

УДК 81.09:797.43

DOI 10.31494/2412-933X-2019-1-8-18-26

## ROMAN E. GUTSALA " THE BORROWED MAN": CINEMATIC DIMENSION OF FICTION

### РОМАН Є. ГУЦАЛА «ПОЗИЧЕНИЙ ЧОЛОВІК»: КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ВИМІР ОБРАЗОТВОРЕННЯ

**OLGA BULBACHINSKA,**

postgraduate student

<https://orcid.org/0000-0001-8188-9806>

[olga23boeing@ukr.net](mailto:olga23boeing@ukr.net)

Kyiv Boris Grinchenko University

✉ Kyiv

13b Tymoshenka St.,  
04212

**ОЛЬГА БУЛЬБАЧИНСЬКА,**

аспірант

Київський університет  
імені Бориса Грінченка

✉ м. Київ,

вул. М. Тимошенка, 13б,  
04212

*Original manuscript received March 07, 2019*

*Revised manuscript accepted April 02, 2019*

#### **ABSTRACT**

*In the article the individual poetics of visualization of E. Gutsal is researched. The researches of literary critics devoted to cinematography of the writer are analyzed. The skill of creating figurative visibility, which expands and activates the boundaries of the reader's imagination, appeals to the acquired experience. The concept of the vision, as a visual image, encoded in a word arising in the imagination of the recipient after reading the work, and its dimensions in the novel, have been clarified. Focused attention is paid to the poetics of the creation of images through techniques of cinematography. The originality of the painting in the novel "The Laid Man" was established, in particular, the cinematic signs of plasticity, emotionality, infinity and symbolism are outlined theoretically. It is proved that the artist creates visual images of characters in two ways: through the visualization of the appearance and manifestations of the inner beliefs of the heroes. In this way, the writer brings the novel closer to the movie theater, giving him the hallmarks of cinematic art. It is revealed that E. Gutsal uses the potential of color refinements (inclusions) to supplement the images. The main functions of the plan in the novel as an instrument of creation in the imagination of the recipient of an exhaustive visual picture are considered. The role of folklore allusions as an auxiliary means of expanding visual images in the work is described. Conditionally distinguished three groups of characters: the image of the storyteller of Khomi, women and residents of the village Yablunivka – the artistic space of the novel. It was stated that there are no characters in the novel that perform a secondary function. It is proved that the use by the artist of the potential of means of cinema significantly expands the cinematic understanding of the Guzalik novel.*

**Key words:** poetics, image, plan, symbolism, plasticity, emotionality, infinity, vision, cinematographic thinking of the writer.

**Постановка проблеми.** Літературознавці творчу спадщину Є. Гуцала здебільшого розглядають у контексті химерного роману, хоча слушне зауваження О. Брайка (*«Поетика цього письменника, принаймні в багатьох показових зразках його індивідуального стилю, прикметна істотною вагою візуальної образності, мальовничістю спостережень, прагненням розширити читацький чуттєвий досвід, активізуючи зорову й слухову уяву»*) (Брайко, 2017: 37) яскраве свідчення того, що кінематографічний аналіз романів «під мікроскопом» на часі.

**Аналіз останніх досліджень.** Теоретичними основами дослідження стали праці Л. Генералюк, Г. Ключека, О. Пуніної. Теоретики літератури суголосні у твердженнях щодо вербальної, пластичної інтерпретації об'єктів дійсності: *«У сучасному літературознавстві, зокрема в тих напрямках, які орієнтуються на особливості психології людського сприймання, уже довгий час функціонує термін “візія”, що використовується на позначення створеного посередництвом слова в уяві реципієнта за допомогою зорової системи пластично-динамічного образу, максимально наближеного за своїми характеристиками до образу на екрані»* (Кондрашов, 2012: 64).

**Постановка мети.** З'ясувати кінематографічні ознаки образотворення в романі Є. Гуцала «Позичений чоловік» як шлях осмислення кінематографічного мислення автора. **Завдання** статті полягає в теоретичному окресленні дефініції пластичності, символічності, емоційності, нескінченності; розкритті специфіки прояву цих ознак в обраному для дослідження романі; з'ясувати прикметні властивості кінематографічного мислення письменника.

**Актуальність** зумовлена потребою здійснити аналіз пластичності, емоційності, нескінченності, символічності образотворення в романі «Позичений чоловік» для подальшого обґрунтування кінематографічного мислення Є. Гуцала.

**Результати та дискусії.** Для всієї художньої повноти образотворення письменники послуговуються кінематографічними засобами, і як наслідок, спостерігається символічність, емоційність, нескінченність і пластичність. Так, завдяки символічності, реципієнт апелює до свого підсвідомого досвіду, щоб досягнути прихований підтекст.

На противагу символічності, пластичність образу полягає *«в життєвій достовірності, у фактичній конкретності»* (Тарковський, 2011: 76). Автор, змальовуючи людину, творить образ, який відповідає моментному життєвому факту та співвідноситься з дійсністю. Відповідно, як вважає А. Тарковський, такий образ є *«чистий від символіки, і він є кінематографічним образом»* (Тарковський, 2011: 77).

Емоційність і нескінченність образу тісно взаємодіють між собою. Емоційність допомагає реципієнту охопити образ цілісно, 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» (Тарковський, 2011:112). Емоційність спроектовує реципієнта до осягнення нескінченності образу, його іманентної ознаки, завдяки якій письменник «вміщує твір у властиві йому життєві контексти, сполучає його з певними смисловими формулами» (Тарковський, 2011: 113).

Система художніх засобів і прийомів творення образів дуже широка і кожен митець володіє цим арсеналом по-своєму, особливо ж якщо має розвинене кінематографічне мислення.

У романі «Позичений чоловік» Є. Гуцало подає багато загадок і примовок, що конденсує увагу реципієнта, оскільки за допомогою таких прийомів читач стає активним творцем візій тут і зараз. Це посилює динамічність усього роману, включеність реципієнта: «*Криво, хитро, щоб кортіло поміркувати*» (Гуцало, 2012: 8). Далі автор продовжує цю думку, вказуючи на здатність людського розуму до гри, під якою ми розуміємо «створення індивідуально-читацьких візій»: «*Людський розум – інтересна bestія, так і прагне до гри*» (Гуцало, 2012: 9). Є. Гуцало стверджує, що «можна просто сказати» (Гуцало, 2012: 9), проте він прагне залучити читача до активного прочитання / співтворення роману. На наш погляд, така манера змалювання героїв є наслідком кінематографічного мислення письменника.

Є. Гуцало вводить у твір персонажів різного типу. Умовно виокремлюємо три групи: Хома Прищепа – оповідач, ключовий персонаж роману, винятковий, оскільки наділений надзвичайними здібностями, через які Є. Гуцало досягає повного розкриття головної думки, закладеної в текст роману. Другу групу становлять образи жінок, які впливають на життєві колізії Хоми. Письменник уважний до характеротворення персонажів, особливо звертає свою увагу на вмотивованість учинків персонажів. Це один із шляхів досягнення унікальності образів. І третя – це жителі села Яблунівки. Слід зазначити, що в романі відсутні персонажі, які б виконували другорядну функцію.

**Методика дослідження.** При аналізі кінопоетики дослідник у першу чергу має звернути увагу на систему образотворення, оскільки саме там найвиразніше можна простежити результат кінематографічного мислення письменника.

Є. Гуцалу вдалось створити панорамну картину персонажів, які в уяві реципієнта взаємодоповнюються. На наш погляд, митець створює зорові картини персонажів двома шляхами: через візуалізацію зовнішності та проявів їхніх внутрішніх переконань. У такий спосіб письменник наближує роман до кінороману, надаючи йому ознак кінематографічного мистецтва.

Головним персонажем роману, який задає ритм твору, є Хома Прищепа. Завдяки цьому образу увиразнюються генеральні лінії твору. Наскрізно через весь роман митець намагається створити певні кінокартини, зокрема під час знайомства з Хомою він шукає відповідь на питання: «*А як розповісти, щоб ви навч угледіти?*» (Гуцало, 2012: 7).

Творення кінематографічного образу Хоми Прищепи відбувається поступово. Такий ефект досягається завдяки пластичності та нескінченності. Є. Гуцало застосовує нескінченність при

самохарактеристиці персонажа: «Я – *Прищеп*, така вже халеп» (Гуцало, 2012: 5). В уяві реципієнта створюється певний образ пристосування до будь-якого середовища. На першому етапі знайомства з оповідачем, Є. Гуцало підсумовує сформоване враження узагальненим образом родоvodu Прищепів: «*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!*» (Гуцало, 2012: 9). Яскраво і чітко митець сформував вдачу персонажа, підсилюючи впевненою заявою Хоми: «*Я, Хома Прищеп*, за своєю вдачею не міг би прижитись у *Гектарах чи Елеваторному, у Грижницях чи Газопровідному*» (Гуцало, 2012: 10). Це свідчить про високу самооцінку героя в суспільстві. З гордістю про славу села Яблунівка, заслугою якої вважає свою персону, Хома твердить: «*Подєколи правда мені бачиться в тому, що Яблунівка стала знаменитою саме тому, що тут народився і живу я, Хома Прищеп*» (Гуцало, 2012: 7). Таке позиціонування своєї вдачі впливатиме на моделювання образу протягом усього твору. Це допомагає чіткіше зрозуміти мотиви вчинків героя і потрактувати їх вдачею Хоми.

Характеризуючи максимально виразно свою вдачу, Хома зауважує своєрідність своєї зовнішності. Точне відтворення можливе завдяки пластичності, за А. Тарковським: «*Не скидаюся ні на помідор, ні на огірок, ні на моркву, ні на конюха, ні на лавочника, ні на коваля...*» (Гуцало, 2012: 8). Також Є. Гуцало звертається до фольклорних засобів, зокрема загадок: «*Маленький, чепурненький, крізь землю пройшов, червону шапочку знайшов*» (Гуцало, 2012: 8). В уяві читача з'являються кадри, які швидко змінюються, створюючи ефект напруженості та очікування того кадру, який вибудує зовнішність Хоми.

Далі автор продовжує опис гриба: «*Схожий я не просто на гриб, а на гриб маслюк*» (Гуцало, 2012: 9), чим досягає створення враження винятковості зовнішності Хоми. Синтаксичним засобом – крапками – письменник створює паузу, під час якої читач має осягнути закладений підтекст, сприйняти й розкодувати символічний образ. Варто відзначити, що цим прийомом митці послуговуються як у кінематографі, так і в літературі. Якщо в кіно підсилюється протяжність монтажної фрази, то в літературі увиразнення візій у свідомості читача відбувається через потенціал синтаксичних засобів (крапки, двокрапка, крапка з комою).

У наступному кадрі автор формує довершений емоційний 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 мою брилика, ні мою ніжку*» (Гуцало, 2012: 9). Емоційністю сповнене змалювання молодості персонажа. І як наслідок, спровоковане відтворення в пам'яті реципієнта моментів власного життя і співвіднесеності їх із «дійсністю» роману.

Отже, настроєве звучання епізоду сприяє створенню в уяві реципієнта ефективного цілісного уявлення про життя від дитинства до

зрілості. Саме в тому вбачаємо цілісність творення образу Хоми.

Образ **Мартохи**, дружини Хоми Прищепи, твориться упродовж усього твору за допомогою само- та інохарактеристики. У той же час автор не подає прямолінійного опису жінки, а навпаки, дає змогу змодельовати його самостійно, залучаючи потенціал власного асоціативного мислення: *«Стоять розсохи, на розсохах мішок, на мішку млинок, сопун, кліпун, лісок, а в тім ліску куропатки бігають»* (Гуцало, 2012: 10). Внаслідок розкодування підтексту з'ясуємо, що Хома вже захоплюється не красою дружини, а лише її вдачею, вказуючи на жвавість і нестримність у життєвій дорозі *«А в тім ліску куропатки бігають»* (Гуцало, 2012). Хоч роки і беруть своє, за словами оповідача, проте внутрішній світ залишається незмінним. Для розуміння захоплення своєю дружиною і пояснюючи свій життєвий вибір, Хома згадує молоді роки 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 світяться червонястими відблисками»* (Гуцало, 2012: 12).

Оповідач знайомить нас із Мартохою на початку роману для того, щоб реципієнт міг уявити і створити зовнішній образ, який буде в його уяві протягом усього тексту, оскільки надалі митець обирає методику моделювання і доповнення образу лише через поведінку та вчинки героїні. Для увиразнення візії, автор знову вдається до емоційності: *«Бо всякою буває Мартоха, як і вередлива днина весняна, ото ж, і схоже її життя на весняну днину»* (Гуцало, 2012: 10). Через пристрасть Мартохи до позичок автор досягає динамізму образу: *«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»* (Гуцало, 2012: 14). Оповідач захоплюється такою завзятою вдачею щось позичити: *«Мала великий сприт до цього діла, і той сприт уночі не давав їй спати, спить – і всі сні бачить, як ото просить, бере та додому несе»* (Гуцало, 2012: 14). Цей епізод характеризується пластичністю, оскільки увага читача перенесена до конкретності зображуваного. Нескінченності позначена пристрасть Мартохи до «балачок»: *«Любить-бо моя Мартоха гріти зуби на сонці, якби могла, то свою балачку сороці на хвості пов'язала б, щоб сорока розносила»* (Гуцало, 2012: 15).

Отже, наслідком використання кінематографічних засобів стали такі ознаки, як пластичність, нескінченність, емоційність.

На противагу образу Мартохи постає образ **Одарки Дармоїхи** (*«Не з останніх молодниць у нашій Яблунівці»*) (Гуцало, 2012: 19), що свідчить про захоплення вродою героїні. Цей образ позначений гармонійним поєднанням пластичності та 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»* (Гуцало, 2012: 37). Зокрема в цьому епізоді Є. Гуцало поєднав кілька

кінематографічних засобів: кадри, план, ракурс та кольористику. Завдяки плану досягається емоційне навантаження на читача. Спершу зосереджується увага на дальньому плані, що допомагає реципієнту осягнути картину змалювання вповні: *«Як на картині намальована»* (Гуцало, 2012: 37); майстерно, без розривів переходить до крупного. Тут доречно відзначити певне поєднання плану і ракурсу, оскільки образ подається через крупний план, але за допомогою властивостей ракурсу спостерігаємо певну деталізацію. Таким чином, реципієнт мав змогу розглянути і змоделювати образ Одарки максимально виразно і вичерпно. Слід зауважити, що наскрізно спостерігаємо і символічність, на наш погляд, вона є домінуючою у представленому епізоді. Авторське конденсування уваги на розкішному квітнику, спонукає читача виокремити образ Одарки, як *«багряної мальви»*, наповнюючи його різними барвами, оскільки порівняння з квітником викликає позитивні та яскраві емоції. Саме таким образом житиме героїня в уяві реципієнта протягом усього роману. Зосередження на *«лебединій шиї»* (Гуцало, 2012) проokuє роздуми про витонченість та жіночність, якою захоплюється Хома. Зображення героїні супроводжується яскравою гамою кольорів, що, у свою чергу, доповнює умиротворення красою, представленою в кадрах. Посилується вплив на читача образу Дармоїхи завдяки реалізованій нескінченності: *«Очі її у віночках брів скидались на два живі чорнобровиці-повняки, на яких блищить ранкова роса і на які ось-ось, здається, прилетить бджола»* (Гуцало, 2012: 38). Отже, спостерігається певна смислова формула, яку автор завершує: *Одарка і квіти – одне ціле*. Зосереджуючи увагу на змалюванні очей, автор досягає динаміки 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»* (Гуцало, 2012: 231). Динаміка простежується у зображенні сили очей, які мають могутність і владу над Хомою. Порівнюючи їх із сонцем, оповідач прагне зосередити увагу на прекрасному, і в той же час, внутрішній могутній силі жінки.

Автор надалі поглиблює образ лише окремими фразами, які доповнюють візії у свідомості реципієнта: *«Одарка набралась усяких медичних довідок, як собака бліх. Сама здорова, як хрін»* (Гуцало, 2012: 56), – апелювання до символічного трактування здоров'я людини. При творенні візій спостерігаємо динаміку кадрів, у яких характеризується сердита Одарка. Звісно, наповнення таких кадрів супроводжуватиметься емоційним навантаженням в обрамленні: *«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»* (Гуцало, 2012: 59). Гнівалась Одарка й на хвилику ставала така, що *«коли б зараз сім собак – то од всіх сімох од'їлась»* (Гуцало, 2012: 66). Творення динамічних картин злості героїні досягається завдяки крупному планові: *«Очі гасли, обличчя біліло, губи синіли – жінка сама*

на себе ставала не схожа» (Гуцало, 2012: 149). Автор змальовує і добрий настрій персонажа: «Одарка Дармоїха павою походжала по хаті, знуласть станом тополним, плечима поводила лебединими, усмішка розкошувала на її обличчі, як вареник у маслі... хитро примружені очі... слова її щебетали» (Гуцало, 2012: 60). Ці епізоди яскраво виражають авторську кінематографічну майстерність – створення одного образу в різних емоційно-забарвлених кадрах.

Захоплення Хоми жінкою спостерігаємо завдяки застосуванню кінематографічного засобу – середнього і крупного планів з поворотом камери у висхідне положення: «Спала, розкинувши руки, і груди її легко здіймались і опускались, як два живих книші, й голова її наче лежала в чорному розіпльтому озері пишного волосся» (Гуцало, 2012: 268).

Неможливо залишити поза увагою ще один образ жінки – **Христі Борозенної**. Для оповідача – 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» (Гуцало, 2012: 86). У творенні образу спостерігається пластичність. З кожним наступним кадром переконаливо доводиться довершеність зовнішності Христі: «Розцвіла обличчям, як найрозкішніша мальва (такої пишної по всій Яблунівці шукати – марно ноги бити), й каже шовковим шовком своїх уст» (Гуцало, 2012: 107). Для повної візійної картини Є. Гуцало застосовує крупний план: «Груди у неї були великі й пишні, мов коровай, який зіпплений щойно, ось-ось має шугнути в щедро напалену піч» (Гуцало, 2012: 109).

У створенні образів мешканців Яблунівки Є. Гуцало апелює до символічності. Щодо образу дядька **Опанаса** провокує реципієнта створити символічний образ дуба, який несе емоційне навантаження незламності та могутності: «Опанас був цупкий і дебелий, наче зі столітнього дуба майстерно витончений на верстку вправним столяром» (Гуцало, 2012: 137).

Вибудовуючи в уяві реципієнта образи трійки «Яблунівських богатирів» (Гуцало, 2012: 200), митець активно оперує символічними асоціаціями. 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 вдовж; щоки обвисають двома опалками, повними віса...» (Гуцало, 2012: 199). Письменник подає крупним планом голову і таким чином вказує на могутність персонажа: «Здоровий, як сторчма поставлене дишло від воза» (Гуцало, 2012: 202), і це продовження проведення паралелі з діяльністю героя у творі. Образ **Петра Кандиби** суголосний у змалюванні, оскільки письменник знову зображає крупним планом голову: «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» (Гуцало, 2012: 200). Проте цей кадр Є. Гуцало доповнює кольористичними вкрапленнями: пожовклого, сивого, попелястого. Суголосно, завдяки використанню гами кольорів, зображено і **Максима Діхтяря**: «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» (Гуцало, 2012: 200).

Вказані образи автор згадує не часто на сторінках роману, тому розлогі описи, які могли створювати нові візії, відсутні. Проте всі сформовані в уяві читача кінокадри є художньо завершеними, наповнені змістом.

**Висновки.** Отже, досліджуючи поетику образотворення в романі «Позичений чоловік», можемо стверджувати, що письменник уміло оперував кінематографічними засобами, і як наслідок, досяг пластичності, емоційності, символічності, нескінченності. Це дає підстави говорити про кінематографічне мислення автора. Для досягнення виразного візуального образу Є. Гуцало використовує фольклорну алюзію. Саме тому кадри в уяві реципієнта постають складними.

У **перспективі** доцільно проаналізувати всі романи Є. Гуцала для доведення кінематографічного мислення письменника.

#### Література

- 1.Брайко О. Кінематографічна візуалізація простору в малій прозі Євгена Гуцала / Олександр Брайко // Слово і Час. – 2017. – № 1. – С. 36–46.
- 2.Генералюк Л. Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку – середини XIX століття : автореф. дис. ... доктора філол. наук / Леся Станіславівна Генералюк; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2011. – 43 с.
- 3.Гуцало Є. Позичений чоловік / Євген Гуцало. – Київ : Знання, 2012. – 2012. – 384 с.
- 4.Кондрашов В. Структура образу в кіно та літературі: точки перетину / Володимир Кондрашов // Наукові записки. Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності. – Вип. 110. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2012. – С. 61–66.
- 5.Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20 – 30-ті роки XX століття) : монографія / Ольга Пуніна. – Донецьк : ДонНУ, 2012. – 332 с.
- 6.Тарковський А. Закарбований час / Андрій Тарковський ; Пер. з рос. та упорядник Н. Соболева. – Київ : Альтерпрес, 2011. – 268 с.

#### References

- 1.Braiko O. (2017). Cinematographic visualization of space in small prose by Evgeniy Gutsal [Word and Time], 1, 36-46 [in Ukrainian]
- 2.Generaluk L (2011). Creativity of Taras Shevchenko in the context of literary literatures and arts of the beginning – the middle of the XIX century: author's abstract. dis ... Doctor Philol. Sciences Institute of Literature T. G. Shevchenko. Kyiv [in Ukrainian].
- 3.Gutsalo Y. (2012). Lucky man / Eugene Gutsalo. – Kyiv: Knowledge [in Ukrainian].
- 4.Kondrashov V. (2012). Structure of the image in cinema and literature: intersection points . (110) , 61-66 [in Ukrainian].
- 5.Punina O. (2012). Kinization of Ukrainian literary discourse (20-30s of the XX century). – Donetsk: DonNU [in Ukrainian].
- 6.Tarkovsky A. (2011). The Time Takovka – Kyiv: AlterPres [in Ukrainian].



### **АНОТАЦІЯ**

У статті досліджено індивідуальну поетику візуалізації Є. Гуцала. Проаналізовано дослідження літературознавців, присвячені кінематографії письменника. Доведено майстерність створення образної візуальності, яка розширює та активізує межі читацької уяви, апелюючи до набутого досвіду. З'ясовано поняття візії, як зорової картини, закованої у слово, що виникає в уяві реципієнта після прочитання твору, та її виміри в романі. Зосереджено увагу на поетиці творення образів через прийоми кінематографії. Встановлено своєрідність образотворення в романі «Позичений чоловік», зокрема відзначено та теоретично окреслено кінематографічні ознаки пластичність, емоційність, нескінченність та символічність. Доведено, що митець створює зорові картини персонажів двома шляхами: через візуалізацію зовнішності та прояві внутрішніх переконань героїв. У такий спосіб письменник наближає роман до кінороману, надаючи йому ознак кінематографічного мистецтва. Виявлено, що Є. Гуцало для доповнення образів використовує потенціал кольорових уточнень (вкраплень). Розглянуто основні функції плану в романі як інструменту створення в уяві реципієнта вичерпної візуальної картини. Охарактеризовано роль фольклорних алюзій як допоміжного засобу розширення візуальних образів у творі. Умовно виокремлено три групи персонажів: образ оповідача Хоми, жінок та мешканців села Яблунівки – художнього простору роману. Констатовано, що в романі відсутні персонажі, які виконують другорядну функцію. Доведено, що використання митцем потенціалу засобів кіно значно розширює кінематографічне розуміння гуцалівського роману.

**Ключові слова:** поетика, образ, план, символічність, пластичність, емоційність, нескінченність, візія, кінематографічне мислення письменника.