

6. Няму А. Русская фаустиана: Учебное пособие. – Черновцы: Рута, 2009. – 288 с.
7. Постмодернизм: Энциклопедия. – Минск.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
8. Сторі Д. Теорія культури та масова культура: Вступний курс. – Харків: Акта, 2005. – 357 с.
9. Урманцев Ю. Природа адаптации (системная экспликация) // Вопросы философии. – 1998. – №12. – С. 21-36.

Отримано 20 січня 2012 р.

М. Львів



Анна Мазурак

УДК [82+79.43]:159.91

ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МОНТАЖУ ЯК ЗАСОБУ ХУДОЖНЬОГО ВПЛИВУ В ЛІТЕРАТУРІ Й КІНО

Обґрунтовано психофізіологічні засади монтажу як виражального засобу в літературі і кіномистецтві. Їх функціональність продемонстрована на прикладі аналізу поезії Тараса Шевченка "І досі сниться: під горою..."

Ключові слова: кадр, кінопоетика, "кінематографізм в літературі", монтаж, мізансцена, поетика монтажу, принцип оберненої воронки, рецептивна поетика.

Anna Mazurak. The psycho-physiological foundations of montage as a method of artistic influence in literature and cinema

The paper focuses on psycho-physiological principles of montage as an expressive means of literary and cinematic works. Its functional possibilities are exemplified by the analysis of Taras Shevchenko's poem *And Still I Dream: Beneath the Mountain*.

Key words: sequence, poetics of film, cinematographic principles in literature, montage, mise-en-scène, a turning funnel images, receptive poetics.

Термін "монтаж" зазвичай розуміється як кінематографічний засіб. Пояснюється це тим, що цей термін і справді з'явився, утвердився й набув "кінознавчого" осмислення з розвитком кіно як виду мистецтва. У кінопоетиці він уже давно визнаний одним із головних виражальних засобів. Однак, коли з'явилася потреба у професійній підготовці кінорежисерів, найвідоміші майстри кіно (С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, М. Ромм, А. Тарковський та ін.) з метою пояснити майбутнім режисерам *поетику монтажу* почали звертатися до художньої літератури як до матеріалу, на прикладі якого було зручно й вигідно з дидактичного погляду продемонструвати мистецтво кіномонтажу. Виявилось, що для високохудожнього літературного тексту монтаж також виступає одним із найважливіших виражальних засобів. Професори кінорежисури відкрили для себе і для своїх учнів "кінематографічність" творів О. Пушкіна, Л. Толстого, М. Гоголя та інших відомих майстрів слова. Складалося враження, що чим вищий художній рівень літературного тексту, тим активніше в ньому виявляється монтажний принцип, який треба розуміти як *компонування закодованих у слово зображень*. Тривалий час літературознавців не зацікавлювало це відкриття. Навіть такі вдумливі дослідники, як В. Шкловський та Ю. Тинянов, що одними з перших почали осмислювати специфіку кіно як виду мистецтва, не звернули на це відкриття особливої уваги. Щоправда, із часом, і то вельми епізодично, коли йшлося про інтерактивні стосунки кіно й літератури, заходила мова про монтажний спосіб поєднання зображальних моментів літературного тексту. Щоб зрозуміти, чому можливі такі "перегуки" між кінопоетикою та поетикою літературного тексту, слід узяти до уваги, що художня література й кіно фактично "працюють" з одним і тим самим матеріалом – *зоровим образом* (візією, зображенням, зоровою картиною). Однак така паралель дещо умовна.

Якщо зображення слугує для кіно, безумовно, основним матеріалом, котрий після відповідної художньої обробки володіє ефектом прямого естетичного впливу, то візуальність художньо-літературного тексту закодована у слово й набуває художньої впливовості лише через процес розкодування того візуального потенціалу, що міститься у слові. Звідси й висновок М. Зубрицької, що “літературно-теоретична проблема *homo legens* – це передусім проблема візії та візуалізації” [5, 15].

Варто (і треба!) говорити, що художнє слово – це особливий матеріал. Окрім візуальної складової, воно наділене ще й іншими надзвичайно тонкими засобами впливу, які зумовлюються здатністю слова збуджувати різномодальні асоціації. Але при цьому варто погодитися з думкою, що література – це переважно візуальне мистецтво. Щоправда, її візуальність закодовано у слово. Через те напрошується висновок, що поетика літературно-художнього тексту певною мірою має бути переорієнтована на вивчення як процесу закодування візуального змісту, так і процесу його розкодування (візуалізації) читачем. Ось чому порівняльне вивчення особливостей монтажу зорового (зображального) матеріалу як у кіно, так і в літературі становить *актуальну проблему*, розв’язання котрої обіцяє певний науковий набуток, особливо важливий для глибшого осмислення “секретів” впливу візуалізованого слова на реципієнта.

Але тут одразу виникає проблема *методів дослідження* монтажу як засобу художнього впливу, що функціонально дієвий в обох видах мистецтва. Монтаж – прийом, засіб, яким широко користуються як митці кіно, так і митці слова. Якщо митець удається до цього прийому, то він передбачає його функцію, яка є *функцією впливу* на свідомість реципієнта. Отже, доходимо висновку, що один зі шляхів розгадки та пояснення впливу на свідомість реципієнта полягає в його моделюванні процесу такого впливу. Саме з метою моделювання впливу художнього тексту на реципієнта, або ж, інакше кажучи, з метою моделювання самого акту сприймання реципієнтом художнього тексту, і виникла рецептивна поетика, яка на вітчизняному ґрунті бере свій початок із Франкового трактату про секрети художньої творчості, з харківської психологічної школи, з усіх інших реальних спроб пояснити процес рецепції художнього (кіно- чи літературного) тексту з використанням інструментарію психології та психофізіології (див. статтю Г. Клочека про рецептивну поетику [8]). У принципі, кожний прийом художнього впливу може бути пояснений із позицій психофізіології. Якщо це вдається зробити, то одразу ж виходимо на надійний за своєю валідністю науковий результат. У такому разі психофізіологія, задіяна в нашій гуманітарній науці, піднімає рівень доказовості тверджень подібно до того, як це робить математика в точних науках.

Видатний режисер В. Пудовкін писав: “Природа монтажу властива всім мистецтвам, і в кінематографі вона лише отримала досконаліші форми” [12, 116]. Приклади монтажного мислення в різних видах мистецтва – це взагалі окреме питання. Проте зараз ставимо перед собою завдання розглянути психологічні засади цього засобу на матеріалі двох мистецтв – літератури й кіно, інтерактивність яких дедалі більше зацікавлює вчених (філософ А. Бергсон, мистецтвознавець та літературознавець І. Іоффе, С. Юткевич, В. Демін, Н. Горницька, В’яч. Іванов, мистецтвознавець А. Соколов, Н. Агафонова, О. Пуніна та ін.). Передусім слід розглянути і прийняти твердження, що монтажність – це психофізіологічна властивість сприйняття людиною світу, це засіб здійснення розумових операцій нашою свідомістю. Наше пізнання об’єктивної реальності складається з таких процесів, завдяки яким людина сприймає та перероблює інформацію; ідеться передусім про такі категорії психологічної науки, як *відчуття, сприймання, уявлення та мислення*. Згідно з концепцією видатного психолога С. Рубінштейна, яку він виклав у своїх відомих “Основах загальної психології”, сприймання –

“...це специфічна пізнавальна діяльність зіставлення, співвіднесення чуттєвих властивостей предметів, які в ньому виникають. Під час сприймання чуттєві властивості неначе витягуються з предмета – для того, щоб одразу бути віднесеними до нього. <...> Чуттєві дані, які виникають в процесі сприймання, та наглядний образ, що формується при цьому, отримують одразу предметне значення, тобто відносяться до певного предмета” [13, 227]. Твердження відомого психолога важливе для розуміння монтажу як мислення зоровими образами.

Вибудовуючи психологічну концепцію процесу сприймання, С. Рубінштейн не вдавався до терміну “монтажність”, але він досить широко користувався такими поняттями, як “зіставлення”, “співвіднесення”, “звірення образу з предметом” – усі вони прямо стосуються природи монтажності як засобу. Психолог висловлює думку, що сприймання – це не просто сума відчуттів. “До кожного сприймання, – продовжує С. Рубінштейн, – входить і минулий досвід <...> й мислення того, хто сприймає, та – у відомому сенсі – також його почуття та емоції” [13, 228]. Таке твердження добре пояснює той факт, що конструкція художнього образу тим вдаліша, чим більша його здатність апелювати до особистого досвіду реципієнта. І тут виникає питання: як саме можна виявити, виміряти та описати здатність художнього образу ефективно апелювати до його особистого досвіду? Ідеться про важливу наукову проблему, що стосується такого складного поняття, як енергія художнього образу. Зараз ми лише ставимо це питання, розуміючи, що відповідь на нього не може бути простою. Але немає сумніву, що воно може бути вирішене в рамках рецептивної поетики.

Французький філософ А. Бергсон у відомій праці “Творча еволюція” (розділ “Кінематографічне мислення”) стверджує, що в нашій свідомості відсутнє бачення самих речей, наявний лише їх середній образ. На його думку, свідомість стрибками несеться від одного результату до іншого й не бачить сам процес здійснення руху, а лише образ уже здійсненого [1, 314]. Наша свідомість аналізує окремі вихоплені частини інформації, а потім на їхній основі створює образи навколишнього світу. “Ми схоплюємо, – пише учений, – майже одночасні відбитки зі скороминущої реальності, і через те, що ці відбитки притаманні цій реальності, нам достатньо нанизувати їх упродовж абстрактного однорідного, невидимого становлення, що перебуває у глибині апарату пізнання, аби наслідувати тому, що властиве самому цьому становленню. Сприйняття, мислення, мова діють у такий спосіб. Чи йдеться про те, щоб осмислювати становлення, висловлювати або навіть сприймати його, ми навряд чи робимо що-небудь інше, крім вмикання свого роду внутрішнього кіноапарату” [1, 294]. На думку А. Бергсона, людська свідомість неначе фотографує окремі моменти якогось руху, дії і потім із цієї низки нерухомих образів будує, монтує один нерухомий, кінцевий образ. Він стверджує, що механізм нашого звичайного пізнання має кінематографічну природу.

Будь-яка дія уривчаста, тому й пізнання, вважає філософ, теж буде уривчастим [1, 295]. Усі процеси сприймання, мислення, формулювання думки відбуваються в нашій свідомості за кінематографічним принципом нанизування та кадрування, тому фіксація всіх цих процесів, вираження думки на письмі відбуваються аналогічно. Отже, філософ доходить висновку про кінематографічність (*монтажність*) людського бачення і, відповідно, мислення. Згідно з такими міркуваннями можемо узагальнити, що всі твори мистецтва і взагалі будь-яка людська діяльність мають монтажну природу. Сучасні дослідження з психології та психофізіології також активно стверджують думку, що монтажність лежить в основі психофізіологічних процесів нашого світосприйняття. Це пов'язано з тим, що людська свідомість постійно прагне

до пошуку та встановлення зв'язків між усім, що ми бачимо. Але вона не сприймає об'єкти повністю. Сучасні психологи вважають, що процес надходження інформації до свідомості завжди має уривчастий, немовби "фрагментарний" характер. Б. Ломов запропонував три етапи бачення об'єкта: 1) об'єкт сприймається як нерозчленована, безформна пляма; 2) у сприйманні виокремлюються певні деталі об'єкта та 3) упізнається форма об'єкта за цими ознаками [9, 227].

В. Козубовський у підручнику з психології зазначає, що сприйняття спрямовано на виявлення розпізнавальних ознак об'єкта, який сприймається. При цьому з усіх ознак, що впливають на свідомість людини, у ній відображаються лише провідні. Усі ж інші залишаються за межами сприйняття. Ці провідні ознаки необхідні нашій свідомості, щоб почався процес упізнання об'єкта. Він залежить від індивідуальних особливостей людини (складу мислення, рівня розвитку індивідуальних властивостей сприйняття, мотивацій, установок тощо), від її життєвого досвіду, знань про цей об'єкт, пам'яті. На цьому етапі сприйняття, стверджує психолог, відбуваються складні процеси зіставлення ознак об'єкта з еталонами, які зберігаються в довготривалій пам'яті людини, процеси мисленнєвого аналізу та синтезу системи цих ознак та прийняття рішення. Усе це базується на інформації, яка надходить від органів чуттів [8, 58-81].

Якщо це рух, то свідомість сприймає тільки якесь характерне положення, одну з фаз цього руху, і тільки потім, спираючись на цей окремий момент руху й відштовхуючись від нього, добудовує образ усього руху, увесь його цикл. Отже, одна деталь руху дає уявлення про весь рух. Зазначимо, що саме така особливість нашого сприймання реальності використовується творцями кіно- й літературних текстів. Звідси й особлива роль окремих "кадрів", котрі вмонтовуються в літературні та кінематографічні тексти як прийоми, що виконують функцію *деталей-жестів*: ідеться про вельми ефективні стосовно передачі психологічного змісту прийоми, які широко використовуються письменниками та кіномитцями.

Думку про те, що наше мислення та світосприйняття має монтажну природу, розгортає режисер кіно й телебачення, мистецтвознавець А. Соколов: "Монтаж – це не "властивість" кадру й не "властивість" кіно, а метод здійснення мисленнєвих операцій нашої свідомості, котрий узяли на озброєння кінематограф і телебачення та використовують його в найрізноманітніших художніх та інформаційних цілях" [16, 19]. Режисер ще раз доводить, що коли задіяно метод зіставлення, поєднання, комбінації, то тут завжди йдеться саме про монтаж. Цей метод, на його думку, використовується насамперед у процесі впізнання об'єкта. Дослідник пише, що пам'ять зберігає величезну кількість статичних пластичних образів та пластичних образів дій. Тому процес упізнання того чи того образу базується на методі зіставлення образу, який ми сприймаємо, та образу, що зберігається в нашій пам'яті. А це вже і є монтаж, підсумовує А. Соколов. На його думку, монтаж – це обов'язкова складова природи функціонування людської свідомості. Зорова інформація проходить складний шлях, перш ніж потрапити у свідомість. "На всьому шляху, – пише режисер, – від рогової ока до народження думки, на різних етапах просування, розпізнавання та усвідомлення отриманої інформації відбувається декілька форм її трансформації в період руху від рівня фізіологічного до рівня розуміння та оцінки. Але всюди "спрацьовує" один і той самий "механізм" – метод зіставлення" [16, 23-24]. І це відбувається саме так, бо, продовжує А. Соколов, із самого початку процес сприйняття має "фрагментарний" характер. Очі людини, коли вона щось роздивляється, весь час у русі. Вони перескакують з

одного напрямку на другий, з однієї деталі на другу, вихоплюючи з невеликими інтервалами шматки інформації. Ці шматки складаються в нашій свідомості, як мозаїка, в єдину загальну картину. Це відбувається тому, що ці шматки інформації є ознаками образу того об'єкта, що його ми вибудовуємо у своїй свідомості. Процес надходження інформації в нашу свідомість завжди й у всіх випадках має дискретний, переривчастий характер. Це необхідно для нормального протікання нашого сприймання. Адже членування на шматки та зіставлення цих шматків, тобто “сприймання-аналіз-синтез” – це складова людської природи сприймання та мислення. Тому монтаж присутній усюди в нашому житті. Режисер пише, що монтажність виявляється вже при виборі теми майбутнього твору, тому що відбувається відбір, процес зіставлення різних варіантів з оціночними критеріями автора. Монтаж має місце при виборі крупності кадру, бо об'єкт зйомки в певному масштабі зіставляється з рамкою кадру для передачі конкретної зорової інформації в образах. На побудову композиції кадру теж впливає монтажність нашого світосприйняття. Об'єкти в кадрі розташовуються не хаотично, а підпорядковуються певному задуму оператора, згідно з детально продуманими мізансценами. “Власне, використання багатого розмаїття пластичних статичних образів і пластичних образів дії, які зберігаються в нашій пам'яті, – підводить підсумки А. Соколов, – зробило німе кіно Великим, зрозумілим на різних континентах та в різних країнах” [16, 22].

Отже, робота нашого сенсорного апарата, насамперед його зорової частини, триває стрибками, має перервний характер. Фізіолог І. Сеченов називає око “щупалом”, тому що, коли людина роздивляється предмети навколо себе, її очі перебігають з однієї точки на другу. Завдяки цьому людина отримує зорову інформацію про окремі частини предметів [15, 269]. Залежно від завдань, котрі стоять перед людиною, стверджує видатний дослідник у галузі психофізики зору А. Ярбус, змінюватиметься й розподілення точок фіксації на об'єкті, тому що різна інформація зазвичай локалізована в різних частинах об'єкта. А рух очей відображає процеси людського мислення [11, 413]. Наведені спостереження та висновки засвідчують, що людина відбирає необхідну інформацію, аналізує навколишній світ, як монтажер за монтажним столом відбирає з усього різноманіття знятих кадрів ті, котрі найкраще розкривають смисл тієї чи тієї сцени, а потім змонтує з них уже завершений варіант цієї сцени.

Один із важливих інструментів, яким у перспективі здатна успішно скористуватися психологія художнього сприймання і яким, за окремими винятками, не поспішають оволодівати вчені, що працюють над розгадками таємниць художності, іменується *ефектом оберненої воронки*.

У психології неодноразово висловлювалася думка, що навколишній світ кожної миті впливає на людину безліччю найрізноманітніших подразників, але у свідомості відображається лише та невелика їх частина, на якій людина зосередила свою увагу в певний момент. Стосовно цього Л. Виготський писав: “...Наш організм улаштований так, що його нервові рецепторні поля в багато разів перевищують його ефекторні виконавчі нейрони, і в наслідку наш організм сприймає набагато більше вражень, подразнень, ніж він може реалізувати” [3, 310-311]. Далі психолог порівнює нашу нервову систему зі станцією, до якої ведуть п'ять колій, але від якої відходить лише одна, або з п'ятьма потягами, котрі приходять до цієї станції, а відходить від неї після жорстокої боротьби тільки один. Подібних висновків дійшов психофізіолог Л. Салямон, зазначивши, що “початкові ланки органів чуття приймають більше сигналів, ніж їх по нервових провідниках доходить до нервової системи, а в

початкові відділи центральної нервової системи надходить більше сигналів, ніж у вищі” [14, 102]. Отже, у широкий отвір воронки (лійки), тобто на рівень підсвідомості, надходить велика кількість подразнень – усі ті, що впливають на початкові відділи рецепторів людського організму, а ось через вузький отвір, тобто вже в нашу свідомість, потрапляє тільки невелика їхня частина. Це свідчить про *вибірковість нашої свідомості*, що визначається здатністю зосереджувати увагу на тому головному, що нас цікавить в окремий проміжок часу, і відкидати все зайве.

Саме на цьому твердженні, що до нашої свідомості доходить лише невелика частина вражень, які сприймають початкові органи наших відчуттів (*принцип воронки*), Л. Салямон, намагаючись пояснити фізіологію емоційно-естетичних процесів, обґрунтовує поняття “ефект оберненої воронки”. Суть цього ефекту полягає у твердженні, що митець, указавши на якусь частину вражень, що дійшли до свідомості крізь вузький отвір воронки, по суті, створює умови, за яких у реципієнта, що сприйняв висловлене автором, інтенсифікується відтворювальна робота свідомості у зворотньому (оберненому) напрямку. Класичний приклад, що ілюструє ефект оберненої воронки, – відоме висловлювання Антона Чехова, яке він вклав у уста одного з персонажів своєї “Чайки”: “На греблі блищить осколок від розбитої пляшки і чорніє тінь від млинового колеса – ось і місячна ніч готова”. Ідеться про здатність окремих деталей, зазначених у художньому тексті, активізувати відтворювальну образну уяву реципієнта. Здатність активізувати ефект оберненої воронки слугує показником художньої майстерності митця. Умови, що сприяють активності ефекту оберненої воронки, досліджені у статті Г. Клочека “Поетика “Енгармонійного” Павла Тичини (Аналіз із позицій психології сприймання)” [див.: 10].

Монтаж кадрів у кіно й монтаж “кадрів” у літературі вибудовується зі врахуванням ефекту оберненої воронки. Пенсне корабельного лікаря, яке повисло на реї, та хрест священика на палубі повсталого “Броненосця Потьомкіна”, коляска з дитиною, що підскакує на одеських сходах, – усі ці та інші кадри із фільму Сергія Ейзенштейна змонтовані з орієнтацією на ефект оберненої воронки. Так само як і кожна зорова картина із Шевченкової поезії “Садок вишневий коло хати...”, що є “кадром” із прекрасно змонтованого короткометражного “кінофільму” на тему “Весняний вечір в українському селі”, теж активізує ефект оберненої воронки.

З метою показу прийомів монтажу зорових образів-“кадрів” у поетичному тексті звернімося до поезії Тараса Шевченка “І досі сниться: під горою...”. Дослідниця живописної складової творчого набутку Т. Шевченка Л. Генералюк вважає, що вся творчість митця надзвичайно багата на кінематографічні прийоми. На її думку, це зумовлено особливою візуальною обдарованістю, яка до того ж іще була огранена високопрофесійним досвідом живописця. Це позначилося на всій його словесній творчості. Він чудово закодував у слово картини, що виникали перед його внутрішнім зором [див.: 4]. “Ідучи за “вказівками”, що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Т.Шевченка, – зауважує стосовно цього Г. Клочек, – можна писати художні полотна. Тут прямий зв’язок між образними візіями, що з’являлися у свідомості Шевченка-живописця та тією словесною конструкцією, що сформувалася Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження” [7, 9-10]. Ця особливість художнього мислення поета, що виявилася в образах, сконструйованих за правилами мистецтва живопису, зумовила наявність у його текстах значної кількості художньо виразних, закодованих у слово зорових картин-“кадрів”, які дуже часто співвідносилися та з’єднувалися за принципами кінематографічного монтажу. Цим пояснюється природа появи елементів кінопоетики ще в докінематографічний

період. На слушну думку В. Божович, “кінець XIX ст. – це час народження на світ нового мистецтва рухомих зображень. А попередні десятиліття можна розглядати як період *внутрішньоутробного розвитку кіно* (курсив мій. – А.М.), його поступового визрівання в лоні старших мистецтв, котрі, зі свого боку, підходили до рубежу різних структурних мутацій” [2, 6]. Отже, багато факторів посприяли тому, що твори Шевченка – це неначе сценарії до фільмів із чіткою побудовою мізансцен, з використанням різних кінематографічних прийомів, з монтажним ритмом. За приклад такого “кінематографічного” мислення митця править поезія “І досі сниться: під горою...”. У ній виокремлюються чотири цілком завершені мізансцени: 1) “біленька хаточка біля води”; 2) “дід і онук”; 3) “мати”; 4) “захід сонця”. Кожна з цих картин складається з різних “кадрів”, які мають свої вирішення щодо планів та ракурсів. Звернімося до класифікації крупності планів, здійснену Л. Кулешовим. Він одним із перших класифікував їх за шістьма видами: 1) деталь (наприклад, око людини з бровою та частиною носа); 2) крупний план (обличчя людини); 3) перший середній план (частина фігури людини до пояса); 4) другий середній план (фігура людини по коліна); 5) загальний план (людина у рамці кадру на весь зріст) 6) дальній план або панорамний [16, 38-39]. Спираючись на цю класифікацію, спробуємо розглянути зазначену шевченкову поезію на предмет виявлення кінематографічних прийомів.

Спочатку сприйmemo поезію цілісно, а потім розглянемо її за фрагментами в послідовному порядку:

І досі сниться: під горою
Меж вербами та над водою
Біленька хаточка. Сидить
Неначе й досі сивий дід
Коло хатиночки і бавить
Хорошеє та кучеряве
Своє маленькеє внуча.
І досі сниться, вийшла з хати
Веселая, сміючись, мати,
Цілує діда і дитя
Аж тричі весело цілує,

Прийма на руки, і годує,
І спать несе. А дід сидить
І усміхається, і стиха
Промовить нишком: – Де ж те лихо?
Печалі тії, вороги?
І нищечком старий читає,
Перехрестившись, *Отче наш*.
Крізь верби сонечко сіяє
І тихо гасне. День погас
І все почило. Сивий в хату
Й собі пішов опочивати [17, 233].

Вірш починається з картини-“кадру”, що побудована за кінематографічним принципом панорамування:

І досі сниться: під горою,
Меж вербами та над водою
Біленька хаточка...

Під час прочитання цих рядків у свідомості реципієнта вибудовується чіткий пластичний образ української хатинки в досить виразному пейзажному контексті. Шевченко створює завершену мізансцену-панораму, у композиційному центрі якої – “біленька хаточка”. Завдяки ефекту оберненої воронки пластичний образ швидко наповнюється різними деталями, з’являється відчуття тиші та спокою.

Далі Шевченко використовує принцип перехресного монтажу. На думку Л. Генералюк, це такий вид монтажу, при якому “одні частини твору будуються за принципом мізансцен і представляють певну послідовність подій з життя героїв, а в основі інших, вмонтованих частин, – застосовується принцип панорамування” [4, 264]. На думку дослідниці, цей кінематографічний прийом Шевченко використовує досить часто з метою підсилення контрастності та експресії

подій або з метою акцентувати увагу на якійсь окремій деталі. В аналізованій поезії поет, використовуючи принцип перехресного монтажу, показує спочатку “кадр-панораму”, в центрі якої – української хата, а потім у наступному “кадрі” вимальовує мізансцену, де головним героєм виступає сивий дід.

... Сидить.
Неначе й досі сивий дід
Коло хатиночки і бавить
Хорошее та кучеряве
Своє маленькеє внуча.

Це вже друга мізансцена. Пластичне вирішення цього “монтажного кадру” побудоване на показі крупних загальних планів діда та онука. Цей пластичний образ знову викликає ефект оберненої воронки. В уяві реципієнта одразу починають домальовуватися різні деталі побуту, передається ідилічний настрій.

Третя мізансцена складається з декількох різних планів. З’являється третя дійова особа – мати. Спочатку поет показує її загальним планом:

І досі сниться, вийшла з хати
Веселая, сміючись, мати...

Далі “камера” неначе наближається до постаті матері й показує її вже ближче. Це вже середній план:

Цілує діда і дитя
Аж тричі весело цілує...

Цей “кадр” емоційно заряджений, він дозволяє завдяки принципу наближення “роздивитися” матір і щасливу родину, відчутти настрій взаємоповаги та любові, який панує в ній..

Наступний кадр – це вже окрема картина, довершена картина Шевченка-художника:

Прийма на руки, і годує...

Митець подає постать матері першим середнім планом, щоб можна було роздивитися її щасливе обличчя, ніжну посмішку, очі, повні любові до свого немовляти. Мати з дитям на руках – портрет української мадонни. Завдяки ближнім планам у реципієнта виникає відчуття причетності до цієї ідилічної картини.

Завершуючи цей “монтажний ряд”, митець знову звертається до загального плану:

І спать несе.

В уяві реципієнта виникає зорова картина: мати, пригорнувши до грудей дитя, іде до дверей своєї біленької хати.

Наступний “кадр” вирішено в загальному плані:

...А дід сидить
І усміхається, і стиха
Промовить нишком: – Де ж те лихо?
Печалі тії, вороги?

І нищечком старий читає,
Перехрестившись, *Отче наш*.

Ці рядки створюють не тільки зоровий образ. Мізансцена тонко озвучена пошепки промовленою молитвою. Завдяки цьому монтажний “кадр” дає змогу реципієнтові не тільки візуалізувати образ діда, а й дізнатися про його ставлення до життя, релігії, відчути його внутрішній стан.

Наступними рядками автор переводить увагу читача на чудово зображену картину заходу сонця:

Крізь верби сонечко сіяє
І тихо гасне. День погас
І все почило.

Це кадр-панорама, який немовби супроводжується слуховим образом тиші. У фінальному “кадрі” – знову “сивий дід”, який по заході сонця йде відпочивати:

Сивий в хату
Й собі пішов опочивати.

Ця маленька “кінострічка” почалася із загального плану, ним і завершується – у цьому вбачаємо композиційний прийом, що “працює” на цілісність твору.

Отже, поезію Шевченка з повним правом можна розглядати як режисерський кіносценарій із чітко визначеним сюжетом, який реалізується через детально визначені мізансцени. Вони продумано змонтовані з “кадрів” різних планів – від загальних (панорамних) до середніх і крупних. Елементи кінопоетики становлять собою органічну складову художньої системи Шевченка. Це добре замасковані “секрети” художності, які лише почали нам відкриватися.

Слушним буде висновок, що монтажність лежить в основі нашої психіки, світосприймання, процесів мислення, це фізіологічна особливість людського зору. Монтаж – це одна з головних складових природи функціонування людської свідомості. Тому все, що створює людина, теж має монтажну природу. Повною мірою це стосується всіх мистецтв і насамперед літератури й кіно, що ґрунтуються переважно на образно-зоровому відтворенні життя. На думку В. Божович, “елементи кінематографічного бачення існували задовго до самого кінематографа і, буквально, можуть бути побачені в усьому, що було створено мистецтвом упродовж тисячоліть” [2, 6]. Передусім це стосується монтажу. Становлення його як виражального засобу багато в чому визначало формування виражальних можливостей кіно як мистецтва. Інтерактивні стосунки літератури й кіно активізують інтерес до монтажу, який, незважаючи на те, що завжди був органічною складовою поетики мистецтва слова, усе ж недостатньо експлікувався наукою про літературу. Аналіз поезії Т. Шевченка “І досі сниться: під горою...”, що побудована як коротка, але дуже майстерно створена “кінострічка”, у якій засіб монтажу візуальних картин слугує одним із чинників її високої художності, безумовно, засвідчує наукову перспективність досліджень, спрямованих на компаративістський аналіз поетики кіно й поетики літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Творческая эволюция. – М., 1998.
2. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX – начало XX века. – М., 1987.
3. Выготский Л. Психология искусства. – М., 1986.
4. Генералюк Л. Універсализм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. – К., 2008.
5. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
6. Клочек Г. Енергія художнього слова: 36 статей. – Кіровоград, 2007.
7. Клочек Г. Художній світ як категоріальне поняття // Слово і Час. – 2007. – №9.
8. Козубовский В. Общая психология: познавательные процессы: Учебное пособие. – Изд. 3. – Минск, 2008.
9. Ломов Б. Человек и техника. Очерки инженерной психологии. – М., 1966.
10. Наукові записки. Проблеми рецептивної поетики: 36 літературознавчих статей. – Вип. 84. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград, 2009.

11. *Психология ощущений и восприятия.* – Изд. 2. – М., 2002.
12. *Пудовкин В.* Избранные статьи. – М., 1955.
13. *Рубинштейн С.* Основы общей психологии. – СПб., 2007.
14. *Саллямон Л.* Элементы физиологии и художественное восприятие // *Художественное восприятие.* – Ленинград, 1971.
15. *Сеченов И.* Избранные произведения. – Изд. 2. – М., 1958.
16. *Соколов А.* Монтаж: телевидение, кино, видео: Учебник. – Ч. 1. – М., 2000.
17. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К., 2003. – Т. 2.

Отримано 9 грудня 2012 р.

м. Кривий Ріг

Тетяна Шевчук



На перехресті
епох:

антична
література
у творчості
Григорія
Сковороди

Шевчук Т. С. На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди. – Ізмаїл: СМІЛ, 2010. – 360 с.

Авторка прагне охопити основний спектр актуальної наукової проблематики з вивчення творчості Г. Сковороди. У вступі здійснено огляд вивчення його спадщини з філології, філософії, педагогіки, адже напередодні 300-річного ювілею необхідний перегляд відомих концепцій з усіх напрямків його творчості, нових наукових оцінок, нових питань, а також переосмислення “білих плям” у біографії Г. Сковороди, розвінчання деяких літературознавчих міфів про його життя, аналіз фактів співіснування несумісних ідеологічних кліше щодо приналежності його естетико-філософських поглядів тощо.

Розглядаючи традиційний поділ етапів творчого шляху Сковороди, авторка звернулася до біографічного портрета, написаного його учнем, другом і сучасником М. Коваленським (1745–1807). Дослідниця звертається до питання естетичних пріоритетів Г. Сковороди у світоглядній і стильовій галузі, різнобічності його естетичних поглядів.

Закономірним став і розгляд історіографічних набутоків з питання залежності світогляду Г. Сковороди від основ античної філософії, а також виокремлення основних етапів порівняльного аналізу філософських поглядів Сковороди та античних філософів, кініків, стоїків. Незважаючи на солідну історіографію з цієї проблеми, вона все ж потребує серйозного наукового перегляду, бо й досі залишається багато білих плям і літературознавчих міфів.

Т. Шевчук віднайшла нові матеріали, пов’язані з перебуванням Г. Сковороди в КМА, уточнила час його праці в Переяславському колегіумі, географію його закордонних мандрів, які часто ставали об’єктом наукових спекуляцій, історико-літературні оцінки естетичних поглядів про нього у XIX–XX ст. Розглядає вона й духовну культуру античності як фундамент світобачення Г. Сковороди в літературознавчих дослідженнях, жанрово-змістові модифікації античної спадщини у прозі митця, зокрема у філософських діалогах, античні традиції в байках, “вічні” образи античної міфології, традиції античної лірики в поезії, сквородинівську “гораціану” – фактори впливу й механізми рецепції, античні класики в естетичному сприйнятті.

С. С.