

Олександр Брайко

УДК 82.0 + 82-3 + 821.161.2 "196/199"

КІНЕМАТОГРАФІЧНА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ЄВГЕНА ГУЦАЛА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

насиченості мальовничими просторовими формами, світловими ефектами й колористичними маркерами.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

