

## МОНТАЖНІ ЗАСОБИ В МАЛІЙ ПРОЗІ ЄВГЕНА ГУЦАЛА

Стаття присвячена інтермедіальним аспектам літературної образності. Словесні образи, розраховані на зорову уяву, потрактовані з погляду їх відповідності монтажним побудовам у кіно. Візуальні композиції в реалістичній поетиці постають як аналоги психологічного паралелізму і прозорої кінометафори, увиразнюючи настроєве звучання епізоду. У пізніших творах комбінації зорових образів пов'язані з моделюванням роботи несвідомого, низки словесних малюнків, які формують символічний "код" дії. Візуалізація часової тривалості уподібнює виклад до кінематографічного напливу й науково-популярного фільму. Комбінація повторюваного образу з різними елементами ландшафту акцентує малярські композиційні й колористичні можливості словесного опису. Віддалена асоціативність уподібнень посилює видовищний ефект викладу й функціонально варіює від гумористичних алюзій до романтичних візій, які трансформують історичний зміст дії. Указано на кінематографічні аналогії прозових образів письменника.

*Ключові слова:* монтаж, наплив, кінометафора, реалізм, химерна проза.

*Oleksandr Brayko. Editing Means in Short Stories by Yevhen Hutsalo*

The paper considers intermedial aspects of literary images. Verbal images designed for visual imagination have been analyzed in respect of their correspondence with editing process in filmmaking. Visual compositions in realistic poetics that intensify the mood of an episode appear as analogues of psychological parallelism and clear film metaphor. In the later works by the writer combinations of visual images are related to modeling the work of unconscious. It may be a row of verbal pictures, which form symbolic 'code' of action, visualizing temporal duration as it happens in cinematographic dissolve and documentaries. Combining repeated images with different elements of landscape the writer accents possibilities of verbal description which correlate with compositional and chromatic means of painting. Remote associations of likening strengthen spectacular effect of exposition and vary functionally from humorous allusions to romantic visions which transform the historical content of action. Cinematographic analogies of the writer's prosaic images have been indicated.

*Keywords:* editing, film metaphor, realism, chimeric prose.

Монтаж як комбінація не лише окремих об'єктів у суміжних кадрах (чи в одному кадрі), а й окремих сцен та епізодів в історії розвитку кіно спершу був пов'язаний із метафоричними уподібненнями – аналогами поетичного мовлення, а також із пошуком прозорих або й віддалених асоціацій між елементом екранної дії і його образною репрезентацією-осмисленням, режисерськими паралелями ситуацій, сцен, подій (зокрема, в одного з перших класиків нового виду мистецтва – Д. Гріффіта). З розвитком новітньої художньої свідомості цей засіб нівелюється зі зростанням уваги до глибини кадру та його змісту. Як указував Вяч. Вс. Іванов, прихована метафора – "співпокладання просторово суміжних образів" [9, 133], а також "метонімічна настанова на деталь" [9, 143] стають панівними у фільмах другої половини ХХ ст. Виявом такої прихованої монтажної конструкції суміжних елементів можна вважати, наприклад, розв'язку фільму "За двома зайцями", а саме комбінацію вигуків "Банкрот!" і подальших реплік із воронами в повітрі і їх голосами. Навіть припускаючи, що в основі цього яскравого образного штриха – не натуральна безперервна зйомка, а склейка різночасових кадрів і накладання звукової доріжки, глядач і дослідник сприймають комбіновані елементи в кадрі (чи суміжних кадрах) як одночасні; тому технічні "хитрощі" й тонкощі для "правильної" інтерпретації, відповідної авторському задуму, не мають жодного сенсу.

А. Тарковський тлумачив монтаж як темпоральний чинник художнього впливу, уважав, що цей засіб "поєднує кадри, наповнені часом, але не поняття, як це часто проголошували прибічники так званого "монтажного кінематографа" [13, 83]. Режисер зближував монтаж із послідовною композицією різних просторових уривків, сцен, планів. Трактуючи цей виражальний ресурс як іманентний "закон співвідношення, зв'язку кадрів" [13, 83], як "ідеальний

варіант склейки планів” [13, 83], наголошуючи на тому, що “закладена в кадрі конструкція усвідомлює себе в монтажі завдяки особливим властивостям матеріалу, закладеним у кадрі під час зйомки” [12, 83], теоретик, гадаємо, почасти перегукувався з апологією глибини кадру як художнього розкриття реальності у відомій концепції французького кінокритика А. Базена (див.: [2, 80-97]). Творець “Дзеркала” наголошував на монтуванні “часових тривалостей” та “інтенсивності їхнього існування” [13, 85] й навіть “усієї багатоманітності життя” [13, 85]. У такій трактовці цей засіб набуває виразних рис сюжетної значущості в епічному чи й ліричному вимірі, зближується з композиційними пошуками новітньої прози, зокрема орієнтованої на психологізм, сповідальність чи медитативність.

Ж. Дельоз також пов’язував монтаж із темпоральним виміром кіномистецтва: “Монтаж і є та операція, що спрямована на образи-рухи з метою видобування з них цілого, ідеї, образу часу. Образ часу обов’язково витворюється непрямим шляхом, бо він “впливає” з образів-рухів і їх взаємовідношень” [7, 74]. “Монтаж – це композиція, схема дії образів-рухів, яка складає непрямий образ часу” [7, 75]. Ключове фінальне словосполучення (“образ часу”), гадаю, можна тлумачити із проекцією на приватний (психологічний), соціально-історичний чи природний хронотоп, модельований засобами кіно чи словесного викладу. Філософ говорить про “три форми монтажу чи чергування ритмів: чергування диференційованих частин, чергування співвідносних розмірів, чергування дій, які сходяться” [7, 76]. Ці три типи вчений ілюструє такими прикладами: бінарні відношення, які формують *паралельний монтаж-чергування*, “коли образ однієї частини йде за образом іншої в певному ритмі” [7, 75]; зміна планів, яка дає змогу зменшувати, звужувати сцену, співвідносити частину і множину (особливу роль тут відіграє крупний план); конвергентний монтаж (монтаж-сходження) чергує моменти двох дій, які мають з’єднатися. У міркуваннях Ж. Дельоза прикметне поєднання монтажу з іншими важливими засобами кінематографічної виразності – планом і ритмом, що дає змогу аналізувати синкретичні візуальні фрагменти чи їх комбінації як цілісні художньо значущі множини подразників. Філософ, зокрема, пов’язує монтаж із взаємодією планів – чинником динамізації зображення: “... образ-рух сам по собі далеко не завжди має на увазі рухому камеру <...>, значно частіше він народжується з послідовності планів, яка передбачає монтаж” [7, 74]. Таке трактування цього засобу вможливорює його метафоричні й метонімічні реалізації, унаочнення плину часу чи просторового руху. У літературних, зокрема прозових, уривках, розрахованих на візуальну уяву, важливе насамперед зіставлення виразних описів із різною мірою деталізації.

Підставою для “монтажного” трактування художньої тканини літературного твору слід уважати наявність образів, які апелюють до зорової уяви, і їх наративну чи описову комбінацію в межах порівняно вузького уривка тексту. Вагомим аргументом на користь таких кінематографічних проекцій може бути відмінність візуальних образів од супутніх обставин фабули (що, утім, не виключає й описової комбінації суміжних у просторі й часі чи пов’язаних каузальними відношеннями зображальних елементів – варіант прихованого монтажу) чи наявність аналогій у теорії і практиці кіномистецтва.

Комбінація літературних образів як ресурс кіномистецтва закладена в метафорах і порівняннях, що розкривають і збагачують художню думку. “Монтажні” комбінації можна віднайти навіть у гомерівському епосі. О. Лосєв зазначав, що в “Іліаді” “майже всі картини з воєнної царини порівнюються з мирним побутом. <...>...Така, наприклад, воєнна картина, як виступ двох Аяксів, порівнюється <...> із двома биками, що орють землю (л., XIII, 701–708).

Вороги виступають один проти одного, як жінці зближуються з обох кінців поля (XI, 67–71). Битва ворогів – віяння бобів і гороху на току (XIII, 586–590)” [1, 49]. Наведені приклади порівняно легко відтворити на екрані у формі міжкадрових “зчеплень”. Можемо говорити про зародження монтажних принципів художньої уяви як комбінаторної візуалізації думки й дії саме в літературі, а не в кіно.

Проза покоління шістдесятників, до якого належав Є. Гуцало, формувалася передусім у річищі соціального і психологічного аналітизму, не надто довірливого чи й несприйнятливо до словесного декору як елементу авторської риторики. Реалістична естетика з її настановою на мистецьке освоєння повсякденного досвіду, гостроту порушуваних життєвих проблем і внутрішніх колізій удавалася до асоціативних образних зіставлень і трансформацій вельми вибірково, позаяк вони виразно маркували тенденційність кута зору розповідача чи суб’єкта погляду, його емоційне ставлення до описуваного, гри фантазії, тобто риси, зазвичай позначені ліризмом і небажані чи й недоречні в епічному розгортанні дії. Розглядаючи далі образотворчі засоби, співвідносні з технікою монтажу, беремо до уваги можливість їх візуальної (екранної) репрезентації, функціональну значущість у розвитку дії й потенційний вплив на читацьку свідомість, зумовлений контекстом викладу і стильовим “горизонтом очікувань”.

Міметично-аналітичний тип художнього мислення, у річищі якого розпочинав творчий шлях Є. Гуцало, зорієнтований на об’єктивізм у репрезентації дії, обмежує авторську й персонажну фантазію, досить обережно сприймає художні тропеїчні й інші зображально-виражальні засоби, сумірні з кінематографічною технікою монтажу. Певні можливості для відповідних уподібнень дають потік свідомості героя, його невласне пряма чи сповідальна мова. Метафоричні зорові конструкти пов’язані тут із медитативними наративними елементами чи вимогами психологізму. У повісті “Мертва зона” (1967) поєднано динамічні маркери, які фіксують безпосередні враження персонажа й витворюють своєрідний темпоритм викладу, з образами його уяви – метафорами, що описують душевний стан дійових осіб. Несподіваний перехід від одного образу до другого, пов’язаного з першим опосередковано, але органічно вписаного в логіку психічного процесу, нагадує ефект *напливу* в кіно. “Поки півпарубка ще раз бігав по паливо, полум’я знову погасло. То він уже почав його викопаною землею обтушковувати, щоб не зслизало за вітром. Коли закущилися язички, він зігнувся низько над вогнем, губи нахололі хотів одволожити – і раптом одсахнувся: привиділися в рудуватому блиску полум’я очі Галині. Морозцем дернуло по душі, і зразу ж той морозець пом’якшав, розвесніло” [5, 56]. Миттєвий перебіг почуттів і думок юнака вдало змодельовано у зміні образів, яка фіксує драматизм ситуації (ідеться про долі людей в окупованому селі напередодні його знищення нацистами, зокрема про порятунок від рабства в Німеччині), а своєю стислістю тяжіє до естетики кіномистецтва. Вогонь у цьому уривку не символізує еротичного потягу. Натомість уява персонажа вказує на зміст його свідомості, переживання за долю zagrożеного ближнього.

Широкий план очей – досить сильний візуальний подразник. Наприклад, у фіналі фільму С. Ейзенштейна “Страйк” такий образ символізує сумління людства. У повісті ця деталь “перемикає” фабулу у психологічне річище. Завдяки йому навіть сюжетно вмотивований елемент опису – багаття – набуває додаткових конотацій, які оприявнюються в подальших образних засобах. Візуалізація психічного процесу не лише унаочнює роботу свідомості, а й витворює напругу сюжетного очікування, подібну до кінематографічного саспенсу, але пов’язану не так із фабульними перипетіями, як із динамікою внутрішнього світу персонажа чи плином авторської думки.

В іншому епізоді психологізація дії досягається завдяки “монтажному” поєднанню імпресій персонажів із художньою моделлю їхніх переживань, яка трансформує сюжетну конкретику душевного стану в ширші змістом метафори: “Заєць вискочив із-під кущика, покотився-покотився. Враз зупинився, глянув назад і, прищуливши вуха, кинувся вбік, залишаючи на вибіленій ряднині яру цятковиння слідів. Галя зачудовано стежила за ним, і в її зорі почала загусати зосереджена увага.

– Заєць... – тихо проказала вона.

І тим одним словом хотіла виразити багато, а найбільше – своє здивування, що в такий час, коли в душі людській все вигорає, коли душа стає попелищем, що в такий час весело й щасливо бігає в полях заєць, ховається за кущами, обгризає кору на стовбурах. Наче нічого й не відбувається в світі, наче все так, як і було в давнину” [5, 62].

У пластичний малюнок позірно випадкових обставин сюжетної дії вноситься метафорично-символічний образ, який розкриває сенс описуваної ситуації. Згадка про попелище витворює містку картину, контрастну щодо пленерних вражень, і подібна до короткого кадру – перебивки – у фільмі. Ця деталь – елемент “монтажної” побудови – узгоджується з душевним станом дівчини, котра перед тим бачила свою напівмертву вимордовану матір і стала свідком убивства зрадника-колаборанта. Також цей штрих перегукується з образом багаття – символом душевного емоційного зв'язку двох персонажів (юнака й дівчини); образний сигнал поєднує два епізоди за принципом паралельного монтажу, вносить додаткові нюанси в єдину екзистенційну тему.

Аналогічна монтажна “перебивка” – метафора – унаочнює і психічний стан її рятівника: “Півпарубка опитувався щось утямити із того її казання, а не міг. Те сіре зизооке поплигайло не пробудило в ньому нічого, в його істоті все ширшала й ширшала пустеля, по якій вигулювався холод. І в тій пустелі не було місця зачудуванню” [5, 62]. Протилежні “температурні” і просторові сигнали візуальних образів (догоріле багаття і холодна пустеля, великий план і далека панорама) увиразнюють відмінності жіночого і чоловічого емоційного сприйняття народної трагедії – біль і знечулення.

Монтажний ефект у розглядуваному епізоді тримається на контрасті вражень, породжених, з одного боку, плином природного життя, із другого – описовою композиційно структурованою картиною душевного стану персонажів, уключених у конкретну історичну ситуацію. Звісна річ, в уривках із домінантними просторовими й фігуративними образами можна побачити відповідно метафорично закодований плин індивідуального психологічного часу і природний ритм живого космосу. Однак провідним у художньому впливі на читача постає саме зіткнення емоційного й конотативного змісту різних словесних картин, а вихідний пленерний кадр – лише імпульс до руху психологічно місткої внутрішньої дії, символічні й, сказати б, гендерні акценти якої оприявнюються в ланцюзі пластично модельованого “потому свідомості” персонажів.

Візуальні метафори стають вдалим засобом унаочнення психічних станів. У цій же повісті описова “монтажна фраза”, відтворюючи зародження страху, поєднує різноманітні образи-сигнали, які вможливають доволі широкі асоціативні зв'язки, попри вкоріненість у землеробський побут: “Наповзав страх. Поволеньки-поволеньки, ніби мжичка в осінню годину, він оповивав душу, пригашуючи крихітний вогник надії, що ледве жеврів” [5, 56-57]. “Страх тонесенькими цівочками заповзав у його [Вільготи. – О. Б.] істоту – сам собі здавався великим решетом, повним тривожного весняного вітерцю” [5, 58]. Позірно примирлива, майже ідилічна пейзажна замальовка зі стиранням просторової перспективи (мжичка) виявляється образом тривкого психічного

стану, витворює одноманітний темпоритм, який переходить у прозору метафору. Ледь помітний рух у “кадрі” – картині стану свідомості – сповільнює плин сюжетної дії й набуває художньої функціональності. Варто згадати схоже художнє трактування теми в кіно: монотонний плин психологічного часу героїні після загибелі чоловіка у фільмі В. Пудовкіна “Мати” (1926) унаочнено в динамічному образі великого плану – стіканні крапель із рукомийника. Останнє образне уподібнення (решето) візуально оречевлює відчуття персонажа, а тому постає в монтажному ланцюзі своєрідною кульмінацією психологічного малюнка. Отже, послідовність фігуративних маркерів у прозовому тексті віддає дедалі більшу душевну напругу. Метафорична фраза набуває й ритмічного сенсу, увиразнюючи тривалий проміжок часу. Образи, відходячи своїм денотативним (предметним) значенням від обставин фабули, витворюють поетичний пластичний зоровий ряд, який вдало увиразнює психологічний сенс епізоду, наповнює експресією завдяки можливим читацьким асоціаціям, викликаним динамічними “зоровими” подразниками (тобто їх словесними аналогами). Близькість предметних уподібнень до життєвого світу персонажа-селянина робить виклад природнім, реалістичним.

Сучасній публіці візуальні відповідники душевного стану дійових осіб можуть видатися художньо малозначущими, навіть трохи штучними. Однак у художньому кіно, особливо німого періоду, схожі засоби психологічного аналізу й емоційного наповнення епізоду вживалися досить активно й увійшли до класичних зразків нового мистецтва, а відтак стали хрестоматійними. Наприклад, у фільмі В. Пудовкіна “Мати” настрої в’язня, який дізнався про заплановану на волі втечу, віддано за допомогою променів сонячного світла на його постаті в камері й весняного пейзажу зі струмками розталого снігу. Ці образні засоби водночас умотивовані часом дії. У Є. Гуцала ж монтажні форми розкриття психічного стану наближаються радше до кінометафор, що їх лише асоціативно можна пов’язати з основною дією чи змістом кадру.

У ранній прозі письменника візуальні образні комплекси набувають і порівняно більшої “свободи” щодо реалістичних обставин дії, надають їй романтичного пафосу й показової умовності в художній репрезентації теми. В оповіданні “Галатин” (1970) монтажний ряд різнопланових образів унаочнює сонні марення старого, контрастуючи з пересічним і навіть убогим інтер’єром сільської хати: “Й привидівся він сам собі вві сні, тільки молодий <...>. Степ розлігся довкруг, вільний і щасливий, а високо в небі літає самотній шуліка. Раптом наче вогнем пойнялася Семенова голова, щось гримнуло в небі, блиснуло, – і з того блиску та грому вродилось молоде жіноче обличчя. І подумав уві сні Галатин, що мала б це бути мати божа, бо сяє навколо голови в неї вінець, і руки так тримає, як на іконах малюють, але чому тоді в божої матері таке обличчя, як у його баби-покійниці?” [3, 14]. Неосяжний краєвид степу переходить у безмежжя небосхилу, посилюючи настроєве враження й сугеруючи альтернативу старечому самопочуттю. Наступні образи надають усьому уривку сакрального змісту. Психологічний часопростір індивідуального несвідомого, комбінуючи архетипні культурні образи, контрастні щодо прозаїчної ситуації дії, завдяки порівняно швидкому монтажному ритму й міфологічній домінанті образного комплексу набуває ваги символічної алюзії, наприклад, до ідеї материнства, неперервності роду. Мотивацію цього образного ряду дає подальший розвиток дії – візит старого до сина, у якого нещодавно народилася дочка. Герменевтична загадка – обличчя давно померлої жінки – спрямовує читацькі асоціації, орієнтуючи їх на ідею зв’язку поколінь.

Є. Гуцало ввійшов в українську літературу як майстер пейзажної прози з відсутністю фабульного стрижня, ліричним струменем викладу й увагою

до словесної репрезентації візуально сприйманого фігуративного і світлотонального розмаїття природного світу, його естетичного потенціалу. У ранніх творах письменника нарративне розгортання часових процесів набуває форми, подібної до *напливу* – поступової зміни картин на кіноплівці: “Гірко й густо пахли коноплі. Темніли; в негоду ж, розхвильовані, поймались приглушеним блиском; старіючи, вони світлішали, наче позбувалися своєї затятої дикості, наче сповивала їх щоденна постійна радість” [4, 89-90]. “Помідори набрякають сонцем повільно – йому важкувато перетворювати їхню зелену й тверду впертість. Проте і їх напоює своїм теплом, проте й вони м’якшають, займаються трохи вогнем з одного боку, потім пляма ширшає, вона вже заливає весь помідор: він охоплений пожежею...” [4, 91]. Позаяк у такий спосіб зображено природні процеси росту, то засіб викликає асоціацію, з одного боку, із прийомами науково-популярного кіно, із другого – з апологією вітальної сили природи (наприклад, у “Землі” О. Довженка, де відповідні кадри фіналу – складники життєствердного міфу). Комбінація різних стадій розвитку рослин, їх зіставлення між собою в читацькому сприйнятті (візуальній реконструкції) утверджує не лише природну, а й естетичну значущість повільного ритму змін. Хоч у викладі сусідять віддалені в часі фази вегетування, однак читач усвідомлює повільність описуваних процесів, а виразні словесно-пластичні алюзії на плин часу (колеристичні маркери) посилюють монтажний ефект, його експресивне зорове наповнення, символічні й емоційні конотації прямого змісту слів-образів. У Є. Гуцала епічна споглядальність указує на авторське зачудування природним світом, почасти узгоджене із психологією персонажа (перший приклад), почасти самодостатнє, не підпорядковане більш значущому художньому завданню.

Послідовна зміна часових координат дії й відповідне чергування словесних малюнків увиразнює естетичну, радше малярську, колористичну вагу описуваного простору, привертає увагу до світло-тональних властивостей сезонно мінливого пейзажу. У “Повісті про осінь” (1970) домінантний образ прозової мініатюри – місяць – уключено в ланцюг зіставлень із різними предметними візуальними подразниками. Перший (весняний) “кадр” завдяки колористично маркованому тлу увиразнює оптимістичну настроєву тональність: “Весняний місяць світить легко, молодо, він <...> наче щойно пробуджений, щойно народжений, а густа блакить неба – його купіль” [6, 19]. Наступний образ, відокремлений у часі від попереднього малюнка, проте суміжний у нарративно-описовому викладі, уже суто монтажно-метафоричний: “Літній місяць – як срібний сазан, як його блиск, як його жива холодна краса, промінням скапують із нього краплини води й тремтять, здригаються на всьому” [6, 19]. Ця комбінація передусім прикметна зіставленням двох об’єктів – дуже віддаленого і пластично відчутного, просторово близького. Тут акцентовано світлові характеристики, здавалося б, непорівнянних елементів чуттєвого досвіду. Завдяки цьому звична деталь нічного краєвиду набуває динамізму й дотикової відчутності, вітального підтексту. Унаочнюючи відповідне світлове середовище, автор проектує його на властивості рідкої матерії. Уподібнення вможлиблює образну трактовку місячного світла як визначальної життєвої стихії, уключеної в земний літній часопростір. Місяць – елемент тла у великих просторових фрагментах сільського краєвиду – увиразнює далекий план: “Літній місяць пахне літом, усіма його запахами – городу, поля, саду, річки, а коли ти йдеш по дорозі, збиваючи куряву й дивлячись на нього вгору, то тоді він пахне дорогою” [6, 19]. Апельяція до нюхових відчуттів викликає в уяві не лише гаму відповідних запахів, а й зорові образи. Просте називання різних зон сільського часопростору витворює аналог швидкої зміни коротких кадрів

у далекому плані, які “монтують” панораму життєвого світу розповідача. Поєднані у вузькому контексті викладу різні великі, хоча й суміжні сегменти пленеру навіюють ефект “лету” описової “камери”, особливої легкості літнього самопочуття, тобто переживання конкретного сезонного часу. Останній словесний малюнок у цьому уривку комбінує в лаконічній формі різні засоби візуальної образності – глибину кадру, обертальний і лінійний рух камери. Вони унаочнюють зміну ракурсів суб’єктивного кута зору й завдяки домінантній деталі породжують відчуття присутності в естетизованому ландшафті. Отже, маємо тут навіть не монтажну фразу, а радше монтажний період із розширенням зображеного простору – панорамну картину природного часу.

Образ осіннього місяця – наступний монтажний уривок – зіставлено з конкретними деталями предметного середовища на основі спільності кольору – радше уявної, ніж реальної. Проте зрозуміло, що барви земних об’єктів визначальні в колористичній композиції відповідних коротких “кадрів” і вносять “теплі” чи “холодні”, “легкі” чи “важкі” акценти в настроєве звучання словесного малюнку. Місяць “великий, круглий, жовтілий так, як ото жовтіли вже гарбузи, – владарює там, пишний. І коли ти сам стоїш коло ясена, ще не облетілого, але вже геть-геть поріділого, то й місяць тоді пахне тобі ясенем, його корою й гіллям. Станеш коло куца, вкритого, як інеєм, квітками, що називаються морозом, і вже тобі місяць, його світло наче позичили своїх барв у морозу. Коло калини – наче калиновий червонястий відсвіт лягає на місяць, додаючи йому тривожного, насиченого тону” [6, 19]. Мальовничі комбінації небесного тіла з об’єктами земного пейзажу можна вважати виявом епічного “прихованого монтажу” (як, наприклад, поєднання в одному кадрі фільму лева й убивці чи розлючених собак і чужоземних загарбників). Перехід до далекого плану з динамічними світловими сигналами витворює образ примарного зниклого світу, підсилює ефект “порожнечі” осіннього простору чи навіть символізує минуцність земного життя: “Гострі місячні скалки дрижать на річковій поверхні, одна хвилька наче перекидає їх на плечі другій, а та – ще далі, й скалки поколихуються, перевертаються з боку на бік, то гаснучи, то знову спалахуючи...” [6, 19]. Мерехтіння світлових плям у контексті пленерного простору надає картині рис часової процесуальності.

Якщо в літньому краєвиді в побудові словесних “кадру” й “ритму” домінувало *моделювання простору*, то в осінніх описових комбінаціях визначальним стає *предметно-тілесна матеріальність* зображеного світу, пластика його речовинних форм, низка колористичних і фігуративних уподібнень. У таких зіставленнях маємо словесно-літературний аналог монтажної фрази. Її відомим кінематографічним прикладом може бути уривок “Боги” з кінофільму “Жовтень” С. Ейзенштейна – ланцюг кадрів, який починається бароковою статуєю Христа й закінчується дерев’яним чурбаном. Швидка зміна кадрів на екрані, їх естетичне зниження вказують на безсилля релігійної свідомості. У Є. Гуцала комбінація небесного об’єкта із земними породжує споглядально-елегійний настрій, надає викладу мальовничості (завдяки колористичним і фігуративним сигналам), а водночас увиразнює повільний ритм наративної “камери”, який відповідає традиційній для культури темі сезонного прощання із пластичним багатством рослинного світу. Місяць як наскрізний складник монтажного ряду структурує малярську композицію із предметно-фігуративними елементами, забезпечує їх метонімічний “міжкадровий” зв’язок, уможливорює символічні конотації денотативного змісту й відповідні образні зіставлення: далеке – близьке, минуще і вічне, побутово-профанне і естетичне. Монтажні асоціації рухаються від “важкої” барви й матерії, асоційованої із землею, до щоразу менш обтяжених і відповідно колористично маркованих об’єктів.

Показовий також перехід від горизонтального до вертикального ракурсу. Червоний колір – доволі сильний зоровий подразник для культурної свідомості, хоч позірно близький до жовтої барви, якою відкривається монтажний ряд, проте семантикою протистоїть їй, позначає емоційну напругу, олюднюючи природний часопростір. Такий контраст вихідного і прикінцевого елементів образного ряду послідовно одухотворює картину, указує на ціннісний розвиток авторської думки.

Суто монтажні “штрихи”, своєрідні інтегративні “кадри” – образні уподібнення місяця до земних природних реалій – надають пленерним картинам чи загальним просторовим маркерам ваги функціональних елементів у візуальному ряді, зорієнтованому на комбінаторний ефект чергування просторових планів. Комбінація згадок про місяць із порівняно суміжними елементами природного часопростору (особливо це помітно в осінньому пейзажі) пом’якшує монтажні “стики”, перетворює їх на знаки руху уявної камери. Можемо говорити тут про віддалений словесний аналог “монтажу в кадрі” – “довгий план”, запроваджений О. Довженком. Як відомо, **“новаторство Довженка в його фільмах – це довгі кадри.** Після запропонованої Ейзенштейном теорії монтажного кінематографа, Довженко почав монтувати вже в кадрі, прямо під час зйомки” [10]. “Револьюційною для свого часу була велика довжина монтажного плану, що, на думку Довженка, сприяло тому, щоб глядач самостійно знаходив у довгих планах власний сенс, а не отримував нав’язуваний коротким планом кут зору [в оригіналі – точку зрення. – О. Б.]”, – пише анонімний львівський рецензент [11]. У Є. Гуцала поєднання наскрізної деталі з елементами краєвиду чи сільського життєвого світу витворює метафоричні комбінації й мальовничі “плани” пейзажів, поданих у ліро-епічному медитативному викладі. Особливо відчутна “довгота” зображеного процесу і тривалість погляду розповідача в описі, який демонструє колористичне багатство осіннього краєвиду і його просторову глибину, панорамну повноту в охопленні фігур і тла й водночас сегментацію (вибіркове звуження поля зору) – засоби, що породжують колористичний і предметний ритм. Останній поєднує різні елементи спільним настроєвим звучанням і “монтує” їх у цілісність естетично значущого природного процесу: “Та поступово роздягається земля, дерева скидають із себе легкі єдваби. По-сирітському шулячись, дрижать на вітрі, й місяць теж немов роздягається разом із усіма, скидає і скидає з себе свій золотий одяг, він водоспадом ллється донизу, стелиться на шляхах, у березі, в яру <...>.”

Погляньте, скільки його золотих лахів поначіплювано на березовому гіллі, на кленах, на зірчастій калині, скільки його коштовного одягу валяється по бур’янах, по пустирищах. Порозкидав свої сиві смушки по луках, розгорнув оксамити по дорогах, щедрою рукою кинув чорних шовків на ріплю, а від неба до самісінької землі порозвішував у повітрі свої гаптування, свої ризи, найтоншої роботи прозорі полотна <...>” [6, 20].

Інколи монтажна асоціація поєднує дуже віддалені як у просторовому, так і в змістовому плані об’єкти; це змушує читача шукати ознаку, покладену в основу такого зіставлення. Наприклад, осінній пейзаж із характерною колористичною гамою й акцентованою глибиною уявного “кадру” дістає цілком оригінальний, несподіваний метафоричний аналог, пов’язаний із відчуттям безмежності простору: “Опале листя лежить лапатими зірками, й ти <...> наче йдеш по мініатюрному небу. <...> В одному місці вони позбиралися туманностями, що мають своє ядро, своє завихрення [ідеться про галактики, пор. найвідоміший об’єкт поза межами нашої зоряної системи – т. зв. туманність Андромеди. – О. Б.], а ось тут, де вздовж городу стоять вишні, проліг Чумацький Шлях, що



обривається в кінці вулиці. Ступнеш убік од Шляху Чумацького, як потрапляєш у чорний беззоряний простір, і в цій жаскій безодні мерехтять лише кілька поодиноких зірчастих світил, занесених сюди вітром” [6, 24].

Кінометафора в класичних фільмах посилює емоційне враження від вихідного сюжетно-фабульного образу і вносить важливі змістові акценти в описувану дію. Наприклад, порівняння революційної демонстрації з рухом криги на річці (“Мати” В. Пудовкіна) додає оптимістичного настроєвого звучання драматичній дії. Образ морського прибою, який передує історії повстання (“Броненосець “Потьомкін” С. Ейзенштейна), символізує революційну протестну “хвилю”, у контексті якої слід тлумачити подальшу дію з відповідною апологією народної свободи. У “Землі” О. Довженка пейзажні картини утверджують красу трудового селянського світу, який існує у злагоді з природою, і непереможність життя, його вічне відновлення – ідею, яка постає елементом новітнього міфу. Натомість монтажна комбінація юрби робітників з отарою (“Нові часи” Ч. Чапліна), навпаки, розчиняє людину в масі, цивілізаційному часопросторі, унаочнюючи безсилля індивіда перед історією. У Є. Гуцала маємо передусім акцент на мальовничості обох картин (земної осені й міжзоряного простору) – віддалену вказівку на вкорінення звичних природних процесів у космічному світовому ладі; завдяки їй автор переорієнтовує читацькі асоціації, одивнює сприйняття опису. Опале листя зазвичай порівнюють не так із розкішними шатами, як із барвистим килимом, постіллю чи навіть смертю, розпадом природних об’єктів. Натомість авторська уява трансформує замкнений фрагмент ландшафту в подобу космічного безмежжя, яке для культурної людини постає символом вічності, невичерпної могутності природи, енергії Всесвіту. Такий контрастний перехід, досягнутий “монтажною” побудовою візуального ряду, вносить оптимістичну тональність в елегійний виклад, закладає принципово відмінні просторові параметри бачення, породжує зачудований настрій, відчуття екзотики, романтичну гіперболу з новим, незвичним сенсом природного явища.

Образна комбінація будується не лише на віддалених асоціаціях, не пов’язаних із розвитком дії, а й на порівнянні з предметами чи істотами, поява яких у кінематографічному чи літературному викладі сюжетно вмотивована. Так зображено, наприклад, персонажа повісті “Співуча колиска з верболозу” (1991): “Сьогодні в лісі обличчя в баби Ликори схоже на порепану дубову кору, з-під пасма сивого волосся, що спадає на плаский лоб, зеленіють очі, як два жолуді” [6, 37]. Згадка про пейзажні деталі гармоніє з обставинами дії, проте водночас такі порівняння оприявнюють метафоричну природу авторської думки. Цей описовий штрих акцентує й похилий вік жінки, і її інтегрованість у природний часопростір. Художньо функціональні деталі тут деавтоматизують сприйняття, розширюють семіотичні зв’язки образних складників викладу. Таке порівняння можна візуалізувати в уяві у формі кінематографічного напливу (поступової зміни однієї картинки іншою), суміжних кадрів великого плану або ж малярською декорацією, яка заповнює простір усередині рамки. Максимальна близькість обличчя й дерева вможливує їх зіставлення й водночас реінтегрує людину і природу, тло і постать. Предметна насиченість уявного “кадру” моделює композицію описуваного ландшафту, створює враження орнаменту (у статичному сприйнятті) чи руху спостерігача лісовими стежками.

Аналізовані досі засоби цілком відповідають реалістичній естетиці з її увагою до повсякденного життя й відносною невибагливістю асоціативних зв’язків, обмеженням словесної гри й відповідною регламентацією художньої уяви, її максимальним наближенням до психологічного, емоційного чи оцінного змісту

дії. Проте в доробку Є. Гуцала знаходимо твори, належні до химерної прози – стильової течії в українській літературі 1970 – 1980-х років, основаної на досвіді (щоправда, у своїх новітніх рецепційних реалізаціях не завжди художньо вмотивованому та продуктивному) гумористичних традицій І. Котляревського й М. Гоголя, українського фольклору, зокрема казки, та відповідних моделей вітчизняного класичного письменства, зорієнтованих на читача з народу й на зображення життя простолюду. Химерну прозу сприймали (хоч і не цілком обґрунтовано) як явище, типологічно пов'язане з “магічним реалізмом” у латиноамериканських літературах, із домінуванням *художньої умовності*. Остання риса, закріплена, зокрема, у вільній грі письменницької уяви, гротеску, фантастиці, несподіваних образних комбінаціях, гадаю, надається до кореляції з естетикою кіномистецтва й до інтерпретацій вербальних текстів у річищі інтермедіальних студій. Одним із чільних представників химерної прози став Є. Гуцало завдяки романній трилогії “Позичений чоловік”, “Парад планет”, “Приватне життя феномена”. Вплив художніх засобів цієї течії можна віднайти й в інших творах письменника, наприклад, у повісті “Княжа гора” (1985?). Виклад набуває показової словесної декоративності, тропеїчної мальовничості, будується на паралелізмах чи й символах, розрахованих на зорову уяву читача. У цьому творі яскрава, динамічна монтажна паралель із предметно-колеристичними сигналами породжує ефект оптимістичного звучання повсякденної сцени, хоча її денотативний зміст сповнений радше мінорної елегічної тональності: “Вітається [Килина. – О. Б.] зі старою, як сама, зігнутою колесом Онисею Гайдаржею, що виходить із хатини до воріт, і снують вони, давні товаришки, тиху розмову, та, здається, проблизкують у їхній мові нитки срібні та золоті, нитки білі та чорні, а також зелені й червоні. Двоє сірих оченят сидять у підбрів'ї в сивій Гайдаржі, <...> і тремтять в очах по росі-сльозині. <...> ...Баба Килина з товаришкою <...> снують і снують барвисті нитки балачок, а з тих балачок проростає зелен-рута їхнього відлетілого колись життя...” [5, 342].

У цьому уподібненні, яке перетворюється на коротку “монтажну фразу” (барвисті нитки й рута), прикметна його декоративна мальовничість, сумірна з візуальною метафорою. Опис налаштовує на своєрідну поетичність, ліризацію викладу з акцентом на зорових репрезентаціях думки розповідача, покликаних деавтоматизувати читацьке сприйняття, надати зображеному ореолу краси.

Контрастні мікрообрази крупного плану (сльози у старечих очах і барвисті нитки) уможливають неоднозначне, далеке від схематизму сприйняття. Похилий вік має викликати мінорні роздуми й емоції, однак нитки – давній, іще міфологічний символ життя – своїм динамізмом і виразною асоціативною проекцією на описувану сцену вносять у виклад життєствердну тональність, закріплену в останньому образі монтажного ряду (“зелен-рута”). Від теми старості, яка зазвичай асоціюється з повільним рухом, через динамічний образний сигнал автор переходить до більш активного темпоритму (руху ниток), і зрештою, до символу універсального відновлення життєвої енергії – молоді рослинності. Тобто конкретні враження від постаті старої людини, у культурній свідомості наділені специфічними асоціаціями (надто ж в українській літературній традиції), дедалі більше модифікуються й “розсіюються”, обростають новими значеннєвими нюансами, а візуальні образи, нагромаджуючись, розгортають авторську думку. Конкретно-ситуативний зміст (приміром, співчуття чи повага до літніх осіб) збагачують ідеї неперервності життя, його переходу в інші форми. Цей плин асоціативних зв'язків-уподібнень, опертий на зорових картинках чи уявних “кадрах”, завдяки пластичній виразності останніх набуває рис, близьких до кінематографічної естетики з її переважно візуальним впливом

на публіку, предметно-пластичною репрезентацією художнього змісту. Зорова уява й метафоричні зв'язки, накреслені у викладі, актуалізуються, надають картині певної ідилічності, увиразнюють голос розповідача як оцінний кут зору. Візуальна образність у цьому уривку балансує між словесним декором і ефективним засобом розкриття художнього змісту.

Органічне, художньо вмотивоване застосування деталей, “монтажних” прийомів, описова “реконструкція” просторових композицій у літературному творі передбачають щільні зв'язки між словесно репрезентованими зоровими сигналами й розвитком дії (зовнішньої чи внутрішньої), нарацією чи рухом авторської думки. Наприклад, у повісті М. Коцюбинського “*Fata morgana*” уподібнення доль заробітчан до журавлів, а несправджених мрій Андрія й Маланки Воликів до осіннього дощу й віконця, залитого його краплями, (у фіналі твору – до далеких зір і золотих рибок в акваріумі) художньо вмотивоване сюжетними перипетіями, нюансами психологічної дії (темою “сільських настроїв”) і справляє сильне враження на читача, розкриває екзистенційну драму і пробуджує більш загальні роздуми. Натомість у Є. Гуцала зорові образи інколи доволі слабо співвідносяться з розвитком дії чи психологічним станом персонажів. Зв'язок сюжету (плин якого сповільнено, майже зупинено в описовому фрагменті) з монтажним ланцюгом можливий передусім завдяки активності суб'єкта викладу, домінуванню його кута зору й нівеляції психологічної дії, що її заміщують пластичні зорові репрезентації, навіюючи піднесене сприйняття опису.

Візуальні порівняння в цій повісті засвідчують зв'язок із українським фольклором і національною літературною традицією – прозою І. Нечуя-Левицького (“*Кайдашева сім'я*”), водночас породжуючи доволі яскраві “монтажні” образи: “То не грім гримів у захмарних високосях, то гриміла баба Килина; губи її в'юнились блискавками, що корчилились на худому щелепастому лиці; плескате підборіддя злітало й опускалось, як злітає й опускається дерев'яний праник, яким при пранні вибивають шмаття на воді; поміж в'юнистих губів-блискавок язик скидався на дурне щеня, що сікається й сікається, а вилізти з буди боїться. На диво, очі в Килини зоставались лагідними й чистими, хоч би краплина гніву схлюпнулась у їхніх озерах зеленого, наче затягнутих ряскою, мудрого спокою...” [5, 330]. Поєднання природних явищ із розлюченим обличчям і язика із твариною, а також прикінцева ідилічна картина-метафора створює комічно-гумористичний ефект, увиразнює доброзичливе ставлення до персонажа.

У цьому уривку маємо показову комбінацію образів, які фіксують віддалені між собою просторові зони. Уява актуалізує їх у картинках різного зорового плану, зазвичай не пов'язаних прямими семантичними зв'язками. Враження від описуваного викладу наростає завдяки інтенсивній “внутрікадровій” динаміці. Комбінація рухів розлюченого обличчя (“великий план”) із рухами різноманітних природних і культурних об'єктів витворює ефект ритмічного монтажу (переходу одного виду рухів в інший, див.: [14, 52-53]), привертаючи увагу читача несподіваністю зіставлень.

Видовищність і динамізм поєднаних образів у досить коротких описових малюнках-“кадрах” передусім унаочнює гру авторської уяви, яка прищеплює відповідне сприйняття дії й персонажа. У цьому зв'язку слід зауважити, що художня доцільність тропеїчно-візуальних засобів у літературному тексті визначена мистецьким завданням, ефектом, який справляє цей засіб на читача, і можливістю ширших і неоднозначних асоціацій, інтерпретаційною відкритістю твору. В аналізованому уривку словесні сигнали імпліцитно закладають гумористичне сприйняття персонажа (ідеться, до того ж, про ситуацію

виховання малолітнього внука, котрий задля забавки зламав розквітлий соняшник) і конструюють патріархальний світ, потрактований відповідно до його ж таки смаків і поглядів, тобто в річищі, досить далекому від засад модерної естетики. Монтажна й ритмічна вигадливість автора, динамізуючи як весь образний ланцюг, так і вихідні комбінаторні елементи, залишається в рамках традиційних художніх і моральних уявлень, декорує їх візуальним орнаментом.

Більш органічно гротескна естетика зорової репрезентації “працює” в образі старого (із часовим зсувом у його далеке минуле): “Дід Гордій уже веде тебе на лавку, <...> очі його димні схожі на двох сизих турманів, що ніяк не зірвуться в політ піднебесний, дідова річ скидається на дніпровську повінь, коли буйна вода несе шмаття криги, корчі, вирвані кущі, зайців на стовбурах дерев, уламки човнів, усяку всячину, й з цієї мови-повені до твого слуху раптом долинає голос сича, що важко ухкає в ночі на церковній дзвіниці, серпокрилий місяць висить над самісінькою Княжою горою, наче гора й сьогодні, як завжди, приміряє собі золоту корону, <...> але й сьогодні вона, розбившись на скалки в дніпровській течії, спливає до обрію, вже скоро потоне в імлі, що страдницьки блідне, й у цій страдницькій імлі проступає гранітний хрест біля дзвіниці, <...> а на цьому хресті розіп’ято їхнього батька-годувальника, який <...> подався ділити реманент на панській економії...” [5, 332-333].

У наведеному уривку численні пластично-фігуративні подразники, чергуючись, нагадують швидку зміну кадрів у фільмі. Монтажні символічно-метафоричні зв’язки образів надають викладу експресії, сенс якої прояснює рух дії. Уподібнення очей до птахів, а мови до повені спершу у сприйнятті читача ніби продовжує гумористичну лінію викладу. Відновлюючи в пам’яті попередню презентацію жіночого портрета, ці візуальні подразники можна трактувати як риторичний декор, мальовниче велемовство, прикмету “хімерного” стилю. Однак, передуючи у викладі колишній кривавій події, про яку, найімовірніше, і розповідає дід, зорові маркери непрямо символізують драматичний пафос історії про соціальні заворушення. Схожий образ – рух криги на весняній річці – у контексті сцен робітничої демонстрації символізує революційні протестні настрої у фільмі В. Пудовкіна “Мати” (1926). Згадка про предмети і тварин, захоплених повинню, витворює особливий напружений ритм, фіксуючи довшу увагу на цьому динамічному природному процесі й komponуючи його образ – чинник відповідного настрою.

Межа наративного “кадру”, яку позначає крик сича, налаштовує на романтичну атмосферу, подібну до готичної прози. Нічна панорама, ніби знята рухомою камерою, у коротких малюнках із центральними композиційним об’єктами далекого плану (дзвіниця, місяць) породжує напружене очікування. Йому відповідає саспенс – відомий кінематографічний засіб, який моделює на екрані фабульну й сюжетну невизначеність.

Монтажний ряд суміжних об’єктів витворює одивнений хронотоп – символічну метафору драматичного індивідуального досвіду, переходить у набір деталей, які вдало моделюють суб’єктивний кут зору персонажа, зафіксований кінокамерою: “...Гордій із матір’ю спинаються до того хреста крутою стежкою, а стежка вислизає з-під їхніх босих ніг, вони хапаються руками за траву, а росяна трава порскає між пальців, наче шовк-дим <...>” [5, 332]. Такий перехід, уписаний у ланцюг емоційно маркованих подразників, надає приголомшливий історії ваги достотних спогадів про реальну подію.

Аналізований уривок становить цілісний період – складне синтаксичне, композиційне й естетичне ціле. Художня умовність із розрахунком на зорову уяву витворює словесний аналог кінематографічного розвитку сюжетної теми, у якому комбінація символічних і реалістичних зображень, режисерського й

персонажного кутів зору породжує настрої, суголосний описуваній ситуації й очікуваному враженню, і ефект присутності. Завдяки “монтажному” добору словесних образів маємо своєрідний літературний аналог “поетичного кіно” – національного мистецького стилю 1960-х – 1980-х років. Прикметно, що визначальний для сюжетного епізоду словесний “кадр” містить ініціальний маркер, подібний до напливу в кіно (“й у цій страдницькій імлі проступає гранітний хрест біля дзвіниці” [5, 332]). Елементи опису позначають емоційний пуант уривка, співвідносний з естетикою “монтажу атракціонів” С. Ейзенштейна – видовища, яким його уявляв, наприклад, учень російського режисера М. Ромм [12, 312]. Первісно цей засіб пов’язували з дуже сильним, навіть шоківим впливом на глядача (див. також: [8, 124]). Сцена розп’яття фігурує й у фільмі А. Тарковського “Андрій Рубльов”, де страхітлива смерть символізує страдницьку путь митця й народу загалом, шлях спасіння через муки.

Гадаю, що в контексті цього прозового уривка з романтичною й вільною комбінованою образністю згадку про жахливу страту можна тлумачити не як достовірну інформацію про реальну подію, а як гротескний семіотичний маркер, з одного боку, страждань жертви, з другого – ненависті вбивць. Як суто монтажний, видовищний і подібний за змістом аналог цитованого уривка можна навести кульмінаційні кадри фільму “Страйк” С. Ейзенштейна – забиття бика як символ зображеного на екрані державного терору щодо непокірних робітників.

У прозі Є. Гуцала “монтажна” візуалізація дії спершу постає як засіб психологічного аналізу, далекий від формальних експериментів, сюжетно мотивований і такий, що органічно доповнює реалістичну естетику. Візуальні композиції – аналоги психологічного паралелізму – увиразнюють настроєве звучання епізоду. Однак у подальшому розвитку виражальних можливостей індивідуального стилю автор прагне зацікавити читача образними комбінаціями, які набувають концептуального значення, закладаючи символічну модель оцінки дії, відтворюють природний часоплин, налаштовуючи на естетичне, кінематографічне сприйняття відповідного хронотопу.

Комбінації різночасових пленерних малюнків із повторюваним складником актуалізують малярський потенціал змінюваних словесних картин і водночас їх метонімічний зв’язок між собою – аналог екранного кадрозчеплення. Рух думки розповідача пластично метафоризує описувану сюжетну ситуацію й цим доповнює, модифікує, перекодує вихідну семантику візуальних деталей широкого плану, розгортає семіотичний ряд із виразною настановою на поетизацію зображення, одивнювальну трансформацію сюжетного змісту, монтажний ланцюг із цілеспрямованим впливом на читача, породжуючи урочисту атмосферу естетизованого викладу дії. Увага до віддалених асоціацій, які викликає звичний краєвид чи сюжетна ситуація, унаочнює моделювальну активність авторського начала, посилює експресію зображення, витворює умовний часопростір; останній своєю візійністю й предметними подразниками акцентує символіко-метафоричний потенціал образної думки.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Античная литература*: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. №2101 “Рус. яз. и лит.” / А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, А. А. Тахо-Годи и др.; Под ред. А. А. Тахо-Годи. – 4-е изд., дораб. – Москва: Просвещение, 1986. – 464 с., ил.
2. *Базен А.* Что такое кино? : Сб. ст. – Москва: Искусство, 1972. – 384 с.
3. *Гуцало Є.* Серпень, спалах любові. Оповідання та повість. – Київ: Молодь, 1970. – 174 с.
4. *Гуцало Є.* Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1996. – Т.1.: Оповідання, новели / Вст. слово В. Плюща. – 454 с.
5. *Гуцало Є.* Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1996. – Т.2.: Повісті. – 461 с.
6. *Гуцало Є.* Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1996. – Т.3.: Повісті, роман. – 461 с.
7. *Делёз Ж.* Кино / Науч. ред. и вступ. стат. О. Аронсон. Пер. с фр. Б. Скуратова. – Москва: Ад Маргинем, 2004. – 620 с.

8. *Зубавіна І. Б.* Час і простір у кінематографі / Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. – Київ: Шцек, 2008. – 447 с.
9. *Іванов Вяч. Вс.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // *Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино* / Отв. ред. акад. Б. В. Раушенбах. – Москва: Наука, 1988. – С. 119-148.
10. *Кот А.* “Земля” Александра Довженко: признанный шедевр мирового кинематографа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://porogy.zp.ua/2015/05/zemlya-aleksandra-dovjenko-priznanyu-shedevr-mirovogo-kinematografa/>
11. *Мертвым, живым и нерожденным* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/film/45267/>
12. *Ромм М.* Возвращаясь к “монтажу аттракционов” // *Ромм М.* Избр. произведения в 3-х т. – Москва: Искусство, 1980. – Т. 1.: Теория. Критика. Публицистика. – С. 308-332.
13. *Тарковский А.* Лекции по кинорежиссуре. Монтаж // *Искусство кино.* 1990. – № 10. – С. 83-91. Те ж саме: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.tarkovskiy.ru/texty/uroki/uroki4.html>
14. *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – Москва: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 45-59.

Отримано 6 липня 2017 р.

м. Київ

