

КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ТЕМПОРИТМ ОБРАЗІВ У ПРОЗІ
ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА

У статті нарративну репрезентацію орієнтованих на візуальну пластичність образів і сцен проаналізовано з погляду теорії кіномистецтва і його специфічних ресурсів, пов'язаних із загальнономистецькою категорією ритму. Вичленовано різні за розповідною тривалістю й деталізацією, взаємодією динамічних складників уривки, які витворюють пластичну мелодію дії, надаючи її етапам ліричного, епічного, драматичного звучання. На "кінематографічність" художнього мислення вказує чергування фрагментів із різним ритмічним малюнком.

Ключові слова: ритм, темп, розчленування, рух камери, пластична мелодія, ритмічний монтаж.

Oleksandr Brayko. Cinematic tempo-rhythm patterns in the prose of Volodymyr Drozd

The paper focuses on the narrative representation of visual plasticity. Some images and scenes have been analyzed in terms of film theory and specific resources of cinematography related to general concept of rhythm. The author defines certain fragments different in their duration and narrative details, which form plastic melody of action, giving lyrical, epic or dramatic sound to its stages. The 'cinematographicity' of artistic thinking is indicated by alternation of fragments with different rhythmic patterns.

Key words: rhythm, tempo, articulation, camera movement, plastic melody, rhythmic montage.

До важливих виражальних засобів візуальних мистецтв належить *ритм*. Семантика цього терміна відрізняється в застосуванні до музики, малярства, кіно чи літератури з їх питомими виражальними ресурсами. Водночас маємо спроби узагальненої трактовки цієї категорії. Є. Волкова вважає, що ритмічна впорядкованість у мистецтві основана на повторях аналогічних елементів і відношень, на їх закономірному чергуванні [5, 76]. Обстоюючи широке розуміння категорії ритму, який у літературі можна віднайти "на всіх рівнях твору", зокрема "сюжетно-композиційному, сюжетно-образному" [5, 78], дослідниця твердить, що "ритмічна повторність передбачає низку подібних, ізоморфних, перетворених, сумірних, але не тотожних, не рівних самим собі елементів і відношень" [5, 76]. У письменстві таку закономірність можна відшукати в послідовній актуалізації на різних етапах сюжетної дії того самого образу, описових чи нарративних указівок на численність однотипних об'єктів чи тривалість повторюваних дій, процесів, звукових сигналів.

У мистецтві кіно ритм породжують зміна кадрів на екрані, динаміка об'єктів усередині кадру, мінливість цілісної картини, рух дії, а також комбінація різних зображень на основі метонімічних відношень або ж асоціативних, зокрема метафоричних, зв'язків. О. Дворниченко зазначає: "Ритм як співвідношення подібності чи контрасту пов'язаний у кінематографі з монтажем. Монтажна структура фільму так само залежна від ритму, як і структура музична" [8, 36]. Це важливий засіб динамізації дії, зокрема визначальний складник *ритмічного монтажу*. С. Ейзенштейн, описуючи цей різновид зображально-виражальної комбінації, наголошував на значущості внутрікадрового наповнення шматків, прискоренні ритму завдяки скороченню фрагментів, "перемиканню" одного виду руху в інший, наприклад, більш інтенсивний (див.: [27, 52-53]). С. Васильєв пропонував розмежувати в кіно ритм і темп: "Під ритмом у монтажі прийнято розуміти порядок часових чергувань окремих монтажних одиниць (кадрів), їх затримку в полі зору глядача і зміну одного зорового образу іншим (плани)" [3, 180]. На думку режисера, слід урахувувати зміну руху в самих кадрах: "Цю зміну характеру руху в кадрі, посилення й ослаблення ступеня цього руху прийнято називати т е м п о м в н у т р і к а д р о в о ї д і ї."

Тільки при узгодженні зовнішньої ритмічної побудови зміни монтажних шматків із темпом внутрікадрової дії можна добитися правильного кінематографічного ритму фільму" [3, 180]. У літературному творі, гадаємо, слід також приділити дослідницьку увагу чергуванню мальовничих описів і динамізму всередині

цілісної словесної картини. Темп розгортання візуальної образності у словесно-нарративному тексті можна реконструювати і проаналізувати, виокремлюючи образи руху, динаміку й міру деталізації опису, розповіді, розгортання дії в межах окремої сцени чи суміжних епізодів, прикметних бодай мінімальною словесною репрезентацією зорових сигналів (чи їх комплексів). Останні, звісна річ, продукує насамперед письменницька уява й реконструює дослідник або ж просто читач. Вочевидь, у словесному творі можливі як комбінації нарративних образів, подібні до зміни кадрів, так і розповідні форми часової тривалості – більш чи менш деталізовані описи.

Увага до темпоритмічного складника літературних аналогів кінематографічного бачення дає змогу передусім докладно розглянути індивідуальну поетику на “мікрорівні”, віднайти прихований образотворчий синестезійний потенціал художнього мислення автора чи навіть стилю. У застосуванні до письменників ХХ – ХХІ ст. такий підхід увиразнює їхню глядацьку культуру, міру засвоєння досвіду синтетичного мистецтва чи бодай відкритості до його потенціалу в моделюванні художнього часопростору й відношень словесно-образних елементів.

О. Дворниченко вбачає виражальні елементи мови кіно, співвідносні з побудовою й розгортанням музичного твору, “у самій композиції, у взаємодії тем, у зверненні режисера до чуттєвого сприйняття глядача, коли лад зображення може викликати емоції подібно до музики” [8, 63]. Із цією тезою корелюють особливості новітньої літературної уяви, якій властиві увага до фіксації “потoku свідомості”, часових зміщень, настроєвих нюансів і контрастів, словесна візуалізація зорових вражень – унаочнення психічних станів персонажа, його кута зору чи авторської думки.

А. Тарковський указував: “Повновладною домінантою кінематографічного образу є р і т м, який виражає плин часу всередині кадру. <...> Р і т м і ч н і картини виникають відповідно до характеру того часу, який плине в кадрі, і визначаються не довжиною монтованих шматків, а ступенем напруженості плину в них часу” [24, 88-90]. Літературний твір – зразок виду мистецтва, оснований на часовому розгортанні дії – також відтворює плин психологічного, історичного, міфологічного, подієвого чи природного часу й уписує його в нарративне розгортання сюжету. “Р і т м, – зазначав той-таки кінорежисер, – складається із часового напруження всередині кадрів” [24, 91]. Цю думку підтримує В. Михалкович: “Для нової мовної свідомості (ідеться про кіно в “післямонтажний” період. – О. Б.) час <...> наділений (владає) множиною якісних рис, що зводяться до одного, спільного знаменника – до ритму” [23, 22]. О. Дворниченко подає приклади ритмічної виразності кінематографічних уривків – “гармонійну пульсацію дії” [8, 37] у сцені сутички на одеських сходах (“Броненосець “Потьомкін” С. Ейзенштейна), розбіжність “ритму внутрікадрової дії і ритму монтажу, дещо сповільненого, з відтінком “споглядальності” [8, 44] у фільмах М. Антоніоні, “ритмічні контрасти”, у яких “сусідять повільне і стрімке, плавне і уривчасте, непорушне і спрямоване” [8, 45] в кінокартинах Ф. Фелліні.

Дж. і Г. Фелдмани зазначали: “Чим коротший час, упродовж якого кадри залишаються на екрані, тим швидшим буде ритм фільму...” [25, 177]. Є. Добін пропонує розрізнити ритм кадру і ритм кадрового зчеплення [9, 126], наголошує на розповідній функції кіноритму [9, 135] та його визначальною зв’язку із внутрішньокадровою динамікою [9, 140]. “Треба розчленовувати єдиний рух на окремі ланки (“кадри”) з особливим динамічним забарвленням, з особливим динамічним змістом кожного кадру. У розчленуванні руху, у визначенні характеру руху в кожному кадрі <...> і полягає творчий процес розкриття потенційного ритму, закладеного в даній формі руху” [9, 143-144].

Ритмізовані зображальні елементи в літературі, репрезентовані в читацькій уяві за допомогою візуальних образів, можуть “накладатися” на аналоги інших засобів кіномистецтва – монтажу, глибини кадру, чергування планів (чи бути їх складниками). Якщо згадані прийоми у відповідному фрагменті вербального тексту мають домінують художню вагу, то ритмічні елементи виявляються підпорядкованими й тому, гадаємо, їх не завжди доцільно виокремлювати як самостійний предмет аналізу. Характерний і показовий виняток становлять сюжетні конструкції, де у викладі межують фрагменти з різним ритмічним “забарвленням”. Натомість уривки, у моделюванні яких відсутні просторово-динамічні побудови, співвідносні з іншими специфічними ресурсами кінематографічної поетики, можуть бути цікавими з погляду виражальних можливостей ритму, “мелодики” візуальних і слухових образів. В аналізі літературного твору варто приділити увагу художньо значущим рухам описаних предметів, їх зіставленню в межах одного “кадру”, а також мозаїчній зміні об’єктів і їх повторам. Внутрікадрова динаміка, що витворює ритм візуальної нарації, досягається й завдяки такому експресивному засобу кіномистецтва, як *рух камери*. Гадаємо, що в літературних аналогах кінематографічної образності доцільно вважати наративний рух камери (просторового кута зору) додатковим засобом ритмізації зображення.

Г. і Дж. Фелдмани пов’язують ритм із “конструктивним монтажем понять, які містяться в окремих кадрах...” [25, 30]. Згадані дослідники віднаходять ритм у послідовності кадрів із різною тривалістю фіксації на екрані. “Цей принцип ритмічної модуляції – зміни кадрів – один із найважливіших елементів поетики кіно” [25, 179]. У літературному творі, з нашого погляду, цьому засобу певною мірою відповідає докладність описів візуально репрезентованих в уяві предметів, істот чи осіб та швидкість їхньої зміни. Чергування рухомих об’єктів у полі зору “статичного” наратора чи персонажа також витворює ритмічну пульсацію образів.

Літературні аналоги монтажних побудов у прозі В. Дрозда вже були предметом нашого розгляду (див.: [2]). Тому зосередимось на розгортанні словесного малюнку чи комбінації образів, що увиразнюють не так зіставлення чи порівняння об’єктів і явищ, як їх чергування, зміну в полі зору наратора чи у пліні викладу. Утім ритмічно значущі комбінації “монтажного” стилю також можуть стати предметом уваги в інтермедіальному розгляді. Варто зазначити, що схожі прийоми викладу (скажімо, наративне розчленування зображеного об’єкта) можуть як уповільнювати, так і прискорювати вербальний “кадр”. У статичній картині вихоплювані фрагменти увиразнюють повільний описовий “рух камери”. Натомість у динамічній сцені миттєва фіксація розповіді на різних деталях здатна прискорити “ритм зміни кадрів” чи принаймні позбавляє картину статики.

Відчитування кінематографічного ритму у придатних до візуальної репрезентації фрагментах літературного наративу не завжди становить інтерес як самодостатня процедура (на зразок версифікаційного розгляду віршованих творів). Цей засіб у кіно ще Дж. і Г. Фелдмани пропонували використовувати в чіткій відповідності до вираженого настрою: “Теоретично цілком можливо модулювати зміну планів так, щоби віддати у фільмі найтонші нюанси почуттів” [25, 179], – оптимістично твердили американські теоретики. Схожу думку висловлює О. Дворниченко: “Ритм тільки тоді стає істинною цінністю, коли включає не тільки час, зосереджений у відрізках плівки, а коли він підпорядкований головному – емоційному ладу (рос. строю), темпу дії” [8, 44]. У нашому подальшому викладі йдеться насамперед про фрагменти, позначені особливою експресією форми чи змісту, помітною читачеві без інтермедійних гіпотез і аналітичних процедур, або ж уривки з вираженою настроєвою тональністю та безсумнівною сюжетною значущістю. Такими

об'єктами дослідницької уваги можуть бути пейзаж, спогади, описи думок чи уяви, важливих подій чи ситуацій. Водночас обов'язковою умовою для ритмічного аналізу має стати досить помітна частка візуальної образності в порівняно невеликому фрагменті нарративного тексту. Ці словесні денотативні маркери вможливають репрезентацію відповідного уривка на екрані чи в уяві читача.

В. Дрозд, поетика котрого вирізняється пластичністю й надається до продуктивних зіставлень із засобами кіно (див.: [1; 2]), уже в перших творах ритмізує візуальну словесну картину, насамперед акцентуючи її динамічні елементи. В оповіданні "Зорі у березі" (1962) прикметна спроба зорово-слухової синестезії задля витворення настроєвого рухомого малюнку: "Шепталися з водою сполохані верболози. Сіримі тінями шелестіли вгорі дикі качки. Повискували в очеретах весла, а потягнуті шкірою протези, впираючись у мокре гранчасте днище, відповідали їм хрипким натрудженим скрипом.

Щойно на рожевій косі Артем Синько уперше за останні два десятиріччя співав. Нитки неводу в'їдалися в його сильні, тверді від гвіздків і чоботарського молотка долоні, а дерев'яні ноги кошлатили пісок глибокими круглими ямками. <...> Густий, протяжний наспів плив над вечірньою рікою. В цій симфонії злагодженості і праці звучав голос його, каліки Артема! Виринало з хвиль нитязе павутиння, срібляста риба борсалась у темно-зелених водоростях. А він разом з неводом виходив на берег, і сліди протезів губилися серед відбитків велетенських рибальських чобіт" [12, 75].

Промовисте означення "симфонія" акцентує естетизм картини й налаштовує на сприйняття взаємодії зображально-виражальних засобів як аналога музичного розгортання теми. Фрагмент починається набором слухових і зорових сигналів, які за допомогою нарративної "рухомої камери" унаочнюють вітальний динамізм картини: звуки вказують на специфічний ритм живої природи й інтегрованої в цей хронотоп людини. У музиці ритм означає послідовність тривалостей – звуків і пауз, яким в аналізованому творі відповідають слухові сигнали, пов'язані з різними об'єктами, візуально маркованими в читацькій уяві (верболози, качки, весла, протези). Усі ці образи динамічні, і їхній рух постає прямим аналогом звукового ряду й музичного розвитку теми. Відповідно рух кожного з об'єктів дістає метонімічне продовження – наступний семіотично значущий елемент кадру, витворюючи загалом неквапливу картину-медитацію. Природна "мелодія" із пластично-візуальними уточненнями переходить у музично впорядкований спів, який доповнюють динамічні образи крупного плану. Останній ритмічний кадр – поєднання рухомої камери із множиною однорідних зорових подразників – (слідів-відбитків) унаочнює ідеологічну тему "симфонії" – соціальний вимір буття персонажа, його успішну інтеграцію в трудовий колектив. Рух образів витворює "пластичну мелодію" сцени. В. Горпенко тлумачить її як "чергування пластичних елементів" [7, 44]. Послідовна зміна кадрів, наповнених динамічними і слуховими образами, нагромаджує значущі сигнали, підсилюючи позитивну семантику картини.

Тут же маємо показову комбінацію різночасових і ритмічно й композиційно зіставлених фрагментів досвіду головного героя. Трагізм безпросвітнього становища каліки віддано нагнітанням рухів і жестів, загальною динамізацією зображення: "Він змахнув шапку, і та покотилася геть. Бабуся, що проходила мимо, зупинилася, довго розмотувала хустинку. <...> Золоті монети блиснули на сонці і впали в шапку, глухо задзвенівши. Тоді Артем заплакав. Сльози котилися по рихлих борознах щік <...>. Зібрав костури, витрусив гроші і пошкандибав до хати. Всю ніч не роздягаючись перекочувався по ліжку. Під ранок тихий, спокійний сон пристеріг його. Снилися ніжно-голубі хвилі Десни" [12, 77]. Драматичний ритм завдяки примирливому пуанту (образу хвиль) органічно переходить в елегантну та просвітлену "візуальну мелодію". Натомість

позитивну життєствердну тональність викладу створюють повільні рухи спершу порівняно статичних (упіймана риба), а далі динамічних об'єктів (вода, пароплав, човен): "...Позіхали в кошику зубасті щуки, з останніх сил хльоскали по мокрій лозі смугастими хвостами. <...>

Рожевий сковородник місяця, що визирнув з-за стогів сіна, кинув на воду зубчасті віяла тіней. Всіяний вогнями, теплохід, неначе вулицю великого міста, повз назустріч, і хвилі загоїдали човна, аж забряжчав десь на носі ланцюг" [12, 77].

Показова різка зміна внутрікадрового темпу тут-таки унаочнює драматизм психологічної дії на противагу ідилічній пасторальній замальовці: "Артем пам'ятав цю річку іншою. Тоді вона кипіла, билася об пісок червоною піною, бралась кривавими колами, зойкала і диміла. Скільки білих круч розсипано по її берегах! А може, оце і є вона, та, яку побачив Синько в незабутню хвилину, коли струснуло все тіло, світ завертівся, а в горло полилася тепла вода, пахнуча кров'ю і порохом?" [12, 77]. Образ "обертання" плернерного простору в полі зору відсилає до відомого фрагмента кінофільму "Летять журавлі" (1957). Епізод смерті Бориса на фронті подано як монтаж двох динамічних кадрів: дерев, які "кружляють" в об'єктиві камери при нижньому ракурсі знімання, і сцени уявного весілля Бориса й Вероніки – святкового руху наречених сходами в супроводі родичів. У В. Дрозда протилежний перехід від мирного ритму праці до страхіть війни вносить додаткові епіко-драматичні акценти: тему героїчного минулого Артема, яка налаштовує на пошук ним нових душевних "ресурсів", і трагізм індивідуальної долі.

Розглянуті приклади увиразнюють ще один аспект аналізованої проблеми. "Поняття пластичного ритму, – зазначає В. Горпенко, – тісно пов'язане з відомим у живописі явищем пластичної мелодії. Пластична мелодія як форма є особливий малюнок переходу ліній, площин одна в одну, своєрідність їх взаємозв'язку, в результаті чого і виникає "звучання" змісту даної форми.

В кінематографі, як і в зображальних мистецтвах, чергування пластичних елементів здатне утворювати пластичну мелодію. <...> Компонування <...> повтором пластичних елементів виражає ритм, а їхнім малюнком творить пластичну мелодію" [7, 44, 52].

У літературному творі варто приділити увагу повторюваним візуальним образам (деталям), які передусім уписані в цілісний контекст фрагмента й тому здатні породити "пластичну мелодію" епізоду чи сцени. Повтор актуалізує ритм вихідного фрагмента й може бути зіставлений із суміжними словесно-зоровими композиціями.

Вдалі зразки експресивної візуальної ритмізації малюнку й сюжетного викладу маємо в оповіданні "Колесо" (1962) з дебютної збірки прозаїка "Люблю сині зорі". Цей твір прикметний багатством і розмаїттям динамічних картин і "кадрів" персонажної свідомості, що пластично унаочнюють різні екзистенційні, історичні та культурні ситуації. Ритмічний малюнок твору як засіб розгортання його сюжету оснований на повторенні реалістичних і символічних образів і динамічних описах із виразною епічною настроєвою тональністю, а також на показових контрастах суміжних фрагментів у викладі.

Дія "Колеса" поєднує драматичну й епічну теми. Драматичний первень закладений передусім у повторі значущих мікрообразів, зафіксованих у свідомості героїв-антагоністів і включених у ритмічні ряди, а також описом напруженої ситуації, опосередкованим візуальними сигналами й пов'язаним із провідними символічними деталями внутрішньої дії. Епічну тему увиразнюють словесні картини і сцени, позбавлені сюжетної напруги чи виразного конфлікту.

Парадигма сприйняття дії "Колеса" як розповіді, основаної на візуальній пластиці образів, закладена вже на початку твору у двох суміжних у викладі, проте віддалених у часі, фрагментах досвіду головного героя з різним настроєвим "звучанням" описуваних епізодів. Новела містить повторювані

експресивні образи, які надаються до реконструкції ритмічного потенціалу викладу. Передсмертні страждання й марення селянина Терентія Верхуші унаочнені містким колористично-динамічним символом:

“І зів’яв світ в очах Терентійових, зсудомився в клубок чорний. А він його розмотував похапцем, боячись не встигнути, відмотував нитки ясні, сонячні. Ясні нитки обривались, старий гарячково єднав кінці з кінцями; все життя здавалось йому клубком ниток, які нині рвалися одна за одною з покірним, стомленим стогоном. Крізь мерехтіння білих тріщин на грифельній пітьмі – понуро-стривожене обличчя сина. Чалапає валянцями по долівці, стягує заячу шапку, кожушані рукавиці кладе на лежанку. Стоїть біля батька, понуривши голову” [14, 35]. Фантастичний образ клубка (елемент сонних чи хворобливих марень героя) з повтором однотипних дій старого витворює напружений настрій очікування, посилений реалістичним “кадром” – рухом сина. Далі ця символічна деталь гармонує з рухом голови хворого, унаочнюючи драматизм зображення порівняно з попередньою актуалізацією образу:

“– Не хоче на машині? – нарешті розчув син і шарпнувся з хати.

– Востаннє на своїх. Вік робив... Востаннє... – шепотів Терентій, перекочуючись на подушці сивою, пелехатою головою.

Голосила Наталка, а він – поглядом у стелю: і тріщини в’юнилися перед ним, і клубок розплутувався, котячись по білій стелі...” [14, 39].

Символізм образу чорного клубка надає темі певної загадковості, пов’язаної з межовим екзистенційним досвідом, і тим вносить у виклад елемент художньої умовності й розриву з посвякденним плином подій.

Натомість суміжний із першою згадкою про фантастичну деталь фрагмент своєю докладністю та змістовою прозорістю, залученням метонімічних образів – елементів сільського часопростору витворює епічну спокійну картину ремісничої праці, пов’язану з багатовіковим культурним і цивілізаційним досвідом. Некваплива розповідь освячує зображений час як вияв гармонійної єдності людини зі світом: “Під високою, з рогатинами всохлого гілля яблунею – верстак. Виймка для колодок – немов голова святого на старезній дерев’яній іконі: Терентій креслить вуглем кострубатого обода, свердлить в ободі отвори. Спиці – неначе лялечки. Кожна пройшла через його руки – помолоділа, округлилась. А долоні од тої ласки стають шершавими і твердими, мов дубові цурки, з яких зимовими вечорами під струганком народжувалися спиці.

Він вганяв їх у глибокі, видовбані долотом віконця березової колодки. Гатив дерев’яним молотком, і горобці, що з ранку до вечора цвірінкали на яблуні, нишкли. <...> Терентій – плечистий, засмаглий – піднімав дубову довбню, замахувався щосили, гунав: спиця неохоче вклякала, а з його грудей вихоплювалось терпке хекання. Ще один глухий удар, і ще одне “хе!”, довге, з видихом, і знову удар, і знову “хе!” – стримане” [14, 35-36]. У цитованому фрагменті статичний малюнок робочого місця на селянському обійсті переходить у порівняно тривалий кадр праці з однотипними повторюваними візуальними сигналами – рухами героя. Цей ритм підтримують наративні вказівки, унаочнювані в уяві як чергування коротких плернерних кадрів із численними постатями: “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 зеленівіття акації 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” [14, 36]. Згадка про дівчат дає підстави думати, що й в інших випадках ідеться не про окремих осіб, а про однорідне товариство чи бодай повторення однотипних фігур в уявному кадрі. Візуалізація наведеного фрагмента витворює “пластичну мелодію” з епічним звучанням.

Опис праці колісника зі свідомим уповільненням викладу, увагою до деталей і фіксацією ландшафту витворює розмірений ритм, співвідносний не так із реалістичним побутописанням (виклад повсякденного досвіду тут до того ж виразно забарвлений імпресіоністичними колористичними мазками), а радше з гомерівським епічним стилем, докладними картинами трудових процесів чи предметного світу стародавніх героїв. Г. Е. Лессінґ у знаному трактаті “Лаокоон” звернув увагу на те, що в “Іліаді” “Гомер зображає <...> щит у процесі творення. Отже, він <...> перетворює те, що існує поряд у просторі, на те, що розвивається в часі, і тим самим із нудного опису матеріального предмета робить живий образ подій. <...> Ми весь час бачимо майстра, аж поки він докінчить свою роботу. Щит готовий, і ми вражені його красою, <...> тому, що бачили, як вона поставала” [21, 178-179]. Подібно до того, як стародавній епос художньо опрацьовує засадничі міфи античної цивілізації, ідилічна замальовка, дистанціюючись від здобутків новітньої техногенної доби, витворює понадчасовий, хоч і дещо архаїчний, хронотоп землеробської культури, у якій колесо постає символом соціальної комунікації й інтеграції. Увага наративної “камери” до найближчого оточення, актуалізована відповідно до зміни пори доби разом із колористичними сигналами-мазками, повтор однорідних зорових подразників витворюють настроєвий малюнок – аналог пасторальної пластичної мелодії.

Розважливу епічно-идилічну картину перериває драматичний спогад із доби колективізації, який у контексті множини вербальних указівок – “зорових” “кінематографічних” подразників – містить експресивну візуальну деталь – “дитячі голівки”. Цей образ стане лейтмотивним у психологічному малюнку постаті активіста й майбутнього чиновника: “І було збіжжя – кіт наплакав. Верстак, що від батька перейшов, – і багатство, і слава. Все забрав Бруханда. 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 не притих у серці глухий стогін череня” [14, 36]. “Кадр” із дітьми розкуркуленого дуже короткий і за описом, і за тривалістю, і ця стислість посилює напругу зображення-викладу. Швидке чергування візуальних сигналів відповідає, з одного боку, брутальності й жорстокості владного втручання в селянський життєвий світ, із другого – вдало відбиває чужість радянського чиновника середовищу трудівників. Показова також комбінація різних часових фрагментів досвіду головного героя, яка демонструє перехід в інший вид просторового руху, посилюючи психологічну напругу пережитого. Драматичний епізод, перериваючи ідилічну замальовку і вносячи альтернативний ритмічний лад, водночас дістає динамічні продовження, які підтримують наративний темп у відповідній настроєвій тональності, розширюючи межі фабульної ситуації й надаючи індивідуальній долі історичного виміру.

Суміжний зі спогадом про добу колективізації малюнок – рух колеса – порівняно триваліший за драматичну сцену і співвіднесений з архетипним ритмом селянського життя. Він ніби повертає до ідеї невмирущості трудового завзяття героя – складника землеробського міфу: “Терентій знімав колесо з верстака, ставив на землю і різко штовхав від себе. Колесо котилося утоптаню ще дідами-бабусями білою стежкою між призьбою і кущами бузку, між вікном і зеленою смугою картоплиння, добігало до косогуру, ліниво звертало вниз і прихилилось до ліси, що нависала над вулицею...” [14, 37]. Цитований фрагмент уможливорює два типи динамічного розгортання малюнку в кадрі: стеження статичної камери за рухом колеса (це відповідає поглядові героя) чи пересування камери услід за предметом, тобто бічний тревелінг.

“Тревелінг, – пояснює М. Мартен, – такий рух камери, коли кут між оптичною віссю апарата і площиною, якою він рухається, залишається незмінним. <...> Бічний тревелінг найчастіше виконує описову роль: у “Веселих хлоп’ятах” (відома радянська кінокомедія. – О. Б.) камера рухається вздовж пляжу, переповненого відпочивальниками, відкриваючи дуже забавні сцени <...>” [22, 45-46]. Непорушна оглядова позиція наративного “ока” витворює панорамну картину з неквапливим ритмом чи навіть статичним кадром. Натомість бічний тревелінг відповідає позиції розповідача-“гіда”, котрий унаочнює для читача сільське обійстя як життєвий світ головного героя. Порівняно з попередньою драматичною ритмічною картиною рух колеса – продовження й альтернатива безнадійних блукань – це підстава для контрасту, ідилічної замальовки: рідне обійстя селянина символізує невичерпність його життєвої енергії й універсальний архетип дому як засадничий культурний концепт.

Однак наступний ритмічний фрагмент повертає до інтер’єру хати, аби унаочнити нову межову ситуацію – динамічний малюнок страждань старої людини, вірогідно, передсмертних:

“...Зіп’явся Терентій на гострі, кістляві лікті, очима ковзав по стелі:

– Черінь гуде...

– Боже мій, що тобі ввижається? – нахилилась над ним дружина. – Це я, Наталка...

– Черінь гуде, – хрипко шепоче Терентій.

– Черінь гуде, – повторюють баби, що набились у хату, і злякано хрестяться.

– Черінь гуде...

Шофер недовіркою усміхається, а син безпомічно озирнувся, кивнув головою:

– Угу...” [14, 37].

У цьому епізоді прикметні швидкі переходи наративної “камери” від однієї особи до іншої – своєрідний літературний аналог внутрікадрового монтажу; водночас динамізація кожної постаті (чи групи) поновлює драматизм розгортання сюжету, витворює короткими ремарками доволі стрімкий ритм – специфічну атмосферу колективного дійства в межовій ситуації.

Цікаво, що схожу сцену з італійського фільму “Нерозважлива жінка із Сорренто” (1934; італ. “La cieca di Sorrento”, англ. “The Blind Woman of Sorrento”) аналізують Дж. і Г. Фелдмани у книжці “Динаміка фільму” (1952). Зазначимо, що автори (чи перекладач або редактор) подають неправильну назву кінокартини – “Повернися до Сорренто” [25, 29], найвірогідніше, за аналогією до популярної пісні чи й пізнішого (1945) мюзиклу. Проте, можливо, такий заголовок мала дубльована англійською версія; судячи з дати, ідеться про другу екранізацію роману Ф. Мастріані. Американські теоретики закидають режисерові ту обставину, що в одному з епізодів чимало дійових осіб (стара при смерті, священник, непокірна і слухняна дочки, чоловік хворої, двоє заплаканих малих дітей), а на додачу ще й тьмяні свічки та велике розп’яття над ліжком – “усе це втиснуто в один кадр” [25, 30]. Сцена містить множину найрізноманітніших “понять” (вірогідно, цитовані критики під цим словом розуміли візуальні фігуративні режисерські “відсилки” до певних етичних, психологічних і релігійних ідей чи міфологічних образів), “які належало б розподілити по окремих кадрах і за допомогою конструктивного монтажу показати зв’язок між ними. <...> Кожний кадр і кожне поняття справили б на глядача глибоке враження, і сцена розгорталася б у повільному й урочистому ритмі” [25, 30]. Перегук ідей американських кінознавців і новели В. Дрозда стимулює до ретельного розгляду відповідного наративного фрагмента.

Епізод марень старого колісника в рідній хатині у присутності доволі численних свідків, звісна річ, також можна уявити як “густонаселений”, максимально заповнений постатями “знімок”. Однак послідовний виклад,

оснований на часовому (хоча й зовсім нетривалому в аналізованому фрагменті) розгортанні сюжету, дає підстави декодувати цю сцену не як цілісну картину з багатьма персонажами – вербальний аналог фрески – а як послідовність візуальних “кадрів”. Кожний із них містить динамічні сигнали, що витворюють специфічне емоційне звучання образів. Зміна цих коротких “картинок” увиразнює драматичний ритм дії.

Фраза Терентія “Черинь гуде”, повторена кілька разів, відокремлює одне від одного різних осіб, перетворюючи цим короткі описи персонажів на своєрідні “кадри” з відмінним, хоч і сумірним, емоційним звучанням і ритмом. Перший такий “кадр” – рух Терентія на ліжку – унаочнює стан хворобливого марення (згідно з експозиційною фразою Наталки й попередніми візуальними образно-символічними алюзіями, ідеться про тривалу агонію, поступове “згасання” життєвих сил). Постає хворого викликає асоціації з важким зусиллям і станом гарячки, на яку вказує крупний план рухомих очей – елемент ритмічного монтажу, маркер найвищої напруги в межах вертикально-скісного ракурсу – погляду нарративної “камери” згори. Наступний малюнок, зафіксований із нижнього ракурсу – увага дружини, найвірогідніше, поява Наталки в полі зору Терентія – продовжує ритмічне розгортання теми. Груповий кадр, у якому вирізняються жести різних людей, до того ж, судячи з усього, старих жінок, вихованих традиційною, ще дорадянською релігійною культурою, сповнений більшого динамізму порівняно із двома попередніми й відає символіку ритуального дійства – межової ситуації вірогідного відходу односельця в інший світ. Наступні кадри – із шофером і сином колісника – контрастні між собою з погляду фіксованого в них ритму. Усмішка водія відтінює статичність його фігури – порівняну байдужість до чужої драми. У контексті епізоду цей уповільнений візуальний штрих постає не лише дисонансом, а й необхідним критичним елементом демістифікації дії. Натомість рухи сина повертають читача до драматичної ситуації, засвідчують інтегрованість цього мікрообразу в загальний тривожний настрій.

Розглянутий фрагмент, з одного боку, поєднує короткі вказівки щодо порівняно численних дійових осіб епізоду, увиразнюючи швидко зміну “кадрів”, із другого, характерними портретними деталями дещо вповільнює дію, не позбавляючи її драматизму й переміщуючи увагу нарративної камери на значущі жести свідків.

Образ дитячих голівок як засіб унаочнення внутрішньосюжетних модуляцій виринає в контексті іншого уривка, ритмізованого зоровими і слуховими сигналами й належного до поля фокалізації (кута зору) персонажа-антагоніста: “Хтось торохнув дверима бригадної хати. Озирнувся – порожньо. Вітер бавиться – Верхушиха причинила нещільно. Вітер помчав до стайні, куйовдив стріху, а стукіт лишився в хаті. Знайомий, настирливий, болючий. Бруханда стиснув голову долонями, затулив вуха. А стукіт тривав. Долоні – м’які, і пальці пітні. На голому рудому черені – маленька подушка та дві дитячі голівки, мов маківки. Вчепився пальцями в край подушки, смикнув – дві голівки, мов маківки, об рудий черинь. Сини мої, сини... Люди сміються – і нишком, і відверто. Сиву голову на руки, а вітер за вікном – у-у-у-у-у-у. Шибки деренчать” [14, 38]. Стукіт закладає ритмічний повтор, який у контексті портрета крупним планом і рухів, викликаних вітром (символом змін і напружених переживань, зафіксованим і в художньому кіно), увиразнює драматичну тональність розповіді. Повторення мікроподії – сцени розкуркулення – у спогаді Бруханди з характерним звуковим і візуальним обрамленням вносить у виклад додаткову напругу. Цей ритм набуває найбільшої інтенсивності із залученням того самого експресивного образу після опису кар’єрних шаблів “потомственного активіста”. Тема негідних діянь людини, закладена у творі враженнями Верхуші від доби колективізації, дістає продовження у спогадах його антагоніста і зберігає той самий “нервовий темп” швидкої зміни візуальних образів, належних до різного часу дії: “Стіл

скрипить хоровито, страшно. Чого ви вп'ялись у мене своїми очищами, люди? І знову цей стук дитячих голівок об голий черінь, і кострубаті сліди від Верхушиних яблунь на білому, мов пелюстки цвіту, снігу, і розпухла папка з червоними поворозками..." [14, 42-43]. Послідовність різночасових фрагментів індивідуального досвіду тут актуалізує тему гріха й каяття. Пластична мелодія образів, пов'язаних із драматичними епізодами новелістичної дії, не лише унаочнює переживання чиновника і фрагменти минулого, збережені в його пам'яті й візуалізовані промовистими "кадрами", а й швидкою зміною картин витворює напружений настрій, сумірний з обставинами описуваної ситуації (вірогідної близької смерті Терентія).

О. Дворниченко зазначає: "У низці багаторазових зіставлень можливе поступове посилення, наростання, нагромадження дисонансів чи пом'якшення їх. <...>

У кінематографі принцип посилення контрастів – один із драматургічних засобів, мета яких підвищити напруженість дії" [8, 110].

У спогаді Бруханди [14, 38] образ дитячих голівок уключений у контекст драматичного протистояння трударя і нероби з характерним візуально-слуховим супроводом – вітром як символом можливих змін чи сильних психологічних переживань. Якщо спогад Терентія про ту ж таки ситуацію, попри весь трагізм описуваного, дістає примірливе обрамлення (картину розміреної праці) й тим виразніше етичну харизму героя, то в роздумах Бруханди образний ряд нагнітає тему вини й каяття. У кульмінаційному ж епізоді роздумів бригадира найвища напруга образного повтору досягається завдяки включенню деталі (очі) – символу колективного сумління. Знаки-мікрообрази посилюють трагічне звучання одне одного в ритмічному чергуванні й відсилають до інших етапів сюжетної дії, сповнених драматизму. Ця гама образів витворює темп швидкої зміни спогадів, унаочнюючи докори сумління й муки каяття, і природно вивершується характерним кінематографічним жестом – бігом, тобто втечею героя від самого себе.

Деталь "дитячі голівки" зринає як контраст до епічної картини праці колісника – елементу багатовікової землеробської цивілізації. Колесо (символ вічного руху) обрамлює спогад про трагічний епізод і завершує дію оповідання звуковим образом, який супроводжує динамічну панораму з далеким планом і порівняно повільним рухом. Фінальна вказівка – одивнений ритм множини однорідних предметів-виробів, пов'язаних із царинною персонажною й авторською уяви – нагадує кінематографічний ефект "напливу": "А Верхуша дивився в поле, вслухався в перестук коліс, що виплекані його руками, скупані в його поті,— і було тих коліс більше, ніж Терентій змайстрував за все своє життя" [14, 47].

Образ численних коліс надається до репрезентації не лише нагромадженням реальних об'єктів в уявному кадрі чи рухом камери, а й іншими візуальними засобами. У фільмі В. Пудовкіна "Мати" (1926) кадр загибелі героїні змінюють динамічні "малюнки" – весняний льодохід (символ революції) і зафіксовані подвійною експозицією зображення кремлівських мурів із численними зубцями – знак перемоги нового ладу. Ефект нескінченності муру тут виникає завдяки зустрічному руху обох експозицій (ближньої й дальньої) у кадрі.

Відомо, що В. Шкловський уважав фінал кінокартини своєрідним "віршотворством" на противагу прозаїчності попередньої дії: "І сам прийом розв'язку (разрешення) фільму – створення подвійною експозицією руху під кутом кремлівських стін – це прийом використання формального моменту взамін моменту смислового, і цей прийом – поетичний" [26, 37]. Дослідник узагальнив свої спостереження, розмежувавши прозаїчне і поетичне кіно як "основний поділ жанрів: вони відрізняються один від одного <...> перевагою технічно формальних елементів (у поетичному кіно) над смисловими, до того ж формальні елементи замінюють смислові <...>" [26, 38].

Образ безлічі коліс вочевидь не відповідає можливим думкам смертельно хворого персонажа чи то більше його реальним враженням від поїздки весняним полем. Натомість цей композиційний штрих добре надається до візуальної кінематографічної репрезентації у вищевказаний спосіб як фінальний пуант твору. За спогадами автора, оповідання зразу ж здобуло похвали письменників-сценаристів – В. Земляка й О. Сизоненка (див.: [16, 162]). Численні колеса в уяві смертельно хворого майстра чи молодого автора, апологетично налаштованого щодо свого героя, символізують ідею невмирущості праці й теж витворюють поетичний образ на межі реального спогаду і марення (останній епізод починається характерною вказівкою: “Віз пахнув луговим сіном. Але дихати ставало все важче, і Терентій зрозумів, що помирає” [14, 46]). Тому фінал твору надається не до реалістичної, а до умовно-кінематографічної репрезентації, сумірної зі щойно наведеною (особливо беручи до уваги символічно-фігуративне втілення теми смерті в образі “чорного клубка” на початку дії).

Ритмічні елементи в “Колесі” позначені драматичним наповненням і в контексті інших образотворчих засобів визначають тяжіння жанрової структури твору до новелістичного модусу. Натомість в оповіданні “Білий кінь Шептало” (1965) художньо навантажені та пластично виразні фрагменти, основані на рухові зображеного (аналогію внутрікадрової динаміки) увиразнюють епічну картину, виклад з алегоричним та іронічним підтекстом. Ритмічний вимір сюжету розпочинається в характерному описі: “З усіх робіт він найбільше недолюблював крутити привід і їздити до міста, хоч інші коні вважали це найлегшим. Цілісінський 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]. Кружляння, яке надається до уявної візуальної репрезентації і з погляду коня, і сторонньою камерою, уносить тему абсурду. Перехід від колового руху до лінійного з фіксацією зміни істот обабіч дороги оприявнює підтекстову тему страдницького шляху (за пізнішим зізнанням В. Дрозда, твір написано про українську інтелігенцію (див.: [6])). Рух колес, бідонів тощо з відповідними повторюваними звуковими сигналами поживляє виклад динамічними й ритмічними образами. Беручи до уваги, що тут унаочнено своєрідний “виробничий процес”, а також те, що функціонування технічних приладів – один із показових ідеологічно значущих елементів радянського кінематографа, зокрема його класичних зразків (наприклад, у кульмінації фільму “Броненосець “Потьомкін” С. Ейзенштейна чи в українській трилогії О. Довженка), можна припускати в цьому візуальному фрагменті завуальований скепсис щодо соцреалістичних шаблонів “виробничої теми”. Про свою демонстративну молодечу огиду до офіційної продукції тодішніх українських літераторів автор розповів за часів Незалежності (див.: [6]). Показово, що ці образи не лише вирізняються ритмічною пластикою, а й дістають розвиток у подальшому розгортанні дії.

Повільний описовий ритм епізоду унаочнено пейзажними ремарками, які обрамляють ідилічний “кадр”, і поступовим просторовим розчленуванням місця дії на фрагменти різних “планів”, а водночас неквапливим рухом зображених істот: “Червоне сонце опускається в роз’южену куряву, з-за лісу – краєчок грозово-синього хмаристого холоду. В глибині банькатих Шепталових очей – рожеве тремтіння, наче без підків ступає по кризі. Зате скільки незалежності в крутім вигині шиї, в густій гриві, у розміреному ритмі струнких ніг! <...> Попереду клубком куряви котить табун, за табуніом – Степан, а за кіньми і Степаном – він, Шептало. І можна досхоchu тішитися уявою, що це він, білий

кінь, жене до водопою і сірих, і вороних, і гнідих, і перістих. <...> Жовтаві соняхи перевисають через тини, од лісу віє прохолодою <...>” [10, 76]. Натомість *ритмічний монтаж* – своєрідний образний ланцюг, чергування словесних зображень із переходом в інші, інтенсивніші види руху, маркує швидко зміну образних малюнків-“кадрів”, які своєю стрімкою мозаїкою символізують несподіване порушення зовнішньої і внутрішньої гармонії: “Батіг злітає в червонясте небо, довгий та в’юнкий, тонким дротяним охвістям безжально обвиває Шепталові спину й гостро впирається в тіло. Білий кінь з несподіванки високо підкидає задні ноги, спотикається на рівному місці і, полонений страхом, що виринає з глибини тіла та пирскає холодним потом, забуває всі недавні думки, кидається в гуцу, в гарячі кінські тіла – гніді, вороні, перисті. А батіг наздоганяє білу спину, січе, жалить...” [10, 77]. Як бачимо з порівняння двох цитованих фрагментів (ідилічного і драматичного), кожен із них має своєрідну “рамку” – словесні образи, що апелюють до візуальної уяви читача й витворюють настроєву “мелодію” відповідного уривка.

Ритм наративної “рухомої картини” постає й у вигляді словесної “розкадровки” (візуальної деталізації) опису, яка узгоджується з темпом бігу Шептала й нагадує відомий фрагмент фільму О. Довженка “Арсенал”. Дж. і Г. Фелдмани наводять його як приклад яскравого, експресивного *розчленування* (див.: [25, 96-97]): “Молотив копитами теплуваті хвилі, бризки смачно дражнили губи” [10, 78]. “Втрапив на вкочену колесами лугівку, копита відбивали чіткий ритм, і, збуджений тим ритмом, він навмисно прискорював біг, наздоганяючи самого себе та розсипаючи по крутій шії густу білу гриву” [10, 79]. Як і в Довженка, експресію руху створює крупний план динамічних деталей; із ними гармонують світлові сигнали – спалахи блискавок.

Завершальний експресивний фрагмент показово перегукується з вихідним динамічним малюнком (коловий рух і простування вулицею), закріплює ритмічну композицію: “Шепталові подумалося, що весь сьогоднішній вечір <...> він повсякчас відчував на собі владний Степанів погляд. Так застоялий жеребець змагається з вітром у прудкім бігу по колу, напнувши довгі віжки, кінець яких тримають сильні руки конюха. <...> Дощ ущух, тільки небо все ще спалахувало холодним білим полум’ям, вихоплюючи з темряви білого коня, що поспішав до села розмоклим путівцем. На вулицях, між тинів, стояли широкі калюжі, і коли знову спалахнула блискавка, Шептало побачив у них своє відображення” [10, 81]. Зміна світла і темряви в уявному “кадрі” витворює кульмінацію ритмічного руху, символізуючи мить осяяння (вимитий річковою водою кінь постає цілком довершеною, винятковою істотою). Водночас симетричний рамковий “рефрен”, який закріплює композицію твору, демонструє значущість вихідних просторово-часових соціально детермінованих “координат” дії, унаочнює ідею залежності прирученої тварини від людського світу, алегорію зв’язку митця (чи інтелігента) із суспільством, імперативи і практики трудового життя й повсякденних обов’язків. Водночас порівняно з початковими фрагментами темп руху й ритм словесних картин значно швидший і викликає дещо відмінні асоціації. Енергійний ритм наративних кадрів пов’язаний із розмаїтими попередніми змістовими сигналами: темами свободи, ностальгії, невпевненості чи навіть страху. Проте фінальні ремарки увиразнюють значущий ритмічний контраст із експозиційним станом урівноваженого плину життя, епічної деталізації статичного середовища й нагадують про соціально детермінований часопростір. Маємо певний аналог “аполлонійського” і “діонісійського” типів бачення, художньо значущий “конфлікт” реалістично-аналітичних і романтично-експресивних акцентів у викладі.

Динамічні повторювані чи варійовані образи з алегоричним навантаженням відомі й у ранньому кіно. У “Нетерпимості” Д. У. Гріффіта кожній історії передує картина рухомої “колиски віків”. Але цей кадр, на думку критиків,

“був невиразним і неясним. У чому його сенс? В еклезіастівському “немає нічого нового під сонцем” чи, навпаки, в ідеї вічного оновлення життя? <...> Узагальнення, яке мало бути вираженим в алегорії, було непроясненим, фіктивним. Тому й алегорія розпливалася й деформувалася” (Є. Добін) [9, 63]. У В. Дрозда повторення образу з відмінним ритмічним змістом увиразнює більш прозору ідею, сумірну з очікуваннями читача й можливими алегоричними чи й символічними проєкціями.

Аналізуючи художню функцію динамічних елементів у фільмі, Дж. і Г. Фелдмани наводять приклади *ритмічного пом'якшення* – комбінації кадрів з однотипним рухом різних об'єктів (наприклад, римська і карфагенська колісниці, що їдуть назустріч одна одній). Натомість *ритмічний дисонанс* поєднує в монтажі рухомі і статичні елементи чи групи (хода німецького лицарського війська і новгородець, який стоїть, у фільмі С. Ейзенштейна “Олександр Невський”). Подібні значущі комбінації візуальних образів віднаходимо й у прозі В. Дрозда. Фінал раннього оповідання “Зорі у березі” (1962) містить пейзажну замальовку зі слабкими (відповідно до пори доби й ідилічного фіналу) динамічними сигналами й із двома рухомими дійовими особами: “Артем пливе тихо <...>. Місяць гордо підвівся в небі, і тільки під самими кручами тіні бродять. Під верболозами човен крадеться. Артем пізнає згорблену постать Прищепи. Зникають під веслами стривожені зорі” [12, 85]. Одночасне зображення рибалок – персонажів-антагоністів – увиразнює відмінність просторового вирішення цих двох постатей. Чесний трудівник-каліка показаний на широкому просторі плеса, натомість його антипод – браконьєр-відщепенець дістає у викладі тло, обмежене заростями, на якому його фігура виглядає невиразно чи й зовсім зникає.

Цікавий *ритмічний перехід* маємо у візуалізованому описі роздумів двох персонажів роману “Катастрофа” (1968) – педагога за освітою Хаблака і бібліотекаря Гужви. Стрімкий і дедалі швидший обертальний рух корби подано так докладно, що це вповільнює, зупиняє кадр і вдало унаочнює нічне безсоння: “Варто <...> переступити через себе, <...> заплющити очі та притоптати власну совість, як ланцюг видзвонює далі, ланка за ланкою, бубличок за бубличком, до кінця.

Це ніби криниця з корбою, тільки випустиш з рук – відро потягне вниз, корба крутнулась, потім ще раз, швидше, швидше, корба стугонить, цямрина хитається, а відро летить у темне, густе провалля, куди й зазирнути страшно” [13, 245].

Натомість суміжний фрагмент (роздуми хворого персонажа, сповненого лихих передчуттів) уключає опис *повільного* обертання корби в контексті ранкового пейзажу: “Небавом над сонною Терехівкою зійде сонце, білі тумани зарожевіють у березі й попливуть червоною віхолою до неба. Розквітнуть росини на куцах, 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...” [13, 245]. У цьому описовому комплексі поєднано крупний план відра з листям на воді, згадку про парубків, котру легко візуалізувати в уяві як кадр середньої тривалості з динамікою постатей, пейзажні “знімки” – “кадри”, порівняно короткі з огляду на міру деталізації опису. Відповідно можна дійти висновку, що ритм ранкової замальовки помітно жвавіший за “уречевлену” сцену нічної гризоти завдяки чергуванню “образів у кадрі” та їх комбінації. Перехід від інтенсивного руху об'єкта з повільною зміною кадру до швидшого плину статичних і більш динамічних малюнків добре увиразнює стан ранкового пробудження й ритми активного початку дня. Деталізація кадру акцентує його розповідність. Попри контраст суміжних у викладі й у часі візуальних фрагментів, вони гармонійно доповнюють один одного. Етичні колізії педагога

за освітою Хаблака врівноважує елегантний спокій людини, свідомої близького кінця власного буття. Ці два уривки дії, візуалізуючи приватний часопростір, унаочнюють значущість екзистенційного досвіду, обраного для показу й емоційного впливу на читача.

Ритм постає одним із вагомих елементів психологічно мотивованого монтажу різночасових фрагментів досвіду персонажа, нагадуючи асоціативний “потік свідомості”. В оповіданні “Ладимир” (1971) актуальні пленерні імпресії переходять у динамічну картину спогадів, яка дістає аналогічне доповнення в сучасності: “Кінь ступав по блакитному мілководдю, під колісьми хлюпала вода, ніби поверталось дитинство, коли Ладимир з ранньої весни босоніж бігав по калюжах. На березі улоговини білий з рожево-синім підмороженим гребенем півень бив крильми – од його крил легенько брижило в березі небо. Дочка пташниці, школярка, бігла з лозиною в руках від обнесеного металевою сіткою дворища до півня” [15, 141]. Сучасний кут зору героя – це погляд захмелілого чоловіка, який щойно “випив половину пляшки”. Весняний пленер актуалізує ідилічний ціннісний контекст дитинства і природної незіпсованості людини, радісної відкритості життю і злагоди зі світом. Цікаво, що подібні візуальні образи (весняний струмок, весела грайлива дитина) для позначення емоцій, настроїв і сподівань персонажів використав В. Пудовкін у фільмі “Мати”, зокрема, як складники монтажних побудов. В аналізованому фрагменті динамічні ритмічні сигнали, до того ж із дедалі інтенсивнішим рухом та взаємним доповненням образів (нежива матерія – тварини – діти, хлопчик – дівчинка) витворюють позитивно насажений образний ряд, моделюючи в підтексті архетип земного раю, життя у злагоді з природою. Натомість реальний зміст епізоду (пияцтво) різко суперечить можливим асоціаціям.

Найбільш експресивний “малюнок свідомості” Ладимира змодельовано як стрімку зміну різночасових фрагментів-“кадрів”, сповнених внутрішньої динаміки: “Він загрюкав кулаком у раму Маруциного вікна, шибки бряжчали на весь кутік, наче тачка, повна залізного брукху й кісток, тачка, яку він (у дитинстві. – О. Б.) котив селом до заготовача, дражнячи псів, а Галька гукала навздогінці: “Корявий!..”, а Степан тицяв йому в руки пляшку кагору: “Випий, голубчику, я заплачу...” Пси валували на кутку, і перелякана Марушка в самій сорочці та накинутій на плечі хустці шипіла з сінець <...>” [15, 147-148]. Мозаїка візуальних картинок-кадрів символізує алкогольне запаморочення й водночас виокремлює значущі фрагменти індивідуального досвіду. Цей стрімкий ритм образів стає прелюдією до злочину – забиття бугая.

Тему докорів совісті унаочнюють рухомі образи, зокрема, пов’язані з провинною героя – дитячою крадіжкою: “Він <...> підвівся, щоб відтягти Мишкову тушу в річку, і побачив крізь сіру світанкову млу матір, яка розгортуючи сувій туману, сходила у видолок. Ладимир випустив з раптово зів’ялих рук ніж і доплуганився попід очеретами до містка, раз по раз озиралася. Люди виходили з дворів, гуртулися біля лавки, їхали в поле сотні людей. Тисячі людей, і кожен дивився на Ладимира, що ніс мертвого гусака. Мати постояла біля бугаєвої туші <...> та й собі пішла понад Жерелом.

І Ладимир побіг, тікаючи од матері. Він біг усе швидше, кількома стрибками перетнув місток і кинувся з укусу у багнище, де ще розкошувала ніч.

Село на узвишші по той бік ріки прокидалося, вбиралося у яскраві разки електричного наміста. Проте Ладимир уже не бачив того пробудження. До нього зліталися відьми, і не було від них рятунку” [15, 151].

Фрагмент відкривається порівняно статичною картиною з повільним рухом персонажів. Маємо відзначити точність вербального мікробразу. Слово *плуганитися* означає “повільно, мляво пересуватися” [4, 1372]. Проте далі чергування “кадрів” жвавішає, переходить у стрімкий “трівелінг”, а рух зображених осіб стає щоразу інтенсивнішим і завершується фантастичною

картиною, маркуючи взаємоперехід фабульного і психологічного рівнів дії, реалістичного і умовного письма.

В аналізованих прикладах ритм переважно узгоджувався з розвитком психологічної дії, настроєвою пульсацією викладу. Водночас описові фрагменти, позбавлені нарративної подієвості чи фабульної персонажної активності, також наділені ритмом візуальних образів і актуалізують ефект “рухомої картини”, автентичної динаміки життя. Саме технічна можливість візуальної фіксації навколишнього руху принесла кінематографу симпатію як масового глядача, так і (згодом) прихильників високого мистецтва. В оповіданні “Пори року” (1972) природні процеси, подані крупним планом, зображено з погляду домовика для розкриття їхньої вітальної значущості, акцентування ритму, відмінного од темпів індустріальної цивілізації й тим онтологічно непроминального: “Коли дідько розплющив очі, над гладінню озера в’юнилися рожеві паволоки туману, з води випірнали вузькогубі келишки білого латаття, вочевидь розтулювалися до сонця, відкриваючи жовту, в білосніжній пелюстковій запасці, квітку; на даху хижки тривожно клекотіла лелечиха – її лелечич з трьома не облітаними лелечатами кружляли в самій зіниці неба, наче риба-мільга в луговій криничці; довкола хижки з пронизливим писком навперейми з молодняком стрімко шугали стрижі; шпаки-підлітки пурхали над городом, у гіллі старої яблуні гойдалися несміливі ластів’ята, джмелі гули довкола хати, вилузувалося з пшеничного колоса та сіялося в землю зерно, горобці обсідали соняшникові голови, розбризкували увсебіч повне, масне, насіння, жибоніли, тріскалися маківки, сіючи мак по городу...” [18, 129]. Образи рослин, які переходять у рухи птахів і комах, витворюють пластичну мелодію – тему пульсування життя, цілісного часопростору. Рух об’єктів в уявному “кадрі” починається й завершується повільним темпом, однак їх швидка зміна загалом помітно прискорює ритмічний ефект. Хоча за пленером спостерігає фантастична істота, проте динамізація опису подає реалістичну картину з експресивним потенціалом. Статична позиція нарративної “камери” тут унаочнює споглядальну настанову розповідача, занурення в часопростір, який цілковито звільняє від цивілізаційних і соціокультурних ритмів.

Цитований фрагмент близький до прийомів науково-популярного фільму. Натомість в оповіданні “Хата” (1974) умовна фабульна ситуація (переживання фантастичної демонічної істоти – чорта) поєднана з вишуканими прийомами візуалізації словесного зображення, елементами метафоричного монтажу й напливу: “Розчарованими, знудженими очима <...> дідько повів по млистому видноколу, по темно-зелених, в дражливному місячному поливі, шпильях і раптом побачив, як з улоговини по схилу гори повільно і легко, ніби в сні, пливають білі гривасті коні. Наступної миті дідько вже зрозумів, що то лише туман з гатки, де зелене озеро, <...> але тремке провидження чуда залишилося в душі. <...>

Білі коні плавно перестрибували через дідька, бились грудьми об зелений сосняк; а внизу, над водою, туман ледь молочів <...>. ...Дві зорі лежали на дні озера, з мудрим меланхолійним супокоем дивлячись на дідька, третя зоря, розбившись на блискучі друзки, наздоганяла саму себе, то була гонитва по колу, гіпнотичний танок на збриженій воді <...> і раптом дідька пронизав нереально щасливий спогад: ось він, ще зовсім юне чортеня, пірнає на дно такого ж юного плеса, випливає з повними пригорщами зір, жадібні до блискіток русалки зашморбують його в блакитне верескливе коло, розтуляють йому долоні – і зорі випурхують та зависають у чистому, як пелюстки щойно розквітлої мальви, небі...” [20, 97].

Розповідний “наплив”, який моделює видіння білих коней, зринає повільно й не зникає одразу, а повторюється, демонструючи характерний “затриманий” плин нічного й передсвітанкового часу. Урухомлення картини – поява фантастичних чи оніричних образів – надає внутрікадровому змісту рис міфологічної візії

завдяки чергуванню актуального й минулого досвіду й поступовому посиленню динаміки. Початкове враження спокою й тиші змінюється інтенсивнішим ритмом мальовничого дійства, у якому численні рухомі фігури витворюють пластичну мелодію фрагмента.

Рух фантастичних білих коней (які викликають асоціацію із “червоними кінями” – образом крові на пораненому обличчі у фільмі С. Параджанова “Тіні забутих предків” – символом агонії та смерті) тут віталізує неживу природу й переходить у статичну картину нічного туману. Мальовничий образ ночі корелюється більш енергійним темпом спогаду, який нагадує пантоміму балету, танок – символ життя природи. Ритмізація сцени вносить у картину латентний музичний елемент: “мелодія” динамічних образів вочевидь актуалізує романтичну естетику. Натомість кут зору персонажа (пірнання й виринання, аналог “рухомої камери”) вдало унаочнює роботу пам’яті й непомітний перехід від повсякденного профанного бачення до міфічного.

В оповіданні “Навала” (1980) прийоми пленерного споглядання, подані в контексті історично конкретизованої ситуації (подій 1941 року), увиразнюють дисонанс природного й соціального життя і воєнних страхів. Динамізація об’єктів у загалом статичному (зафіксованому нерухомою наративною “камерою”) “кадрі” моделює тривожну картину й навіює відповідний настрій читачеві: “Сутінки лягали на плесо навпереміш із вечірнім туманом. Стрілянина в степу вщухала. Пароплав тихо вийшов із затоки і тінню, без вогнів проплив униз по Дніпру, хвиля розгойдувала човни, Зінька помахала пароплаву рукою. Журавель, жалібно курликаючи, ковзнув по небу <...>...Зінька ще здала побачила чотирьох солдатів, що повільно плуганилися вздовж води, тягнучи за собою кулемет. <...>...Військових набралося на два човни, а з круч усе сковзували і сковзували” [17, 27]. Зображувані рухи досить повільні й навіть почасті узгоджені з поступовим настанням сутінок, проте ритмічні сигнали підтримують максимальний драматизм ситуації, розкривають тему ворожої навали. Кількість динамічних маркерів в уявному кадрі наростає: одиничні подразники (пароплав, журавель) змінюються невеличкою групою, й у такий спосіб змальовано поступове входження досвіду війни у свідомість персонажа. Подальша згадка про військових уможливорює образ невпорядкованих армійських лав (на зразок відомих сцен наступу в кінофільмах). Дедалі інтенсивніший “внутрікадровий” рух, пожвавлюючи візуальний ритм, унаочнює причетність героїні до трагічних історичних подій.

Реалістична поетика вможливорює комбінацію належних до різних культурних часопросторів візуальних рядів чи словесних динамічних картин, які вносять відмінні між собою оцінні, змістові акценти й настроєву “мелодію” сцен чи епізодів. У романі “Вовкулака” (1980) враження і спогади Андрія Шишиги образно конкретизують ритм трьох часопросторів – сільського, міського і психологічного стану героя. Крупний план кроків і повільні рухи жінки-трудівниці у статичному описовому “кадрі” налаштовують на неквапливу “мелодію” сільської праці: “Черевики ковзали по буряках, ламали гичку, що соковито хрускотіла. Посеред грядки повільно випростовувалася закушкана в хустки жіноча постать. Я впізнав Петрову тітку” [11, 406]. Проте далі *ритмічний дисонанс* – контраст порівняно статичного (крім хіба що пересування об’єктів у полі зору персонажа) краєвиду хутора і швидкого руху героя засвідчує неприродність його поведінки: “Я майже біг пакульськими вулицями з кошенням у руках. Хати так само трималися землі, незворушні і загадкові, як єгипетські сфінкси. Обважнілі темні хмари і собі тулилися до землі, повисаючи на хрестовинні телеантен” [11, 407].

Ритм описуваного хронотопу в цьому романі унаочнюється й завдяки повтору домінантного ключового образу – червоної кулі: “Але непомітно ідилічні, підфарбовані пам’яттю картини затишного міського дитинства відпливали й

гасли, їх настирливо застили чорно-білі, гравюрно чіткі пакульські спогади Петра Харлана: чорні лінії соняшників на занесеному снігом городі, чорні, аж сиві, дерев'яні комори на колгоспному дворі, чорне зоране поле, на якому він, грузнучи по щиколотки в ріллі, збирав торішню картоплю – на крохмаль, в'язкий, поліський чорнозем обсаженого вербами шляху на Шептаки, куди Харлан ходив у восьмий, дев'ятий і десятий класи, <...> чуні, в яких хлюпає вода. І раптом – як спалах: рожева, в білих квітках куля під сволоком, у приземкуватій хатці, її залишив хлопчик з міста, що літував у Пакулі; <...> куля крутилася на нитці, наче жар-птиця літала під стелею, жар-птиця, котра випадком залетіла з недосяжно далекого кольорового міста і зазимувала...” [11, 390]. Швидка зміна фрагментів краєвиду витворює напружену атмосферу важкого післявоєнного дитинства. Червона куля – пуант зображення – у контексті чорно-білої “графіки” спогадів символізує романтичну мрію й контрастно відтінює часопростір сільського життя з його клопотами та труднощами. Мозаїка деталей-“кадрів” – візуальна метафора – водночас фіксує перебіг дитячих і письменницьких асоціацій, специфічний ритм образної думки – радше стрімкий, несподіваний, аніж повільний. Далі ж барвистий динамічний образ конкретизується мерехтінням декоративних малюнків на поверхні іграшки – (символом спокус урбаністичної цивілізації), переходить у мінливу картину міської вулиці: “Потім до сусідів на літо приїхав городський хлопчик з червоною, у білих мереживних квітах кулею. Він подарував ту кулю Петрові, і відтоді місто бачилося йому яскравою кольоровою кулею в русі. <...> Я на мить заплющив очі і побачив Хрещатик, повний люду, центральні магістралі, що по них мчать машини, хапаючись проскочити перехрестя, і різко гальмують, коли шлях перетято червоним світлом, машин збирається так багато, що по їхніх лисих черепах можна перебрести вулицю; спалахує зелене око, і машини шугають уперед, до наступного світлофора – безперервний пульсуючий рух, символ віку, біологічний організм” [11, 408]. Рух мальовничої забавки, спроектований тут на ритм міського життя, “матеріалізує” дитячу мрію про казковий світ і водночас трансформує, прозаїзує її реаліями сучасної цивілізації – шаленим темпом життя. Домінанта урбаністичного простору (вулиця, захарашена автомобілями), прикметна показовою пульсацією об'єктів усередині кадру, надає картині ще більшого динамізму порівняно з уявним дитячим образом жар-птиці в леті. Ця трансформація мрійливої фантазії в реальність унаочнює ритм наративних “кадрів” як вагомий чинник візуальної інтелектуалізації та психологізації дії.

У романі “Спектакль” своєрідну ритмічну мелодіку зі змістовим підтекстом витворює в різних фрагментах дії ефект розповідної “рухомої камери” та переміщення об'єктів усередині уявного кадру. Спогад головного героя про юність подано як комбінацію доволі повільного, спершу навіть “коливального” щодо предмета уваги (фокуса бачення), руху ока (погляду людини-пішохода) і порівняно неквапливого пересування об'єкта в полі зору: “І ось він, Ярослав Петруня, походжає вуличкою вздовж парканчика і стежить за кожним перехожим, чи підійде до вітрини, чи прочитає його, Петрунину, статтю... <...> Ось він – сімнадцятирічний Ярослав Петруня, бери його під руку і йди стежечкою, просторим двором редакційним, повз бузок і шовковицю до будиночка, в яким <...> редакція. А назустріч – Гаврилівна, <...> везе на пошту, возиком чи, узимку, гринджолятами, їхню продукцію <...>” [19, 454-455]. “Коливання” уявної камери щодо метафоричного “центра тяжіння” (районної газети) доволі вдало увиразнює амбітну мрію журналіста-початківця стати “володарем дум” земляків. Натомість у русі до редакції зміна кадру вочевидь непомітна, унаочнює описовий первень викладу, поступовий перехід від одного фрагмента ландшафту до іншого; неквапливий ритм провінційного містечка і глибина фіксованого

простору послідовно маркують прозаїчну сферу дорослого життя з його повсякденними клопотами, відображеними на сторінках районної преси, і протистоять честолюбним мріям героя.

Показова також спроба поєднати два ритми – погляду з автомобіля і пішого руху в кадрі, до того ж розчленованого крупними планами знизу догори: “Верби мчали назустріч <...>. 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 набік крильми, за плечима – кошовка <...>” [19, 490]. Комбінація зображень із різною інтенсивністю руху (швидким і повільним) витворює відмінну емоційну й настроєву тональність візуальних фрагментів. З одного боку, давно минулі провінційні дитинство і юність із погляду заангажованого принадами столиці успішного літератора постають у сентиментально-поблажливому ракурсі-ореолі. З другого, – некваплива динаміка з рухом камери й укрупненням деталей унаочнює справжнє, профанно-повсякденне життя, на противагу вигаданим Петрунею (і втіленим у його долі) “земним радощам”. У такий спосіб, використовуючи словесну репрезентацію потенційно кінематографічних образів, автор реалізує епічно-аналітичне начало розповіді. Ретроспектива, що в ній допоміжним засобом (поряд із монтажем і планом) постає ритм, завдяки динамізації картини протиставляє достотне, повільне, сповнене труднощів становлення особистості героя і його грайливе кон’юнктурно-ринкове, декоративно-лакувальне офіційне світосприйняття, відбите в розважальних книжках, написаних для радянських видавництв. “Рух камери” як конструктивний чинник візуального ритму в обох аналізованих прикладах демонструє плин часу у сприйнятті героя відповідно до його соціальної ролі.

Ритмізація наративних малюнків у доробку В. Дрозда започаткована прагненням до пластичності, предметної конкретики дії. Самодостатній динамічний опис події, ситуації чи ландшафту стимулює настроєву й доволі однозначну реакцію читача. Водночас уже в ранніх творах прозаїка комбінація картинок-“кадрів”, розчленування цілісного простору або ж описуваного об’єкта на множину динамічних складників уможливають глибшу аналогію з кінематографічними засобами, більшу експресію й мальовничість образної думки письменника. Такі замальовки комбінують різні предмети, живих істот чи людей подібно до ритмічного монтажу, посилюючи або ж видозмінюючи емоційне й тематичне звучання епізоду.

Елементи “мальовничого” викладу в описовому фрагменті поживляють картину, акцентуючи на різноманітності динамічних сигналів. У В. Дрозда цей рух об’єктів в описі знайомих читачеві реалій надає зображеному особливої експресії в цілісній “кінематографічній” (розчленованій на різні просторові мікрофрагменти – “кадри”) сцені.

Послідовна комбінація різних рухів породжує ефект одивнення звичного досвіду в реалістичному письмі. Водночас така синестезійна техніка посилює враження від сюжетного епізоду з передбачуваною емоційною реакцією читачів, а також увиразнює настанову на художню умовність, конструктивну вагу фольклорно-міфологічної поетики й відповідні образно-моделювальні засоби.

Динамізація зображення унаочнює безпосередність імпресійного сприйняття ситуації, асоціативного потоку свідомості персонажа чи глибини його нинішніх або ж колишніх переживань. Ритмізовані фрагменти з різним плином часу постають не лише вдалим аналогами психологічних портретів персонажів, а й місткими візуальними метафорами, послідовна зміна яких розгортає авторську образну думку.

Комбінація й чергування поточних вражень і спогадів героя – важливий чинник ритмізації дії в доробку В. Дрозда. У ранній прозі (“Колесо”) такі

переходи візуальних “кадрів” насамперед розширюють епічне тло дії, її соціально-історичний контекст і водночас увиразнюють суб’єктивний кут зору героя. У “Ладимири” ретроспектива-спогад робить значущим драматичний первень – як конфлікт персонажа з його кривдником-спокусником, так і колізію сумління головного героя. У пізніших романах “Вовкулака” і “Спектакль” комбінація різночасових ритмів унаочнює не лише ретроспективні асоціації дійових осіб, а й інтелектуальні проекції авторської думки, свідоме зіставлення відмінного досвіду, метафоризацію і прозаїзацію художньої візії. Ритмізація зафіксованих у словесній формі візуальних образів має на меті унаочнити особливості переживання розповідачем чи дійовою особою модельованого часу – психологічного, культурного, історичного чи міфологічного. Загалом побудова ритмічного малюнку вдало унаочнює жанрово-стильові риси творів, гармонуючи з іншими засобами візуальної образності чи й увиразнюючи їх.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Брайко О.* Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда // Слово і Час. – 2015. – № 10. – С. 41-56.
2. *Брайко О.* Монтажне мислення у прозі Володимира Дрозда // Слово і Час. – 2014. – № 8. – С. 27-44.
3. *Васильєв С.* Азбука монтажу // *Васильєв Г. Н., Васильєв С. Д.* Избр. произв.: В 3 т. – М.: Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 173-233.
4. *Великий* тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2004. – 1440 с.
5. *Волкова Е. В.* Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.* – Л.: АО “Наука”, 1974. – С. 73-85.
6. *Володимир Дрозд:* “Ми поламали традиції соцреалістичної белетристики...” Розмову вели Тетяна і Сергій Дзюби // *Літ. Україна.* – 1998. – 2 липня. – С. 5.
7. *Горпенко В. Г.* Пластика фільму: кінообраз і пластичні засоби виразності. – К.: Мистецтво, 1984. – 99 с.
8. *Дворниченко О. И.* Гармония фильма. – М.: Искусство, 1982. – 200 с.
9. *Добин Е.* Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. – М.: ГИ “Искусство”, 1961. – 228 с.
10. *Дрозд В.* Білий кінч Шептало // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т.1. – С. 73-82.
11. *Дрозд В.* Вовкулака (Самотній вовк) // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т.1. – С. 311-461.
12. *Дрозд В.* Зорі у березі // *Дрозд В.* Люблю сині зорі. – К.: Вид-во ЦК ЛКСМУ “Молодь”, 1962. – С. 75-85.
13. *Дрозд В.* Катастрофа // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 178-310.
14. *Дрозд В.* Колесо // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 34-47.
15. *Дрозд В.* Ладимир // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С.138-152.
16. *Дрозд В.* Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок: Півість-шоу. – К.: Укр. письменник, 1994. – 203 с.
17. *Дрозд В.* Наваля // *Дрозд В.* Ніч у вересні: Оповідання, малюнки сучасного села. – К.: Рад. письменник, 1980. – С. 5-35.
18. *Дрозд В.* Пори року // *Дрозд В.* Подих чудесного. – К.: Молодь, 1988. – С. 122-132.
19. *Дрозд В.* Спектакль // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 2. – С. 364-551.
20. *Дрозд В.* Хата // *Дрозд В.* Подих чудесного. – К.: Молодь, 1988. – С. 82-102.
21. *Лессінг Г. Е.* Лаокоон, або Про межі малярства й поезії / З нім. переклав Є. Попович; вст. ст. та коментарі Ф. С. Уманцева. – К.: Мистецтво, 1968. – 290 с. – (Пам’ятки естетичної думки).
22. *Мартен М.* Язык кино / Вст. ст. и общая ред. Сергея Юткевича. – М.: Искусство, 1959. – 292 с.
23. *Михалкович В.* Эволюция киноязыка: новый этап // *Экранные искусства и литература: Современный этап.* – М.: Наука, 1994. – С. 3-28.
24. *Тарковский А.* О кинообразе // *Искусство кино.* – 1979. – № 3. – С. 80-93.
25. *Фелдман Дж. и Г.* Динамика фильма. – М.: ГИ “Искусство”, 1959. – 212 с.
26. *Шкловский В.* Поэзия и проза в кинематографии // *Шкловский В.* За 60 лет: Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. – С. 35-38.
27. *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т.2. – С. 45-59.

Отримано 28 грудня 2015 р.

м. Київ