

ПЛАСТИЧНІСТЬ ОБРАЗОТВОРЕННЯ ЯК ОЗНАКА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО МИСЛЕННЯ Є. ГУЦАЛА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «ПОЗИЧЕНИЙ ЧОЛОВІК»)

У статті проаналізовано манеру індивідуальної поетики візуалізації Є. Гуцала. Акцентовано увагу на майстерності творення системи образотворення через прийоми кінематографії (пластичність, символічність, емоційність, нескінченність). Досліджено функції плану в романі як важливого елементу розвитку сюжету, які допомагають реципієнту вибудувати візуальну картину образів у романі «Позичений чоловік».

Ключові слова: поетика, образ, план, символічність, пластичність, емоційність, нескінченність, візія, кінематографічність.

The article analyzes the manner of individual visualization poetry E. Gutsal. The emphasis is on the skill of creating a system of education through techniques of cinema (plasticity, symbolism, emotionality, infinity). The functions of the plan in the novel as an important element of the development of the plot, which help the recipient to construct a visual image of the images in "The Laid Man".

Key words: poetics, image, plan, symbolism, plasticity, emotionality, infinity, vision, cinematography.

Літературознавці творчу спадщину Є. Гуцала здебільшого розглядають у контексті химерного роману, хоча слушне зауваження О. Брайка (*«Поетика цього письменника, принаймні в багатьох показових зразках його індивідуального стилю, прикметна істотною вагою візуальної образності, мальовничістю спостережень, прагненням розширити читачький чуттєвий досвід, активізуючи зорову й слухову уяву»* [1; 37]) яскраве свідчення того, що кінематографічний аналіз романів «під мікроскопом» на часі.

Теоретичними основами дослідження стали праці Л. Генералюк, Г. Клочека. Теоретики літератури суголосні в твердженнях щодо вербальної, звукової, пластичної інтерпретації об'єктів дійсності: *«У сучасному літературознавстві, зокрема в тих напрямках, які орієнтуються на особливості психології людського сприймання, уже довгий час функціонує термін "візія", що використовується на позначення створеного посередництвом слова в уяві реципієнта за допомогою зорової системи пластично-динамічного образу,*

максимально наближеного за своїми характеристиками до образу на екрані» [4; 64]. Метою розвідки є доведення пластичності образів у романі Є. Гуцала «Позичений чоловік»; окреслення функцій плану. Унаслідок цього аргументованіше лунатимуть висновки щодо кінематографічності художнього мислення митця.

Творча спадщина Є. Гуцала досліджується в контексті химерної прози. На наш погляд, це цілком справедливо, адже митець зумів у романі зобразити незвичайні погляди на буденні речі. Майстерність митця вбачаємо подвійно: використання химерії та посилене звернення до усної народної творчості.

Актуальність нашого дослідження полягає у простеженні через химерно-фольклорну манеру індивідуальної поетики візуалізації митця, зокрема її кінематографічність, оскільки через химерні та фольклорні прийоми автор вибудовує візуальні кіноряди в уяві реципієнта. Власне, посилене використання фольклору допомагає простежити грані кінематичного мислення Є. Гуцала.

Є. Гуцало вводить у твір героїв різного типу. Умовно виокремлюємо три групи: Хома Прищепка – оповідач, ключовий персонаж роману, винятковий, оскільки наділений надзвичайними здібностями, через які Є. Гуцало досягає повного розкриття головної думки, закладеної в текст роману. Другу групу становлять жінки, які впливають на життєві колізії Хоми. Письменник здебільшого приділяє увагу їхнім вчинкам, власне, завдяки цьому й з'являються унікальні гуцалівські образи. І третя – це жителі села Яблунівки. Слід зазначити, що в романі відсутні персонажі, які б виконували другорядну функцію.

Є. Гуцалу вдалось створити панорамну картину персонажів, які в уяві реципієнта взаємодоповнюються. На наш погляд, митець створює зорові картини героїв двома шляхами: через візуалізацію зовнішності, або ж за внутрішніми переконаннями героїв, які, за допомогою фольклору, довершують усі зорові картини. У такий спосіб письменник наближує роман до кінорomanу, надаючи йому ознак кінематографічного мистецтва.

Слід зазначити, що Є. Гуцало вправно оперує прийомами кінематографу. Так, при творенні візії, митець послуговується засобами символічності, пластичності, емоційності, нескінченності.

Символічність апелює до набутого досвіду реципієнта, відтворюючи підтекстове значення, яке було закладено письменником. Пластичність допомагає митцям відтворити «достовірність» та «фактичну конкретність» [5]. Емоційність супроводжується цілісністю та довершеністю у творенні образу. Нескінченність полягає у створенні смислового навантаження у творі через життєві історії [5]. Згадані нами категорії кінопоетики, майстерно реалізуються в системі гуцалівського образотворення, спроектовуючи увагу реципієнта на візуальне вираження, чітко формуючи в його уяві візуальну композицію.

Головним персонажем роману є Хома Прищеп. Завдяки образу Хоми реципієнт простежує генеральні лінії роману, оскільки Хома є оповідачем, який задає ритм усього твору. Є. Гуцало вдалося створити цілісний образ, а відтак це підсилює можливість реципієнту свідомо виокремити його роль у творі. Наскрізно через весь роман митець намагається створити певні кінокартини, зокрема під час знайомства з героями Хома шукає відповідь на питання: *«А як розповісти, щоб ви навчч угледіти?»* [3; 7].

Творення кінематографічного образу Хоми Прищепи відбувається поступово. Такий ефект досягається завдяки засобам пластичності та нескінченності. Є. Гуцало застосовує нескінченність у самохарактеристиці персонажів: *«Я – Прищеп, така вже жалена»* [3; 5]. В уяві реципієнта створюється певний образ пристосування до будь-якого середовища. На першому етапі знайомства з оповідачем, Є. Гуцало підсумовує сформоване враження від Прищепи: *«Прищепи-нащадки зі своїм прізвищем годні не тільки землю орати й засівати <...> а й, дивись, до міністра можуть дослужитись, полетіти в космос або навіть грати у футбол!»* [3; 9]. Яскраво і чітко митець сформував вдачу головного героя, підсилюючи впевненою заявою Хоми: *«Я, Хома Прищеп, за своєю вдачею не міг би прижитись у Гектарах чи Елеваторному, у Гржжницях чи Газотровідному»* [3; 10]. Це свідчить про високу самооцінку героя в суспільстві. З гордістю про славу села Яблунівка, заслугою якої вважає свою персону, Хома твердить: *«Подеколи правда мені бачиться в тому, що Яблунівка стала знаменитою саме тому, що тут народився і живу я, Хома Прищеп»* [3; 7]. Таке позиціонування своєї вдачі впливатиме на

моделювання образу протягом усього твору. Це допомагає чіткіше зрозуміти мотиви вчинків героя і потрактувати їх вдачею Хоми.

Характеризуючи максимально виразно свою вдачу, Хома зауважує своєрідність своєї зовнішності. Для досягнення точного відтворення автор використовує засіб пластичності: *«Не скидаюся ні на помідор, ні на огірок, ні на моркву, ні на конюха, ні на лавочника, ні на коваля...»* [3; 8]. Також Є. Гуцало звертається до фольклорних засобів, зокрема загадок: *«Маленький, чепурненький, крізь землю пройшов, червону шапочку знайшов»* [3; 8]. В уяві читача моделюються кадри, які швидко змінюють один одного, створюючи ефект напруженості та очікування того кадру, який вибудує зовнішність Хоми.

Далі автор продовжує опис гриба: *«Схожий я не просто на гриб, а на гриб маслюк»* [3; 9], зроблено акцент на винятковості у зовнішності Хоми. Синтаксичним засобом – крапками – письменник створює паузу, під час якої читач має осягнути закладений підтекст, сприйняти й розкодувати символічний образ. Варто відзначити, що цим прийомом митці послуговуються як у кінематографі, так і в літературі. Якщо в кіно підсилюється протяжність монтажної фрази, то в літературі письменники з кінематографічним мисленням насичують свій твір розділовими знаками, щоб увиразнити візії у свідомості читача. Це, як правило, двокрапка, крапка з комою або ж крапки.

У наступному кадрі автор формує довершений образ без поділу на деталі, сповнений емоцій: *«Спершу, як був хлопчиком, то нагадував молодесенький грибочок маслючок, який тільки минулої ночі виткнувся із землі, брилик його блищить від слизу... Як підріс, то став чималим грибом маслюком... Тепер я ще нівроку гриб маслюк, не стружлявів зовсім, не поточила черва мого брилика, ні мою ніжку»* [3; 9]. Емоційність спостерігаємо у змалюванні молодості, яка апелює до спогадів реципієнта, відтворюючи радісні моменти в пам'яті. Є. Гуцало майстерно, без розлогих описів представив візуальні картини, що, на наш погляд, мали захопити вродою оповідача, який і зараз ще «нівроку гриб».

Отже, настроєве звучання епізоду підводить реципієнта до створення цілісного уявлення про оповідача від дитинства до зрілості. Саме тому вбачасмо цілісність творення образу у зображенні еволюції Хоми.

Досліджуючи поетику творення головного героя роману **Хоми Прищепи**, можемо стверджувати, що образ вимальовується в уяві читача вже на початку оповіді і живе у свідомості реципієнта та викликає певні відчуття протягом усього роману. Перед уявою читача постає герой веселої вдачі, яка проявляється в його поведінці, життєвій позиції та виборі. Максимально наблизитись до героя і «бачити» світ його очима, допомагають читачу кінематографічні прийоми в романі. Беззаперечно, можемо стверджувати, що Є. Гуцало притаманне кінематографічне мислення. Гортаючи сторінки тексту, спостерігаємо ряд візій, кожний образ постає в різних кадрах, що допомагає доповнити панорамні зорові уявлення про події, які розгортаються у романі. Завдяки кінематографічному мисленню Є. Гуцало зумів скомпонувати зовнішню зорову візію Хоми без широких описів, а на прикладі «гриба» дає можливість простежити еволюцію героя. Звісно, такий прийом можемо диференціювати як власне гуцалівський, поєднання фолькористичних елементів із прийомами кінематографії, що, як наслідок, супроводжується вичерпним, повним розкодуванням усіх візій, які прагнув змоделювати Є. Гуцало в читача.

Митець подає багато загадок і примовок, що напружує свідомість реципієнта, оскільки за допомогою таких прийомів читач стає активним творцем візій тут і зараз. Це посилює динаміку усього роману: *«Криво, хитро, щоб кортіло поміркувати»* [3; 8]. Далі автор продовжує цю тезу, вказуючи на здатність людського розуму: *«Людський розум – інтересна bestія, так і прагне до гри»* [3; 9], і вказує, що простий виклад подій у художньому тексті також має право на життя: *«Адже ж можна просто сказати...»* [3; 10] без загадок та примовок. На наш погляд, така манера змалювання героїв супроводжується пасивністю у прочитанні роману.

Образ **Мартохи**, дружини Хоми Прищепи, твориться упродовж усього твору за допомогою вчинків та слів. У той же час автор не подає прямолінійного опису жінки, а навпаки, дає змогу змоделювати його самостійно, з урахуванням уже набутого символічного розуміння: *«Стоять розсохи, на розсохах мішок, на мішку млинок, сопун, кліпун, лісок, а в тім ліску куропатки бігають»* [3; 10]. Внаслідок розкодування підтексту з'ясуємо, що Хома вже захоплюється не красою дружини, а

лише її вдачею, вказуючи на жвавність і нестримність у життєвій дорозі *«а в тім ліску курюпатки бігають»* [3]. Хоч роки і беруть своє, за словами оповідача, проте внутрішній світ залишається незмінним. Для розуміння захоплення своєю дружиною і пояснюючи свій життєвий вибір, Хома згадує молоді роки Мартохи: *«А коли була молодого ... не тополя, а струнка, не лоза, а гнеться, не вогонь, а пече. <...> А ти, Мартохо, колись нагадувала мені паляничку, яка добре підійшла на черені, аж світиться червонястими відблисками»* [3; 12].

Оповідач знайомить нас із Мартохою на початку роману для того, щоб реципієнт міг уявити і створити зовнішній образ, який буде в його уяві протягом усього тексту, оскільки надалі митець обирає методику моделювання і доповнення образу лише через поведінку та вчинки героїні. Доповнюючи візії в образотворенні Мартохи, автор знову вдається до засобу емоційності, який допомагає створити довершені картини образу, висвітлюючи її характер: *«Бо всякою буває Мартоха, як і вередлива днина весняна, отож, і схоже її життя на весняну днину»* [3; 10]. Через пристрасність Мартохи до позичок автор підсилює динаміку образу: *«Немає, либонь, у Яблунівці такої жати, в якій би Мартоха та щось не позичила на своєму віку, і немає, звісно, такого дня, щоб вона перед кимось у боргу не була»* [3; 14]. Оповідач захоплюється такою завзятою вдачею щось позичити: *«Мала великий сприт до цього діла, і той сприт уночі не давав їй спати, спить – і вві сні бачить, як ото просить, бере та додаму несе»* [3; 14]. Цей епізод Є. Гуцало формує в уяві реципієнта за допомогою засобу пластичності, оскільки переносить його до конкретності зображуваного. За допомогою засобу нескінченності змальовується і пристрасність Мартохи до «балачок»: *«Любить-бо моя Мартоха гріти зуби на сонці, якби могла, то свою балачку сороці на хвості пов'язала б, щоб сорока різносила»* [3; 15].

Як бачимо, Є. Гуцало намагався створити картинні візії Мартохи через сконцентрування уваги реципієнта на її вдачу, характер, вчинки та поведінку. Такий метод дає можливість читачеві вповні змалювати власну картину зовнішності героїні, наповнену авторським підтекстом.

На противагу образотворенню Мартохи постає образ **Одарки Дармоїхи**. Автор наголошує: *«Не з останніх молодичь у нашій Яблунівці»* [3; 19], що свідчить про захоплення вродою героїні. Далі автор уміло оперує пластичним засобом: *«Одарка Дармограїха сиділа за столом, як на*

картині намальована. Вбралась у все чисте й крамне,... – плавно переходить до символічності – *її вишивана блузка нагадувала квітник під хатою о літній порі, коли якої там тільки квітки не знайдеш, та всі в розповні, пишні, дужмяні! Біла шия лебедина виростала посеред цього квітника, а голова Одарчина була схожа на велику багряну мальву»* [3; 37]. Зокрема в цьому епізоді Є. Гуцало майстерно поєднав декілька кінематографічних засобів виразності: картинні візії (кадри), план, ракурс та кольористику. На наш погляд, це можливо досягнути лише за допомогою кінематографічної майстерності митцевого мислення. Для ширшого візуального знайомства з героїнею Є. Гуцало використовує план. Завдяки цьому засобу досягається емоційне навантаження на читача. Спершу зосереджується увага на дальньому плані, що допомагає реципієнту осягнути картину змалювання вповні: *«як на картині намальована»* [3; 37]; майстерно, без розривів переходить до крупного, описуючи Одарку до грудей. Тут доречно відзначити певне поєднання плану і ракурсу, оскільки образ подається через крупний план, але за допомогою властивостей ракурсу спостерігаємо певну деталізацію. Таким чином, реципієнт мав змогу розглянути і змодельовати образ Одарки максимально точно наближений до авторського задуму. Слід зауважити, що наскрізно спостерігаємо і символічність, на наш погляд, вона є домінуючою у представленому епізоді. Звертаючи увагу на квітник, який нагадувала блузка, моделюємо в уяві Одарку – *«багряну мальву»* [3]. Саме таким образом житиме героїня в уяві реципієнта протягом усього роману. Акцентування на *«лебединій ший»* [3] апелює до набутого досвіду накладання символіки на художню канву. Письменник моделює уявлення про витонченість та жіночність, якою захоплюється Хома. Зображення героїні супроводжується яскравою гамою кольорів, що, у свою чергу, доповнює умиротворення красою представленою в кадрах. За допомогою цього засобу реципієнт наповнює різними барвами образ, оскільки порівняння його з квітником викликає позитивні та яскраві емоції. І на завершення опису Дармоїхи автор використовує засіб нескінченності: *«Очі її у віночках брів скидались на два живі чорнобривці-повняки, на яких блищить франкова роса і на які ось-ось, здається, прилетить бджола»* [3; 38]. Отже, спостерігається певна смислова формула, яку автор завершує: *Одарка і квіти – одне ціле*. Зосереджуючи

увагу на змалюванні очей, автор підсилює динаміку сприйняття героїні: *«Очі цвіли та палахкотіли двома сонцями. Їхнє проміння було таке палке, що, либонь, зараз усе могло б спалити в хаті, й мене також обернуло б на купку попільцю»* [3; 231]. Динаміка простежується у зображенні сили очей, які мають могутність і владу над Хомою. Порівнюючи їх із сонцем, оповідач прагне зосередити на прекрасному, проте і зображує їхню іншу сторону, у якій простежується внутрішня могутня сила жінки.

Поглиблює автор надалі образ лише окремими фразами, які доповнюють візії у свідомості реципієнта: *«Одарка набралась усяких медичних довідок, як собака бліх. Сама здорова, як хрін»* [3; 56], – апелювання до символічного трактування здоров'я людини. При творенні візії спостерігаємо динаміку кадрів, які характеризують сердиту Одарку. Звісно, наповнення таких кадрів супроводжуватиметься емоційним навантаженням в обрамленні: *«Слова її здавались жалкими, як кропива, і кололись, мов їжак. Розпустившись циганською тугою, Одарка з лиця ставала страх яка негарна, де й дівалась її врода... Язик у неї сіпався собакою на ланузі... очі ставали двома гніздами розтривожених шершнів»* [3; 59]. Гнівалась Одарка й на хвилюку ставала така, що *«коли б зараз сім собак – то од всіх сімох од'їлась»* [3; 66]. Творення динамічних картин злості героїні доповнюються виокремленням крупного плану: *«Очі гасли, обличчя біліло, губи синіли – жінка сама на себе ставала не схожа»* [3; 149]. Автор змальовує і добрий настрій персонажа: *«Одарка Дармоїха павою походжала по хаті,гнулась станом тополиним, плечима поводи́ла лебединими, – знову використання символіки, яка уже сформована в уяві реципієнта і проводиться паралель одразу із образом Дармоїхи – усмішка розкошувала на її обличчі, як вареник у маслі... хитро примружені очі... слова її щибетали»* [3; 60]. Ці епізоди яскраво виражають авторську кінематографічну майстерність, створення одного образу в різних емоційно-забарвлених кадрах. Чітко, логічно, структуровано Є. Гуцало дає можливість змоделювати образ Одарки, який прагнув донести до читача письменник.

Захоплення Хоми жінкою спостерігаємо завдяки застосуванню кінематографічного засобу – середнього і крупного планів з поворотом камери у висхідне положення: *«Спала, розкинувши руки, і груди її легко*

здіймались і опускались, як два живих книші, її голова її наче лежала в чорному розіллятому озері пишного волосся» [3;268].

Неможливо залишити поза увагою ще один образ жінки – **Христі Борозенної**. Для оповідача – це символ краси, жіночності та ідеалу: «Про доярку Христю не скажеш, що вона брови свої під вербою загубила... станом вдалась, і ходило, і усмішкою, і привітною у розмові» [3; 86]. Автор використовує засіб пластичності у творенні образу. З кожним наступним кадром змальовується довершеність у візіях Христини: «Розувіла обличчям, як найфрозкішніша мальва (такої пишної по всій Яблунівці шукати – марно ноги бити), її каже шовковим шовком своїх уст» [3; 107]. Для повної візійної картини Є. Гуцало застосовує крупний план: «Груди у неї були великі її пишні, мов коровай, який зліплений щойно, ось-ось має шугнути в щедро напалену піч» [3; 109]. На сторінках роману образ Христини зустрічається не часто, проте завжди в кінокадрах формує уявлення про довершену жіночу красу: «Обличчя її, мов місяць уповні, світилась щастям... була вона зараз гарна, як квітка гайова, від якої не можна було відірвати погляду, хотілось милуватись годину, другу, чуючи, як те замилювання бере душу на крила, несе понад землю в небеса, і в тому небесному польоті душі так добре» [6; 110]. У цьому епізоді автор наповнює кадри емоційним задоволенням, надає можливість читачу разом з ним «відірватись понад землю в небеса» і перебувати в тому блаженстві, у якому перебував Хома. Це прийом кінематографії, оскільки реципієнт моделює візії через відчуття завдяки емоційно забарвленому кожному кадру.

При описі дядька **Опанаса** Є. Гуцало апелює до символічності: «Опанас був цупкий і дебелий, наче зі столітнього дуба майстерно витончений на верстку вправним столяром» [3; 137]. В уяві реципієнта постає символічний образ дуба, який несе емоційне навантаження незламності та могутності. Далі читач має можливість контурувати створену візію і співвіднести її з авторським задумом символічності: «Дядько Опанас був довговічний, не боявся морозів, хвороб і злигоднів» [3; 134]. Довершуючи образ Є. Гуцало використовує засіб пластичності, унаслідок читач проводить паралель із трудівником-селянином: «Дядько Опанас дубовими пальцями став м'яшкорити тверду, невиченену шкіру на чолі, що пригодились б, мабуть, на голосистий бубон» [3; 134]. Моделюючи образ, митець також звертає увагу на його емоційність у сприйнятті дійсності і життєвих обставин:

«Обличчя в цвинтарного сторожа заблищало, мов корж, щойно змащений медом, і над цим солодким коржем одразу стали вовтузитись дві золоті оси. Бо саме осами вмиє і поставали його очі» [3; 135]. Символіка спостерігається і в моделюванні образу діда **Гапличка**: *«Був жиливий, наче з сирцевих ременів весь зв'язаний, і страшні надуті жили батожжилися йому почолу, по скронях, по ший, по розхристаних грудях»* [3; 138]. Для створення повної візуальної картини Є. Гуцало доповнює творення образу засобом пластичності: *«Вусате обличчя похмурого мужчини»* [3; 138], що миттєво співвідноситься з дійсністю.

Вибудовуючи в уяві реципієнта образи трійки «Яблунівських богатирів» [3; 200], митець активно оперує і символічним засобом. Так, Є. Гуцало співвідносить професію із зовнішнім виглядом персонажа. Наприклад, **Максим Грень**: *«Потомствений яблунівський конюх, схожий на охлялого жеребця (голова продовгаста, як диня; лоб розплескано не впоперек, а вповодж; щоки обвисають двома опалками, повними вівса...»* [3; 199]. Письменник змальовує крупним планом голову і таким чином вказує на могутність персонажа: *«Здоровий, як сторчма поставлене дишло від воза»* [3; 202] і це продовження проведення паралелі з діяльністю героя у творі.

Образ **Петра Кандиби** суголосний у змалюванні, оскільки письменник знову зображає крупним планом голову: *«Потомствений яблунівський лавочник, схожий на зайця (голова скидається на пожевклий огірок; огірок цей згори засіяний сивим пушком волосся, і такий самий попелястий пушок в'ється на запалих щоках»* [3; 200]. Проте цей кадр Є. Гуцало доповнює в уяві реципієнта кінематографічним засобом кольору: пожевклого, сивого, попелястого.

Максим Діхтяр: *«Майже знатний яблунівський механізатор, схожий тільки сам на себе (смолисте плетиво кучерів чорніє незаскородженою ріллею в полі; півмісяць білого лоба блідо світиться під тією ріллею»* [3; 200].

Вказані образи автор згадує не часто на сторінках роману, тому розлогі описи, які могли створювати нові візії відсутні. Проте спостерігаємо поетику творення. Після прочитання в уяві читача сформувалися кінокадри, які є художньо завершеними. Є. Гуцало уміло використав засоби кінематографії плану, засобів творення образу, які створили кінокартини наповнені змістом, після прочитання яких, реципієнт не шукає продовження кадрів, оскільки образ змодельовано.

Невимушено, але з великим емоційно-смісловим навантаженням автор вводить у текст **образ очей**, языка, старості. Беззаперечно, ці образи є символічними, проте для їх повного художньо-візуального відтворення Є. Гуцало вдається до поєднання засобів пластичності, нескінченності, емоційності: *«Щедрість очей, як і їхня воля вільна, така великодушна, така могутня, – та щедрість, що чудується потай, що подеколи остерігається за їхню невичерпність»* [3; 230]. Доречно зазначити, що письменник протягом усього роману при творенні візуальних картин образу персонажів завжди звертає увагу на очі. Це допомагає розкрити глибше особливості характеру, які доповнюють модельовану картину в уяві реципієнта. Наповнюють кадри відтінками емоційних станів. Автор свідомо у наведеному епізоді спроектує читача до створення нових візій-паралелей: очі – глибина – невичерпність. За допомогою засобу символічності у зображенні очей читач одразу формує однозначну картину глибини, яка прихована в кожній людині. Через глибину асоціативно читач має змогу замислитись над символічністю зображення паралелей: очі – глибина – Всесвіт – реципієнт. Для читача ці кадри супроводжуються уявною гамою кольорів, які уже закладені в підсвідомості. Ці кадри наповнюють візії ледь помітними яскравими відтінками, які плавно переходять у темні. Проте, запропоновані нами паралелі: очі – глибина – колір, не є однозначним трактуванням, оскільки для читача сформовується власна кольористика, яка залежить від погляду на світ, що впливатиме на визначення візійної кольорової гами глибини.

Завершує Є. Гуцало творення образу очей засобом пластичності, *«бо й справді: щедри в будь-яку мить, у будь-яку пору дня і року, вділяють радощів і прикрасів, доброго й лихого»* [3; 230].

Створюючи **образ языка**, письменник ретельно апелює до всіх рецепторів читача: *«Навіщо нам музики, коли в нас довгі язики»* [3; 200]. За допомогою засобу пластичності досягається можливість читачу співвіднести вигадану й реальну дійсність. Наскрізно через весь роман автор наголошує на функції языка, як корелятора людської долі. Тому і в наступних розділах Є. Гуцало наче підсумовує і доповнює цей образ емоційністю: *«Язык – це володар, хазяїн, вельможа, якому людина служить, поки й живе. Людина з маленького малечку й до сивої старості перебуває в*

страшенній неволі у свого язика, й від цієї неволі нема ніякої змоги порятуватись, хоч би й хотів» [3; 350].

Константно символічним постає образ старості, де автор апелює до вже усталених образів-символів: *«До чужої старості ставлюся з повагою, хоч і знаю, що старій кобилі не брикатись, а сивій бабі не цілуватись. І чужі сироти мені болять, бо знаю, що сироту і вдовицу навіть тріски б'ють» [3; 43].*

Як бачимо, Є. Гуцало майстерно оперував системою художніх засобів і прийомів творення образів, проте через візуальну особливість досягнув художньої повноти, що відіграло провідну роль для запам'ятовування їх реципієнтом. Неможливо виокремити найбільш вживаніший засіб образотворення в поезиці Є. Гуцала, оскільки представляючи перед уявою реципієнта певного героя, митець намагається висвітлити його у всій художній повноті, а це досягається використанням пластичного, символічного, нескінченного, емоційного засобів. Таким чином, візії, які виникають в уяві реципієнта постають чітко обрामлені та завершені, наповнені подробицями та деталями. Отже, це супроводжується живописною деталізацією портретів.

Для конкретизації певних елементів зображуваного та намагання дати точну характеристику об'єктам, які автор бере за основу змалювання, митцям у художньому творі допомагає план. За допомогою цього кінематографічного прийому Є. Гуцало зумів звернути увагу реципієнта на найбільш важливі для розвитку сюжету елементи. У романі Є. Гуцало використовує здебільшого крупний план. Такий вибір цілком вмотивований, оскільки за допомогою цього прийому автор досягає максимальної психологічності та розуміння почуттів героя.

Переважно автор робить акцент на одній деталі, проте для глибшого розуміння почуттів плавно переходить до інших, які, у свою чергу, підсилюють авторську думку: *«А в старого й сльози виступили на очах ... Зігнув губами... і з рота йому чайвся голосок...» [3; 124].* Виокремлення деталей спостерігаємо за зміною динамічності в кадрі: *«Приглядаюся – а в галагана не дзьоб і не гребінь, а людське обличчя, і це обличчя чистісінько моє» [3; 149],* – автор плавно перейшов до головної деталі, яка і несла емоційне навантаження в рамці кадру. Виокремлення камерою важливої смислової деталі спостерігаємо в епізоді: *«Біля кожної речі*

наклесно папірець, а на папірці Мартошиною рукою виведено сухоребрі літери, що склалися у найжачені слова» [3; 159]. Функція деталі полягає у важливості написання кожної літери і плавно закладено емоційність кадру «найжачених слів». Паралель між старанністю та непримиренністю подій, які і стимулювали Мартоху до написання літер та зустрічі Хомі.

Автор надає особливої уваги зображенню обличчя своїх героїв, це і визначає його поетику; така манера наближає реципієнта впритул до героя: *«А його співбесідник (очі-шмільця живим сріблом мерехтять, брови двома сивими часчками літають над ними, губи в полум'ї усмішки роздимаються, посічений чуб кострицею костричиться) моторно кинувся назустріч»* [3; 219].

Крупний, середній і дальній план спостерігаємо в кадрах: *«Моя рідна жінка Мартоха в найфасонистіших своїх жіночих строях // зі щасливою дівочою усмішкою на помолоділому від радості обличчі // з пишним букетом осінніх квітів у руці стояла на порозі комірчини* [3; 309]. Використання різних планів допомогло письменнику відобразити всю глибину кадру, поступово, даючи змогу реципієнту поетапно змодельовати образ Мартохи та зрозуміти всю піднесеність від зустрічі. Спершу Мартоха зображена повністю, дальнім планом для розуміння святковості, крупний план висвітлює її настроєвість, і на завершення кадру зустрічі чоловіка Мартохою подається дальній план.

Поєднання дальнього і крупного планів спостерігаємо в епізоді: *«Біля Мартохи ступає телиця»*, перехід камери на крупний план: *«На лобі латка біленька... двома молодесенькими качанчиками ріжки повитинались. Очі ... лукаві перехід на середній – а боки в телиці червоні, лисніють, як надуте зсередини вітром полотнище – загальний і ніжки її так весело ступають по землі»* [3; 250]. Доречно зазначити і використання загального плану: *«Селезень прохурчав перед моїм обличчям, далі став кружляти довкола голови, сів на плече, почистив дзьоба – і геть собі здимів»* [3; 289]. Як бачимо, митець вміло оперував усіма видами планів, проте найуживанішим все ж залишається крупний та детальний плани.

Отже, досліджуючи поетику творення образів головних героїв Є. Гуцала у романі «Позичений чоловік», можемо стверджувати, що письменник вміло оперував кінематографічними засобами. За допомогою пластичності в образотворенні митець відтворив правдивість та значущість кожного персонажа. Через категорії

кінопоетики: символічності, емоційності, нескінченності та різних видів планів митцеві вдалось сформувати і майстерно вибудувати гуцалівську систему образотворення. Тому беззаперечно можемо констатувати, що Є. Гуцалу притаманне кінематографічне художнє мислення, яке представило перед читачами кіно-панораму життя мешканців Яблунівки.

Помітно, що Є. Гуцало описує когось з фольклорною алюзією в загальних рисах (як-от хлопчик-грибочок і старий дід-гриб), і тут же розширює візуальний образ, деталізуючи його теж з допомогою фольклорних алюзій. У результаті він створює складний візуальний образ і водночас встановлює нові смислові зв'язки між фольклорними образами, що належать різним приказкам, прислів'ям. На матеріалі аналізованого роману, можемо стверджувати, що досягнути повного візуального вираження своїх кінокартин, Є. Гуцалу допомогло звертання до фольклору. Це, по-перше, апелює до вже набутого досвіду реципієнта, що краще формує візуальну картину. А, по-друге, розширює межі кінематографічного розуміння гуцалівського роману.

Список використаної літератури

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

**ДУХОВНІ КОНСТАНТИ СВІТУ ДИТИНСТВА
(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТЕЙ Є. ГУЦАЛА)**

Одухотворений образ дитинства належить до системи ключових змістових компонентів поезики Євгена Гуцала, до творення якого активно залучається автобіографічний дискурс, за рахунок чого у таких творах письменника чітко простежується превалювання суб'єктивно-інтимної тональності, відсутність чіткого розмежування між ліричним героєм і автором, багата асоціативність. «З висоти своїх літ і життєвого досвіду озирає письменник і своє дитинство, гірко припалене жорстокою фашистською окупацією, і життя рідних, близьких, односельчан, усього народу свого, – зауважує М. Жулинський, визначаючи один з ідейно-тематичних аспектів творчості Є. Гуцала. – Нелегко проглядається межа між особисто пережитим і тим, що увійшло в почуття, у свідомість ще на берегах дитячих безпосередніх вражень, але чи варто поділяти те, що неподільно заите в його творчості?» [Жулинський 1987: 27]. Художню модель світу дитинства, обпаленого війною, письменник вибудовує у численних оповіданнях («Діти війни», «Зяблик», «Озброєні діти», «З горіха зерня» тощо) і повістях («Подорожні», «Біль і гнів», «Мертва зона», «Співуча колиска з верболозу, або Окупаційні фрески»), засади духовного становлення і розвитку дитини художньо досліджує в ліричних повістях «У гаї сонце зацвіло», «Княжа гора», «Баба Онися», інтенсивно інтегруючи в більшості випадків у текстуальну площину суб'єктивні образи авторської свідомості. Актуалізацію цієї наскрізної теми у своїй художній творчості Є. Гуцало обґрунтовував специфікою власного, вже зрілого світовідчуття й світорозуміння: «А взагалі, тепер мені здається, що дитинство – найцікавіша пора, саме та пора, коли майбутнє життя – ще попереду, коли воно ще непізнане і його кортить пізнати, коли воно – це нерозгадана загадка, лиш обіцянка – неодмінного дива. І хай це вогненні воєнні роки, хай голодні повосенні – однаково чарівливість дитинства не щезає навіть за таких умов» [Жулинський 1987: 14].