

МОНТАЖНЕ МИСЛЕННЯ У ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА

У статті розглянуто літературні засоби візуалізації зображення й викладу, аналогічні монтажним прийомам кінематографа. З'ясовано експресивні, аналітичні й моделювальні художні функції монтажного викладу у прозі В. Дрозда, їх зв'язок із досвідом і виражальними ресурсами екранного мистецтва.

Ключові слова: візуальна метафора, глибина кадру, колір, паралельний монтаж, пластичний аналіз, ракурс, тональний монтаж.

Olexandr Brayko. The montage thinking in Volodymyr Drozd's prose

The article looks into the literary means of picture visualization and statement, which are similar to the montage techniques in cinematography. The expressive, analytical and modelling art functions of montage statement in V. Drozd's prose, as well as their connection with experience and expressive resources of screen art are determined.

Key words: visual metaphor, shot depth, color, parallel montage, plastic analysis, angle, tonal montage.

Доцільність аналізу прози В. Дрозда з погляду можливого застосування в його поетиці засобів кіномистецтва навряд чи викличе сумніви. Згадки про кіно, його специфічні художні ресурси, класичні твори й визнаних митців наявні як у першій збірці ще молодого письменника, так і в пізніших творах. Високий рівень майстерності автора, неабияка значущість візуальних образотворчих засобів в індивідуальній поетиці прозаїка дають усі підстави для інтерпретації його доробку з використанням термінологічного апарату кінознавства, реконструкції зображально-виражального потенціалу окремих творів у річці інтермедіальних студій, які розширюють уявлення про генезу художньої свідомості в українській літературі другої половини ХХ ст.

Монтаж закріпився в новітньому культурному дискурсі як специфічний кінематографічний засіб візуальної виразності – просторово-часової комбінації образів на площині екрана. Водночас його ідея реалізована в різних сферах знакового виробництва, зокрема в літературному творі. Наприкінці ХХ ст. “поняття “монтаж” практично охоплює всі галузі культури, так чи так пов'язані з ідеєю комбінації, рядопокладення, селекції елементів. Скрізь, де йдеться про принципову дискретність частин усередині цілого, виникає категорія монтажності. <...> Монтаж виявляється принципом побудови будь-якого художнього тексту. Інша річ, що він може бути різною мірою виражений зовні, він може акцентуватися чи стиратися” [11, 3-4]. К. Разлогов зазначає, що “монтаж має стосунок не тільки до з'єднання монтажних кадрів чи планів між собою, а й до зіставлення “великих” фрагментів – сцен і епізодів, розповідних ланцюгів...” [17, 26]. Це зауваження істотне для студій над вербальними текстами, позаяк дає змогу продуктивно аналізувати літературні твори, віднаходити в них візуальні просторово-часові й ритмічні побудови, наділені значним зображально-виражальним потенціалом. Дослідник виокремлює явища, котрі протистоять монтажу чи надають йому відмінної специфіки. Зокрема, візуальне розрізнення за формою як найпростіший спосіб виокремлення різнорідних елементів відповідає членуванню зображення на плани. Найпоширенішою формою монтажу в культурі К. Разлогов вважає “відмінність елементів за змістом”, зокрема “послідовність сцен і епізодів у розповіді” [17, 24]. Описане автором явище “внутрікадрового монтажу, поєднання в одному зображенні кількох планів, найчастіше ближнього і дальнього, які (комбінації. – О. Б.) стали можливі завдяки глибині різко зображуваного простору, виокремленню й зіставленню мікроелементів кадру за

смыслом, рухові камери чи персонажів, пластичній композиції тощо” [17, 27] – з нашого погляду, відповідає за змістом глибинній побудові кадру – окремому виражальному засобу кіно. Антимонтажними прийомами автор вважає зміну ракурсів і планів, підпорядковану лише “більш ясному й чіткому сприйняттю подій. Камера і звукозаписувальна апаратура наслідували вибірковість ока й вуха, яка зовсім не заперечувала безперервності простору-часу” [17, 29]. Вочевидь, відмежування цих зображально-виражальних ресурсів від монтажу дає підстави аналізувати їхні літературні варіації самостійно там, де відповідні образотворчі засоби не пов’язані з комбінуванням різнорідних фрагментів.

Вяч. Вс. Іванов із погляду семіотики трактує монтаж у широкому сенсі як “такий принцип побудови будь-яких повідомлень <...> культури, котрий полягає у співкладанні в максимально (предельно) близькому просторі-часі <...> бодай двох <...> відмінних один від одного за денотатами чи структурою зображень, самих предметів (чи їх назв, описів і будь-яких інших словесних та інших знакових відповідників) чи цілих сцен (у цьому останньому випадку зазвичай опредмечуваних)” [10, 119-120]. Аналізуючи взаємозв’язок монтажу з метафоричним візуальним мисленням, цей дослідник фіксує зміни художньої мови другої половини ХХ ст., очевидні для спостерігача порівняно з яскравою образністю монтажного кінематографа 1920-х рр., приміром, еталонних із цього погляду робіт С. Ейзенштейна: “Прихована метафора в сучасному фільмі часто вводиться шляхом співкладання просторово суміжних образів (тобто таких, які опиняються поряд в одному епізоді, наприклад, чоловік-убивця і тигр як, відповідно, глядач і мешканець зоопарку. – О. Б.). Принцип неперервності просторового зображення й сюжетної зв’язності не порушений завдяки тому, що метафорично зіставлено просторово суміжні образи” [10, 133-134]. Вочевидь, подібне моделювання візуальних композицій та його інтерпретація в літературі можливі так само, як у кінематографі, й у контексті розгортання сюжету не справляють враження штучності, а збагачують виклад зримою пластикою об’єктів. Дослідник робить таке узагальнення, цілком застосовне до літератури аналізованого нами періоду: “...Із двох істотних для початку століття принципів – монтажу і метонімічної настанови на деталь – перша <...> може й бути відсутньою <...>, друга неминуча. Інакше кажучи, хоча <...> монтаж у мистецтві другої половини століття зберігається <...>, тим не менше він ієрархічно підпорядкований метонімічній настанові. <...> У другій половині століття метонімічна настанова на деталь, а не на монтаж стає домінантою мистецтва й масової культури” [10, 143].

У теоретичних побудовах С. Ейзенштейна варта уваги з погляду можливого застосування в літературознавчому аналізі класифікація різновидів (за його визначенням, прийомів) монтажу. Ритмічний монтаж оснований на русі предметів усередині кадру, “перемиканні” ритмів різних послідовно зафіксованих камерою об’єктів (у художній літературі відповідно – описаних, зображених). Тональний монтаж побудований “на домінантному емоційному звучанні від шматка (монтажного уривка. – О. Б.). Прикладами можуть правити “Тумани в одеському порту” (початок “Жалоби за Вакулинчуком” у “Потьомкіні”).

Тут монтаж побудований лише на емоційному “звучанні” окремих шматків, тобто на ритмічних коливаннях, які не викликають просторових переміщень” [22, 54]. Ледь помітний чи слабкий рух у кадрі (“другорядна ритмічна домінанта”, за Ейзенштейном) має сенс як виразник візуально зафіксованої мелодії фрагмента.

На особливу увагу заслуговує виокремлений режисером обертонний монтаж, оснований на поєднанні домінантного “звучання” візуальних образів і побічних, другорядних подразників, яке “дає в повній аналогії з музикою зоровий

обертонний комплекс шматка. <...> Монтаж цей <...> бере за доміную суму *подразнень* усіх подразників”, його прикметна риса – “фізіологічне сумарне його звучання *загалом* як комплексна єдність усіх подразників, що його утворюють” [22, 47]. З. Кракауер уважав, що свідоме застосування обертонів (“численних інших смислів” [12, 107]) у пізніших фільмах російського класика-теоретика призвело до того, що “деякі сцени й епізоди вийшли важкуватими, ніби вимученими...” [12, 107]. Однак у літературі потенційні “обертони” – візуальні і слухові елементи опису чи розповіді – можуть бути функціонально цілком доречними з погляду художнього завдання й увиразнювати особливості індивідуальної поетики.

С. Ейзенштейн наголошував на взаємодії, навіть конфлікті описаних ним прийомів у розгортанні дії. Вочевидь, подібні комбінації можливі й у літературному творі. Реконструкція “тональної домінанти” порівняно статичних словесних композицій, “ритму” динамічних образів, з’ясування художньої значущості семіотичних обертонів – предметних указівок літературного опису, можливості трактування їхньої синтагматичної лінійної послідовності як часової зміни образів становлять перспективний напрямок літературознавчих інтермедіальних студій.

Н. Милев виокремлює розповідний монтаж як форму описовості в кіно. “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” [15, 104]. Описаний засіб відповідає літературному розгортанню описових і нарративних фрагментів, можливостям персонажної фокалізації. На думку К. Разлогова, “послідовність кадрів може бути описовою, якщо між ними встановлюються відношення одночасності (наприклад, різноманітні пейзажні композиції), і розповідною, тобто такою, що відображає ряд подій чи дій. У середині кожного розповідного ланцюга існує просторово-часова неперервність або дискретність (розрив у часі чи у просторі)” [16, 63].

“Для високохудожнього літературного тексту, – переконує А. Мазурак, – монтаж також виступає одним із найважливіших виражальних засобів”. У кінематографістів і фахівців відповідного напрямку “складалося враження, що чим вищий художній рівень літературного тексту, тим активніше в ньому виявляється монтажний принцип, який треба розуміти як *компонування закодованих у слово зображень*” [13, 9]. Вочевидь, письменницька уява використовує комбінації зорових образів як засіб унаочнення зовнішньої і внутрішньої дії, авторської думки, демонстрації прийомів літературної техніки. Аналогом монтажу можна вважати такий літературний засіб, як відоме з античності візуальне порівняння, особливо розгорнуте, чи метафору, основу на зорових образах. Надалі візуальна метафора чи візуальне порівняння розглядатимемо як засоби монтажного художнього мислення.

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. Розглядаючи потенційні монтажні комбінації в літературі, слід урахувувати функціональну вагу більших чи менших складників цілісного зорового уривка, які мають потенційне зображально-виражальне наповнення й поза свідомим зіставленням різних часо-просторових фрагментів завдяки

вищеназваним кінематографічним образотворчим ресурсам. Порівняння з подібними засобами суміжних композицій унаочнює не лише їхній питомий виражальний, а й монтажний сенс використання образів.

Г. і Дж. Фелдмани виокремлюють і такий засіб художньої виразності фільму, як *пластичний аналіз*. “Режисер мусить мати чи виховати в собі особливу здатність зважувати й визначати сенс й асоціативні зв'язки різних предметів навколишнього світу. Він має навчитися використовувати ці предмети для передачі сенсу глядачеві. Цей процес оцінки предметів, визначення їхнього смислу й асоціативних зв'язків відомий у кіно під назвою пластичного аналізу, а використання таких предметів для передачі сенсу глядачеві називається технікою зорової передачі” [19, 104]. Як приклад використання засобу автори наводять кадр історичного фільму про добу Римської імперії: зображення дівчини-християнки, котра дістає чисту колодязну воду. Остання символізує цнотливість героїні. “Використання таких предметів <...> є результатом пластичного аналізу – оцінки предметів із погляду їх сенсу й породжуваних ними асоціацій” [19, 105]. У літературному творі функцію пластичного аналізу в контексті часового розгортання дії й динаміки образів віддавна виконує деталь, котра в системі візуальних художніх ресурсів набуває особливої виразності завдяки підтекстовим чи наративним акцентам.

Пластичний аналіз може бути складником монтажної побудови, з нашого погляду, переважно в контексті візуального унаочнення знаків, суміжних щодо постаті персонажа – сюжетно чи психологічно вмотивованих образів із характеристичним наповненням. Щоправда, теоретики середини ХХ ст., як бачимо з наведеного ними прикладу, наголошували не на монтажній природі засобу, а на його художній доцільності. Отже, пластичний аналіз може мати як монтажне, так і акцентоване в інший спосіб візуальне вираження. Залежно від художньої настанови автора – метафоричної чи суворо-аналітичної – пластичний аналіз тяжіє до монтажних чи інших мистецьких рішень.

У повісті “Люблю сині зорі” (1962) пластичний аналіз як основу чи складник ширшої візуальної композиції використано для характеристики різних дійових осіб. Вдачу партійного працівника Юрія Ананійовича унаочнено в пластичних образах епізоду-зав'язки: “Крізь вікно мені видно, як Іра вибігає з міськкому на вулицю, поправляючи хустину. Прозорі краплі повзуть по склу. Я вперше помічаю, що свіжа зелень каштанів, обтикана білосніжними свічками, майже торкається шибок. Я відчиняю вікно і несміливо простягаю руку. Хочеться гукнути Ірі, цій маленькій Ірі, щось веселе, повернути її і послати на легшу роботу, хоч би в бібліотеку. Але раптом переводжу погляд на захаращений паперами стіл, на масивний підстаркуватий сейф, на крилатий солідний вентилятор, згадую, де я і хто я, і рвучко зачиняю вікно.

Сухо дзвенить скло” [5, 161].

Образ скла як ракурс бачення позначає межу двох психологічних світів, унаочнених предметними деталями. Заквітчані каштани, акцентовані ближнім планом, асоціюються з молодістю, красою й у побудові кадру належать до метафоричної характеристики дівчини, сповненої надій на самореалізацію в дорослому житті, тобто стають монтажним засобом. Показовий приклад наводив у той час відомий кінокритик А. Базен: “Монтаж Кулешова, Ейзенштейна чи Ганса не показував саму подію, а лише непрямо на неї вказував. <...>... Кінцеве значення фільму полягало радше в організації <...> елементів, аніж у їхньому об'єктивному змісті. Хоч би яким реалістичним був кожний кадр сам по собі, сенс розповіді виникає лише з їх зіставлення (посмішка Мозжухіна

+ мертва дитина = жалість); інакше кажучи, отримано певний абстрактний результат, передумови якого зовсім не містилися в тих конкретних елементах, із котрих він узятий. Точно так само можна уявити такий ряд: молоді дівчата + розквітлі яблуні = надія” [1, 83]. Натомість інші елементи пластичного аналізу, акцентовані кутом зору персонажа в інтер’єрі, унаочнюють дегуманізацію соціальної ролі, особливо порівняно з картиною буяння природи. Домінантою негативного візуального ряду стає вентилятор – символ привілейованого владного становища.

С. Ейзенштейн, аналізуючи побудову кадру в річищі власної естетики, зазначав: “Чим же прикметний монтаж, а отже, і його ембріон – кадр?

Зіткненням. Конфліктом двох поряд поставлених шматків. <...> Внутрішньокадровий конфлікт –

потенційний монтаж, який у наростанні інтенсивності <...> викидає свій конфлікт у монтажні поштовхи, між монтажними шматками...” [20, 290-291]. В аналізованому фрагменті конфлікт двох світобачень – юнацької романтики і дорослого бюрократизму – унаочнено протиставленням живих рослин – розквітлих каштанів – і речей у кабінеті.

Далі засобом пластичного аналізу, зафіксованим у деталі – аналогу кінематографічного крупного плану – стає образ рук, ідеологізований у радянському світоглядному, естетичному й мистецькому дискурсах. У кульмінації руки головної героїні унаочнюють у суміжних кадрах конфлікт ремісничої вправності (на громадській роботі – будівництві клубу) і мистецького покликання: “Неслухняна цеглина вертиться на мокрому цементі і скрегоче, аж мороз по спині котиться холодним клубком. Нарешті вона лягає на своє місце між двома іншими. Для солідності постукую руків’ям кельми і полегшено зітхаю. Але поруч уже стовбичить інша, покладена дбайливим підручним. <...> Я знову натягую рукавиці. Тоді не щемлять пальці. Вони в мене зробились великі і червоні. Коли я підходжу вдома до піаніно і починаю грати, мама хитає головою:

– На отій будові ти втратиш руки” [5, 204].

Зіставлення руху важко поєднаних за своїм призначенням предметів – цегли і клавіш – об’єднує “корисне” і “красиве” образом натруджених долонь. Водночас монтаж двох візуальних процесуальних планів унаочнює вірогідну екзистенційну колізію.

У “пластичній” характеристиці робітниці Валі використано своєрідний візуальний код – зміст і стиль придбаних нею картин. Цей екфразис (опис мистецького твору в літературі) подано з позиції головної героїні-студентки Ірини: “Я відчинила двері і спинилась на порозі приголомшена. Над ліжком висіло розквацьоване яскравими фарбами цупке полотно. Товстелезна дівуля з червоними, наче кров, губами сиділа під пальмою, схожою на віник. <...> І тоді я побачила море... Свіжа, прозора, аж захотілось зануритись у неї, вода набігала на берег, билася грудьми об каміння. Маленька репродукція з картини Айвазовського дихала солоним морським вітром...” [5, 166-167]. Продукт промислового кітчу викликає не лише естетичну відразу, а й співчуття до його власниці. Натомість контрастне виокремлення настроєвих деталей суміжного полотна зумовлює протилежні емоції, спрямовані на психологію дівчини-власниці. Прикметно, що враження від класичного твору набувають “кінематографічності”: рухливість (і відповідний шум) води, пориви вітру, комбінація в кадрі (уяві читача) ближнього й далекого планів цілком надаються до екранної монтажної репрезентації. Схожий прийом зіставлення прекрасного з потворним використано у фільмі С. Ейзенштейна “Жовтень”. Непривабливі з естетичного погляду учасниці жіночого батальйону з напівголеними торсами

розташувалися в Зимовому палаці поряд із граціозними статуями античних богинь. Однак епізод фільму навіює глядачеві почуття відрази до дійових осіб, натомість В. Дрозд акцентує чутливість обох героїнь до прекрасного.

Візуальна метафора як основа уявного монтажу зорових образів, пластичне предметне порівняння підсилюють емоційний і мальовничий ефект від розповіді чи зображення. У передсмертних спогадах-роздумах дівчини Валі, яка постраждала під час пожежі, рятуючи чуже майно, пластичні порівняння акцентують красу жіночого тіла, розкадрованого на окремі частини й монтажні мікрофрагменти: “У мене були красиві білі ноги і повні, круглі, мов яблука, груди. І довга коса кольору пшениці, що довго постоїть у полукіпку. Коли я розплітала її, волосся нагадувало сніп колосків, розсипалось, лоскотало шию, груди. Я пам’ятаю озеро в лузі, білі лілеї з золотим віночком у сніжних сутінках. <...> Я щойно викупалась, лежала на траві. <...> Я дивилась на свій стан, такий же білий, як і лілеї, на хвилясту лінію стегон, на випнуті груди. Я вперше побачила, як у сонячному промінні рум’яниться моє тіло” [5, 196]. Комбінація пейзажних деталей із відповідними частинами тіла естетизує образ жінки як частини гармонійного всесвіту, посилює антропоцентричний пафос викладу. Візуальні метафори як поштовх до вписування людської постаті у пленерну картину й викликають асоціації з ренесансним світоглядом і відповідними малярськими артефактами. Чоловічий портрет так само дістає візуальний пейзажний корелят, який психологізує зображення й ілюструє популярну тогочасну тезу про поєднання красивого й корисного: “Правда, мені й раніше було хороше. З тих пір, як побачила його, Генку, що метушився по риштованнях, спітнілий, засмаглий, непронизливий, а очі теплі та спокійні, немов зігріта сонцем вода лугового озерця, в якій плаває багато-багато лілей” [5, 197]. Повторення образу лілей у контексті згадки про коханого, побудованої як поступове укрупнення плану з подальшим монтажем пейзажного фрагмента, побудованого на переході від далекого плану до деталей, поєднане з епізодом виробничого життя, додатково акцентує силу дівочого почуття (до того ж артикульованого в повісті під час агонії героїні), а водночас ритмічно повертає до ідилічної картини, хоч і виглядає елементом сентиментального кітчю.

У пізніших, більш майстерних творах автора візуальна метафора розгортається в динамічний малюнок крупного плану, який не має прямого предметного відповідника, натомість увиразнює міркування героїв і абстрактні складні поняття, наближаючись до символу. Марія в повісті “Молохви” роздумує про змарновані роки: “Коли оса попадає в кисіль, вона щосили борсається і теж, мабуть, вважає, що бореться з долею, з собою... Насправді ж лише прагне вирватися з киселю на сухий острівок...” [6, 197].

Пластичний аналіз у зрілій прозі письменника набуває форми складної асоціації образів, подібної до потоку свідомості, у контексті монтажної композиції з провідним значенням кольору зображених предметів. У романі “Вовкулака” (1966 – 1980) плин образів унаочнює почуттєве багатство описуваної сцени зустрічі чоловіка і жінки – людини-перевертня і коханки: “Олена переодяглася і була вся в ясно-червоному: спортивні брюки і светр, що тісно облягали її ще струнку постать, хатні капці, оторочені сріблястим хутром. Я переступив поріг і поклав долоні на плечі жінки. <...> Олена зашарілася, голова її схилилась на мої груди. Я сховав обличчя в м’якому, лагідному волоссі, наче у шовковій траві, що колись росла під вікнами Петрової хати. Але ж ні, тепер я пригадав: це було таки моє почування, я вже бачив той пишний срібно-зелений куц біля призьби, по той бік стежки, яка вела в город. У місті на нашому квітнику росли міські квіти – нарциси та тюльпани” [2, 331-332]. У монтажному фрагменті перше колористичне враження, пов’язане з постаттю

жінки, символізує еротичну пристрасть. Однак цю елементарну семантичну конотацію збагачують, естетизують барви рослин. Колористичні сигнали сусідають зі зміною у глибинній побудові кадру: обмежений, камерний простір квартири поступається місцем пленеру. Предметним пуантом монтажного фрагмента стають міські квіти – символ синтезу природи і культури й водночас імператив гуманізації статевого потягу.

Однак уже в ранній прозі В. Дрозда мальовничі краєвиди як елемент монтажної композиції набувають глибшого психологічного наповнення. В оповіданні “Колесо” (1962) поєднання вражень старого хворого Верхуші, поданих крупним планом, зі спогадом увиразнює елемент сільського побуту (найвірогідніше, вибілювання тканини під сонцем) і непрямо акцентує антитезу страждань і повноцінного життя: “На зелене плаття – білий халат: полотно в лузі. Полотняне обличчя, руки тремтять <...> Молоденька фельдшерка напалохалась” [4, 38]. Переходи у сприйманні персонажа від сучасного до минулого досвіду також виконані подібно до монтажних комбінацій і нагадують про втрачений життєвий світ розкуркуленого трудівника: “І тиша. Пітьма. Сцена. Зі сцени, з голубого мерехтіння – сніп світла. Зіщулився Терентій на гальорці, не ворухнеться. Усього набачився, прислужуючи в театрі, а такого дива не бачив. Хвилі котились на золотий берег, а в хвилях – сонце. <...> Справжнісіньке, ще й беріг (так у публікації. – О. Б.) зелений. <...>

Радів, мов дитина: подався з села – знайшов і зелений берег, і сонце. <...> А на серці – темінь... Вулиця перед театром здається нивою, і Терентій ходить по ній з мітлюю, неначе з лантухом зерна. Сходи гладенькі, натреш щіткою, торкнешся рукою – спиця чи обід у долоні?” [4, 39]. Зафіксоване в останньому реченні монтажне зіставлення двох реалій, поданих крупним планом, – з описуваного міського досвіду і колишньої роботи персонажа стає яскравим засобом психологічної характеристики, у якому мальовничість картин не декоративна, а вмотивована й унаочнює кут зору персонажа, константу його свідомості.

Проте автор одразу ж демаскує ілюзію деталями крупного плану, доводячи безперспективність втрати героєм власної тотожності: “Одного разу пробрався на сцену, хотів зблизька глянути на сонце, зійти на зелений берег, – а там ліхтарики та ще клапті краму розмальованого. <...> Вранці вулиця лишилась непідметеною” [4, 39].

Наведені сюжетно-композиційні засоби нагадують монтаж атракціонів. Цей термін, запропонований С. Ейзенштейном, не дістав однозначного тлумачення. 1923 р. майбутній кінорежисер говорить про *“новий прийом – вільний монтаж довільно вибраних самостійних (також і поза д а н о ю композицією й сюжетною ситуацією дієвих (дійствующих)) впливів (воздействий) (атракціонів), але з точною настановою на певний кінцевий тематичний ефект – монтаж атракціонів”* [21, 271]. Ідеться про те, що зображення, як викладає думку С. Ейзенштейна М. Мартен, не стосуються безпосередньо сюжету (наприклад, бійня у “Страйку” як паралель до сцени розправи поліції над робітниками) [14, 148]. А. Базен тлумачив “монтаж атракціонів” як “посилення значення одного кадру шляхом його зіставлення з іншим кадром, до того ж їхній предметний зміст може стосуватися зовсім різних подієвих рядів: наприклад, феєрверк услід за зображенням бика у “Старому і новому” [1, 82]. І. Зубавіна вказує, що “концепція “монтажу атракціонів” (де атракціон тлумачиться як елемент агресивної дії) передбачала шоківий вплив на глядача. Тобто була орієнтована насамперед на керування емоційними станами аудиторії, а не на демонстрацію фактів, отже, певною мірою “оскаржувала” зорове уявлення про світ. <...>...Суб’єкт ставав об’єктом “монтажного шоку” [9, 124]. М. Мартен наводить “пом’якшену” візію цього засобу – думку Ж. Мітрі, який, “виходячи з більш пізніх розмов

з Ейзенштейном, уважає за можливе надавати більш широке тлумачення терміну “монтаж-атракціон” <...> і застосовувати його до “будь-якого монтажу, основанийого на певних рефлексх” і “такого, що послуговується лише внутрішніми символами, тобто такими, які органічно впливають зі змісту й логічного розвитку дії” [14, 148-149]. Учень російського кінокласика М. Ромм виходив із того, що атракціон – це видовище, і наводив приклади застосування ідеї атракціону з кінофільму “Броненосець “Потьомкін””: приречені матроси під брезентом, розстріл юрби на одеських сходах, вибите око, інвалід на милицях. “Називаючи частини кінематографічного видовища атракціоном, Ейзенштейн прагнув у дещо гіперболічній, гострій, перебільшеній формі виразити свою ідею” [18, 310]. “Слід змінювати засоби впливу (воздействия), змінювати атракціони, робити якомога більш несподівано, якомога більш раптово переходи від одного засобу впливу (воздействия) до іншого” [18, 312]. Контрастно зіставлені атракціони утворюють ряд і чергуються, змінюючи настрої глядача: веселе – страшне, серйозне – комічне, життя – смерть. “Вимога гострого стику є неодмінна умова, якщо прагнути до “монтажу атракціонів”. Така побудова, звісна річ, зовсім не обов’язкова. <...> Можна робити картину дуже м’яко, у напівтонах” [18, 323]. Як приклад художнього мислення, близького за принципами до аналізованого кінематографічного прийому, М. Ромм наводить композицію відомого літературного шедевр: “Усі шматки “Анни Кареніної” <...> розючі за різноманітністю й ефектністю. Адже це все атракціонне, коли читача раптом перекидають зі світського будинку до брудних номерів готелю, де брат Костянтина Левіна серед якихось убогих предметів говорить про комунізм, а слідом за цим – у панський маєток, а з нього – на великосвітський прийом, на скачки й т. д.” [18, 325]. В аналізованому оповіданні перехід від моменту вірогідної агонії до театральних вражень давноминутих років, трансформація інтер’єру й міського ландшафту в пленер із далеким планом візуалізує тугу за індивідуальним середовищем творчої праці.

З наведених розглядів новітнього мистецького феномену можна висувати, що йдеться насамперед про експресію й сугестію зорових образів, досить віддалено пов’язаних із описуваною темою, котра також передбачає візуальне вирішення. У прозовому творі цю роль здатні виконувати різноманітні засоби: метафори, порівняння, ретроспекції, паралельний виклад подій, зрештою, фантастичні образи й сюжетні ходи як значеннєве доповнення життєподібного викладу. Вочевидь, у літературі цей засіб цілком може, відповідно до уявлень Ж. Мітрі, мати органічний зв’язок зі змістом і логічним розвитком дії.

До схожих прийомів В. Дрозд удається й у пізнішій творчості. У романі “Вовкулака”, основанийому на фольклорно-міфологічній матриці перевтілення, атракціонний стик унаочнює маргінальне ество героя-кар’єриста. Монтаж крупного плану обличчя людини-вовкулаки, сповненого стриманої динаміки, зі швидкою зміною образів пам’яті, котрі подані в русі від загального плану до крупного, більш експресивного, символізують незвичний вимір психологічної реальності, сповнений песимістичної семантики завдяки комбінації образів. “Таксі рушило. Шишига звільна розкинувся на подушках: волів бути сам. Заплющив очі й ніби скам’янів, впившись подушечками пальців у спинку переднього сидіння. Вилиці випнулися, натягши шкіру обличчя. Щелепи зводила судома, і час од часу він ворушив ними, буцім гострив зуби. <...> Чомусь пригадалося Петрове падіння на сходах, похорон, глухий постук, коли забивали труну, ляпотіння вогкої глини об віко труни, передзвін лопат – і раптом торжествуючий яскравий сплеск, ніби він здолав смерть.

Уже неподалік Пакуля Шишига розплющив очі і побачив, як підлужжя, облямоване річечкою, перекидається нижче шляху в роздольні луки, а за ним манливо туманіє листяний ліс, далекий і близький водночас. <...> Десь

тут, за болотами, зачиналися поліські нетрі. Шишига міг ухопити в очі саме узлісся: густі чагарища на вирубах, непролазне осиччя, олішняк, далі темно-багряною стіною зводилися гребені пущ, заповнюючи собою виднокіл” [2, 403]. Різні за емоційним наповненням і культурно-сенсовими конотаціями просторові фрагменти, посилені бічним тревелінгом (рухом камери), унаочнюють міфологічну антитезу життя і смерті, природи і цивілізації, перехід символічних кордонів між якими актуалізує архетипну модель диявольської одержимості, гріховного переступу й покари як екзотичну й водночас вагому інтерпретаційну модель, застосовну до перипетій реалістичної дії. Міфологічну проекцію зображеного уможлиблює центральний, найбільш різючий фрагмент візуальних зіставлень – нагла смерть, образно подана як коротка монтажна фраза. Асоціації портрета Шишиги з демонічною істотою в контексті двох наступних картин уможлиблюють сприймання героя як чужинця у світі людей, тобто навіюють читачеві незвичний ракурс трактовки епізоду.

Монтаж різних просторових динамічних образів акцентує метафоричний зв'язок-алегорію – складник параболічної жанрової моделі з ораторсько-публіцистичним підтекстом: “Оленин дзвінок був покликом до дії, на арені цирку хльоснув гарапник, і звір стрибнув у вогняне кільце, я поспіхом одягався. Бюлетень по обміну житлової площі лежав на подушці, але найкращі ранкові хвилини уже спливали. Сів до столу, переписав з десятків адрес квартир у центральних районах” [2, 429].

Алегорична подібність арени цирку із цариною індивідуальних амбіцій увиразнює іронічний гротеск авторського бачення героя. Водночас поєднання дій приборканого звіра з гарячковим убиранням кар'єриста акцентує неприродність поведінки персонажа. Колористичний пуант сцени – елементи пейзажу, які поєднують далеке тло неба і ближній план дерев (глибинна побудова кадру) елегійною тональністю і статикою зображення контрастують із примхливою динамікою монтажного фрагмента. Пленер у зіставленні з інтер'єром унаочнює почуття вічної краси як альтернативу минущій гонитві за земними статками: “Трапився день справжньої золотої осені. У ясному студеному небі багряніло листя каштанів та кленів” [2, 429].

У річищі “монтажу атракціонів” автор свідомо нагнітає візуальні образи єдиної настроєвої семантики, лише асоціативно пов'язані з темою твору. На початку роману “Спектакль” різнопланові динамічні і статичні кадрик-картини загибелі скомбіновано так, що перший динамічний образ справляє найсильніше враження; натомість два наступних символіку смерті містять приховано: падіння звіра наприкінці кадру і крупний план нутроців дерева руйнують попереднє враження і стають елементами “монтажної фрази”, у якій семантика смерті переходить у підтекст. Показова мальовничість двох останніх кадрів – фігура звіра (вірогідно, лиса чи лося) на тлі чорно-білої гама зимового лісу й домінуюча картинна позиція “царя дерев” на тлі багатой рослинності посилюють контраст із фінальним змістом кадрів: “Я нагадую літак, який розвалюється в повітрі. Ось відчахнулося одне крило, друге, переломився корпус, і з розломини, як маковинки з тріснутої маківки, посипалися люди <...>.”

Я – смертельно хворий звір, я ще мережу вервечку слідів на снігу, мене ще можна пасти скляним оком фоторушниці, я такий гарний, такий величавий на тлі засніженого лісу, аж прошуся на фотоплівку, але наступної миті я впаду під кущ і здохну.

Я – дерево, середина якого давно струхла, я ще височію над лісом, цар дерев, вінценосний володар зеленого царства, але на верхівках берез і дубів уже котить вітер зі степу, який звалить мене під ноги дрібним осикам, і короїди уже бенкетують у мені.

Я – той, якого уже нема, хоч усі думають, що він є” [8, 366]. Потрійне нагнітання теми смерті як вступу до дії, комбінація приємних і відразливих вражень моделює перманентну колізію головного героя у вигляді ребусів – візуальних метафор, початкове зчеплення котрих прочитується як образний інакомовний ключ до розуміння реалістичного сюжету. Акцентована мальовничість видовищних кадрів, яка породжує в уяві розчленування простору на різні плани, домінуючі фігури і колористичне тло, поєднані відношенням значеннєвого контрасту (життя – смерть, прекрасне – потворне, радість, свято – смуток чи жалоба), уможливають проєкцію образів на сюжетний конфлікт соціального й мистецького покликання письменника з белетристичним заробітчанством – “інфаркт совісті”.

З використанням видовищних засобів подано опис війни в романі “Пришестя” (1995 – 1996). Автор, моделюючи роботу пам’яті персонажа й водночас унаочнюючи власну творчу уяву, поєднує кут зору з мінливою відстанню до предмета і яскраві зорові порівняння – основу для монтажу віддалених образів. Уявні “точки зйомки” унаочнюють вигляд бомб у польоті через зіставлення їх із реаліями сільського побуту: “Глибоке, яскраво-синє небо раптово темніє, кипить, бубнявіє, пухириться, наче вочевидь заростає коростою. Пухирці видовжуються, ростуть, і вже вони схожі на чорні гнізда ос у піддашші колгоспної комори. За мить уже це не осині гнізда, а бомби, що ними завішане усе небо. Хлопчик знає, що це бомби, але вони живі, вони довшають, як бурульки на стрісі, і скоро нагадують чорні дійки давно не доєних корів. З них пирскає молоко, червоне, і це не молоко, а кров людська. Кривавий дощ падає з неба, червоні краплі його течуть по шибках хатнього вікна” [7, 195]. Поєднання вигляду грізної зброї з крупними планами різноманітних природних об’єктів, котре завершується сильним колористичним і динамічним подразником, дістає прозаїчні метонімічні кореляції: “І цього, звичайно, не було, але був літак, який скинув бомби на Загальний двір, де стояли перед відступом із села німецькі військові обози. Хата зойкнула склом вікон, підстрибнула і знову припала до землі, наче зляканий зайчик. А на Загальному дворі, біля колгоспної комори з’явилися три ями-глибки. В одну з них пізніше кинули тіло розстріляного німецького офіцера, трохи пригребли землею, а зверху засипали сміттям із комори та клуні. Дві ж ями щовесни перетворювалися на баюри із гнилою, зеленкуватою водою, в якій полюбляли спеченого дня купатися свині” [7, 195-196]. Ритмічний коливальний рух камери (струс хати), рух зображення в кадрі, комбінація статичної й динамічної в коротких пластичних малюнках унаочнюють поступовий перехід від воєнного лихоліття до мирного часу.

У романі “Пришестя” експресивний малюнок поєднує суміжні фрагменти описуваної просторової сцени й візуальні порівняння із селянського побуту, подані крупним планом, у зображенні страти окупанта: “Німець падає, як підтяте сапою кукурудзяне стебло або як стемніле на осінніх дощах уже безголове, вивернуте із землі соняшничиння. На лицях жінок – краплі дощу, а може і не дощу. <...> На моріжку біля комори, де щойно лежав розстріляний німець, – калюжка крові, з чимось білим на дні, а зверху плаває його око.

Голодні хутірські пси злизують його к р о в” [7, 201].

Показова сенсова наповненість, амбівалентність метафоричних відповідників смерті, котра увиразнює “монтажну” природу порівнянь як унаочнення абстрактних понять: підтяте кукурудзяне стебло може асоціюватися з обірваним життям, “безголове” соняшничиння вказує на беззмістовність душі нацистського офіцера. Голодні пси також викликають думку не лише про воєнне лихоліття, а й про нікчемність людей, одержимих тоталітарними міфами.

Крупні плани облич і калюжі з вибитим оком, порівняння з іншого, цілком мирного фрагмента досвіду наближають художню техніку прозаїка до “монтажу атракціонів”.

Образ війни, у якому червоний колір стає пуантом монтажної фрази, переростаючи у своєрідне тло чи вплив нового експресивного малюнка, дістає своєрідну й доволі сугестивну кореляцію – монтажну паралель до сцени зустрічі матері й дитини з окупантами під час війни: “Мати опускається на лаву і плаче. <...> Я виціловую її щоки в краплинах сліз. <...> Через багато-багато літ у Сумському обласному музеї я довго стоятиму перед іконою, що зветься “Чернігівська Богоматір”: жінка із величаво-скорботним обличчям, з дітям на руках, у червоно-кривавих відблисках, – і згадуватиму наші хутірські розстаньки, і матір свою з Хлопчиком на руках, і той к р и в а в и й час, час в і й н и...” [7, 200]. Опис-екфразис уможливує як загальний план зображення – постать в оточенні відблисків, так і поступовий рух камери від обличчя матері до дитини й далі до фіксації в кадрі всієї ікони. Мистецький артефакт, розрахований на вдумливе споглядання, уведено як сакральний одивнювач попередньої сцени, художньо зафіксований вищий сенс воєнних страждань, катарсис, який естетично освячує місце простої жінки у вирі світових потрясінь. Колористичний сигнал у контексті архетипної малярської композиції надає романним картинам війни надісторичного й апокаліптичного змісту, підносячи вагу індивідуального екзистенційного вибору в межовій ситуації. Завдяки цьому видовищний монтажний компонент дістає вищу світоглядну й особистісну чуттєво-досвідну мотивацію.

Монтаж набуває форми примхливого поєднання культурних артефактів, водночас добре вмотивованих сюжетною дією. Комбінація слухових образів із синхронним (вочевидь, просторово-динамічним) ракурсом сакральної архітектури, візуальним рядом у формі тревелінгу й особливостями освітлення (роман “Спектакль”) творять ефект неорганічної комбінації зовсім різних культурних артефактів, до того ж скомпонованих із інтер’єром автомобіля й постаттю водія-літератора за кермом й афішами з його ж таки портретом, викликають іронічно-саркастичне ставлення до головного героя, акцентоване ритмічним повтором образу афіші: “Болеро” Равеля, бадьорі, переможні ритми, що все наростають, переписав із платівки на магнітофонну стрічку, чудесно монтуються із золотими банями мринських соборів, і сонячним днем, і передчуттям свята. Лише так і мусить в’їжджати у Мрин Ярослав Петруня, автор п’єси “Земні радощі”, що сьогодні її прем’єра на сцені обласного театру, афіші – з портретами автора. <...> Суєта, звичайно, приступ марнославства. Але пригальмовував біля кожного афішного щита, а на фасаді обласного театру радо увібрав у очі червону стрічку, на якій – великими літерами: “Ярослав Петруня “Земні радощі” [8, 468]. Опис портрета – крупний план як пуант монтажного епізоду – довершує враження нікчемності: “Невдалий портрет на театральній афіші: крива, хитрувата посмішка. Обличчя гендляря, перекупщика, а не письменника” [8, 469]. Проте цей монтажний ряд дістає ретроспективне продовження, паралельну ритмічну монтажну фразу – епізод із журналістської молодості героя. “Так ось, він написав першу п’єсу ще у Мрині, в кабінетику із стовпом посередині, стовп підтимував стелю, що провисла, а у вікна зазиравав бузок, Ярослав ночами кружеляв навколо стовпа і уголос читав діалоги, кожна фраза звучала як музика... <...> Режисер – досі у пам’яті чорна борода з бакенбардами, наче траурна рамка навколо обличчя, і димчаті окуляри – не залишив від п’єси живого місця” [8, 469]. Кружляння Ярослава довкола стовпа має унаочнити напружену розумову роботу. Механічний ритм руху в кадрі несподівано дістає звукову кореляцію: порівняння “кожна фраза звучала як музика” [8, 469] уможливує відповідний мелодійний супровід до сцени. Цей уявний образ – елемент кінематографічної синестезії – асоціативно пов’язує епізод “творчих пошуків” із початком розділу – сценою тріумфального

в'їзду автора п'єси в місто – “град його юності” [8, 468]. Рух камери чи персонажа в кадрі довкола стовпа протистоїть спрямованому тревелінгу на початку аналізованого розділу, унаочнюючи ритмічний монтаж, який доводить абсурдність зусиль героя. Фрагмент завершує антитеза портрета на афіші – крупний план режисерського обличчя з виразними прикметами інтелігентності класичного типу. Чорна борода з бакенбардами й окуляри викликають асоціації з портретами великих драматургів – Ібсена, Чехова, Шоу. Цей пуант спогаду – живе обличчя, протиставлене афіші – унаочнює незаактуалізоване мистецьке сумління на противагу позиції успішного літературного заробітчанина.

Паралельний монтаж різних, не пов'язаних між собою процесів створює не лише епічну, а й драматичну тональність викладу – тему глибокого конфлікту життя людини з її вищим і питомим призначенням. Складна метафорична тема внутрішньої душевної смерті, краху життєвого проекту літератора Ярослава Петруні починається пластичним унаочненням відчуженості від нього випадкової коханки – рухом із глибини кадру зі світловими ефектами і промовистими жестами: “Маргарита вийшла з ванни у чім мати народила, обличчя – застигле, наче в манекена, вогка шкіра блищала в сяєві люстри, наче все тіло було в тоненькій кризі, жодного живого, емоційного руху: ішла повз журнальний столик – узяла сигарети й запальничку, ішла повз крісло, біля якого роздягалася, поклала білизну, ішла повз Ярослава – війнула холодом. Лягла поверх ковдри, руки – за голову, очі в стелю” [8, 518]. Паралель до цієї сцени – символічний образ загибелі-самогубства кита (котрий викликає асоціацію з фіналом кінокартини Ф. Фелліні “Солодке життя”): “Є межа забрудненості природного середовища, вище якої усе живе помирає. Або бунтує – як кити, що викидаються на береги океанів” [8, 518-519]. Синхронно до двох показових рухів – продажності й загибелі – постає динамічний набір картин із минулого головного героя, який дає змогу уподібнити його роботу до роботи повії: “Совість мовчала, коли гвалтував себе за друкарською машинкою. Совість мовчала, коли ніс у видавництво грубезні томи, добре знаючи, що в них, окрім слів, немає нічого. Совість мовчала, коли фотографувався для газети в дні урочистостих виїздів у колгоспи поруч з дояркою, на тлі тваринницької ферми, хоч знав, як йому байдужі і клопоти доярки, і її болі, і її радощі. Совість мовчала, коли оббивав пороги високих організацій, потрясаючи своїми грубими томами, щоб мати кращу, престижнішу квартиру...” [8, 519]. Повторення моторошної сцени (“І раптом – спазм совісті, інфаркт совісті, і душа його, як велетенський океанський кит, викинулася на пісок, задихалася <...> і не могла померти, бо ще лишалася в ній крихта того, що не вмирає” [8, 519]) – рамка для коротких кадрів-ретроспекцій – водночас стає прелюдією до наступного виразного монтажного малюнка – пластичного образу розчарування головного героя, значущої комбінації сучасного і минулого: “Узяв подушку з ліжка і поволік ноги, перечіплюючись об килим, у вітальню. Вимкнув люстру, кинув подушку на диван і сам упав. Згорнувся калачиком, як у дитинстві, біля комина на печі, після несправедливих докорів мачухи” [8, 519]. Останній образ позбавляє виклад прямолінійного моралізму, витворюючи натомість елегантну тональність.

Монтаж у літературному творі набуває форми зіставлення цілих сцен, передусім суміжних, тих, які розгортають у зовнішній чи внутрішній дії різні, не опосередковані причиново-наслідковими відношеннями часові фрагменти, елементи різних сюжетних ліній чи навіть вставні історії, ніяк не пов'язані з фабулою. Вибудовуючи в уяві сюжет планованого оповідання, відповідальний секретар районної газети Іван Загатний (роман “Катастрофа”, 1968) починає фрагмент образом безглузкого руху, котрий символізує безнадійний стан “непересічного” героя (курсив автора. – О. Б.): “Неділя, спечний день, він

ходить по редакційних кімнатах. <...> тільки тут цього дня він може бути самотній, ... навіть не спека, а задушний літній день, коли сонце ніби в сухому жовтому тумані; знімає краватку, але <...> спека душить, <...> сіренька мла в шибках, жовто-сіренька, він лягає головою на стіл, <...> від розпуки він б'ється чолом об дерево – глухий звук, <...> він наливає води з карафки, що в редакторівім кабінеті, але вода тепла й гнила, вода теж пахне старими газетними підшивками...” [3, 183]. Візуальна домінанта епізоду – “коли сонце ніби в сухому жовтому тумані” витворює мінорний настрій, посилений акцентуванням жовтого кольору в деталях оформлення інтер'єру. Настрій беззвучного розпаду з уявного оповідання контрастує із шумом робочого дня. Крупний план “багряного хреста на рябютинні літер” передової газетної статті [3, 184] в контексті фантазій секретаря з амбіціями літератора-початківця підсилює враження порожнечі, безперспективності його роботи й почасти відповідає настрою планованого твору. Така комбінація уяви і вражень породжує ту невизначеність візуальних образів, яку цінував З. Кракауер, – сюжетну загадку, непевність щодо підстав Іванового песимізму.

Уявний сюжет ненаписаного оповідання далі стає складником паралельного монтажу, поєднуючись із суміжними візуальними рядами. Сакралізований образ родини з немовлям (архетипна культурна модель) – із переходом від загального до крупного плану і назад – витворює ідилічний фрагмент – камерний простір мізансцени, заповнений дійовими особами й піднесений у своїй значущості крупним планом і візуальним порівнянням – зіставленням минутого, сьогоденного (редакційної роботи, унаочненої візуальними образами) з вічним (батьківством): “Він (Андрій Хаблак. – О. Б.) подав пелюшки і стовбичив поруч ліжка, задихаючись з п'яної, телячої радості. Дивно, але все, що досі турбувало, мучило, – все без вороття знецінювалось. Легко пропливла згадка про нарис, якого дописав уранці <...>. Нариса ждуть у редакції, його треба сьогодні ж віднести, <...> це ж у наступний номер, розворот про “другі жнива”. Редакція, нарис, розворот – наче паморозь на шибці: похукаєш – усе розтануло. Марта подала Хаблакові білу лялечку з рожевим личком. Потягся назустріч, руки його тремтіли. <...> Зовсім поруч цвіли темні оченята. <...> Тоді, скоряючись непереборному солодкому бажанню, торкнувся краєчком уст теплої доньчиної щоки. І стількома щасливими почуттями засвітилося цієї хвилини його кістляве, довгоносе лице, що навіть байдужому оку здалося б воно чудовим.

Марта мовчки стояла на порозі, ледве стримуючи радісні сльози” [3, 188]. У цитованому фрагменті прикметні візуальне порівняння (яке можна унаочнити напливом), нагромадження образів крупного плану з позитивною семантикою. Розчленування на дрібніші складники в кадрі й у замкненому просторі зображень трьох дійових осіб подає “кінематографічну” версію культурного архетипу святої родини. До речі, подібне розчленування картини на окремі кадри пропонували й американські теоретики Г. і Дж. Фелдмани: “Процес розташування кадрів у певному порядку для того, щоб допомогти глядачеві розібратися в їхньому смислі, відомий під назвою конструктивного монтажу” [19, 28]. Дослідники пропонують подавати групові сцени так, щоб поняття, викликані окремими образами (наприклад, смерть, сум, релігійне втішання, почуття чоловіка, дружини, сина, дочки), “розподілити на окремі кадри й за допомогою конструктивного монтажу показати зв'язок між ними” [19, 30]. Поелементний літературний опис цілком надається до реалізації такої настанови і справляє суттєвий емоційний вплив на читача.

Ідилічну сцену перериває продовження роботи уяви амбітного секретаря Івана Загатного – альтернативна модель глибинної побудови кадру (курсив

автора): *“Він ковтнув теплої води і виплюнув її на підлогу редакторського кабінету, і пішов порожніми кімнатами, як сновидець, висмоктаний Терехівкою <...>, почував порожніми кімнатами, перечеплюючись об пороги, тицяючись у столи <...> (Не забути: образ гарячого млистоного неба – символ його самотності, а земля не дає затишку, <...> бо він трохи неземний, <...> він більше належить небу, аніж землі). <...> ...він чвалає порожніми кімнатами, штурхаючи ногою двері, і коли його відчай сягає межі, <...> він згадує вчорашню розмову з Гужвою. Дивлячись убік, Гужва повідомив, що в раймазі з’явилась новенька дівчина, гарненька собою, довга-довга коса, великі очі, засинаючи, він думає про неї, <...> в Терехівці, де людські обличчя такі ж знайомі, як перша сторінка газети, знайомі й одноманітні, свіже обличчя – наче ковток студеної води в пустелі, можливо, це... та єдина, що зрозуміє його, він повільно виходить з редакції і сідає на мурованім ганку, тут затинок, <...> він кладе голову на руки й думає про неї...”* [3, 188-189]. У зіставленні з попереднім епізодом прикметна порожнеча інтер’єрного і плернерного простору (небо). У наведеному фрагменті панівний, вочевидь, кут зору героя. Із такої позиції стає помітним, зокрема, хаотичний рух камери в описі “чвалання” (на противагу руху батька до дитячого обличчя), а також монтажний перегук із малюнком родини – обличчя нової дівчини, скомбіноване з іншими, сторінкою газети (аналог метафоричного уподібнення газетного нарису до паморозі на шибіці – своєрідного вербального напливу в думках щасливого батька), пустелею й крупним планом води. Останній найбільшою мірою надається до візуалізації як наближення до очей героя струмка, долоні чи посуду й постає аналогом наближення “камери” до обличчя немовляти. Фінальна поза героя протистоїть образам батьків із попереднього епізоду. Така паралель візуальних засобів у художньому вирішенні окремих сюжетних тем може бути розкодована як їх свідоме протиставлення, тобто монтажний сюжетний хід. Наповненість пересічного життя повсякденними клопотами, “ритм” психологічного тривання обраної миті виявляються змістовнішими за літературні фантазії самотнього героя, схожі на пародію модерністського фільму.

У пізніших творах описане вище монтажне поєднання крупних планів одного й того самого фрагмента тіла набуває більшої змістовності завдяки підтексту, закладеному в комбінуванні мікрообразів як усередині кожного зіставляваного епізоду, так і між порівнюваними сценами-кадрами. У романі “Катастрофа” (1968) два фрагменти плинущих образів ненаписаного оповідання Івана Загатного обрамлює кадр випльовування гнилої води і відчинення дверей ногами: *“... якась адміністративна установа, скоріше редакція, <...> тепла загнила вода у карафці, <...> одинак блукає порожніми кімнатами установ <...>, відчуття жажливої спраги – духовної і фізичної, <...> знову присмак загнилої води, він випльовує воду на долівку і плентається порожніми кімнатами редакції, відчиняючи двері носками черевиків, його темний, глибокий відчай, відчай самотньої людини в пустелі чи в глухому лісі, і раптом...”* [3, 190-191]. “Гнила вода” в уяві героя, вочевидь, символізує безнадійне провінційне життя, претендує на роль метафори для матеріалізації відповідного “екзистенціалістського” топосу. Образ крупного плану ніг, вірогідно, позначає спротив “одинака, незрівнянно вищого од загалу” [3, 190], такому животінню. Епізод, який перебиває фантазії героя – безглузда вимога “згори” терміново замінити передову статтю в газеті на заплановану партійну агітку – з одного боку, підтверджує химерний образ “гнилої води” й утечі від абсурдного світу. Із другого – остання деталь наступного епізоду сварки Івана із працівниками складального цеху – перехід від загального плану до крупного – перегукується з фінальною деталлю уявного розгортання сюжету

й тим акцентує позицію гордовитої самотності головного героя. “Іван подався до дверей, виключно карбуючи кожен крок” [3, 193]. Ця деталь після сцени, яка засвідчила самому секретареві, що він “телепень, зірвався...”, імітують велич, проте виглядають, як і кроки його уявного персонажа, доказом психологічної неспроможності опанувати ситуацію. Мікрообраз дістає значуще візуальне продовження, сповнене глибшого сенсу: “Карбованого поступу вистачило тільки до машинного цеху. <...> Зі щілин у дверях стриміли жовті леза світла. Загатний ступив на одне з них, і воно луснуло. Зламане, знічене, а може, йому хотілось почути жалісний хруст – там, у цеху, смішні, безглузді історії, врешті, він їм не нянька, але якось тужно, ніби чимось завинив перед ними” [3, 200]. Потрійний акцент “камери” на *ногах* Загатного і його уявного персонажа, можливо, має кінематографічне походження. У фільмі “Летять журавлі” (1957) черевики піаніста Марка, який уникнув призову на фронт, ступають на розкришене скло вікна, вибитого ударною хвилею. Услід за цим камера показує рух чобіт його брата – солдата-робітника Бориса в болоті прифронтової смуги. Монтаж двох образів унаочнює зіставлення героїчного і ницого морального вибору. У романі В. Дрозда “носки черевиків”, котрі відчиняють двері, мають символізувати в уяві Загатного трагізм становища його “героя” в абсурдному світі. Проте читач сприймає цей жест як вияв духовної немочі анонімного персонажа. “Карбований крок” визивно дисонує із вимогами ситуації. Перекрите ногою “лезо світла” (вірогідна ремінісценція з кінофільму “Летять журавлі” – ходіння по битому склу як символ калічення піаністом чужого життя) – алюзія на притлумлений голос совісті, розрив моральних зв’язків із колегами. Повторна фіксація на деталі переводить її з апологіетично-романтичного до критичного реалістичного модусу сприймання читачем персонажа, із царини уяви до вимог повсякдення. Складність монтажних асоціацій усередині кожної зі сцен і зіткнення трьох епізодів між собою (основа для їх комбінованого розгляду – не лише крупний план ніг, а й повторюваний “інтер’єр самотності”) уможливорює для публіки такі любі героєві соціально-філософські, етичні та психологічні рефлексії.

Монтаж двох подібних і водночас відмінних портретних деталей (нігтів) у романі “Спектакль” (1979–1984) стає основою для докладної ретроспекції в дитинство, яка зміною ракурсів унаочнює хлоп’яче зачудування особою протилежної статі й контрастує з розпусним бажанням дорослого батька родини: “Та й зараз у машині нема нікого, окрім Маргарити. І ще – хлопчика в бурках з червоними чунями, закоханого в Маргариту, однокласницю <...> Він знайшов долоню дівчини, підніс до вуст, лагідно, ніжно поцілував. Нігті були довгі, яскраво-червоні, буцім шматки м’яса на шпичках пальців. У тої, яку він любив, нігтики були білі, короткі, обгризені, вона гризла нігті на уроках, поки він гарячково придумував, яку б вигадати причину, щоб обернутися ще раз і глянути на неї <...> Його пересадили до іншого ряду, <...> і Ярослав тепер дивився на Маргариту збоку, нижній овал щічки, чорні брови, повні губи, усміхнені променисті очі, що позбавляли його розуму. <...> Верби мчали назустріч жовто-зеленим ескортом. <...> Парадом командує – він, Ярослав Петруня, відомий, талановитий, перспективний. І він же, Ярослав Петруня, іде назустріч, узбіччям, у бурках з червоними чунями, у куфайці, у солдатській шапці з відгорненими вбік крильми...” [8, 490]. Епізод має рамку-деталь (вірогідний крупний план чи помітний елемент кадру) “бурки (взуття. – О. Б.) із червоними чунями”, яка відмежовує час спогаду від часу основної дії, стає символом повільного руху часу й метаморфоз головного героя. Проте цю деталь також можна вважати візуальним маркером актуалізації психології підлітка. Камера, фіксуючи наближення хлопця в кадрі, набуває символічного виміру, унаочнює як поступ у часі “хлопчика в бурках” до моменту кар’єрного успіху – “параду”

власних можливостей, так і дитячу невинність – вірогідний ціннісний контекст дії. Тобто глибина кадру виявляється джерелом багатозначності зображення. Швидкий рух камери символізує стрімке сходження на вершини добробуту. Отже, тут монтаж схожих суміжних деталей започатковує образну тканину – потік свідомості героя.

Відомо, що яскравий монтажний ефект досягається поєднанням суміжних просторових образів, тобто така комбінація має метонімічну природу. Приклад “тонального монтажу” в побудовах С. Ейзенштейна – “сюїта туманів” – являє собою напроцуд вдаль фільмування пленеру, вибіркову панораму місця в контексті драматичного розгортання дії. Один із показових фрагментів роману “Катастрофа” – імпровізована диктовка Іваном Загатним невідкладної передової статті – подано як кінематографічний видовищний епізод із відповідними нарративними вказівками й водночас акцентуванням візуальних образів, яке створює дещо патетичну настроєву домінуючу дію. Наративна ремарка (“Оце буде вистава, побачите!..” [3, 202]) орієнтує читача на зорове сприйняття моменту. Сцена оприявнює два візуальних ряди: авторський – рух камери, який фіксує враження героя, і уявний Іванів – значущий, сугестивний поділ на плани. Спершу ситуація подана в річищі зацікавленого опису у вигляді крупних планів, які переходять у загальний:

“– Сигарету! – скомандував Іван.

До нього спішно потяглися руки Гуляйвітра та Дзядзька. <...> Уліні пальці лежали на клавішах друкарської машини. Руки Молохви ніжили тріснуте настільне скло... <...> Гуляйвітер з Дзядзьком стовпіли в дверях секретарської. Середина кімнати – сцена. <...> Друкарська машинка улесливо задихалася в погоні за Івановою думкою. В темних шибках відбивались електролампи. На обличчях глядачів – чекання й подив. Він штовхнув вікно – електролампочка стрибнула в безвість, гілля шовковиць попливло до кімнати” [3, 202]. Епізод, ніби зафіксований рухом камери, супроводжують слова з агітаційного тексту про збирання кукурудзи, надаючи видовищній імпровізації естетизму й соціальної значущості. Натомість та ж ситуація у сприйнятті Івана завдяки розкадруванню на плани набуває особливого, відмінного пафосу – не так публіцистичної гостроти моменту, як романтичного культу неординарної особи. Цей фрагмент має рамку у вигляді крупного кадру – очей героя: “Руки в кишені, пішов між столів, з кутка в куток. Очі замислено відсутні, весь у собі, в думках, у словах, що легко шелестіли, випереджаючи перестук друкарської машинки. І водночас ніби на кіноплівку себе знімав. Загальний план: кімната, глядачі, ставний мужчина, високе чоло, нервово ходить; середній план: друкарська машинка, залитий чорнилом стіл, інтелігентна людина іде на камеру; крупний план: замислене, розумне обличчя людини, чіткі рухи губ; крупний план: на білому папері літери похапцем в’яжуться у слова; крупний план: глибокі, стомлені очі людини...” [3, 203]. Поділ на плани з переходом від статичних до динамічних елементів у кадрі створює образ народження ораторської думки, перетворюючи авральну виробничу ситуацію на сцену інтелектуального тріумфу непересічної особистості. Зміна рефлексу штучного світла у вікні на елемент пейзажу ніби символізує метафоризоване монтажним прийомом звільнення від вимушених умовностей виробничої секретарської посади й перехід у царину природної поведінки – сковородинівської “сродної праці” (про цього філософа згадано в романі), плідного творчого покликання. Водночас розчинене вікно стає метонімічним заміном поняття “свіже повітря”, котре набуває й символічного звучання як образ пасіонарного імпульсу.

Монтажна фраза, складена в подібний спосіб із деталей і образів крупного плану, створює напроцуд виразний малюнок весняної радості й закоханості:

“У Терехівці був суботник, гребли сухе листя в парку, і прийшло на суботник дівча у зеленому пальтечку і зеленому капелюшку з матерчатими квітками, кольори весни, і сама – як весна. <...> Але щось у ній було-таки від ранньої весни, ясно-зелене, <...> тіні від безлистих ще дерев на темній, вишитої молоденькою травом землі і покинуті граблі і обсаджений вербами шлях, якими вони удвох <...> пішкують до траси Київ – Мрин, <...> щоб їхати – куди? навіщо? кімнатні пташки, яких навесні тягне з клітки і вони б’ються об залізні ґрати, <...> і вони повернулися в Терехівку, знову пішки, під гудіння бджіл у кронах верб, що цвіли...” [8, 448]. Загальний план суботника унаочнює час дії; деталь “сухе листя в парку”, позбавлена колористичної і предметної виразності, дістає сугестивну й доволі яскраву хроматичну альтернативу, посилену “кольоровим” епітетом на означення віку і вдачі дівчини (його візуальне унаочнення можливе через дуже крупний план пальта чи капелюха). Наступні деталі монтажної композиції набувають помітної підтекстової експресії. Тіні від дерев на темній землі унаочнюють різні відтінки чорної барви – символу родючості й уможливають своєю формою еротичні й віталістичні асоціації, посилені органічним кольоровим доповненням – молодою травом. Покинуті граблі вказують на перехід із часопростору праці й необхідності у вимір свободи, відпочинку й насолоди. Візуальна метафора – порівняння юної пари зі збентеженими пташками у клітці унаочнює силу вітального бажання. Візуальним пуантом монтажної фрази стає цвітіння верб (черговий колористичний сигнал) і згадка про гудіння бджіл, яка асоціативно викликає в уяві читача образ крупного плану.

У цьому фрагменті сонячне світло, поєднане з відтінками зеленої барви, визначає настроєво-тональну колористичну доміную епізоду, яку підтримують інші візуальні образи. Спогад унаочнює зорову “мелодію” весняної юнацької закоханості, тому його можна розглядати як приклад тонального монтажу в літературному творі. Крім того, фрагмент включає й опис різних рухів (людей на суботнику, юної пари, пташок у клітці, бджіл), котрі стають ніби динамічними обертонами кадру й унаочнюють пробудження всього живого навесні, доповнюючи картину елементами ритмічних зіставлень і переходів.

Монтажні композиції у прозі В. Дрозда виконують різноманітні художні функції, мають різне вираження й зазнали змін упродовж творчого розвитку автора. У ранній прозі візуальні зіставлення насамперед сприяють чуттєвій наочності розгортання дії. Це передусім засіб реалістичного предметного характеротворення, соціального психологізму. Конотації монтажних зчеплень тут досить легко домислює читач. Інформаційне наповнення образних картин переважає над експресивним. У пізніших творах настановна на глибокий психологічний аналіз, використання художньої умовності, багата пластика образів та асоціативність художнього мислення істотно змінили форму й функції літературних аналогів монтажу. Значущі комбінації унаочнюються не лише через суміжні складники образного ряду, а й через паралельні моделі сцен та епізодів, віддалених між собою в наративній послідовності. Візуальна метафора й порівняння – чи не найбільш очевидний, закріплений у літературі засіб тропеїчної прикраси викладу й нагромадження пластичних компонентів у його образній структурі. Спершу далека від вишуканої асоціативності й експресії складної образної думки, мальовничість пов’язана з малярськими традиціями позаміського пейзажу (можливо, також кінофільмами О. Довженка). Надалі ж складне метафоричне мислення переважає над простим порівнянням предметів, а пластичність образу набуває глибших морально-психологічних конотацій, уключається в рух внутрішньої дії. Паралельні монтажні нарративні стики між далекими за змістом картинами, епізодами реального і уявного

розгортання дії, поєднані із застосуванням інших засобів візуально-просторової виразності, пластично унаочнюють складний і не артикульований докладно комплекс абстрактних тез, який уможливорює контрастні або взаємодоповнювальні зіставлення сцен чи акцентованих образів. Підтекст мікробразів завдяки повторам, умонтованим у конкретні ситуації, набуває психологічної глибини.

Акцентоване монтування й розкадрування суміжних образів породжує видовищний ефект із уніфікованим ситуацією пафосом візуальних фрагментів. Натомість комбінація образів, далеких за своїм денотативним змістом, стимулює передусім оцінку активність читача й відповідно її авторське образне нагнітання швидкою й несподіваною зміною зображень у кадрі, котра відповідає структурі кінометафори, тобто засвідчує акцентовану умовність художнього мислення. Візуальні порівняння чи метафори за своїм настроєвим наповненням варіюють у досить широкому діапазоні: від унаочнення контекстуально домислюваного настрою персонажа до акцентованого пафосу й сатиричного гротеску. Монтажні засоби у прозі В. Дрозда, найбільшою мірою пов'язані з новітніми художніми тенденціями, демонструють широкі можливості підтексту, унаочнюють параболізм авторського мислення, імпресіоністичну поетику кольору й деталі, увагу до яскравої візуалізації як експресивно-метафоричного, так і психологічно-аналітичного й інтелектуального письма.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Базен А.* Что такое кино?: Сб. ст. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
2. *Дрозд В.* Вовкулака (Самотній вовк) // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 311-461.
3. *Дрозд В.* Катастрофа // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 178-310.
4. *Дрозд В.* Колесо // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 34-47.
5. *Дрозд В.* Люблю сині зорі // *Дрозд В.* Люблю сині зорі. – К.: Вид-во ЦК АКСМУ “Молодь”, 1962. – С. 151-213.
6. *Дрозд В.* Молохви // *Дрозд В.* Маслини: Повісті. – К.: Молодь, 1969. – С. 137-201.
7. *Дрозд В.* Пришестя // *Дрозд В.* Злий Дух. Із житієм; Пришестя: Романи. – К.: Укр. письменник, 1999. – С. 155-311.
8. *Дрозд В.* Спектакль // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 2. – С. 364-551.
9. *Зубавіна І.* Час і простір у кінематографі / Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. – К.: Щек, 2008. – 447 с.
10. *Іванов В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // *Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино* / Отв. ред. акад. Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1988. – С. 119-148.
11. *К читателю* // *Там же.* – С. 3-4.
12. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. Вступит. статья Р.Н. Юренева. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
13. *Мазурак А.* Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі // *Слово і Час.* – 2012. – №6. – С. 9-18.
14. *Мартен М.* Язык кино / Вст. ст. и общая ред. Сергея Юткевича. – М.: Искусство, 1959. – 292 с.
15. *Милев Н.* Божество с тремя лицами. – М.: Искусство, 1968. – 296 с.
16. *Разлогов К.* Искусство экрана: проблемы выразительности. – М.: Искусство, 1982. – 158 с.
17. *Разлогов К.* Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // *Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино* / Отв. ред. акад. Б.В. Раушенбах. – М.: Наука, 1988. – С. 23-31.
18. *Ромм М.* Возвращаясь к “монтажу аттракционов” // *Ромм М.* Избр. Произведения: В 3 т. – М.: Искусство, 1980. – Т. 1: Теория. Критика. Публицистика. – С. 308-332.
19. *Фелдман Г. и Дж.* Динамика фильма. – М.: ГИ “Искусство”, 1959. – 212 с.
20. *Эйзенштейн С.* За кадром // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 283-296.
21. *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 269-273.
22. *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 45-59.

Отримано 14 липня 2014 р.

м. Київ

