

**КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ:
МОДЕЛЮВАННЯ ПРОСТОРУ У ТВОРЧОСТІ В. ДРОЗДА**

У статті поетику прози В. Дрозда зінтерпретовано з погляду теорії кіномистецтва. Автор доводить, що характерні засоби кінематографічного членування простору можна виявити й у манері візуалізації викладу в доробку відомого українського письменника другої половини ХХ ст. З'ясовано художні функції і стильову природу вербальних аналогів кінематографічної образності.

Ключові слова: глибинна побудова кадру, далекий план, крупний план, монтаж, ракурс.

Olexandr Brayko. Cinematographic potential of literary text: a design of space in the works of V. Drozd
The paper offers an attempt to interpret the poetics of V. Drozd's prose in terms of the theory of cinematographic art. The author demonstrates that characteristic features of cinematographic segmentation of space can be revealed in the manner of narrative visualization of the known Ukrainian writer of the 2nd half of the 20th century. Artistic functions and style nature of verbal analogues of cinematographic imagery have been clarified.

Key words: construction of a shot, long shot, close-up shot, editing, foreshortening.

Вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтва віддавна позначене інтересом до можливостей словесного опису простору. Письменницька уява ще з античності надавала ваги мистецькій фіксації й “перекодуванню” тривимірного оптичного сприйняття дійсності відповідно до чуттєвого багатства і психофізіологічних властивостей людського досвіду. З одного боку, рецепція здобутків просторових мистецтв (насамперед малярства, театру), з другого, – нарративне розгортання відповідних пластичних і хронотопічних оптичних візій у класичних літературних творах дало підставу теоретикам і практикам кіно розглядати доробок старших попередників, залучаючи інструментарій власних виражальних засобів. Після становлення наймолодшого виду мистецтва в першій половині (частково – першій третині) ХХ ст. сумірність літературних і кінематографічних просторово-моделювальних образних ресурсів і навіть орієнтація письменників на технічні можливості фільму зазвичай не викликала заперечень і неодноразово була предметом відповідних студій, починаючи від С. Ейзенштейна (див., напр.: [32, 434-450]), М. Ромма, З. Кракауера та багатьох інших, зокрема й українських дослідників (див., зокрема: [7; 22; 26]). Показово, що елементи кінематографічного бачення зацікавлені спостерігачі знаходять і в художніх текстах, написаних до появи кіномистецтва.

Щоправда, деякі теоретики й майстри кіно наголошували на принциповій відмінності художніх ресурсів двох мистецтв. Цей скепсис був зумовлений не в останню чергу “опором” конкретного літературного матеріалу. Приміром, Дж. і Г. Фелдмани, обґрунтовуючи оригінальність виражальних ресурсів нового візуального дійства, твердили: “Насправді засоби кіно і засоби літератури мають між собою дуже мало спільного” [29, 23], – і надавали перевагу здатності візуальних прийомів фільму “перетворювати поняття у сприймані зором зображення”, які набувають “специфічної форми й ритму” завдяки монтажу [29, 32]. Натомість В. Шукшин, скептично оцінюючи можливості екранізації класики, категорично констатував: “Засоби літератури – незмірно багатші, різноманітніші, природа їхня інша, ніж природа засобів кінематографа” [30, 107].

Наведені критичні думки мають за ілюстративний матеріал зразки класичної літератури ХІХ ст. й вочевидь стосуються передусім їх. Натомість у новітньому письменстві можемо констатувати розширення виражального арсеналу, зумовлене, зокрема, як цілеспрямованою взаємодією авторської уяви з досвідом кіно, так і багатством чуттєвої рецепції світу, породженим еволюцією

модерністського мистецтва. Тому спроби рішуче розмежувати літературну і кінематографічну образність, довести їхню несумісність чи “не екранність” письменства, основані на конкретному вербальному матеріалі, гадаємо, не нівелюють евристичного й когнітивного потенціалу відповідних, сказати б, “оптимістично налаштованих” інтермедіальних зіставлень.

Поділ простору в кадрі чи рамці картини на плани – важливий елемент художнього бачення, котрий виокремлює значущі з погляду мистецької функції об’єкти, площини та об’єми як складники образної думки. У кінематографі членування зафільмованого простору на плани й комбінація різних масштабів між кадрами й у межах кадру стали важливим засобом художнього впливу на глядача. В. Горпенко подає таку класифікацію планів, усталену й у давніших теоретичних працях: “*Дальній* – фігура людини вміщується більше двох разів по вертикалі кадру.

Загальний – людина на весь зріст на екрані.

“Американський”, або другий середній – тулуб людини.

Середній – людина по пояс.

Крупний – людина по груди.

Деталь – якісь дрібнички об’єкта, менші крупного плану людини” [8, 106]. Б. Балаш фіксував роль великого плану в “розкритті сенсу” предметів. На його думку, “хороші крупні плани справляють ліричний вплив <...>” [3, 73-74]. Вочевидь, таку інтерпретацію можна врахувати в аналізі окремих творів. О. Дворниченко зазначає: “... крупність плану, нерозривно пов’язана з мізансценою, виступає як смисловий та інтонаційний акцент. Великий план – <...> це ніби посилення звучності кадру, свого роду пластична агогіка” [9, 22]. (У музикознавстві агогікою називають незначні відхилення від темпу й метру – сповільнення, прискорення, підпорядковані меті мистецької виразності). Художню функцію великого плану М. Мартен визначав так: “...чим крупніший і коротший план, <...> тим сильніший той психологічний поштовх, який справляє на нас такий план незалежно від його емоційного змісту” [27, 173]. Дослідник наділяв цей спосіб портретування людини в кадрі особливою силою “психологічної і драматичної проникності кіномистецтва”, бо крупний план – “це перша й, по суті, найцінніша спроба передати внутрішнє життя засобами кіно”. Він “віддає зосередженість нашої свідомості, сильну внутрішню напругу чи щось на зразок нав’язливої ідеї”, увиразнює “кут зору одного з героїв і матеріалізує силу почуття чи думки, яка опанувала його свідомість...” [27, 55, 57]. У літературному творі згаданому кінематографічному засобу відповідають наративні вказівки, описи об’єктів, художня деталь, котру, щоправда, виокремлюють і як самостійний засіб кінематографічної виразності. Проте ще С. Ейзенштейн твердив: “Деталі – крупні плани” [32, 406]. Отже, в екранному мистецтві зміст термінів *великий (крупний) план* і *деталь* якщо не тотожний, то принаймні пов’язаний родо-видовими відношеннями.

У вербальному художньому тексті плани унаочнюються завдяки опису інтер’єру, екстер’єру, ландшафту, пленеру й відповідним значущим письменницьким указівкам, а також емоційному, інтелектуальному, психологічному навантаженню просторових і предметних образів. У потоці наративного розгортання зміна планів за належної деталізації помітна більш чи менш виразно. Проте експресивна чи моделювальна функція цього засобу, вочевидь, залежить від питомо літературних компонентів естетичної реальності – особливостей сюжету, епічної, ліричної чи драматичної тональності, зображальних, аналітичних чи виражальних настанов письменника, стильових домінант, закріплених в особливостях індивідуальної поетики.

Із членуванням художнього простору на плани пов'язані також мізансцена та глибинна побудова кадру. Мізансцена – важливий елемент театрального дійства, згодом перейнятий кінематографом. Це “взаємне розташування акторів і матеріально-речовинного середовища довкола них на знімальному майданчику, натурному чи павільйонному” [21, 266-267]. Н. Клейман наголошує на трактуванні цього засобу “як динамічної просторово-часової єдності, котра виражає певний авторський задум на певному відрізку вистави чи фільму. <...>...У розробці кінематографічної мізансцени <...> урахують не тільки переміщення актора, а й рух чи статику кінокамери, ракурс зйомки, динаміку освітлення тощо” [21, 267]. Ця мистецька конструкція, уважає той-таки дослідник, може складатися з одного кадру чи бути елементом серії монтажних кадрів із різним просторовим чи ракурсним вирішенням. Мізансцена чи мізанкадр (композиційно впорядковане видовище на вертикальній площині екрана; термін С. Ейзенштейна) пов'язані з розташуванням просторових елементів усередині кадру. М. Ромм зазначав: “Глибинна мізансцена зі зміною крупностей якоюсь мірою замінює ефект монтажу акторських сцен. Вона <...> робить епізод більш виразним порівняно з першоосновною розіграною акторами сценою, видимою оком” [28, 177]. Ці міркування добре накладаються на роботу письменницької уяви. Виокремлюючи значущі елементи зображеного художнього простору, автор їх вільно комбінує, увиразнює різні кути зору, акцентує на особливостях освітлення тощо. Взаємне розташування предметів, їх пов'язування у процесі опису чи розповіді дає змогу читачеві реконструювати “побудову глибинної мізансцени змінної крупності” (М. Ромм) [28, 171] – “з'єднання кількох кадрів в одному, до того ж її завжди можна розчленувати в аналізі на низку планів” [28, 177]. Російський кінорежисер указував, що, поєднуючи в одній конструкції різні плани (наприклад, загальний, середній і крупний), можна “внести в саму мізансцену елемент монтажу” [28, 169]. Подібні побудови цілком можливі й у словесній художній візії простору. С. Юткевич і А. Каранович зазначали, що “мізансцена, як просторове вирішення взаємин дійових осіб, наявна й у літературі...” [35, 307]. Автори трактують художню функцію мізансцени як “просторове вираження психологічного стану або вчинків окремих дійових осіб, групи персонажів чи величезних мас” [35, 296]. Актори (у нашому аналізі – персонажі твору), “вписуючись” у композицію кадру, “стають лише складовою частиною цієї композиції” [28, 296].

Розуміння мізансцени стало базовим для інтерференції та взаємодії з іншими термінами. Відомий кінокритик А. Базен позначав словом *розкадровка* (фр. *desoupage*) організацію простору всередині кадру (див.: [23, 356]). Із мізансценою генетично й типологічно пов'язана *глибинна побудова кадру*. Термін “глибинна мізансцена” використовував, наприклад, режисер Ж. Ренуар 1938 р., згодом – А. Базен (див.: [2, 91]). М. Мартен уважав, що “відкриття виражальних можливостей глибинної побудови кадру (яка <...> *щоби бути плідною, має поєднувати свою драматичну силу з монтажем*)” знаменувало “важливий етап в історії кіно” [27, 187]. На думку Ю. Лотмана, “поєднання крупного плану на “авансцені” кадру і загального – у його глибині” становило протилежність монтажу, прикметного лінійністю й навіть “плакатністю”, перевагою синтагматичної системи значень на основі двовимірної площини кіноекрана. “Кадр, неперервний у глибину, і розповідь без різких монтажних стиків створюють текст, який максимально імітує недискретність життя, його текучий, нерозкладаваний характер. <...> У кадрі одночасно опиняється і текст і метатекст, життя і його моделювальне осмислення” [25, 107]. М. Ямпольський пов'язує глибинну побудову кадру з категорією розповідності: “Розповідність у малярстві щільно пов'язана з організацією простору. Чим більш розгорнутий

сюжет знаходимо ми в малярському полотні, тим очевидніше виявляється в ньому наявність кількох розімкнених просторів. <...> Наклавшись на стійку малярську традицію, глибинне перспективістське зображення кінокадру набуло кодифікованого в живопису сенсу надособистісного, імперсонального бачення, “об’єктивного” відображення світу” [36, 177-178].

А. Базен вирізняв в історії кіномистецтва “дві стильові лінії, дві принципово різні концепції кіновирозності, <...> одна з них репрезентована тими режисерами, які вірять в образність, друга – тими, які вірять у реальність” [2, 81]. Символом першої стає монтаж, символом другої – глибинна побудова кадру, котра не доповнює фіксовані в кадрі предмети несподіваними зіставленнями, а розкриває в них питомий сенс [2, 85]. Якщо монтажна комбінація нав’язує публіці режисерське витлумачення зображеного, то структура глибокого кадру, на думку кінокритика, більш реалістична та потенційно багатозначна, її семантика залежить від уваги й активності глядача.

Хоча французький автор уважав свою класифікацію лише робочою гіпотезою, проте неважко добачити в ній аналогію з розрізненням метафоричного і метонімічного стилів. Останній віддавна асоціюється з реалістичною поетикою. Звісна річ, і в літературі, і в кіно можливі “просторово-монтажні” комбінації, які унаочнюють для дослідника стильову своєрідність митців. Гадаємо, що цитовані думки суголосні художнім пошукам української прози 1960 – 1980-х рр., прикметним домінантою реалістичного типу творчості й більшим чи меншим відходом від ідеологічно заданої однозначності викладу.

Художня манера Володимира Дрозда формувалася саме в річищі реалістичного психологізму. Його стиль вирізняється увагою до предметного розмаїття, пластики зображення й нюансів інтелектуального й настроєвого перебігу дії. Специфічна зримість, просторова відчутність образного мислення, помітна вже з ранніх творів прозаїка, надається до кінематографічної репрезентації й інколи навіть містить відповідні наративні вказівки, зумовлені вочевидь тривалим (судячи з наявних письменницьких ремарок) інтересом автора до наймолодшого виду мистецтва.

Зауважмо, що плани, ракурс, глибина кадру, комбінації образів у творах поєднані з особливостями освітлення чи кольорами об’єктів (або ж тла), тобто засобами, які належать також до малярського арсеналу. Проте їхні функції у складі рухомої сцени, котра розгортається в часі зі зміною кута зору (відповідно – просторового місця уявної “камери”), конкретизацією й зіставленнями елементів предметного середовища, засвідчують доцільність їх кореляції з кінематографічними виражальними ресурсами. Просторово-часова динаміка дії включає малярські компоненти образності в дещо іншу рецептивну парадигму. Особливості освітлення, кольори в мінливому тлі епізоду сприймаються як елементи ракурсу чи плану, розвитку дії з допомогою наративної “рухомої камери”. Інтегрованість малярських прийомів у мізансцену, їхня швидка зміна дають підставу розглядати їх як елементи транспонування кінематографічної образної мови у тканину літературного твору.

Поza межами цієї статті свідомо залишено “словесні картини” – приклади статичних просторових композицій, також наявні у прозі В. Дрозда. Їхнім найближчим мистецьким аналогом, мабуть, слід уважати відповідні малярські засоби. Тому аналіз текстових фрагментів, котрі можна визначити як “словесний живопис”, “малярська композиція”, і застосувати такі поняття, як гіпотипозис (візуально достовірний словесний опис, зображення за посередництвом слова), екфразис (літературний опис творів візуальних мистецтв) (докладніше див.: [5; 6]), колорит, перспектива тощо й відповідного

видового термінологічного інструментарію, має стати предметом окремого розгляду.

Найближчим до монтажною комбінації й до характерних засобів літератури можна вважати *великий (крупний) план*. С. Ейзенштейн, з'ясовуючи генезу художнього кінематографа й відшуковуючи його давніші “рудиментарні” літературні аналоги, порівнював манеру Ч. Діккенса із прийомами Д. Гріффіта саме на основі використання промовистої характерної подробиці, предмета, на якому зупиняється словесна розповідь чи плин кадрів (див.: [31]). Вочевидь візуальна деталь як характерний засіб новочасної й новітньої літератури, зокрема реалістичної, позначаючи динамічний об'єкт або ж будучи включена в ланцюг аналогічних маркерів, викликає передусім асоціації із крупним планом.

У ранній прозі В. Дрозда маємо фіксацію уваги наративної “камери” на рухомих чи статичних предметах, пов'язаних із образами героїв, яка нагадує прийоми кінематографічної зображальності, наприклад: “Блищать вузькі носки черевиків. Святковою мережкою ластяться до них білі зубчики рантів” [12, 49]. Показово, що опис взуття тут свідомо одивнений: наведеним подробицям найбільшою мірою відповідає нижня точка уявної “зйомки”, тобто авторський кут зору, який візуальними засобами посилює оцінні елементи зображення, увиразнюючи й переосмислюючи святковий настрій і позицію героя, або ж вертикальний погляд дійової особи, котрий асоціюється з ідеєю зверхності. У контексті сюжету візуальний образ дістає доволі прозору інтерпретацію: деталь належить портрету випускника-кар'єриста. Цей специфічний ракурс, акцентуючи небуденний елемент – модне взуття – у добу появи твору викликав асоціації не лише з упевненим крокуванням успішної людини, а й, наприклад, зі “споживацьким”, неприйнятним із погляду офіційної моралі світоглядом. Авторська оцінка героя в новелі однозначно негативна, постать егоїста цілком схематична, протиставлена студентському колективу.

С. Ейзенштейн уважав, що великий план має не репрезентаційну, а означальну функцію, і закріплював його насамперед за монтажними побудовами, протиставляючи свій досвід практиці раннього кіно, генетично пов'язаний із реалістичною літературою: “Там, де у Гріффіта ізольований крупний план у традиції діккенсівського чайника був деталлю, часто вирішальною чи ключовою; <...> там ми висували ідею *принципово нового якісного сплаву*, який впливав у процесі *зіставлень*” [31, 166]. Аналогічні значущі комбінації деталей крупного плану маємо й у новелі “Колесо” (1962). Ідея етичної несумісності двох світів – трудового і бюрократично-неробського, народного і владного, увиразнена засобами планування кадру, дістає сюжетну реалізацію й в інших візуальних образах. Наприклад, експериментальний монтажний стик поєднує деталі крупного плану – руки, належні особам-антагоністам і зафіксовані в минулому (доба колективізації) і сучасному (найвірогідніше, ідеться про кінець 1950-х – початок 1960-х рр.):

“– Куди люди, туди і я, – тихо відказав Верхуша і поклав на коліна свої великі, засмагли, з щедрими синцями руки. <...>

...Руки на підвіконні. Зверху – зморшкуваті, а долоні світло-жовті, од віжок – дві смужки, іншої роботи не знали. Та ще від хімічного огризка синь на пучках. І на губах знайомий присмак хімічного олівця, ледь гіркуватий. Все життя слинив” [15, 38].

У ранній прозі В. Дрозда маємо і складніші аналоги просторових побудов та комбінації планів. Приміром, послідовне розгортання події, визначене кутом зору героя, у близькому плані й вертикальному ракурсі змінюється далеким планом (на який указують множина в називанні людей та пейзажні елементи) з іншими дійовими особами і швидкою динамікою часу: “Він (Верхуша. – О. Б.)

вганяв їх (спиці. – О. Б.) у глибокі, видовбані долотом віконця березової колодки. Гатив дерев'яним молотком <...>. Терентій – плечистий, засмаглий – піднімав дубову довбню, замахувався щосили, гупав: спиця неохоче вклякала, а з його грудей вихоплювалось терпке хекання. <...> Жінки вертали з поля повз садибу – дослухались до тої музики. Дівчата йшли від молотарки – шанобливо гасили гамір. Хлопчаки, що возили обурини у довгих плетених колимагах, спиняли коней і крізь зеленовіття акацій силкувались побачити їжакувате, ще не взуте колесо.

А згодом вечір щедро бавився рожевими фарбами – рум'янив сад, хату, руки колісника. Дрімаче сонце клало на зелене картоплиння червоні мазки” [15, 35-36]. Таке розширення простору демонструє соціальну значущість праці героя.

Пленер у наведеному фрагменті асоціюється з позитивним емоційним звучанням епізоду. Натомість замкнений простір – інтер'єр із відповідно меншою глибиною кадру пов'язаний із драматизмом дії – долею українського селянства в добу колективізації: “Голими стінами хата світить, порожніми кутками витріщилась. Двоє дитинчат на печі – до голого череня припали, голівками – на останній подушці. Зіп'явся Панас на лежанку, галіфе – широке, чорне, з грубого ворсистого сукна – півсвіту застує. Сіпнув подушку, голівки дитячі об черень – ой! Обірвалось щось у серці Терентія під той зойк, подався він, куди очі бачать, і довго бродив по землі, обминаючи село, аж поки притих у серці глухий стогін череня” [15, 36]. Водночас крупний план деталі, яка заповнює простір уявного “кадру”, стає візуальною метафорою, символом фатальної історичної зміни – руйнування традиційного селянського життєвого укладу.

Уявна “камера”, захоплюючи щоразу дальші об'єкти відповідно до руху погляду, унаочнює елегантну тональність викладу, повільний спостережливий рух “ока”, яке фіксує життєвий світ героя: “Сідав на пагорку у білій сорочці, що пахла смолою, дослухався, як із зелені викочуються, дрімотно дихаючи, сутінки, а в саду раз по раз гупають яблука. <...> Гілля лягало на конюшинище, вдавлювало в землю дубові підпірки. <...> Листя опадало на посмугований Верхушиними колесами шлях.

Шлях був широкий, але короткий до загального двору, губився серед залізодашних контор, складів і стаєнь для виїзних” [15, 40]. Натомість рух фінагента тим-таки сільським шляхом, поступово збільшуючи його фігуру аж до значущих деталей (передки чобіт, губи), символізує загрозу селянському добробуту: “На шляху з'являвся Бруханда – опецькуватий, у новому, підшитому хромом галіфе, з картонною папкою, стриженою червоними поворозками.

У папці були борги – давні й сьогочасні... Бруханда строго чимчикував порожніючим селом, і курява осідала на хромових передах його чобіт. <...>... розкривав папку, слинив м'які, червоно-сині папірці з темними тріщинками від копірок, співчутливо плямкав товстими, рожевими, мов кров'янка, губами...” [15, 40-41]. Промовисті деталі фіксують антигуманну сутність персонажа-чиновника й породжують тривожний настрій.

В оповіданні “Білий кінь Шептало” (1965) (згідно з авторським спогадом, алегорії про долю українського інтелігента) картина непривабливої праці поєднує динамічні крупні плани, ракурс і глибину кадру: “Думка про роботу забарвлювала все в темні, холодні тіні. З усіх робіт він найбільше недолюблював крутити привід і їздити до міста <...>. Цілісінький день, до темряви, ходити по колу, топтати власні сліди – в цім було щось принизливе. А ще принизливіше котити заставленого корзинами та бідонами воза серединою ранкової міської вулиці – колеса торохкотять по бруківці, торохкотять бідони, хитаються корзини,

кудкудакають кури, гелгочуть гуси. Навколо ж стільки святково вбраного народу, стільки коней із сусідніх сіл, і всі бачать сором його, білого коня” [10, 74]. Монотонне кружляння переходить у рух уздовж вулиці, який передбачає погляд у глибину обмеженого будівлями цивілізаційного простору чи далекий план міського ландшафту. Образ ганьби, поданий у горизонтальних чи скісних ракурсах різних планів, у пам’яті тодішнього українського культурного глядача був зафіксований епізодом фільму “Тарас Шевченко” (1951) – сценою кари шпіцрутенами. На відомому офорті із серії “Притча про блудного сина” (1856 – 1857) схематично змальовано в перспективі віддалення два ряди солдатів. У фільмі камера використовує можливості глибинної побудови кадру, далекого і ближнього планів: зйомку впритул уздовж рядів, згори з пагорба – з підвищення, яке дає змогу зафіксувати лінійну перспективу всього дійства, упритул на рівні облич, грудей і колін учасників. У В. Дрозда перша частина згадки про принизливу роботу найбільшою мірою надається до погляду згори навскіс із обмеженим полем зору. Натомість у другій частині кут зору відповідає поглядові вздовж вулиці – глибині кадру з рухом камери. Ця комбінація двох ракурсів, підсилена різноманітними звуковими сигналами (які уможливають уявні крупні плани відповідних об’єктів – життєствердну альтернативу песимістичним думкам коня, авторську імпліцитну доброзичливу іронію), ніби подає два аспекти “нешасної свідомості” алегоричного персонажа – приватний і публічний.

Наративні моделі схожих мізансцен (чи планів), прикметних різним настроєвим або змістовим наповненням, увиразнюють динаміку внутрішньої дії й альтернативні інтерпретаційні позиції автора і персонажа. У сцені підготовки Івана Загатного (роман “Катастрофа”, 1968) до розмови з подругою Людмилою поєднано два “малюнки” – з різним освітленням і з переходом від крупного до загального плану. Характерна вказівка на роботу уяви героя апелює до кінематографічних прийомів глибини кадру: “Загатний готувався до серйозної розмови, більше того, він уже бачив себе в майбутній розмові – з сигаретою на тлі темного вікна, з сигаретою у просторій приймальні тощо” [14, 235]. Перше зображення символізує приватний простір, натомість друге – публічний. Рама вікна унаочнює межі кадру, концентруючи увагу на фрагменті тіла, який візуально “накладено” на пейзажне (чи просторове) тло за вікном, й у такий спосіб увиразнює змістове наповнення сцени. С. Ейзенштейн, аналізуючи відомий портрет актриси Єрмолової пензля В. Серова, виокремлює в лініях картини членування фігури на плани – від “загального плану в ріст” до “типового крупного плану” [32, 378], реконструює “точки знімання” окремих частин фігури акторки [32, 378-384]: “Від кадру до кадру дедалі крупніший образ самої Єрмолової домінує над дедалі більшим і більшим розширенням простору.

Але одночасно із цим від кадру до кадру – *кадри ще світліють*” [32, 380].

У В. Дрозда кадр із “сигаретою на тлі темного вікна” відповідає середньому плану, кадр із “сигаретою у просторій приймальні” – загальному, знятому згори навскіс. Якщо зображення на тлі фрагмента вечірнього пленеру акцентує самотність героя, пошук самовираження, гаданий “п’їтми творчої хітон” (П. Тичина), то інтер’єр просторої приймальні засвідчує значущу соціальну роль, можливе визнання заслуг редакційного працівника з амбіціями літератора. Деталь “цигарка”, неодноразово згадана в романі й відома як поширений кінематографічний прийом акцентування сенсу дії, фабульної чи психологічної змістовності кадру, увиразнює уявний аристократичний шарм героя й водночас вносить додатковий семантичний нюанс у сприймання відповідних епізодів, особливо з огляду на вказівку наратора-свідка: “Сцени з

сигаретою видавались йому ефектними. А тим часом, повторюю, він майже не кутив, мав у дитинстві операцію на горлі” [14, 235]. Ця ремарка дає підстави сприймати образ у контексті модельованої й декодованої внутрікадрової композиції як її значущий елемент.

Семіотична й експресивна вага об'єктів, які потрапляють до кадру й не завжди пов'язані із провідною “мелодією” сцени чи епізоду, відома давно. С. Ейзенштейн, який високо цінував “пластичність” та “оптичність” літературного письма (див.: [33, 309; 31, 138]), зауважує в епізодичних персонажах фільмів Д. Гріффіта перегук із манерою Діккенса [31, 133] й надавав особливої ваги “обертонам” – позірно другорядним візуальним подразникам (сигналам) кадру (див.: [34, 46–47]). Згодом З. Кракауер зазначав, що кадри з невиразною семантикою “містять більш чи менш неуточнені зображення матеріального світу. Тому вони асоціюються з контекстами, які не стосуються подій, відтворених у фільмі. Їхня кінематографічність саме й полягає в недомовленості, котра дає їм змогу розкрити всі свої психологічні відповідності. <...>...У фільмі мають бути й відступи вбік до об'єктів, репрезентованих в усій їхній підтекстовій невизначеності” [24, 107–108]). Р. Барт аналізує експресію візуальних образів у фільмі, вишукуючи в них “відкритий сенс” – “означник без означуваного” [4, 182]. Дослідник подає таке трактування вживаного поняття: “...Відкритий сенс є навіть антирозповіддю; розпилений, оборотний, прив'язаний до власної тривалості, він здатен створити <...> цілком іншу розкадровку. Це розкадровка планів, епізодів і синтагм (технічних і наративних), несподівано антилогічна й водночас “правдива”. <...> Відкритий сенс <...> рухається (осцилює), з'являючись і зникаючи; ця гра появ-зникнень ніби підточує персонаж, перетворюючи його на простого носія різних граней...” [4, 184]. Наведені думки вочевидь пов'язані з постструктуралістською епістемологією й постмодерністською естетикою. Проте деякі семіотичні пропозиції становлять інтерес для інтерпретації візуальної поетики не лише кіно, а й літератури.

Увагу французького автора привертають як цілком умотивовані, так і ніби випадкові чи не усвідомлювані пересічним глядачем елементи кадрів із фільму “Броненосець “Потьомкін” – жести, малюнок ліній, риси портрета. Найбільш зрозуміла деталь – “стиснений кулак <...> пролетаря” у сцені жалоби, котрий “символізує” робітничий клас, його міць і волю” [4, 178–179]. У появі цього образу, за Р. Бартом, важливі суміжні компоненти кінематографічного дійства – розгортання сюжетної дії, зміст епізоду. Навіть кадр із нібито невмотивованими деталями виявляється сповненим глибшого значення. Сенсом кінематографічного портрета старої з низько пов'язаною хусткою у згаданій сцені, на думку вченого, “стає подолання кордону, який відокремлює вираження від лицедійства (елемент котрого – блазенська хустка. – О. Б.), і лаконічна передача коливальності між тим і тим... <...> Відкритий сенс, таким чином, десь дотикається до лицедійства” [4, 180].

У літературному тексті не викликає сумніву конструктивна й експресивна вага візуальних елементів образної тканини твору, можливості наративної “розкадровки” і свідомого “декорування” викладу, відсилки зорових сигналів до інших фрагментів дії, мистецького й культурного досвіду читача. Виходячи з наведених міркувань французького семіотика, можна декодувати сенс візуальних деталей у сцені розмови Івана Загатного з Людмилою (роман “Катастрофа”), зорієнтованих на кінематографічну видовищність. У контексті попередніх указівок наратора-свідка – своєрідного аналога “голосу за кадром” – цигарка набуває особливої значущості і стає ключем до розкодування ситуації. Сигарета біля обличчя нагадує позу роздумів. Окремо в руці подібна до пера чи асоціюється з беззмістовним дозвіллям. Відомі особи – В. Маяковський,

Б. Брехт, Р. Барт – залишили фотопортрети із цигарками, зокрема й під час роботи.

Деталь у контексті розмови стає елементом аристократичної пози, видовищним унаочненням глибоких переживань: “Іван жадібно ковтає дим, ніби це була його остання затяжка перед смертю...” [14, 237]. Кульмінація видовища також позначена аналогічним образом: “Схвильований власною промовою, Іван Кирилович з силою пригасив у попільничці недокурок і похапцем закурих другу сигарету. Пальці його тремтіли...” [14, 238]. Крупний план у сцені довірчої бесіди указує на своєрідне лицедійство, яке у фіналі епізоду перетворює елемент ефектного видовища на фальшиву гру, таку ж безглузду, як залежність від тютюну. Значущий образ тут підриває читацьку впевненість у ширій поведінці героя.

Цікаві “монтажні” ефекти з епічним чи драматичним підтекстом виникають на основі уваги до крупного плану й можливостей його поєднання (завдяки авторській композиції) з іншими “візуалізованими” елементами дії чи навіть паралельними сюжетними лініями. Приміром, роздуми молодого редакційного працівника Андрія Хаблака про планований вірогідний моральний переступ унаочнено через пластичну метафору – образ крупного плану: “Це ніби криниця з корбою, тільки випустиш з рук – відро потягне вниз, корба крутнулась, потім ще раз, швидше, швидше, корба стугонить, цяміна хитається, а відро летить у темне, густе провалля, куди й зазирнути страшно” [14, 245]. Деталь із шаленим ритмом руху витворює драматичну тональність розповіді.

У суміжному ж (наступному) фрагменті викладу автор вибудовує в уяві іншого персонажа мальовничий, навіть ідилічний пейзаж із характерним освітленням і деталями, які естетизують краєвид рефлексами сонячного світла: “Небавом над сонною Терехівкою зійде сонце, білі тумани зарожевіють у березі й попливуть червоною віхолою до неба. Розквітнуть росини на кущах, павутиння в бур’янах біля книгарні заіскриться. Заскрипить криничний журавель. Іван дістане відро свіжої води, в голубих хвильках плаватиме листя вишень – вночі парубки вертали з гулів, шматували ягоди, листя в колодязь натрусили...” [14, 245]. Поступова зміна об’єктів у “кадрі” з їх збільшенням наближає життєвий світ персонажа (Миколи Гужви) до його свідомості й водночас унаочнює описувані думки героя для читачів. Прихований монтаж різнопланових образів завдяки нарративній комбінації просторових маркерів – образних сигналів витворює цілісну кінематографічну “картину” з елегантним підтекстом. Два паралельних фрагменти психологічного сюжету асоціативно об’єднані на основі семантично близьких образів крупного плану.

Свідомо зіставлені рухома корба (в уяві Хаблака) і порівняно статичний ранковий пейзаж (у викладі гомодієгетичного наратора – Гужви) демонструють істотні відмінності в художньому вирішенні теми, які свідчать про різне змістове й емоційне навантаження образних комплексів. “Кадр” падіння відра містить більше експресії, засвідчує драматичний пафос і демонструє “кінематографічну” *візуальну метафору*. Натомість ліро-епічний малюнок у репрезентації Гужви відповідає *метонімічному принципу* зображення й узгоджений із резигнацією персонажа.

Комбінація образів різних планів з унаочненням глибини простору чи, навпаки, близьких деталей набуває й послідовнішого зв’язку зорових сигналів із їхнім можливим підтекстом, наближаючись за своїм візуальним багатством і позірною нефункціональністю до рис кінематографічної картинки. Приміром, Р. Барт у сцені жалоби за Вакуленчуком (фільм “Броненосець “Потьомкін”) у мальовничому кадрі віднаходить сліди альтернативного мистецького досвіду: “Декоративізм” Ейзенштейна має економічну функцію – він несе правду”.

Тут у позах двох жінок “декоративна деталь дублює повідомлення: схрещені руки, піднесені в підкреслено материнському жесті до схилоного обличчя”. Ця риса, “запозичена з малярства”, “своєрідна цитата жестів ікон <...> не руйнує смисл, лише акцентує його”, пов’язує із правдою реалістичного мистецтва [4, 179]. Подібне увиразнення імпліцитного психологічного змісту за допомогою візуальних образів властиве й літературній розповіді. Кут зору героя, будучи аналогом “рухомої камери”, вихоплює деталі різного плану, не позбавлені експресивної ваги. Приміром, погляд Івана Загатного, котрий економлячи “кожен душевний порух”, відмовився од розмови з господинею-вдовою на користь ранкової гімнастики, візуалізовано в такий спосіб: “Метнувся повз розкішні жоржини в город і межею подибав на левади. Побіг трав’янистою стежкою між тинів та верболозів, високо підіймаючи коліна і тулячи до грудей руки, наче справжній спортсмен. Хати здивовано зиркали голубуватими шибами з-під солом’яних та черепичних дахів. <...> Зробивши коло над річкою, спинився в улоговині, замахав руками, закрутив попереком. Шиби витрішкувато стежили, стежили...” [14, 249]. Постать Загатного доповнена різноманітними візуальними елементами. Крупний позірно декоративний план жоржин указує на природний естетизм господині й символізує душу Іванового “ближнього”, знехтувану амбітним молодиком. Будівлі на далекому плані – маркер провінційного часопростору – водночас уособлюють традиційні вартості, культурний архетип дому й родини як оцінну інстанцію, з поглядом котрої Іванові дивацтва виглядають невмотивовано.

Паралеллю й водночас альтернативою до просторово-пластичного вирішення епізоду ранку Загатного стає суміжний візуальний образ світанку хворого, сповненого розпачу Миколи Гужви (наступний епізод у наративному викладі): “Прокидаюсь рано <...>... Милуюся, стримуючи бухикання: наливається світлом кімната, дружина легко дихає, донька в ліжечку з боку на бік перевертається, сніжок на шибках шарудить, бузок під вікнами хилитається, півень-соня похапцем прокукурікає в хліві. <...> Тоді я підводжусь...” [14, 253]. Комбінація освітлення, ракурсу (рух погляду (“камери”) знизу навскіс), динамічний образ (бузок) і звукова пуанта (крик півня) витворюють цілісний малюнок, котрий можна декодувати як питомий життєвий світ особистості. Фінал сцени – поєднання глибинної побудови кадру і крупного плану унаочнює ідею умиротвореного згасання: “Обережно ступаю по тихій, білій вулиці, а перед очима лише піщаний годинник, і золотистий струмок тече, тече...” [14, 253]. Відомо, що М. Бажан 1981 р. також уподібнив наближення смерті до руху зимовими алеями: “Зважусь у ліс по тропі неширокій / Тихо, як в білий собор, увійти, / в цей величаво простелений спокій / Снігу, і присмерку, і самоти. / Стежка не скрикне і ліс не застогне. / Сплять нерухомі тіла кучугур. / З-поміж гілля, спалахнувши, як огник, / Вистрибне червоногрудий снігур. <...> / Ні, із задуми і стежки своєї / Ти не звертай, тільки глибше зітхни, / Входячи на безкінечні алеї / В вічність простягнутої тишини” [1, 593]. У В. Дрозда маємо подібну до монтажу (з елементами напливу) гру планів – образну думку про минушість земного життя, маркер екзистенційного виміру дії. Якщо комбінація просторових елементів у зображенні ранку Івана Загатного унаочнює активістичний “проект” особистості й динамічний ритм, то кут зору гомодієгетичного наратора – Гужви – вдало фіксує повільну обсервацію, сумірну з песимістичним настроєм персонажа.

Зіставляючи ці два фрагменти, належні до різних пір року, можна завважити певну подібність у завершенні візуального ряду містким образом, котрому належить визначальна семіотична функція (відповідно – шиби і піщаний годинник). Друга деталь легко асоціюється з мінорними роздумами героя й водночас набуває узагальненого звучання, увиразнює антропологічний підтекст

авторської думки. Натомість попередню згадку про шиби можна декодувати як апеляцію до колективного сумління, до життєвого світу пересічних людей із їх увагою до повсякденних, “земних” клопотів. Водночас ця деталь акцентує й альтернативний психологічний підтекст, пов’язаний з елітаристськими поглядами Івана Загатного.

У повісті “Маслини” (1969) В. Дрозд використовує візуальні засоби для ідеологічного кітчу. Далекий план з елементами глибинної побудови кадру – спогад про дитинство – створює трагічне звучання епізоду: “Просторий заготівельний двір з чорними пустирями на місці спалених колгоспних будівель. Кагати посеред двору. Закушкані жінки перебирають насінневу картоплю. Студений вітер. Ми тулимося під кагатну стріху, ближче до вогкої, живої тепліні. Поруч моєї матері сидить тітка Кулина – “головиха”. Заготівельним двором котиться із школи <...> Роман. Кулина гукає Романа, ховає у шаньку три картоплини, а очі – під мерзлу, землисту стріху <...>. Роман іде далі, минає троє попелищ, уже б звернути у вуличку, коли з вівчарні виходить дядько Кирило. Ми не чуємо, про що вони гомонять, лише темно-червоні ружі квітнуть на жовтім лиці тітки Кулини та розвівається на вітрі дядькова шинелька, наче стяг. Роман повертається, <...> по вилицюватих щоках тітки Кулини котяться сльози, примовкли жінки під мерзлими стріхами, три картоплини падають з Романових рук у кагату. Дядько Кирило стоїть на вітрі, біля вівчарні, вперто настовбурчені плечі, чекає на сина” [16, 66]. Подібне до монтажу чергування далекого плану з крупним витворює драматичну колізію. Комбінація обличчя Кулини з постаттю Кирила унаочнює протиставлення ідеологічної заповіді (акцентованої порівнянням шинелі з прапором) і материнської любові. Ближній план пов’язаний із виразними деталями людських портретів, натомість постать у глибині фіксованого простору вносить соціально-історичні й ідеологічні акценти. Цікаво, що в аналізованому фрагменті маємо побудову зображення, схожу з відомим кадром із фільму С. Ейзенштейна “Іван Грозний” (фінал 1-ї серії). На передньому плані схоплено обличчя царя (у профіль), а в глибині діорами-пленеру до нього вишикувалась довжелезна, за обрій, черга простолюду. Такий внутрікадровий монтаж символізує відповідальність царя й силу монаршої влади. Натомість в українського письменника сцена семантично й композиційно “обернена” щодо кінематографічного прототексту. Передній план заповнений обличчями жінок, і ця композиційна фризова (без початку і кінця ритмічного ряду, на зразок зображення колони людей) “населеність” кадру увиразнює трагедію повоєнного лихоліття, драму народної свідомості. Дві постаті, а згодом самотня фігура комуніста, зафіксовані на далекому плані, унаочнюють важкозбагненну “правду” державної політики й комуністичної ідеології, відірваних від емпіричної людської спільноти й пересічної свідомості матері чи батька родини й тим ідеалізованої й абсолютизованої в очах персонажа-фокалізатора (спостерігача) і самого автора.

Своєрідною образною “антитезою” до монтажних зчеплень різних фрагментів простору й часу, а водночас динамічною варіацією крупного плану, “змонтованою” вибіркоким рухом камери, можна вважати *розчленування* візуально фіксованого об’єкта. “Кожне місце дії, – писали Дж. і Г. Фелдмани, – у фільмі може бути “розчленоване”, чи розкладене, на його складники-деталі. Це один з основних принципів поетики кіно. <...>... Велику силу і яскравість надає зображенню накопичення деталей, яке стало можливим завдяки розчленуванню місця дії на його значущі елементи” [29, 95]. Водночас американські теоретики вказували на можливість розчленування візуального образу людини чи руху, наводячи як приклад зафіксовані на плівку фрагменти тіла красуні (фільм Дж. Кромвела “Алжир”) і напрочуд експресивні деталізовані плани кінського бігу

в “Арсеналі” О. Довженка [29, 96-97]. У романі В. Дрозда “Пришестя” (1995 – 1996) сегментація портрета приреченого на смерть німця, подана у вертикальному русі камери згори донизу, унаочнює абсурдність ситуації розстрілу (учиненого, до того ж, співробітниками НКВС). Показово, що непересічне видовище втілено монтажними засобами, які цілком статичним наповненням кадру посилюють експресію зображеного (увиразняють душевний стан полоненого) і відчуття абсурдності події: “Світле, розкуйовджене волосся, кітель розстебнутий, з-під нього визирає нижня сорочка. Босий. <...> У нього крейдяне обличчя. Плечі під кітелем перехняблені, опущені, і може, від того руки видаються довгими, трохи не до підігнутих колін, висять, як одчахнені гілки, долоні з-під рукавів – кольору перестиглого пасльону, пальці бігають по сукну штанів. Очима німець ковзав по сірому небу, з якого знову сіється мжичка” [19, 201]. У наведеному уривку, попри статичність малюнка в кадрі, показове метонімічне “кружляння” уявної камери згори донизу, фіксація суміжних фрагментів зображеного (волосся – обличчя – очі; розстебнутий кітель – плечі) витворюють цілісну внутрікадрову монтажну фразу, яку завершує пуант із можливим підтекстом – похмуре небо. Така реалістично-психологічна описовість, зовні позбавлена експресивних маркерів, водночас подає моторошний малюнок передсмертних хвилин, у котрому окремі деталі складаються в картину приреченого відчаю.

До кінематографічних засобів, сумірних із членуванням простору на плани, належить *ракурс*. Можливості ракурсу й освітлення ближнього плану В. Дрозд також використовує для сугестії ідеологічного змісту, наприклад, описуючи загибель Кирила Литвина в повісті “Маслини”: “Тріснуте скло лампи доточене папером. Полум’я тіпається, тінь дядька Кирила танцює по ребрах відчиненого вікна. Полум’я в підсвічених знизу дядькових очах. Наші матері, батьки, брати, сестри і ми між колін, на долівці – у вохристо-золотих сутінках, ніби на древніх фресках” [16, 69]. Нижній ракурс акцентує тему “душевної висоти” Кирила, про яку згадував його син. Порівняння облич і постатей присутніх із сакральними картинками, посилене сутінковим освітленням, надає сцені урочистості, серйозності. Ці засоби працюють на створення соцреалістичного кітчу. Тому в романі “Пришестя”, описуючи прототип героя-комуніста вже з альтернативних позицій, прозаїк іронічно згадає про його “кіношну смерть”.

Художня функція зміни ракурсу особливо помітна у фіналі оповідання “Навала” (1980). Спершу погляд знизу в кольоровій гамі білого й зеленого викликає алюзії зі смертельною небезпекою: “Німця вона побачила, коли перебродила видолонок Вовчого яру. Він ішов по згір’ю над яром, по коліна в тумані, бридка, зелена потвора, смерть з автоматом замість коси, пострілюючи то в очерет, то в кущі шипшини по схилах” [17, 31]. Комбінація кольорів та їхнє просторове розташування посилюють відчуття тривоги. Натомість подальший ракурс – кут зору того ж персонажа, погляд згори навскіс – символізує впевненість у майбутній перемозі. “Село лежало в долині, наче на виробленій, з глибокими річищами лінії долоні. По видолинках та річищах ще стелився білий, з блакитним серпанком туман, поля на косогорах з покаткованими, де не встигли зібрати до приходу німців, пшеницями золотіли” [17, 31]. Упадає в око гармонійне поєднання білого й жовтого кольорів, які формують майже ідилічний хронотоп. Туман у долині викликає асоціації з відомою українською піснею “Туман яром, туман долиною” (про вправного козака). У фінальному ж епізоді твору йдеться про щасливу втечу колишнього коханого героїні від окупантів.

У розглянутих прикладах окремі плани, їх комбінація чи супутні прийоми переважно посилювали реалістичну пластику чи мальовничість картини, витворюючи ілюзію словесного занурення в достеменний простір дії, придатний

до ідентифікації в позатекстовій соціально-історичній реальності. Водночас ці ж засоби “працюють” і в річищі художньої умовності, засвічуючи авторське одивнення простору чи навіть його міфологізацію. У картині нічного сільського краєвиду, інтер’єру і пленеру В. Дрозд використовує глибинну побудову кадру, щоб унаочнити незвичність переживань дійових осіб (“Повінь”): “Той вечір був білий мов сніг. <...> Бахматі верби на цвинтарі застигли мовчазно і суворо, а на них відьмаковим крилом лягла церква. Тьмяно світилися гострокутні вікна, ніби всередині блимали свічки. Тепер церква не лякала Непшу” [18, 212]. Комбінація вечірніх обрисів пейзажу породжує фольклорно-міфологічні асоціації, які уможливають перегук із модерністськими малярськими експериментами. Приміром, на картині С. Далі “Невільницький ринок із появою невидимого бюста Вольтера” скульптурний портрет утворений із фігур-постатей двох черниць. Образ церкви-крила уможлиблює також і кінематографічні конструктивні проєкції. Химерний вигляд будівлі породжує візуальну метафору-наплив, котра апелює до українського фольклору й повістей Гоголя, а також, вірогідно, до радянських антирелігійних пропагандистських штампів. Світлі плями на темному тлі – вікна, під променями Місяця – викликають монтажну асоціацію, образ дитячої уяви, поданий як панорама інтер’єру камерою з однієї точки: “Але, уявивши безконечно високу залу, вишиту місячними доріжками, білі очі ікон на чорноті стін, відчув під сорочкою лоскіт” [18, 212]. Глибина кадру тут вдало фіксує дитячі страхи перед нічю й самотністю. Ця просторова техніка використана й далі в цьому епізоді із залученням інших об’єктів і переходом від статички до динаміки: “Тепер вони йшли зовсім поруч, і дві тіні – маленька та велика – наздоганяли одна одну. <...> Потім вони сиділи на ганку Юхимової хати, <...> од тину через увесь двір лягла тінь. Короткими жирними стрибками її перетнув криль, нашорошив вуха і зник у кропиві за хлівцем, – криль був білий, наче виліплений з уламка місяця” [18, 212]. Другий фрагмент (нічний пленер сільської вулиці), позначений примирливою динамікою світлових сигналів, своєю буденністю контрастує з попередньою візією простору, сповненого таємничих загадок, і завершує розгортання епічної мікроподії.

В. Дрозд використовує значеннєву невідповідність дальнього і крупного планів, подібно до того, як у ранньому німому кіно наступний візуальний образ суперечить читацьким очікуванням і викликає комічний ефект. У фільмі “Іммігрант” герой Чапліна під час морської подорожі нахилиється через борт пароплава в контексті сцени, страждань інших пасажирів від хитавиці, тому його поза виглядає як маркер блювоти. Проте за мить Чарлі витягує на палубу рибину, спійману вудкою. Схожий контраст очікувань і реальності подає й наративна “камера” в романі “Вовкулака”. Постать Андрія Шишиги (секретаря й учасника наради) сприймається здалека як складник офіційного дійства. Натомість деталь у вертикальному ракурсі (крупний план фрагмента робочого простору) викликає обурення неробством героя: “До кабінету заходили завідувачі відділами. З Прагнімаком віталися, його обступали, і Андрій перестав муляти очі. Скромно усівся за журнальний столик, поклав перед себе аркуш чистого паперу, авторучку — то був лише помічник, писар, літописець, але всі мусять бачити, що він — при ділі, потрібен тут, що без нього не можна. <...>

<...> Шерхіт слів, <...> кожен щось казав, поважне, рівне, значиме, а він удавав, що нотує кожне їхнє слово. Насправді ж Андрій малював квадратики, до граней яких тулилися прямокутники (вони виростали, як росте кристал, у химерні, лусткі побудови), а бачив лише Прагнімака і чув лише його голос” [11, 361].

Виразальним потенціалом автор наділяє й вербальні панорамні картини. Поєднання двох далеких планів, побачених із протилежних кутів зору, унаочнює

метафоричну авторську оцінку (і персонажну самооцінку), які демаскують претензії головного героя: "...З балкона відкрилось мені, яке безмежно велике місто <...>. Розпростершись від обр'ю до обр'ю, воно <...> недільно мружилося до осіннього сонця, і стрічка Дніпра лежала на його тілі, як пасок на велетневі. <...> Місто сміялося з Андрія Шишиги – комашини на його тілі" [11, 431-43]. Зміна кута зору (спершу згори вниз у відкритий простір, потім знизу догори на будівлю з людиною-“комахою” на балконі) увиразнює значущість зіставлення міста і персонажа (з можливими ідеологічними конотаціями).

Панорамний пейзаж набуває особливої ваги й надає викладу нової, глибшої тональності в контексті ситуації, драматичної з погляду героя-підлітка, який надумався “зіграти останню сцену земної трагікомедії: покінчити з життям” [13, 108], а водночас поданої автором в іронічному річищі “химерної прози” (повість “Ірій”). Далекий план річкової долини створює ліро-епічну картину малої батьківщини, повноти життєвих сил: “І з Ірійського Валу <...> відкрився мені скреслий, розповнілий, розпросторений на півсвіту Стрижень з ледь сіріючими на обрії перевеслами лугів, скреслий Стрижень в рябятинні – по синьому – засніжених крижин, в іскристих скалках шереху, в навальній безупинній одноманітності хвиль, що мчали попід крутим урвищем Валу, як у пригородницьким фільмі мчить дорога за склом автомобіля, який має ось-ось вщент розбитися” [13, 108]. У цитованому фрагменті маємо показовий контраст між статичним далеким планом міського краєвиду і динамічним образом зі спогадів персонажа. Пейзаж символізує епічну авторську думку про красу та змістове багатство світу порівняно з песимістичним настроєм підлітка. Водночас прикметна зміна горизонтального ракурсу на вертикальний і монтаж із ритмічним фрагментом уяви, узятим із кінематографічного досвіду, посилюють драматизм викладу.

Комбінація панорами міста, побаченого з висоти валу, і деталей крупного плану демонструє подолання психологічної колізії: “Ірій лежав переді мною, ніби намальований на сторінці часопису, <...> малюнок переповзав через горизонт, буцім через обріз книги, і губився в лолотливій далечі полудня. Центральні, чітко розграфлені квартали з мурашником залізничної станції, з білими коробками театрів, шкіл, контор, з корпусами фабрик та заводів лежали довкола Валу вузькою оторочкою, що непомітно, буцім город у леваду, переходила в хаотичні, таємні, нанесені на сторінку часопису невиразним пунктиром запарканених обійсть лабіринти Солом'янки. Мене раптом сколотнув <...> запах полуниць, <...> а з вікон, уквітчаних геранню та ніжнолистим вогником, посміхалися умиті, пишновусі коти, а по садах, за визелениними парканами, гупали об піщану землю яблука, <...> а вночі на хрестовиння солом'янських радіоантен опускаються з неба зорі і спочивають, дрімотні...” [13, 109]. Порівняння елементів урбаністичного пейзажу з різноманітними об'єктами вможливорює ефекти монтажного стику чи навіть “напливу” зі зміною глибини кадру, які метафорично одивнюють відповідний фігуративний образ-деталь. У картині міста акцентовано вихід ландшафту за межу видимості, тобто потенційну нескінченність. Такий засіб створює відчуття неосяжності цивілізаційного продукту, який, “крокуючи за горизонт”, символічно накреслює для окремої людини шлях поступу. Далекі плани десуб'єктивізують панораму, увиразнюючи ідею соціалізації підлітка. Натомість мозаїка декоративних малюнків ближнього плану – вікна, сад – інтимізують зображення. Прикметно, що глибина кадрів поступово зростає: вікно з котом і рослинами передбачає декоративну картинну площину, дерева саду вможливають помітне занурення ока у візуально фіксований простір. Пуант оптичної мозаїки – фрагмент нічного пейзажу – розмикає кут зору в нескінченність і контрастом домінантних темних барв і елементів світла створює романтичне настроєве тло.

У романі “Спектакль” (1985) автор поступово укрупнює об’єкти в кадрі, деталізуючи попередньо окреслену пасторальну картину, і вносить у фіксоване довкілля своєрідний “коливально-обертальний”, “ритмічний” рух камери: “Багато що забулося і забувається, <...> а це живе в мені завжди: клинок поля між пакульським кладовищем, яром і путівцем, стерня в передосіннім тумані і свиня на стерні, у видолку, над яром, де пшениця вилягла і комбайн її не захопив. А під скиртою соломи – хлопчик з книгою, високе чоло під світлим острішком, цікаві до світу, ледь лукаві оченята. З роками спогад <...> ставав чіткішим, виразнішим, і вже бачив я краплі ранкової роси, нанизані на павутинки бабиного літа, а там, де стояли, ще до скиртування, копиці соломи, рясно біліють солom’яні брилики мишачих гнізд, ступати на які ногам м’яко і тепло. А в скирті хлопчак <...> ховався <...>, тоді із соломи стриміла сама голова його – над книгою” [20, 523–524]. Просторові маркери, які витворюють цілісну композицію з об’єктами, різною мірою віддаленими від “точки погляду”, з тональним тлом дальнього плану (туман) і деталізацією найближчого просторового елемента в кадрі (дитини), подають ідилічний і не позбавлений доброзичливої іронії малюнок далекого минулого героя. Крупний план, який монтує хлоп’ячі очі і зволожене павутиння, акцентує поетичну спостережливість, підтверджену образом голови над книгою. Разом із фризивим ритмом численних мишачих гнізд ці засоби унаочнюють своєрідне заглиблення у предмет спогаду, медитативно-споглядальну природу фрагмента, його інтимізацію.

Як бачимо, нарративна візуалізація зображуваного хронотопу становить прикметну рису творів В. Дрозда. Уже в ранній прозі письменника деталь і просторовий опис близькі до кінематографічної фіксації семіотично й художньо значущих об’єктів у масштабі крупного плану, яка відповідає пластичній “мальовничості”, предметній відчутності ракурсів уявної зйомки. Комбінація образів різного плану в реалістичній поетиці унаочнює зв’язок персонажа з його життєвим світом, соціально-історичним контекстом, забезпечуючи розповідну (епічну) або ж драматичну домінують епізоду. Розширення чи, навпаки, звуження простору, фіксованого з погляду дійової особи, вдало розкриває настроєві й оцінні акценти викладу, стає основою для монтажної фрази із прозорою, майже публіцистичною семантикою.

Проте згодом експерименти з вибором і комбінацією різних планів позбуваються авторської прив’язки до прозорої схематичної інтерпретації, набувають підтексту та багатозначності. Нарративна “зйомка” об’єкта з різних точок простору, специфічні ракурси породжують або підсилюють додаткові експресивні й художньо-інформаційні нюанси викладу. Завдяки візуальним мікрообразам авторові вдається наповнити предметний зміст пластичного малюнка глибшими асоціаціями, витворити словесний аналог “внутрікадрового монтажу” чи паралельних зорових рядів – композицій, у яких визначальним стає психологічний зміст – емоції дійових осіб. Водночас показово, що ці словесні динамічні картини зорієнтовані передусім на часове розгортання і сприйняття їх як настроєвої картини. Маємо зразки паралельних візуальних рядів, вибудованих за єдиним принципом, які унаочнюють альтернативні психологічні часопростори й відмінність у ритмі зіставлених епізодів.

Застосовані письменником прийоми подекуди надаються до прямих кінематографічних аналогій. Зміна різномасштабних малюнків у межах цілісного нарративного фрагмента, зазвичай доволі стисло чи такого, що фіксує послідовну епічну розповідь, наближається до художнього “фільмування” психологічної дії чи авторської думки, у якій описовий елемент сугерує настроєву тональність викладу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бажан М.* Тишина // *Бажан М.* Твори: В 4 т. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 1. – С. 592-593.
2. *Базен А.* Что такое кино? : Сб. ст. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
3. *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
4. *Барт Р.* Третий смысл // *Строение* фильма. – М.: Радуга, 1984. – С. 176-188.
5. *Генералюк Л.* Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації // *Слово і Час*. – 2013. – № 11. – С. 50-61.
6. *Генералюк Л.* Особливості репрезентації візуальних образів літератором-художником: екфразис та гіпотипозис // *Studia methodologica*. – Тернопіль: Ред.-вид. відд. ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. – Вип. 28. – С. 5-13.
7. *Горболіс Л.* Кінематографічний арсенал “Камінного хреста” // *Слово і Час*. – 2014. – № 6. – С. 32-39.
8. *Горієнко В. Г.* Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. – К.: ДІТМ, 2000. – Т. 3. Монтажна архітектоніка фільму. – Ч. I: Кадрозчеплення. – 155 с.
9. *Дворниченко О. И.* Гармония фильма. – М.: Искусство, 1982. – 200 с.
10. *Дрозд В.* Білий кінш Шептало // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т.1. – С. 73-82.
11. *Дрозд В.* Вовкулака (Самотній вовк) // Там само. – С. 311-461.
12. *Дрозд В.* Дороги // *Дрозд В.* Люблю сині зорі. – К.: Вид-во ЦК ЛКСМУ “Молодь”, 1962. – С. 42-51.
13. *Дрозд В.* Ирій // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 2. – С. 6-120.
14. *Дрозд В.* Катастрофа // Там само. – Т. 1. – С. 178-310.
15. *Дрозд В.* Масло // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 34-47.
16. *Дрозд В.* Маслини. Історія однієї душі // *Дрозд В.* Маслини: Повісті. – К.: Молодь, 1969. – С. 3-74.
17. *Дрозд В.* Наваля // *Дрозд В.* Ніч у вересні: Оповідання, малюнки сучасного села. – К.: Рад. письменник, 1980. – С. 5-35.
18. *Дрозд В.* Повінь // *Дрозд В.* Маслини: Повісті. – К.: Молодь, 1969. – С. 202-223.
19. *Дрозд В.* Пришестя // *Дрозд В.* Злий Дух. Із житієм; Пришестя: Романи. – К.: Укр. письменник, 1999. – С. 155-311.
20. *Дрозд В.* Спектакль // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 2. – С. 364-551.
21. *Клейман Н.И.* Мизансцена // *Кино: Энциклопедический словарь* / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. – М.: Сов. Энциклопедия, 1986. – 640 с.
22. *Клочек Г.* Кінорежисер Тарас Шевченко & Голлівуд // *Слово і Час*. – 2013. – № 3. – С. 3-25.
23. *Комментарии* // *Базен А.* Что такое кино? Сб. ст. – М.: Искусство, 1972.
24. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Вступит. статья Р.Н. Юренева. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
25. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 138 с.
26. *Мазурак А.* Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі // *Слово і Час*. – 2012. – № 6. – С. 9-18.
27. *Мартен М.* Язык кино / Вст. ст. и общая ред. С. Юткевича. – М.: Искусство, 1959. – 292 с.
28. *Ромм М.* Глубинная мизансцена // *Ромм М.* Избр. произведения: В 3 т. – М.: Искусство, 1980. – Т. 1: Теория. Критика. Публицистика. – С. 167-178.
29. *Фелдман Дж. и Г.* Динамика фильма. – М.: ГИ “Искусство”, 1959. – 212 с.
30. *Шукин В.* Средства литературы и средства кино // *Искусство кино*. – 1979. – № 7. – С. 106-113.
31. *Эйзенштейн С.* Диккенс, Гриффит и мы // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 5. – С. 129-180.
32. *Эйзенштейн С.* [Монтаж] (1937) // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 329-484.
33. *Эйзенштейн С.* Пушкин и кино. *Предисловие* // Там же. – Т.2. – С. 307-311.
34. *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // Там же. – Т.2. – С. 45-59.
35. *Юткевич С., Каранович А.* Рождение мизансцены // *Вопросы киноискусства*: Сб. ст. – М.: ГИ “Искусство”, 1955. – С. 285-326.
36. *Ямпольский М. Б.* О глубине кадра // *Что такое язык кино*. – М.: Искусство, 1989. – С. 171-184.

Отримано 8 вересня 2015 р.

м. Київ