12. Білецький О. Проблема синтезу в літературознавстві. *Літературний журнал*. 1940. № 10. С. 105–106.
13. Білітюк Л. А. Зміст твору як літературно-теоретична проблема. *Матеріали 41 наукової конференції Волинського державного університету ім. Лесі Українки*. Луцьк : ВДУ, 1995. Ч. 1. 69 с.
14. Білітюк Л. А. Поетика змісту літературно-художнього твору : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Дніпропетровськ, 1999. 175 с.

15. Білоножко Л. В. Естетико-генетичні передумови дослідження взаємозв'язків музики та мови художнього твору. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Сучасні тенденції розвитку мов.* 2013. Вип. 10. С. 21–34.
16. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. 519 с.
17. Бойцун І. Є. Дитина – центр всесвіту (За світобудовою Є. Гуцала). *Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка.* 1998. Вип. 9. С. 15–18.
18. Бондар М. Жанр і система жанрів: Деякі теоретичні та іст.-літературні аспекти. *Радянське літературознавство.* 1984. № 7. С. 7–19.
19. Бондар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі. Тернопіль : Джура, 2003. 117 с.
20. Бордмен Адам Оллсач. Ілюстрована історія кіно. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 107 с.
21. Бортняк А. З Євгеном Гуцалом зустрічатимуся до віку. *Вінницька газета.* 1997. 14 січня. С. 12
22. Бочаров А. Бесконечность поиска. Художественные поиски современной советской прозы. Москва : Советский писатель, 1982. 424 с.
23. Брайко О. Кінематографічна візуалізація простору в малій прозі Євгена Гуцала. *Слово і Час.* 2017. № 1. С. 36–46.
24. Брайко О. Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда. *Слово і час.* 2015. №10. С. 41–56.
25. Брайко О. Кінематографічний темпоритм образів у прозі Володимира Дрозда. *Слово і час.* 2016. № 2. С. 54–72.
26. Брайко О. Монтажне мислення у прозі Володимира Дрозда. *Слово і час.* 2014. № 8. С. 27–44.
27. Брайко О. Монтажні засоби в малій прозі Євгена Гуцала. *Слово і Час.* 2017. № 10. С. 41–54.
28. Брюховецька Л. Література і кіно. Проблеми взаємин: літературно-критичний нарис. Київ : Радянський письменник, 1988. 183 с.

29. Брюховецька Л. Поетична хвиля українського кіно / Історія світового та вітчизняного кіномистецтва: хрестоматія : у 2-х т. Дрогобич : РВВ Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, 2011. Т. 2. 273 с.

30. Брюховецька Л. Тепло серця: штрихи до творчого портрета Євгена Гуцала. *Київ*. 1984. № 12. С. 131–132.

31. Брюховецька Л. Прорив до вічного. *Кіно-театр*. 2008. № 5. С. 2–5.

32. Бульбачинська О. І. Кінопоетика: реконструкція поняття. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип. 3. Том 3. С. 24–28.

33. Бульбачинська О. І. Прийом монтажу у формуванні художніх сенсів роману «Приватне життя феномена» Є. Гуцала. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2019. Вип. 3 (91). С. 7–15.

34. Бульбачинська О. І. Провідні тенденції українського роману 60-80-х років ХХ століття. *Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, магістрантів, аспірантів і молодих учених*. 2017, С. 6–13.

35. Бульбачинська О. І. Роль кінематографічних категорій ракурсу та ритму у відтворенні психологізму в романах «Улюмджі» та «Імпровізація плоті» Є. Гуцала. *Art and Science. Multilingual scientific journal, Tallinn, Estonia*. 2020. Vol. 1 (1). С. 15–31.

36. Бульбачинська О. І. Роман Є. Гуцала «Позичений чоловік»: кінематографічний вимір образотворення. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. 2019. Вип. XVIII. С. 18–26.

37. Бульбачинська О. І. Творчість Є. Гуцала: естетичні засади. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2017. № 3 (19).

38. Бурдіна Е. О. Лінгвістичні прийоми протиставлення у форматі інфонтеймента (на прикладі циклу документальних передач Л. Парфопова

«Намедни». *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Соціальні комунікації*. 2011. № 968. Вип. 3. С. 38–41.

39. Буряк Б. Художня література і кіномистецтво. *Фільм і доба*. Київ : Мистецтво, 1968. С. 26–53.

40. Васьків М. До проблеми актуальності, оригінальності та вторинності сучасної української прози. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2013. № 2.

41. Визуальный образ (междисциплинарные исследования) / ред. И. Герасимова. Москва : Ифран, 2008. 247 с.

42. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв / Теорія літератури в Польщі : антологія текстів / за заг. ред. В. Моренця. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309–321.

43. Волинський К. Життя, герой, слова. *Радянське літературознавство*. 1965. № 3. С. 3.

44. Вороніна Л. Хата: Про Є. Гуцала. *Київ*. 1997. № 1–2. С. 88–89.

45. Высоцкая Н. Непредсказуемость таланта: Штрихи к портр. Е. Гуцало. *Литературная газета*. 1981. 8 апреля. С. 6.

46. Гаврилюк А. Кінотуризм в Україні: нереалізовані можливості та перспективи використання знакових локацій. *Державне управління: удосконалення та розвиток* : електронний журнал. 2016. № 7.

47. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

48. Гальчук О. В. Міфологічні параметри кіногероя-боксеря Роккі Бальбоа. *Південний архів. Філологічні науки*. 2020. Вип. LXXXIV. С. 152–157.

49. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. Москва : Искусство, 1968. 312 с.

50. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій. *Studia methodologica*. 2009. Вип. 29. С. 81–89.

51. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наукова думка, 2008. 544 с.

52. Геннар М. Світло естетичний фактор у кінематографії. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2016. Вип. 18. С. 99–103.

53. Глотова І. Проблемно-стильові зрушення у пізній прозі Є. Гуцала (на матеріалі збірок «Блуд: Україна: розпуста і виродження», «Імпровізація плоті» та ін.). *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2018. Вип. 31. Ч. 2. С. 541–555.

54. Глотова І. В. Жанрово-стильові особливості прози Євгена Гуцала : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2010. 220 с.

55. Горацій. Про поетичне мистецтво / Античні поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ: Грамота, 2007. С. 129–142.

56. Горболіс Л. Кінематографічний арсенал «Камінного хреста». *Слово і час*. 2014. № 6. С. 32–39.

57. Горболіс Л. Проза Є. Гуцала 90-х років як застереження від розпусти й духовного виродження. *Слово і час*. 2011. № 11. С. 3–14.

58. Горницкая Н. С. Кино – литература – театр: к проблеме взаимодействия искусств : учеб. пособие. Ленинград : ЛГИТМИК, 1984. 71 с.

59. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / пер. з фр. Л. Госейко. Київ : KINO–КОЛО, 2005. 464 с.

60. Грачова Т. М. Естетична природа художнього світобачення Є. Гуцала. *Вісник Маріупольського державного університету. Філологія*. 2012. Вип. 6. С. 16–21.

61. Гримич Г. Композиція – характер – ідея. *Дніпро*. 1969. № 12. С. 128–136.

62. Гримич Г. Світ героїв Євгена Гуцала. *Література. Діти. Час*. 1982. Вип. 7. С. 102–105.

63. Гришман М. М. Ритм художественной прозы. Москва : Советский писатель, 1982. 368 с.

64. Громик Лариса Іванівна. Повісті Євгена Гуцала: морально-етична проблематика і поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Чернівці, 2011. 20 с.

65. Громик Л. І. Євген Гуцало і шістдесятництво: літературно-критична рецепція прозової творчості письменника. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 32 (1). С. 159–162.

66. Гужва В. На затемненому боці місяця, або Український Декамерон Євгена Гуцала. *Літературна Україна*. 1993. 5 серпня. С. 3.

67. Гуцало Є. Імпровізація плоті: Епос-ерос. Київ : Книговид. центр «Посередник», 1993. 192 с.

68. Гуцало Є. Парад планет. Київ : Радянський письменник, 1984. 479 с.

69. Гуцало Є. Позичений чоловік: роман. Київ : Знання, 2012. 383 с.

70. Гуцало Є. Приватне життя феномена. Київ : Радянський письменник, 2012. 384 с.

71. Гуцало Є. Співуча колиска з верболозу. Окупаційні фрески. Київ : Веселка, 1991. 284 с.

72. Гуцало Є. Таке страшне і, таке солодке життя. Новели. Київ, 1969. С. 223–232.

73. Гуцало Є. Улюмджі: роман; Милосердя по-американськи: Повість; Родео на акулі: Оповідання. Київ : Радянський письменник, 1988. 564 с.

74. Гуцало Є. Час і простір : Вірші, поеми. Київ : Радянський письменник, 1983. 173 с.

75. Гуцало Є. П. “Химерне” в реальному: про творчість письменника О. Ільченка. *Дніпро*. 1975. № 2. С. 145–150.

76. Даренська Т. Художнє дослідження трагізму людського буття в прозі «шістдесятників (Г. Тютюнник, Є. Гуцало). *Бахмутський шлях*. 2001. № 3–4. С. 160–165.

77. Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ-движення; Кино 2. Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова. Москва : Ad Marginem, 2004. 624 с

78. Деллюк Л. Фотогения. Москва : Новые Вехи, 1924. 87 с.
79. Дзюба І. Жага всеосяжності і межі таланту: штрихи до портрета Є. Гуцала. *Українська мова і література в школі*. 1985. № 11. С. 13–21.
80. Дончик В. Зупинені миті. Київ : Радянський письменник, 1989. 351 с.
81. Дончик В. Подвижництво: до 60-ліття від дня народження Є. Гуцала. *Дивослово*. 1997. № 1. С. 12–14.
82. Дончик В. Проза серця: Євген Гуцало. *Літературна Україна*. 2002. 17 січня. С. 3.
83. Дончик В. Український радянський роман. Київ : Дніпро, 1987. 430 с.
84. Дончик В. Г. З потоку літ і літпотоку. Київ : ВД «Стилос», 2003. 556 с.
85. Дорошенко В. Критика: чи всі проблеми розв'язані. *Література Україна*. 1971. № 7. С. 29–44.
86. Доценко Н. Проза Патріка Модіано (Принципи інтермедіальності) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2015. 188 с.
87. Дрозд В. До душі людської. *Українська мова і література в школі*. 1987. № 1. С. 12.
88. Дуденко О. Використання паремійного репертуару як стилетворчий прийом та спосіб вираження української ментальності (на матеріалі роману Є. Гуцала “Позичений чоловік”). *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2004. Вип. 18. Ч. 2. С. 230–243.
89. Євген Пилипович Гуцало : Біогр. Довідка. *Дніпро*. 1961. № 8. С. 64.
90. Євген Гуцало. *Сто поетів Вінниччини за сто років. Антологія ХХ століття* / упорядкув., вступ. сл., біограф. довідки А. Подолинного. Київ, 2003. С. 168–171.
91. Жулинський М. Відкрився птахом, людям і рослинам... Десять років без Євгена Гуцала. *Слово і час*. 2005. № 8. С. 3–9.
92. Жулинський М. Євген Гуцало: Діалог і роздуми. *Радянське літературознавство*. 1978. № 1. С. 29–38.
93. Жулинський М. Обнадійливий досвід прози. *Вітчизна*. 1980. № 2. С. 140–149.

94. Жулинський М. Г. Наближення: літературні діалоги. Київ : Дніпро, 1986. 278 с.
95. Журавська О. В. Дихтомія «реального» й «ірреального» хронотопів як категоріальна жанрова ознака українського химерного роману 2-ї половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2018. 24 с.
96. Зарецький О. Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР. *Сучасність*. 1995. № 4. С. 113–125.
97. Захарчук І. Проза шістдесятників: амбівалентність естетичного досвіду. *Актуальні проблеми сучасної філології*. 2002. Вип. 10. С. 53–61.
98. Заярна І. Мистецтво кіно в поетичних експериментах авангарду: інтерсеміотичний аспект (М. Семенко, О. Кручених). *Слово і час*. 2012. № 12. С. 21–33.
99. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятників. *Слово і Час*. 2001. № 12. С. 26–42.
100. Зборовська Н. В. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
101. Згадати Все. Острів любові: український еротичний серіал. Режим доступу: https://news.24tv.ua/zgadati_vse_ostriv_lyubovi_ukrayinskiy_erotichniy_serial_n937346.
102. Івченко В. Рекомендації: Спогад про Є. Гуцала. *Київ*. 1996. № 7–8. С. 154–155.
103. Ільницький М. Від зображення – до вираження. *Жовтень*. 1965. № 11. С. 141–147.
104. Калантаєвська Г. Передача кольору, звуку, смаку і запаху як засіб творення настрою в оповіданнях Є. Гуцала. *Філологічні трактати*. 2012. Т. 4. № 4. С. 136–142.
105. Квасич Г. Виховання почуттів. *Дніпро*. 1966. № 7. С. 136.
106. Клер Р. Размышления о киноискусстве. Москва : Искусство, 1958. 186 с.

107. Ключек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія. Київ : Академвидав, 2013. 256 с.
108. Коваль В. Що ми знаємо про любов? *Київ*. 1996. № 1/2. С. 45–46.
109. Козачук Н. В. Поетика інтелектуальної прози 1960–90 рр. : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Чернівці, 2007. 230 с.
110. Козлов Л. К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. Москва : Искусство, 1980. 288 с.
111. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
112. Кораблев А. Поэтика словесного творчества. Системология целостности. Донецк : ДонНУ, 2001. 224 с.
113. Корнієнко І. Про кіномистецтво: у 2 т. Київ : Мистецтво, 1985. 247 с.
114. Кравченко А. Євген Гуцало / Історія української літератури. ХХ ст. : у 2 кн. : навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1995. Кн. 2. 512 с.
115. Кравченко А. Згадка «химерного роману». *Дніпро*. 1981. № 5. С. 134–138.
116. Крижанівський С. А. Буяння молодих сил. *Радянське літературознавство*. 1962. № 1. С. 3–15.
117. Кузнецов М. Книги и фильмы. Москва : Знание, 1978. 65 с.
118. Кузьмина Н. А. Интермедиальность современной лирической книги: закономерность или стратегия? / Поликодовая коммуникация: лингвокультурные и дидактические аспекты : сб. науч. ст. СПб., 2011. С. 21–23.
119. Кулешов Л. Азбука кинорежиссуры. Москва : Знание, 1969. 132 с.
120. Кумкова О. Г. Творчість Євгена Гуцала в контексті українського прозового шістдесятництва: проблема характеру літературного персонажа. *Культура народів Причорномор'я*. 2014. № 274. С. 53–56.
121. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / пер. с нем. под ред. А. В. Федорова / Избранные произведения. Москва : Гослитиздат, 1953. С. 385–516.

122. Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Т. І. Гундорова, Г. М. Сиваченко. Київ, 2018. 633 с.

123. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів. Київ : Академія, 1997. 752 с.

124. Логвиненко О. М. Сучасний український роман. Київ : Вища школа, 1989. 175 с.

125. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : ЕЕСТИ РААМАТ, 1973. 143 с.

126. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : «Искусство», 1970. 388 с.

127. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство СПб, 1998. 704 с.

128. Лучицька М. Наративні моделі великої прози Є. Гуцала : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2011. 205 с.

129. Лучицька М. Наративні моделі роману Є. Гуцала «Позичений чоловік». *Література. Фольклор. Пролемі поетики*. 2010. Вип. 29. Ч. 1. С. 505–521.

130. Лучка А. Замріяне серце Євгена Гуцала поета, уродж. с. Старий Животів, нині Новоживотів Оратів. р-ну. *Демократична Україна*. 2005. 8 липня. С. 10.

131. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. 2010. Вип. 92. С. 446–454.

132. Мазурак А. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно. *Слово і час*. 2012. № 6. С. 9–18.

133. Майдаченко П. І. До характеристики художніх особливостей трилогії Є. Гуцала. *Радянське літературознавство*. 1986. № 6. С. 26–32.

134. Маневич И. М. Кино и литература. Москва: Искусство, 1966. 240 с.

135. Марко В. П. Стежки до таїніслова. Літературознавчі й методичні студії. Кіровоград : Степ, 2007. 262 с.
136. Марко В. П. У вимірах стилю (Літературознавчо-критичний нарис) Київ: Дніпро, 1984. 118 с.
137. Мацяк О. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 2006. 190 с.
138. Медуниця М. Що написано пером: про творчість Євгена Гуцала. *Кур'єр Кривбасу*. 2001. № 135. С. 146–157.
139. Мемор. сторінка, присвяч. письм. Є. Гуцалу. *Літературна Україна*. 2000. 29 червня. С. 7.
140. «Мені завжди хотілося написати українську душу, український характер...» : Пам'яті Є. Гуцала. *Вітчизна*. 1996. № 1–2. С. 114–117.
141. Миллс Ч. Р. Соціологическое воображение / пер. с англ. О. А. Оберемок. Москва : Изд. дом NOTA BENE, 2001. 264 с.
142. Мирщук Н. П. Мала проза Є. Гуцала: поетика жанру : монографія. Київ : ІВЦ Держкомстандарту України, 2001. 148 с.
143. Монтаж: Література. Искусство. Театр. Кино / сост. М. Б. Ямпольский. Москва : Наука, 1988. 236 с.
144. Навроцька Н. П. Мала проза Є. Гуцала. Поетика жанру : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2008. 20 с.
145. Наливайко Д. Взаємозв'язки та взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики / Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 115–145.
146. Наукові записки: Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. Вип. 110. 160 с.
147. Науменко Н. Культурологічні складники творчості Євгена Гуцала. *Українська мова і література в школах України*. 2015. № 5. С. 8–12.
148. Нікоряк Н. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту. Чернівці, 2011. 240 с.

149. Новиченко Л. Вчора. Сьогодні. Завтра. *Радянське літературознавство*. 1976. № 2. С. 37.
150. Новиченко Л. Серйозність авторського вглядання в життя. *Українська мова і література в школі*. 1987. № 1. С. 11–12.
151. Павлишин М. «Позичений чоловік» Є. Гуцала: химерне в сучасному українському романі / Канон та іконостас: літературно-критичні статті. Київ : Видавництво «Час», 1997. С. 82–97.
152. Пам'яті Є. Гуцала. Некролог. *Голос України*. 1995. 8 липня. С. 2.
153. Папуша І. *Modus ponens*. Нариси з наратології. Тернопіль : Крок. 2013. 259 с.
154. Пасік Н. М. Кореляція слова й образу в художньому мисленні Є. Гуцала. *Література та культура Полісся*. 2006. Вип. 33. С. 13–19.
155. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. № 4. С. 65–84.
156. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа. *Кіно – Театр*. 2012. № 2 (100). С. 29–32.
157. Письменники Радянської України. 1917–1987 : Біобібліограф. довід. Київ : Радянський письменник, 1988. С. 175–176.
158. Плющ В. Мов дзеркало письменницької душі. Твори в 5 т. Київ : Дніпро, 1996. Т. 1. 454 с.
159. Плющ В. Совість нашої спілки: Згадуючи Є. Гуцала. *Літературна Україна*. 2003. 16 січня. С. 3.
160. «Поділля – його другий Єрусалим»: спогади про життя і творчість Євгена Пилиповича Гуцала / авт.-упоряд. Марія Гуцало. Вінниця : Балюк І. Б., 2008. 288 с.
161. Поетичне кіно: заборонена школа : зб. ст. та матеріалів. Київ : АртЕк ; Ред. журн. «Кіно-Театр». 2001. 464 с.
162. Покулевська А. І. Елементи кіномови в поезиці літературного твору : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Кіровоград, 2013. 197 с.

163. Покулевська А. І. Функціональність основних категорій кінопоетики в літературному творі. *Вісник Маріупольського державного університету. Філологія*. 2016. Вип. 14. С. 26–33.
164. Поліщук О. Естетичний вимір «настроєвої» прози Євгена Гуцала 1960-х років. *Дивослово*. 2012. № 1. С. 47–50.
165. Полохова Н. Концептуально-змістові особливості психологізму прози Є. Гуцала 70-х років ХХ ст. *Науковий вісник Ужгородського університету. Філологія. Соціальні комунікації*. 2011. Вип. 26. С. 131–133.
166. Полохова Н. Своєрідність психологізму в художній прозі Є. Гуцала 70-х років ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2009. 182 с.
167. Полторацький О. Етюди до теорії кіна. Київ: Укртеакіновидав, 1930. 129 с.
168. Поляруш Н. С. В пошуках пізнання людини і природи / Література рідного краю. Вінниця, 1990. С. 56–58.
169. Помовчимо в жалобі та скорботі: Помер укр. письм. Є. Гуцало. *Українська культура*. 1995. № 9–10. С. 9–12.
170. Приймачик Ф. Вшанування пам'яті Євгена Гуцала відбулося в б-ці ім. К. А. Тімірязєва. *Подільська зоря*. 2005. 21 липня. С. 4.
171. Пудовкин В. Время крупным планом. *Искусство кино*. 2001. № 12. С. 4–9.
172. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття) : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2012. 332 с.
173. Рисак О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01. Київ, 1999. 403 с.
174. Рисак О. О. «Найперше – музика у Слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 1999. 402 с.
175. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. редактор Б. Ф. Егоров. Ленинград: Наука, 1974. 300 с.

176. Ромм М. И. Избранные произведения в 3-х т. Москва : Искусство, 1980. Т. 1. 576 с.
177. Ромм М. И. Избранные произведения в 3-х т. Москва : Искусство, 1982. Т. 3. 574 с.
178. Росс Е. Кіношно: Графічна мандрівка світом кіно. Київ : Рідна мова, 2019. 200 с.
179. Савченко В. Візуальний переклад літературного тексту : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2002. 182 с.
180. Сверстюк Є. Шістдесятники і Захід. Українське слово : Хрестоматія укр. літ. та літ. критики ХХ ст. Київ, 2001. Кн. 4. С. 262–272.
181. Сивокінь Г. Від аналізу до прогнозу: Літературно-художній пошук і позиція критика. Київ : Дніпро, 1990. 446 с.
182. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків : ДВУ, 1928. 93 с.
183. Скрипник Л. Про кіно-виробництво та кіно-мистецтво на Україні. *Нова генерація*. 1927. № 1. С. 43–48.
184. Слабошпицький М. Шевченко А. Життєва і художня переконливість: критико-біографічні етюди. *Наука і культура України* : щорічник. 1986. Вип. 20. С. 403–404.
185. Словник іншомовних слів слів / сост. Л. О. Пустовіт, О. І. Скопненко, Г. М. Сюта, Т. В. Цимбалюк. Київ: Видавництво «Довіра» УНВЦ «Рідна мова», 2000. 1018 с.
186. Слово-відповідь Є. Гуцала. *Вітчизна*. 1996. № 1–2. С. 116–117.
187. Соколов А. Г. Природа екранного творчества. Психологические закономерности. Москва : Изд-во А. Дворников, 2004. 276 с.
188. Стрельбицький М. Цикл “Пісень” Євгена Гуцала / Проблеми. Жанри. Майстерність. Київ, 1981. С. 100–116.
189. Тарковский А. Уроки кинорежиссуры : учебное пособие. Москва : ВИППК, 1993. 92 с.
190. Тарковський А. Закарбований час / пер. з рос. та упорядник Н. Соболева. Київ: Альтерпрес, 2011. 268 с.

191. Тарнашинська Л. Антропологічні практики повсякдення. Людина як психологічна цілісність. (До 80-річчя Є. Гуцала). *Слово і час*. 2017. № 1. С. 17–36.
192. Тишуніна Н. В. Западно-європейський символізм і проблема взаємодіяння мистецтв: опыт інтермедіального аналізу. СПб. : Изд-во РГПУ, 1998. 160 с.
193. Тишуніна Н. В. Методологія інтермедіального аналізу в світє міждисциплінарних досліджень. *Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття*. Серія «Symposium». 2001. Вип. 12. С. 149–154.
194. Ткаченко Н. Треба так любити цю землю. Спогад про Євгена Гуцала. *Літературна Україна*. 2005. 24 листопада. С. 1–7.
195. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон. 2002. 173 с.
196. Топольницький Я. Жанровий кодекс чи дослідження життя? *Жовтень*. 1966. № 9. С. 139.
197. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 575 с.
198. Фаріно Е. Введение в литературоведение. Москва : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
199. Фелдман Дж. и Г. Динамика фильма. Москва : ГИ «Искусство», 1959. 212 с.
200. Фізер І. «Фальшивий удар по соцреалізму»: Промова професора Івана Фізера (з нагоди вручення Є. Гуцалу літ. премії Фондації Антоновичів). *Вітчизна*. 1996. 7 вересня.
201. Філологічні семінари. 2016. Вип. 19: Інтермедіальність: теорія і практика. 232 с.
202. Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы / Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград : Наука, 1974. С. 173–185.
203. Франко І. Зібрання творів у 50 томах. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). 596 с.

204. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Москва : Академический проект, 2005. 512 с.
205. Хамина А. А. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки. *Вестник Томского государственного университета*. 2014. Вып. 389. С. 38–45.
206. Ханзен-Леве Оге А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. Москва : РГГУ, 2016. 450 с.
207. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. с нем. С. А. Ромашко. Москва : Языки русской культуры, 2001. 672 с.
208. Хренов Н. Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс) / Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград : Наука, 1974. С. 248–261.
209. Чайковська В. Т. Українська химерна проза: історія народження терміна. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. № 26. С. 79–82.
210. Чарівна сила таланту. *Українська мова і література в школі*. 1987. № 1. С. 10–15.
211. Чепурна О. В. Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2008. 24 с.
212. Чичерин А. Ритм образа. Стилистические проблемы. Москва : Советский писатель, 1980. 396 с.
213. Шевченко А. Світла інтуїція Є.Гуцала: Літ.критика / Треба України: Силуети українських письменників і митців. Київ : Деміур, 2006. С. 93–95.
214. Шевченко А. Феномен Євгена Гуцала. *Дзвін*. 2002. № 8. С. 134–135.
215. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры. 2003. 312 с.
216. Шукшин В. Средства литературы и средства кино. *Искусство кино*. 1979. № 7. 107 с.

217. Щербак Ю. Чесно і правдиво. *Українська мова і література в школі*. 1987. № 1. С. 10–11.
218. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Москва : Искусство, 1964. Т. 2. 568 с.
219. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Москва : Искусство, 1964. Т. 3. 672 с.
220. Эйхенбаум Б. М. О прозе: сб. статей / сост. И. Ямпольский. Ленинград : Художественная литература, 1969. 504 с.
221. Яворівський В. Час підсумків? Ні – роздумів: Штрихи до портрету Є. Гуцала. *Україна*. 1987. № 1. С. 7.
222. Янчук В. Вінницький період Євгена Гуцала. *Правозахисник*. 2002. № 2. С. 12–20.
223. Alber J., Iversen S., Nielsen H., Richardson B. Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. *Narrative*. 2010. Vol. 18, Iss. 2. P. 113–136.
224. Branche J. Cinema and literature: a boundless relationship. *Raindance*. 1 March, 2017. URL: <https://www.raindance.org/cinema-literature-boundless-relationship>
225. Brown C. S. Music and literature – A Comparison of the Arts. Athens : The University of Georgia Press, 1948. 313 p.
226. Bulbachinska O. Methodology of an artistic work poetics of cinema analysis. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2020. VIII(65), Iss. 217. P. 12–14.
227. Gunning T. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. *The Cinema of Attractions Reloaded* / ed. W. Strauven. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006. P. 381–388.
228. Kuhn M., Schmidt J. Narration in Film. *The living handbook of narratology*. Hamburg : Hamburg University Press, 2014. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-film-revised-version-uploaded-22-april-2014>

229. Perdikaki K. Film Adaptation as an Act of Communication: Adopting a Translation-oriented Approach to the Analysis of Adaptation Shifts. *Meta*. 2007. 62(1). P. 3–18.
230. Picon G. Panorama De La Nouvelle littérature française. Paris, 1949. 365 p.
231. Ramrao T. N. Film and Literature : An Overview. *Epitome. International Journal of Multidisciplinary Research*. 2016. Vol. 2. Iss. 9 (September). P. 149–156.
232. Sarris A. Literature and Film. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. 1971. Vol. 4, No. 1 (Spring). P. 10–15.
233. Wallen P. The Field of Language in Film. *October*. 1981. № 17. P. 53–60
234. Zinnatullina Z. Literature and cinema: ways of interaction in the 21st century. *Journal of Social Studies Education Research*. 2019. Vol. 10(4). P. 357–369.