

КОЛОРИСТИКА В МАЛІЙ ПРОЗІ ЄВГЕНА ГУЦАЛА

У статті розглянуто засоби зображення простору у прозі українського письменника, які надаються до порівнянь із малярською технікою. В оповіданнях Є. Гуцала в описах краєвидів можна віднайти словесні аналоги таких малярських засобів, як колірна домінанта, колористична гармонія, освітлені й затінені зони. Уведення у словесну картину нових барв і їх комбінація, конструювання світлового середовища дають змогу посилити емоційність викладу, внести в нього настроєві акценти. Зміна хроматичного ряду у словесному зображенні уподібнює розповідь до мелодійних і звукових переходів у музиці й монтажних засобів у кінематографії. Колористичні ефекти увиразнюють пластичність зображених об'єктів або ж, навпаки, нівелюють їх реальну матеріальність, надають натурі декоративності чи символічного сенсу. Помітним виражальним потенціалом наділені й пейзажні описи з менш яскравою й не надто насиченою колірною гамою. Подано також порівняльний аналіз словесних картин і їх малярських аналогів-попередників.

Ключові слова: імпресіонізм, малярство, гіпотипозис, пейзаж, колорит, колористична гармонія, колірна домінанта.

Oleksandr Braiko. Coloring in Short Prose by Yevhen Hutsalo

The paper considers the means of representing space in Yevhen Hutsalo's prose which are suitable for comparison with the painting technique. Coloring is one of determining graphic resources of a picture. The artistic effect of the figures and spatial compositions fixed on canvas is to a great extent predefined by the color solution of the subjects and air environment depicted. In order to make the world of imagination more representational the literature used to involve visual imagery in a verbal design, in which color and light markers not only specify a representation of fictitious or real situation but also give some lyrical, epical or dramatic coloring to the narration, increasing the expressivity of a picture. In the descriptions of landscapes in the short stories by Yevhen Hutsalo one may find the verbal analogues of such painting tools as color dominant, color harmony, lighted up and shaded areas. The dynamics of color solution in a verbal picture, the introduction of new hues and their combinations, and the constructing of light environments help to strengthen the emotional effect of the narration and make some special mood accents. The change of chromatic range and interpretation of painting components of the verbal image liken the narration to the melodious and sound transitions in music and editing tools in filmmaking. The color effects contribute to plasticity of the represented objects or, on the contrary, make their representation less material, give some decorative or symbolic sense to the nature. The story "On the Shining Horizon" may be compared to the cycle of paintings by Oscar-Claude Monet "Rouen Cathedral". The unsteady landscape of Y. Hutsalo is marked by interpretative activity of the narrator. The landscape descriptions with a less vivid and not too rich, i. e. comparatively weak in terms of stimulating emotions, color range are also endowed with a noticeable expressive potential. In accordance with the requirements of expression in painting the verbal chiaroscuro also may give dynamics to relatively static environment. The paper offers a comparative analysis of the verbal 'pictures' and their corresponding paintings-predecessors.

Keywords: impressionism, painting, hypotyposis, landscape, color, color harmony, color dominant.

Порівняльні студії ресурсів образотворення літератури і малярства, функціонування "візуальної" (орієнтованої на відповідну читацьку уяву) образності у словесному творі, особливостей інтермедіального перекодування естетичного й закріпленого в мистецькій культурі зорового досвіду належать до перспективних галузей теорії літератури й компаративістики, зокрема доволі активно розвиваються й у вітчизняній науці (див., наприклад: [5; 13; 14; 16; 17]). Аналіз літературних творів із погляду їх живописного естетичного потенціалу потребує не лише виокремлення уривків, сумірних із зоровою репрезентацією предметного середовища, а й концептуального розкриття специфічно малярських ресурсів художнього впливу. Для опису літературних засобів, які мають на меті наслідування моделювальних можливостей малярства, в естетиці віддавна існує поняття гіпотипозису. Л. Генералюк зазначає, що гіпотипозис – це "одна з фігур стилю, котра має на меті наочне зображення, максимальну візуалізацію того, про що йдеться. <...>...опис в гіпотипозисі не стосується конкретного твору мистецтва і лише опосередковано, активізуючи

пластичну уяву в реципієнта, може викликати у згадці якусь картину; він пропонує читачеві прийоми й критерії візуалізації <...>. Завдання гіпотипозису полягає в тому, щоб словами створити чуттєву картину, дати наглядний образ предметів, продемонструвати можливості словесного живописання” [5, 311–312] (див. також: [4]). Дослідниця знаходить схоже трактування цього терміна в українській теоретико-літературній традиції, опертій на європейські джерела – у відомому трактаті М. Довгалевського “Поетика (Сад поетичний)” (1736) [10, 332]. У подальшому розгляді йтиметься про малярську репрезентацію пленеру, краєвидів. У пейзажі-гіпотипозисі, на думку Л. Генералюк, “можна виявити концентрацію формотворчих засобів образотворчого мистецтва (лінійні, тональні, колористичні, світлотіньові співвідношення, передній та далекий плани і т. д.), трансльованих у вербальну форму” [5, 320].

До малярських виражальних ресурсів належать композиція, ритм, колірне і світлове вирішення картини. У пропонованій статті буде приділено увагу літературному моделюванню (словесним аналогам) колористичних і світло-тональних засобів.

Колористика – один із визначальних образотворчих ресурсів картини. Дієвість мистецького впливу зафіксованих на полотні фігур і просторових композицій значною мірою зумовлена також світло-тональним вирішенням предметного й повітряного середовищ. Література, прагнучи унаочнити фікційний світ, віддавна активно залучає у словесне моделювання пластичну образність, у якій колірні та світлові маркери не лише конкретизують репрезентацію уявної чи реальної ситуації, а й надають викладу емоційності, увиразнюючи яскравість картини чи настроєвий підтекст барвистих “мазків”. Особливої ваги колористика набула в малярстві останньої третини ХІХ – початку ХХ ст., зокрема в імпресіонізмі, де характер освітлення й повітряного середовища став чи не пріоритетним чинником естетичного впливу. “Зображаючи різні об’єкти, імпресіоністи <...> ніби розчиняли (їх. – О. Б.) у світлоповітряному середовищі” [1, 93]. Відповідні засоби поширилися й на словесне образотворення. В українській літературі цей досвід був сприйнятий наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. й наново актуалізований у добу шістдесятництва з його увагою до культури образного мислення, пошуками міжмистецького синтезу. Офіційно канонізована в радянську добу вітчизняна інтелектуальна й літературна традиція (скажімо, праця І. Франка “Із секретів поетичної творчості”, різнобічний літературний і мистецький досвід Т. Шевченка чи О. Довженка, котрий цікавився малярством, проза М. Коцюбинського, поезія П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана) стимулювала творчі пошуки молодшого покоління письменників. Приміром, у поетичному доробку Л. Костенко Л. Генералюк віднаходить подібності зі скульптурою, аквареллю, естампом, барельєфом (див.: [4, 58–59]). Кінематографічний вишкіл, вплив геніального наставника – О. Довженка – позначився на ліриці та прозі М. Вінграновського. Поетичні твори І. Драча (“Балада про Сар’янів та Ван Гогів”, “Архітектурний диптих”, “Скін Корбюзьє”, “Сльоза Пікассо”, “Над малюнками Вестерфельда 1651 р.”, “Леонардо да Вінчі”), як і пластичні, барвисті деталі його віршів, також свідчать про пильну увагу до візуальних мистецтв. Уже в першій повісті ще зовсім молодого В. Дрозда “Люблю сині зорі” (1962) героїня-студентка виявляє малярський смак, зіставляючи морський пейзаж І. Айвазовського і принесену з базару картину, найвірогідніше, кустарну; сні й марення інших персонажів марковані за допомогою промовистих барв. Зрілі твори прозаїка засвідчують майстерне просторове компонування й кольорове тонування пленеру й інтер’єру, а в пізньому автобіографічному романі “Пришестя” розповідач захоплено згадує про ікону “Чернігівська Богоматір”, побачену в Сумському обласному музеї.

Наведені факти (а вони потребують не так реєстрового переліку, як відповідних інтермедіальних студій) засвідчують продуктивний інтерес шістдесятників до класичного й сучасного мистецького досвіду, прагнення інтегрувати у вітчизняний культурний простір світові здобутки в царині малярства, музики, архітектури, кіно, а в ідеалі – засвоїти й літературно перекодувати відповідні мови інших мистецтв.

Непоодинокі зразки малої прози Є. Гуцала з описами природи (подекуди цілковито присвячені враженням від довкілля) виявляють настанову розповідача на комфортну самотність, увагу до власних ідей, емоцій та імпресій – риси інтровертного психологічного типу, притаманного, зокрема, художникам із їх специфічним заглибленням у зорові властивості предметного й загалом матеріального середовища. Делікатна, неконфліктна вдача письменника, схильність до ліризму, фіксація переживань приватної, а не публічної особи робили цілком органічними для його творчих пошуків занурення в малярничість видимого світу. Авторські спроби візуального мистецького освоєння побаченого з актуалізацією читацької зорової уяви засвідчують малярську чутливість прозаїка. В. Дончик у спогадах початку 2000-х років визначив манеру Є. Гуцала як “лірико-психологічно-медитативно-акварельне письмо” [11, 9]. Така комбінація означень дає вказівку на стильові чинники індивідуального образотворення (словесного малюнку) і на функціональну роль зображальних прийомів. Тобто авторське прагнення до ліричної медитації знаходить вдячний матеріал у відповідному середовищі. Або ж, навпаки, словесно зафіксована картина природи нарощує художній зміст у роздумах, оцінках чи й підтексті зображеного світу, невіддільних від естетично значущої плерерної моделі. Л. Тарнашинська помічає в письменника “потужне та яскраве явище синестезії”, “культивування естетико-художнього задоволення від споглядання й відтворення в художньому творі краси як ідеалу досконалості” [18, 27].

На основі колориту формується пластична виразність – “та якість малярства, яка досягається передусім за допомогою світла й кольору...”. [12, 124]. У довершеній композиції “колористична єдність і гармонія барв картини створюються насамперед тоновим і колірним станом освітлення” [2, 133]. Тональну і спектральну єдність малярської картини забезпечує колористична домінанта, яка гармонізує різні зони й фігуративні складники композиції. До виразальних ресурсів малярства належить поділ барв на “теплі” (ті, які наближаються до червоного й жовтого) і “холодні” (тягнуть до зеленого, синього, фіолетового). “Узагалі будь-який колір може бути й теплим і холодним залежно від того, у який бік наближається його відтінок <...>. Протиставлення теплих і холодних відтінків становить найнеобхідніший елемент малярської майстерності й теж слугує однією з умов створення гармонійного колориту”, – зазначав Г. Бєда [2, 138]. Художньо осмислена взаємодія кольору предмета, барв його оточення, простору й освітлення формує тон [19, 25–26]. “Зазвичай у малярському творі художник розіграє кілька гам, що загалом утворюють певну тональність. Тональність характеризує світлоповітряний, колірний стан зображення. Саме через певну тональність у пейзажі, наприклад, виражається стан пори року, доби, стан погоди; у висловах на зразок “сріблястий колорит”, “світло-коричневий” тощо йдеться радше про тональність, ніж про колорит”, – зазначав А. Зайцев [12, 137].

Гармонійна комбінація кольорів у картині, особливо контрастних, і передача з їх допомогою емоційного змісту потребує творчого підходу художника. Фахові знання та спостережливість дають змогу відтворити гру природних барв, “теплоту” і “холод” натури, яскравість чи, навпаки, бляклість, взаємодію світла і тіні, використати засоби палітри для побудови настроєво насиченого

образу. “Колорит картин не завжди будується тільки на напружених колірних поєднаннях. Тонові й колірні відношення етюду чи картини можуть бути побудовані й на стриманих нейтральних кольорах, якщо зображуваний момент у дійсності не характеризується напруженням барв” [2, 135].

Серед перших порівняно вдалим словесно-малярських спроб Є. Гуцала можна вирізнити передусім дві відмінні між собою чи навіть альтернативні настанови. Пріоритет колірної домінанти витворює єдине світлове середовище, яке естетизує зображений краєвид. Водночас наявне і прагнення динамізувати, урізноманітнити в часовому розгортанні і просторовому розташуванні палітру барв і світлових ефектів. Ці дві тенденції апробовано в кількох оповіданнях і прозових мініатюрах 1969 р. (датуємо їх за авторськими збірками).

Ініціальний пейзаж оповідання “Весняна скрипочка згори” містить колірну домінанту “сивизни”, пов’язану передусім із “холодними” змістовими акцентами, і відповідні вказівки щодо погоди дістають органічну, умотивовану “збіднену” колористичну гаму: “Гори були смутні. Хмари перевальцем котились над верхами, обтрушуючи із срібlistої своєї вовни дрібненьку й гостру, ніби перетовчене скло, мжичку; хвилясті й примарні пасма туману стелилися під самісінькими нашими ногами <...>” [7, 77]. Показові відхилення від цієї колірної домінанти емоційно значущі: “Все було сиве – і швидкі, летючі пасма туману, і стежка, всипана більшим і малим камінням та розбита ратицями худоби, і трава, що росла тут кущиками. Сивіли й ліси по схилах, і хмари летіли по них паруючим молоком, яке зрідка спалахувало білим сліпучим полум’ям, коли в розколині між хмарами з’являлась навдивовижу чиста й свіжа блакить” [7, 77]. Образ молока тут асоціюється з теплом, і такий контраст барви та стану матерії і глядацьких імпресій непрямо вказує на розташування сонця в полі зору спостерігача, породжує відчуття безмежжя довколишнього простору. Такі варіації образно фіксують специфіку гірської місцевості: значна висота над рівнем моря асоціюється як із холодом, так і з близькістю неба й помітно частішою присутністю сонця над обрієм, не затуленим будівлями чи деревами.

В оповіданні “Весняна скрипочка згори” перевага, так би мовити, білої частини спектра дістає тональні акценти, які підвищують експресію картини, збагачують її колірну гаму. Срібlistа вовна маркує вірогідні промені сонячного світла на хмарах, моделюючи гадану м’якість газоподібної речовини. Натомість мжичка, усуваючи прозорість повітряного середовища, увиразнює фактуру життєдайної водяної стихії, а водночас нівелює “класицистичну” чіткість зображення, надає малюнку імпресіоністичної розмитості обрисів і витворює образ простору, сповненого вологої подрібненої, майже невловної матерії.

Інший плернерний етюд у цьому ж таки творі спершу не має чіткої колористичної домінанти, а вражає комбінацією різних насичених барв з елементами синестезії. “У Буркуті <...> ми крізь скло (автобуса. – О. Б.) розглядали ліспромгоспівську контору, низенькі дощаті хатки, місток над річкою. Уже було зовсім світло, повітря стояло в улоговині густе й синє, а ген там, оддалік, таке яскраве, наче аж лунке. Золотиста зелень смerek безшелесними широкими потоками збігала по схилах, а там, де ще лежали ранкові тіні, вона була схожа на шкуру бурого ведмеда. Окроплене живлющими променями, все навколо здавалось лагідним, умиротворяло” [7, 83]. Естетичний ефект цієї словесної картини об’єднує різноманітні імпресії в композиційну цілісність і досягається завдяки фіксації й сегментації освітлення. “Яскравість” повітря, золотий відблиск проміння на рослинах, барвні маркери затіненої зони витворюють настроєву “мелодію” колористичних сигналів. Виокремлюючи відмінні спектральні зони, автор водночас розмежовує “теплі” і “холодні” ділянки зображеного краєвиду. Погляд у вертикальному русі вибудовує доволі строкату,

хоча й порівняно цілісну композицію, відповідну до особливостей фіксованого пленеру. Просторове нюансування світлових ефектів тут, гадаю, передусім увиразнює споглядальний настрій персонажа як можливість естетично поцінувати краєвид, побачити в ранкових гірських барвах натурний матеріал для продуманої картинної композиції. Її об'єднавчим чинником стає повітряне середовище з оптичними ефектами проникнення світла.

У прозовій мініатюрі “В нічне...” деталізація першої статичної картини з розмежуванням освітлених і затінених зон, глибиною простору відповідає колористично виписаній малярській композиції або ж досить тривалому статичному кадру, який налаштовує на ідилічне сприйняття часопростору. “Вже геть-геть вечір, повернулася з череди худоба. Од усього прослались такі довгі тіні, що й кінця їм не видно. І, заслане тінями, все довкола посвіжіло й потемніло, тільки верхи хат та осокорів хлюпочуться в блідому промінні. Сонце горить, догоряє, згоряє – воно побільшало, багряним стало, намореним” [7, 169]. Наступний “кадр” додає нові колористичні й настроєві нюанси, водночас увиразнюючи повільний плин часу: “Зайшло воно – і вже простір не такий стомлений, а наче побадьорішав і поздоровшав. Повітря густо посизіло, а ген там, у долинці між вербами, його наче легеньким туманом підсвічено, і воно таке свіже здається, що хоч біжи туди пити його. Й латку конопель на городі немовби водою побризкали – запахла вона тьмяною якоюсь гіркотою, запахла добре й збудливо” [7, 169]. “Кінематографізм” цього уривка фіксує вже перша процитована фраза, яка апелює до динамічного чи навіть малярсько-ритмічного зображального чинника. Образ сонця також розрахований на динамічне сприйняття з доволі сильним фігуративним і світло-тональним подразником: диск вечірнього світила цілком заслуговує на роль композиційного центра словесної картини або ж її малярської чи екранної репрезентації. Просторове й часове нюансування вечірніх барв ніби комбінує виражальні можливості літератури, малярства й кіно, композиції та палітри. Розгортання колірної гами, увага до бляклых тонів (сизе повітря, туман) підсилюють художній ефект: кожний колірний штрих взаємодіє із суміжними й попередніми у витворенні настроєвого словесного малюнку.

Вихідний світловий сигнал налаштовує на порівняно “скромну” колірну гаму. Тому в контексті сутінків кожний, сказати б, спектральний маркер набуває особливої значущості. Ретроспективні пуанти опису, які підсилюють колірне тло краєвиду, взаємно доповнюють одне одного в цілісному світловому середовищі, підвищують його “світність”: “І коли поглибшають та почорніють золоті сутінки, коли пригасне рожевий порошок, тоді з далекого завулка виходять на дорогу коні” [7, 169]. Мозаїка барв (блідо-жовта, молочна, сиза, золота, рожева) оточує композиційний центр словесної картини й водночас її найпотужніший зоровий подразник – сонячний диск.

Колористичне нюансування пленеру як художній засіб у Є. Гуцала інколи поєднане з мальовничістю перспективної моделі простору (у кіно – глибини кадру). Панорамна малярська візія пленеру виокремлює колірні зони, гармонізує їх завдяки переходам відтінків повітряного середовища (оповідання “У сяйві на обрії”, 1969): “Добре було сидіти на яблуні; внизу лежали зелені води городів, по них ясніли латки жита; соняшники повертались один до одного або ж зводили догори свої вогненні лица <...>. Повітря <...> над головою <...> стояло чисте й незрушне, а там, у далечині, забарвлювалось у сиві тони, було достигле і наче аж густіше. Спокій, пастельні відтінки врівноваженості, весь навколишній світ – це стан миру між зеленим та голубим кольорами, стан взаєморозуміння й довір'я” [7, 99]. Указуючи на малярське бачення пейзажу, автор інтуїтивно відчуває й виокремлює

колористичну гармонію – чинник вихідного ідилічно-пасторального емоційного впливу.

Розповідач визначає описуваний плерер як картину й тим налаштовує читача на естетичне, опосередковане культурним досвідом, сприйняття викладу. Така вказівка привертає увагу до просторово-композиційних складників опису – тонально-колористичних прийомів, перспективи, глибини зафіксованого простору: “Обрій, на якому неслухняними дітьми бігли в спеку волохаті голови тремтливого марева, зливався з небом, і на тому обрії виднілося дерево. Запримітити його можна було лише ясної днини або тоді, коли на заході сідало сонце, променями своїми висвітлюючи та малюючи навдивовижу містку й глибоку картину, на якій чітко прозирала вузенька стежка на луках, і непорушне лоша біля копички сіна, й постать жінки, що з граблями на плечі поверталася в село. І всю цю картину об’єднувало, наснажувало змістом оте самотнє дерево, яке стояло при самому обрії і за яким, обклавши зусібіч стовбур і гілля багряним жаром, розкішно мліло, конало із святенницькою усмішкою всерозуміння на змученому чолі вечірнє сонце” [7, 98–99].

Порівняно статична композиція починається зі вдалого моделювання світлового середовища, яке розмиває обриси предметів, уключаючи провідний об’єкт уваги – дерево – у “легкий” просторово-матеріальний і колористичний континуум (повітря над обрієм). У такий спосіб дерево (досить важка, тверда матеріальна субстанція, до того ж закорінена у ґрунті) не лише “дематеріалізується”, а й постає як символічний посередник між земним і небесним (космічним) світами. Слід зазначити, що тло (тут його репрезентує повітря й породжені ним світлові ефекти) належить до важливих виражальних засобів. “У західноєвропейському малярстві, починаючи з Ренесансу, фони трактують як рівноцінні елементи зображуваної дійсності. Вони заповнюються об’єктами зображення, але бувають і гладкі, однотонні й золоті” [1, 96]. Саме на виражальному потенціалі тла значною мірою й побудовано аналізований гіпотипозис-пейзаж.

Дереву на далекому плані відведено роль композиційного центру, вписаного, з одного боку, у своєрідний трикутник живих об’єктів (дерево – лоша – жінка), який увиразнює також просторову перспективу; із другого – у яскраве, навіть експресивне колористичне оточення центрального образу. Акцент наратора-спостерігача на змістовності картини дає змогу трактувати головний образ символічно – як міфологічне Дерево життя, а мінливе тло – як алюзію на індивідуальне тривання чи історію з її драматизмом.

Динаміка барв, послідовно оприявлюючи різноманітні відтінки, ніби моделює “малярську лабораторію” – палітру. Швидка зміна колірної гами водночас містить значущі модифікації загального тла картини, які увиразнюють світлоповітряне середовище. Показово, що далі фігуративні елементи словесного малюнку нівельовано. Ця увага до кольорів тла зі втратою їх предметних денотатів (відповідників) чи матеріального наповнення ближчого плану дістає просторові оптичні корекції, орієнтуючи на уявне зорове, а згодом і синестезійне сприйняття часових змін.

Письменницька спостережливість перетворюється на образний аналог розгортання музичної теми. “А захід поступово зацвітає: сіро-голубий тон майже зовсім вигорів, майже зовсім побілів, не залишивши місця для жодного іншого відтінку. <...> Сонце червоніє й червоніє, <...>; і проміння його здається теплою та веселою журбою, яка жовтеньким пилком засипала зелене безмежжя. Супокій небесних вод малиновіє та вишневіє; і там, де сходяться обидва вони, наче щось тремтить. Може, то беззвучна музика, яка непідвладна вухам і яку можна сприйняти лише очима? Поступово малинове те звучання густішає, а

вишневого все менше, зате розіллалась жовта барва, немов побризкали там лимонним соком. А потім <...> усе підпливає ліловим смерканням, <...> його побільшало – і тепер малиновий, вишневий та лимонний настрої тонуть і не в змозі потонути у великому озері лілового смутку” [7, 100].

Ця багата колірна палітра, як і вся цілісна композиція, демонструє можливості просторово-часової організації відповідних виражальних ресурсів. Оригінальна форма репрезентації тла – “жовтенький пилок” (пор. також в етюді “Удосвіта” (1969): “Рівний і твердий луг вкритий зоряним, збитим пилком <...>” [7, 117]) уносить настроєвий імпресіоністичний акцент у загалом реалістичну перспективу, витворює ефект нероздільності світла, м’якого кольору й тепла, образ мінливого світлового середовища, “оречевлює” оптичні ефекти. Водночас, метафорично уподібнюючи останні до музики, автор не лише визначає образне сприйняття повітряних вібрацій, а й програмує можливу інтерпретацію колористичної замальовки чи, радше, наступної фази динамічної ефемерної картини. Синхронна фіксація барв на небосхилі нагадує одночасне звучання тонів у музиці, яке зумовлює явища консонансу (це злиття тонів у сприйнятті, “а також співзвучність, сприймана як злиття тонів” [20, 914]) і дисонансу (їх окремого звучання). Дисонанс – загострене, неспокійне звучання, носій напруги, руху, а тому переходить у консонанс – виразник спокою. Наведений опис, гадаю, можна трактувати як аналог переходу від дисонансу (множини барв на небосхилі) до консонансу – “озера лілового смутку”.

Як бачимо, кількість зафіксованих кольорів зростає (наприкінці опису їх чотири). Спектральна близькість трьох із чотирьох барв, одна з яких домінантна, також промовляє на користь консонантної, злагодженої (у музичному сенсі), гармонійної (з погляду колористичного вирішення) комбінації оптичних сигналів.

Аналогічні інтермедіальні відповідності між зоровими і слуховими образами наявні й у теорії кіно. О. Дворниченко пише: “Музичність (кінематографічного. – О. Б.) зображення – у самій композиції, у взаємодії тем, у зверненні режисера до чуттєвого сприйняття глядача, коли лад (строй) зображення може викликати емоції подібно до музики” [9, 63]. С. Ейзенштейн так визначав образотворчу специфіку відомого фрагмента свого фільму “Броненосець “Потьомкін””: “Сюїта туманів – це ще малярство, але своєрідне малярство, яке через монтаж уже пізнало ритм зміни реальних тривалостей і дотикової (осязательной) послідовності повторів у часі, тобто елементи того, що доступне в чистому вигляді лише в музиці” [22, 256]. Режисер-інтерпретатор акцентував на рухові, комбінації, переплетенні та взаємодії предметних елементів зображення, їхній появі перед глядачем і відході у глибину тла [22, 265]. Натомість у Є. Гуцала в цьому фрагменті пейзажу мелодику зорового ряду створюють вібрація повітря (“наче щось тремтить”), ахроматичне (світлове) насичення й контрастна зміна відповідних кольорів (малинового і вишневого), і, зрештою, хроматична домінанта лілової барви. Тобто малярські засоби включаються в цілісний образ природного часоплину, аналогічного розгортанню й варіюванню музичних тем, наприклад, у так званій Органній месі (або ж “Німецькій органній месі”; назву запропонував відомий філософ, теолог, лікар і музикант А. Швейцер) Й. С. Баха (третій частині його “Клавірної вправи”) чи партій різних інструментів в оркестрі. Множинність колірних і тональних складників нагадує й інструментовку музичного твору – його виклад для виконання певним складом оркестру, а динаміка кольорів – взаємодію провідної і бічної партій. Вираз “тонуть і не в змозі потонути” не лише увиразнює переходи між зонами кольорів, а й породжує асоціації зі згасанням оркестрової партії чи мелодії, поступовий відхід, “завмирання” мелодійної теми. Такі ремарки відповідають

поетапно викладеній чи зафіксованій в уявному часі імпресіоністичній техніці колористичних нюансів. У вищезгаданому епізоді класичного фільму естетичний ефект побудований на слабких просторових коливаннях, варіаціях освітлення і зміні кадрів. Натомість у Є. Гуцала комбінаторно вдала й виразна зміна хроматичного ряду породжує асоціації із трьома видами мистецтва: малярством, кіно й музикою, апелює до їх виражальних засобів і “синтезує” їх у послідовному викладі. Звісна річ, зображальний потенціал у цьому прозовому уривку домінує над експресивним; його доволі важко порівнювати за емоційною насиченістю із сугестивним мінорним пафосом “сюїти туманів” (темою жалоби). Однак перегук зорової уяви письменника з можливостями інших мистецтв, гадаю, доволі показовий.

Образ дерева повторено в описі (ніби аналогу варіювання музичної теми) у колористичному обрамленні, яке увиразнює не матеріальну предметність, а навпаки, легкість, спрямованість у повітряне середовище й контраст світла і тіні, неба і землі: “Гарно тоді видно дерево на обрії. Здається воно ясним та по-людському усміхненим, легко розпросторює навсбіч лапате гілля, і верхівка його вільно тягнеться увись <...> Та сонце сідає все нижче, полум’я його блищить розжареним воском, і дерево зникає в тому ненаситному вогні, <...> кипить на обрії жовте багаття, посилає вгору стрілисті потоки іскор, і небо довкруг залляте рівним шаром малинового сяяння <...>. Одсвіти його лягають ген-ген на небеса, оддзеркалюються на землю, але земля вже похмура: луги почорніли, кущі погустішали, вибалки у полях поглибшали, горбки повиростали... Кругле обличчя сонця стає спокійнішим, жар його <...> вимеркає, наче поймається попелом, – і тоді на тлі того кругловидого смутку знову чітко проступає дерево. Чорне, ніби випиляне лобзиком з великої брили деревного вугілля, зусібіч обкладене жаром, обпалюване близьким, смертельним усміхом сонця, проте не згорає” [7, 100].

Колористика структурує композицію кадру-картини в полі зору розповідача. Незвичний ефект цілісної моделі світлового середовища полягає в тому, що нижня частина пленеру – зона тіні, “похмурої землі” – не втрачає, а посилює свій предметно-пластичний зміст. Авторський виклад акцентує важкість, матеріально-просторову насиченість ландшафту. У фіналі подано часовий, до того ж умовний, образ дерева як символу земного буття: “...стоїть, і є в його зловісній постаті щось по-людськи трагічне <...>” [7, 100]. Колористичні акценти й уподібнення увиразнюють тривалість і просторові рамки словесної картини, уможливають символічні проєкції фіксованого краєвиду – від небесного до земного, від вічного до тривкого і, зрештою, минушого, від матеріального до ідеального. Послідовність хроматично маркованих словесних картин нагадує також відносно повільний ритм кадрів у фільмі, монтажний образ часу.

Взаємодія “теплих” і “холодних” барв у картині, художня значущість їх появи, контрасту чи поступових переходів – важливий аспект малярської практики й мистецтвознавчої теорії. Російський художник Г. Шегаль пропонував робити зображення колористично “теплішим” шляхом зональної сегментації освітленого середовища. Скажімо, на картині вечірнього будинку “від одного освітленого (лампою. – О. Б.) вікна до іншого, через затінені простінки, ніби простягнуті промені, які трохи засвічують ці ділянки, і стіна ніби блимає прихованим теплом” [21, 28]. Спостережливість Є. Гуцала дає змогу реалізувати цю пораду у словесному живописанні. “Теплі” сигнали барв увиразнюють глибину простору, структурують панораму пленеру й водночас динамізують повітря й основне джерело світла.

Колористичні та світлові нюанси, настроєві коментарі, варіативний опис одного й того ж об’єкта і краєвиду залежно від моменту дії дають підстави порівнювати

візуальну поетику Є. Гуцала з відомим циклом Клода Моне “Руанський собор” (1890-ті роки). Художник зафіксував старовинну архітектурну пам’ятку в різний час доби й із відмінним освітленням. Американський диригент і композитор Леонард Бернстайн наводив картину “Руанський собор у надвечір’я” (1894) як показовий приклад малярського імпресіонізму. Художник “хоче, щоб ви бачили не так собор, як барви, відбиті на соборі, саме освітлення, як воно бачиться йому. Це майже сновидіння про собор, враження від нього, настрої <...>. А ось ця картина малює собор при заході сонця, яке перетворило камінь на осяйний розпливчастий танок голубих, жовто-гарячих і рожево-лілових барв. Це лише враження (impression) від собору в Руані” [3, 159–160].

Версія “Руанський собор опівдні” (1894; зберігається в Москві) у світло-блакитних тонах нагадує “сиві тони” з “пастельними відтінками” [7, 99] в Є. Гуцала. Останні в українського письменника забезпечують колірну гармонію верхньої і нижньої площин уявної картини (чи словесно відтворюваного пленеру). У класичному полотні споруда подана в барвах, близьких до кольору неба і хмарин, і це мистецьке вирішення істотно “полегшує” його предметно-матеріальну вагу у сприйнятті глядача, підносить угору.

Версія в червонуватих і коричневих тонах “Руанський собор, фасад І” (1894, зберігається в Японії, у селищі Хаконе) прикметна домінуванням цегляно-червоної барви у верхній частині будівлі і сіро-коричневої, затіненої зони в нижній. Така гама на тлі невеликої частки темного неба вдало моделює ситуацію заходу сонця й відповідний мінорний настрій. Подібність кольорів собору до цегли й глини “приземлює” всю споруду, надає їй масивності, водночас породжуючи у глядача асоціації із завершенням денного циклу й відповідними культурними символічними конотаціями (наприклад, символізує “вечір життя”). Колористика цієї картини також викликає згадки про полум’я, вогнище, чим уможливорює есхатологічні проєкції або ж актуалізацію теми жертвності. За такого тлумачення спрямованість відповідно забарвленої композиції вгору передбачає її змістову “легкість”, утрату речовинності. Принагідно можемо завважити умовну семіотично-інтерпретаційну “перевагу” літературного твору перед малярським, яка полягає в тому, що розповідь з’ясовує зміст словесних (однак орієнтованих на зорову уяву) маркерів у послідовності коментованих малюнків, відтинаючи довільні асоціації. Утім усеохопна “тканина” літературного викладу може, навпаки, фіксувати обмеженість авторського бачення, поверховий схематизм. Шедевр К. Моне вможливорює неоднозначну інтерпретацію асоціативних зв’язків образного змісту завдяки новаторській колористичній і світловому середовищу.

У Є. Гуцала маємо, насамперед, основане на принципах перспективи світлове моделювання пленеру – вигаданого чи реального краєвиду. У письменницькому описі впадають в око прикметні відмінності від згаданої картини. Малинове тло над обрієм належить, як у Моне, верхній частині композиції, і завдяки “одсвітам” витворює враження великого вільного простору, який надає зображеному універсального, сказати б, космічного виміру. Предметність, матеріальність земного рельєфу посилює це враження. На малиновому тлі заходу дерево в контексті вечірніх сутінків набуває досить широкого умовно-символічного й навіть міфологічного сенсу.

Ю. Кузнецов зазначає, що “в імпресіоністичному мистецтві колір <...> навіює певні, найчастіше ліричні почуття”, а також “починає виконувати не властиву йому досі функцію – передачі часу. Рух <...> чи миттєвість, яку ми спостерігаємо в картинах К. Моне, досягаються значною мірою за допомогою кольору” [15, 43]. У Є. Гуцала мінливі барви породжують мистецьке відчуття плинного часу. Не в останню чергу завдяки цьому темпоральному чиннику

повторна поява образу дерева додає викладу конотацій, пов'язаних зі смертю, важкими випробуваннями чи навіть кінцем світу.

Настрійовий “вимір” картини формується з усієї цілісності її складників – передусім колористичних (зокрема, в імпресіонізмі), але також фігуративних і композиційних. Натомість в українського прозаїка емоційні й медитативні акценти увиразнює позиція розповідача. Його оцінні судження, роздуми та образні уподібнення позбавляють виклад безсторонності у фіксації зображеного пленеру, однак не проймають своїм пафосом цю картину цілком. Досить помітний об'єктивний компонент зберігається у словесному описі динаміки барв і світла. Його художній сенс – привернути увагу до багатства візуального чуттєвого досвіду й пов'язати останній з універсальною (застосовною й до окремої людини, і до цілого світу) моделлю життя, боротьби і смерті: “... і здається, що від того, чи згорить воно (дерево. – О. Б.) в сонячному вечоровому полум'ї, чи не згорить, дуже багато залежить” [7, 100]. Ці теми, алюзійно оприявлені у прикінцевому описі, завдяки колористичному багатству попереднього викладу додають пленеру символічних конотацій, долають ілюзію цілковитої об'єктивності.

В етюді “Удосвіта” (1969) образ літнього ранкового небосхилу спершу поєднує елементи словесної картини показово знебарвленими, проте синестезійно значущими сигналами: “Сиві горішки роси на пальчастому листі конюшини – наче посідав ранковий холодок”; “застигли розпорошені волоконця туману – немов пара над гарячою стравою”; “свіжість хмелить”. “Холодна” колірна домінанта витворює місткий образ літнього повітря перед сходом сонця: “Досвітні поля в червні чи в липні, після теплої або задушливої ночі немов зеленкуватим маревом укриті, а те марево легке і примарне – чи то з зірок плаває пил у повітрі, чи місячна курява не вляжеться” [7, 116]. “Марево” межує із “зеленою водою” жита і пшениці. У цьому описі той самий колір, пов'язаний із різними матеріальними середовищами, відповідно можна інтерпретувати як “легкий” і “важкий”. Таке наповнення простору увиразнює єдність складників композиції, побачених “малярським” оком прозаїка, їх спрямованість до світла, його живлющий вплив на земну природу.

Подальше розгортання ранкового пейзажу оновлює колірну гаму: “Раптом зупиняюсь: бо – все помітніше й відчутніше – зеленкувате склепіння неба стає схожим на храм, який вищає й вищає, світлішає, набирає урочистості <...>. Сонця ще нема, воно за обрієм, а його так уже відчутно; ген, на сході, зовсім тепло і м'яко міняються скупі ще барви, немовби розведені в ріденькому світлі <...>. Там, над обрієм, позавмирили малинові крила хмар – у тих крилах є пера й лілові, й рожеві, й жовтенський гусячий пушок. Самі лише крила – позавмирили в польоті, не зворухнуться, тільки неквапливо міняють забарвлення, й лілові пера світлішають, немов розпушуються, жовті вигорають, біліють, наче кульбабин цвіт. І зненацька пучок стріл випускає сховане сонце зі свого колчана, й ті стріли, пронизавши крила, ранять їх без болю, й вони поймаються тихим полум'ям” [7, 116–117]. Передусім тут показова спроба гармонізувати колір неба з барвами літнього поля. Зеленкуватий відтінок уможлиблює поступовий перехід від нижньої зони до верхньої, менш насиченої барвами. Нерізкий контраст синестезійних імпресій і мазків у верхній половині словесної колористичної композиції (“холодок захоплення”, “зовсім тепло і м'яко міняються скупі ще барви”) вдало фіксує одночасну зміну освітлення й температури повітря, додаючи оптичним ефектам настроєвого підтексту. Нові колірні акценти, з одного боку, вводяться в порівняно не насичених варіаціях, із другого, зазнають трансформацій під тиском світлового середовища. Мінливість барв уподібнює природний процес до мелодійного звучання різних інструментів

чи голосів. Колористичний пуант водночас увиразнює композиційний центр картини, його матеріальну непрозорість і своєрідні “екранні” властивості. “Тихе полум’я” стає кульмінацією “теплых” світлових сигналів.

Можна вказати й на певну малярську аналогію аналізованого краєвиду. Етюд відомого російського художника (з 1875 р. мешкав в Україні) М. Ге “Захід на морі в Ліворно” (1862) містить велику “золоту” зону безпосередньо над обрієм (рівнем води на далекому плані). Натомість червонуваті, червоно-коричневі й сірувато-лілові (чи “вицвілі”) барви на хмарах розташовані між зоною сонячного світла на небосхилі й чистою блакиттю. Фігурні обриси хмари на картині Ге нагадують розпростерті крила птаха. “Дорога в досвітніх полях – біла, з приспаним порохом” [7, 116] теж має своєрідний, хай і досить умовний відповідник в етюді – золоте сонячне проміння на морській поверхні, яке нагадує стежку чи вузький килимок.

У Є. Гуцала ця деталь радше порівняно гармонійно вписується в колірну гаму літнього ранку; на картині ж вузька світлова фігуративна зона різко (хоча й загалом умотивовано) контрастує з темно-синім морем, де у хвилях помітні лише поодинокі відблиски сонця й підсвічених хмар. В оповіданні роль проміжного, маркованого кольором світлового середовища виконує “зеленкувате марево”, яке в розповідному коментарі (“а те марево легке й примарне” [7, 116]) тяжіє до світлої (верхньої) зони. “Зеленкувате марево”, “скупі ще барви, немовби розведені в ріденькому світлі” й “малинові крила хмар” взаємно доповнюють одне одного, витворюючи порівняно цілісну композиційну палітру.

В етюді М. Ге нижня частина краєвиду завдяки темним барвам маркує важку холодну матерію. Сонячне світло на далекому плані посередині композиції, відблиски променів на нижньому (вода) і верхньому (хмари) видимих й оформлених матеріальних масивах породжують враження іррадіації тепла, життєдайної енергії, водночас унаочнюючи джерело появи мальовничих мазків. У Є. Гуцала схожі оптичні ефекти спершу конструюють світлове середовище з нейтральним чи радше навіть холодним забарвленням у нижній зоні словесної картини (“зеленкувате марево”). Проте часовий рух дії вносить теплі мальовничі акценти паралельно зі зростанням глибини простору (“зеленкувате склепіння неба стає схожим на храм, який вищає й вищає” [7, 116]). Опис шляхом добору колірних означень дає змогу увиразнити зміни в зображеному краєвиді з поступовим переходом від “прохолодного” до “теплого” сприйняття не так просторових зон, як усього побаченого краєвиду, насамперед його повітряного континууму. На противагу згаданому тут морському пейзажу з його сегментуванням легких і важких речовин, письменник акцентує легкість композиційно значущого матеріального середовища як спрямованість до космічних джерел світла.

Помітним виражальним потенціалом у Є. Гуцала наділені й пейзажні описи з менш яскравою й не надто насиченою, порівняно слабшою за силою емоційного подразнення колористичною гамою. У небагатій палітрі зимового краєвиду (мініатюра “Криваві стовпи” із циклу “Осяяння (Наодинці з природою)”, 1969) синюватий відтінок снігу налаштовує на малярське сприйняття натури, стає чинником його одивнення. “Є вечори, коли сніг синіє. Синіє він у вузькій занесеній вуличці, де глибокі, якісь карколомні протопти; біля річки поміж лозами, які пухкенькими, ледь помітними штрихами домальовують картину сільського надвечір’я отут, на околиці; синіють і в лісі, де стовбури старих ялин і сосен своєю теплою жовтизною тонко й виразно відтінюють той стриманий синій колір”. “...Зледенілі вільхи й осики, відбиваючи сонячне проміння, спалахували золотим полиском на стовбурах. І коли я йшов мимо

дерева, то й полиск той пересувався на стовбурі: вільхи та осики наче не відбивали проміння, а самі народжували водянисто-жовте сяйво” [7, 133–134]. Синява снігу й жовтизна стовбурів перетворюють їх із випадкових вражень на композиційні складники картини. Сенс уведення нових барв і відтінків тла – в естетизації, олюдненні часопростору. Ці колористичні мазки акцентують присутність культурного спостерігача, оголюють малярський ракурс викладу, увиразнюють активно-перетворювальну роль свідомості, уможлиблюючи настроєві підтексти колористичних маркерів. Літературна трансформація зимового краєвиду – цивілізаційного і природного – витворює альтернативу його профанному баченню. “Теплота” дерев, яка переходить у сяйво сонячних променів, акцентує непереборну силу життя, тему природної краси й тим надає малюнку святкового звучання.

У Є. Гуцала світлотіньові ефекти постають одночасно колористичним і ритмічним чинником (тобто набором повторюваних оптичних сигналів), унаочнюють матеріальність, глибину простору, стають основою для асоціації образів, подібної навіть до монтажу у стилі казкових чи фантастичних фільмів, несподівано “оживлюють” середовище. У “Повісті про осінь” (1970) маємо, з одного боку, образну динамізацію порівняно стабільної матерії шляхом зміни зображення відповідно до руху авторської уяви; із другого, ритмічну пульсацію повітряного середовища: “Звечоріло, зразу ж між деревами загойдалася сутінь, і в тій сутині стовбури, вершки дерев ввижалися ще чорнішими, вони були немов густо сконцентрованою темрявою, що прибрала форму дерев. Поплив розпорошеною курявою туман, і там, де був рідший, то наче мав сивуватий полиск. Гадюччям виглядало коріння, усе немов похижіло <...>. Лиш туман отарою, що густо збилася до купи, округлив гладкі спini, понаставляв перед собою буцматі безоки голови <...>. Ти рушив – і отара туману теж рушила, але вайлувано, без страху. Йдеш, а туман густішає, і вже <...> сама тільки вовна, роздрібнена на малі частки, колишеться перед тобою замість повітря <...>” [8, 17–18].

Гіпотипозис-пейзаж тут побудовано на динаміці взаємно контрастних світлових елементів (“загойдалася сутінь”, “поплив <...> туман”), які водночас маркують особливості речовинного наповнення зображених матеріальних об’єктів чи природних явищ. Ця словесна картина, тяжіючи певною мірою до акварельної монохромності, моделює розмірений темпоритм світлових сигналів, де зафіксовані відтінки, фігуративні аналоги просторової концентрації загалом розрідженої речовини витворюють оптичну ілюзію – умовне середовище зі “взаємоперетіканням” тла і фігур (предметів), спокою і руху.

Показово, що видимий рух навіть у порівняно статичній композиції належить до важливих засобів емоційного впливу на глядача. На це вказував, наприклад, Г. Шегаль: “Мальовничим буде таке вирішення художником своєї картини, коли всі форми дані в динаміці їх взаємодії <...>, коли жоден елемент зображення не статичний, незалежно від того, чи це рухомий пейзаж чи шматок стіни. Усе живе й рухається явним чи сокровенним життям у “наскрізній” пластичній єдності. Цьому служить <...> і багатство світлотіньових просторових відношень, зумовлених композицією” [21, 37]. У Є. Гуцала незвичні оптичні ефекти, фіксуючи плернерні враження, засвідчують образну візію натури й інтерпретаційну активність розповідача. Рух колірних мас породжує ілюзіоністську реальність, відчуття безпосередньої присутності в описуваному місці, перетворення розсіяної матерії у сприйнятті глядача на пластичну масу. Поступова трансформація явища неживої природи в подобу рухливих істот моделює безперервну пульсацію лісового середовища – джерела життя. Можливі кінематографічні асоціації тут основані на

властивостях освітлення, які в наративному викладі конструюють мальовничий простір.

В оповіданні “Місячне сяйво” (1973) світлове середовище і просторова композиція надають художньої виразності доволі бідній нічній колірній гамі: “Місяць уже підбився височенько, й тепер усе було залляте його рівним, спокійним світлом. Хати, що білили на горбах, стояли наче не в садах, а в чорних тінях, що закам’яніли хвилями. Буйною зеленню темніли городи, й коли побіля стежки, по якій простував Журило, з’являлись грядки капусти, то широке настовбурчене листя мало неживий, металевий відблиск” [7, 212]. Уподібнюючи нічні сади до хвиль, згадуючи про горби, численні хати й навіть “грядки капусти”, розповідач витворює фігуративно-колористичний ритм словесної картини, уможлиблює її сприйняття як літературного аналога малярського твору. Зелена барва навіть у нічних умовах дістає прикметні просторові варіації: “буйну темну зелень” доповнює “металевий відблиск”, увиразнюючи в масиві нижньої частини зображальної композиції зони з нехарактерним відтінком, який одивнює звичні предмети, додає їм “важкості” й “холоду”. Світлові сигнали в розповідній подачі витворюють ауру зображених об’єктів: “...Село на горбах спало мирно, лагідно, і верби на левадах наче не листям були вкриті, а обібралися в примарне місячне проміння, що мало вигляд продовгастих вербових листочків. Стояли верби в тому незвичному вбранні, що наче аж курілось порошок срібним <...>” [7, 212]. Образна матеріалізація світла тут набуває “холоднішого” змісту, а водночас уможлиблює перехід із нижньої частини поля зору до джерела світла (місяця) і близької до нього повітряної зони. У наступній картині світлове середовище й відповідні ефекти стають домінантними порівняно з фігуративними складниками описуваного краєвиду: “На протилежному березі слались поля, вкриті молодим збіжжям, і простір там був повитий темно-сивим серпанком. <...> Місяць плив по чистому небу – великий срібний сазан у погідному озері. Пшеничне поле слалось удалину, і по ньому наче ходили якісь безшелесні тіні... рухались і замирали. І молоді стебла, що ніби попереплутувалися зі своїми тонесенькими тінями, здавались несправжніми... мовби десь отут або трохи попереду має критись між них якась таємниця, щось неждане ховається” [7, 213]. Фігуративні маркери побаченого тут мають ефемерну й навіть ілюзорну природу (серпанок), нечіткі й мінливі обриси. Вдала світло-тональна модель тла динамізує затінені зони аж до взаємного переходу предмета і тіні. Комбінація далекого плану з ближнім унаочнює рух погляду персонажа згори донизу й від загальних обрисів панорами до її деталей. Ця картина зі слабкими порухами натури фіксує швидкоплинні зорові враження й витворює композицію, яка апелює до образотворчих ресурсів різних мистецтв, ніби актуалізує межу малярства і графіки, літературного опису і кінообразу. Словесний малюнок нічного поля сприймається як своєрідна алюзійна переробка першого кадру фільму О. Довженка “Земля” (лан пшениці під вітром). Водночас можемо відчитати тут і варіації на тему архетипу Великої Матері – доброї щедрої природи.

Письменницька спостережливість і настанова на мальовничість відтворюваного чи й модельованого ландшафту, розповідна фіксація плину часу й зміни в освітленні дає змогу урізноманітнювати навіть зимовий краєвид у настроєвих нюансах його деталей і складників. У нарисовому оповіданні “Прелюдія весни”, створеному, мабуть, у першій половині 1980-х років, знаходимо такі малярські варіації: “Купол погожої небесної блакиті накрив видимий простір землі, залитий сонячним промінням. У різну пору дня лютневий сніг цвіте по-різному <...>. От іще вранці його безмежні, простелені в полях полотна білили стримано, немов берегли чистоту холодної цноти, віддалік вони мовби ледь-

ледь темніли легкою серпанковою синню. Та коли сонце знялось високо, коли хлюпнуло донизу потоками світла, під їхньою чародійною силою сніги в полі зацвіли, забуяли рясним саявом. Це саяво здається нев'янучим, воно лежить у вінцях обрію і, либонь, віддзеркалюючись угору, освітлює чисті безхмарні небеса разом із сонцем” [6, 448]. Гармонійну колористичну композицію тут витворюють домінантні світлові ефекти в повітрі й на сніговій поверхні. Легкі тіньові акценти, унаочнюючи глибину побаченого простору, надають зимовому краєвиду рис картинності, маркують час враження з доволі чіткою та прозорою перспективою, яка притлумлює чи й нівелює емоційні та настроєві конотації пейзажу, робить його стриманим і суворим. Натомість суміжний словесний малюнок численними світловими сигналами вносить більш експресивну, оптимістичну, святкову домінанту. Світлове середовище навіть до появи у викладі фігуративних складників уявної малярської композиції закладає життєствердну, активну споглядальну настанову у сприйнятті зимового пленеру, поширювану й на подальші об'єкти письменницької уваги. Саяво снігів на протигагу ранковому “класицистичному” структуруванню простору вглиб змінює настроєве звучання опису: від холодної домінанти, яку акцентує комбінація білої й синьої барв, до імпресіоністичного розкриття прихованої емоційної стихії сонячного зимового дня. Так трансформуються вихідні перспективні параметри.

Мінімальна кількість колористичних штрихів у поєднанні з просторовими, предметно-натурними й рецепційними вказівками витворює в читацькій уяві мальовничу композицію, комбінуючи світлову й матеріальну аури й інтегруючи доволі близькі барви: “Коли від лісу через поле поглянеш на село, то о цій зимовій порі, коли палає сонце і весь простір завуальований інєєм, здається тобі село пастельною картиною, де використано тільки білий колір, де художник від усієї душі навітшався, порозкошував гамою відтінків білого кольору” [6, 451]. Визначення “пастельна картина”, яке зринає між світло-тональними сигналами, організує їх сприйняття в естетичну цілість, а згаданий вище ефект “розчинення” об'єктів у світловому середовищі дістає матеріальну основу.

Акцент письменника, з одного боку, на картинності зимового краєвиду, а з другого – на порівняно небагатій колірній гамі з нюансуванням відтінків теж викликає асоціації з імпресіоністичним малярством. “Сніговий пейзаж” О. Ренуара (бл. 1875) за позірної колористичної бідності витворює мінорно-елегійний настрій із радше “холодною” емоційною тональністю. Контури будівель, прозираючи на далекому плані в оточенні неба, набувають повітряної легкості на протигагу деревам, одне з яких майже в геометричному центрі картини виразно хилиться до землі. Від довгих тіней сніг дістає сіро-синє забарвлення. Загалом же на цій картині колористична гама здебільшого темнувата, переважає палітра з фізично “важкою” семантикою кольору. Натомість в українського автора, навпаки, іній, сонячне світло визначають колористичну домінанту й композицію пейзажу. Сніговий декор і обрамлення надають елементам краєвиду (деревам) “легкості”.

У подальшому викладі названо ще одне джерело оптичних ефектів, яке насичує простір колірною домінантою й “матеріалізує”, пожвавлює повітряне середовище. “Гостра снігова мла” згладжує чи й зовсім нівелює обриси предметів, асоціативно витворюючи в читацькій уяві імпресіоністичну техніку. Розповідач актуалізує суто монтажний (подібний до напливу), а водночас малярський колористичний досвід, порівнюючи ранковий і денний краєвиди: “Ще недавно красувались (дерева. – О. Б.) у щедрих дарунках зими, що сліпили зір, а тепер сонячне проміння прибрало іній, розтопило й розвіяло золотими своїми вустами, явивши чорну фактуру стовбурів та гілля в голій графічній

рельєфності. Вже немає гострої снігової мли в повітрі <...>” [6, 451]. “Сніг у полі побілішав, тепер проміння не тоне в гострій млі, що насичувала повітря, не гасне в розстелених під ногами полотнах, що зараз нагадують молочні дзеркала й відображаються у високості, освітлюючи їх іще дужче. Й село вже не схоже віддалік на пастельну картину, де торжествує білий колір та його відтінки, тепер село наче вугіллям випалене на крейдяному папері” [6, 452]. Перша (ранкова) частина опису витворює цілісне світлове середовище з художньо значущим розмиванням барв і, очевидно, також обрисів краєвиду. Натомість денна колірна гама побудована на контрастах і взаємних доповненнях, переходах, які увиразнюють владу сонячної стихії й масивність матеріальних об’єктів, їхню одночасну інтегрованість у зимовий пейзаж; колірний контраст (темні обриси села) саме дисонансом із домінантою білої й золотої барв посилює мистецькі враження, маркує ймовірний вплив тепла. Згадки про “фактуру” і “графічну рельєфність” дерев надають колірним сигналам пластичності й композиційної значущості, водночас нагадують про належність приспаної холодом матерії до живого світу, сповненого жадоби росту. Світловий континуум надається до актуалізації в уяві читача у формі променів, сонячних блискіток на снігу чи навіть відбитого сьйва (у зоровому сприйнятті, надто ж в уяві чи малярській композиції, питома й відбите світло можуть зливатися в єдиному тональному середовищі). Автор демонструє ніби словесні “етюди”, акцентуючи ті чи ті засоби образотворчого мистецтва та їх літературну трансформацію, які одивнюють візію передвесняного краєвиду. Ці колористично-фігуративні акценти виховують естетичний смак читача, формують професійну малярську “оптику” в словесній моделі описуваного ландшафту.

У цитованих уривках наратор фіксує увагу на досить докладно виписаних зорових образах чи яскравих або ж графічно чітких композиційних маркерах. Такі розповідні сигнали з метафоричними чинниками деавтоматизації сприйняття конструюють пейзаж у його потенційно картинній, мальовничій мінливості. Комбінація складників пам’яті й поточних вражень активізує в читачській уяві мистецьке бачення чуттєвого досвіду фікційного спостерігача (чи й реального автора).

Мала проза Є. Гуцала демонструє доволі багаті зображально-виражальні можливості словесного живописання. Завдяки колористичній прозаїк формує світлотіньову модель екзотичного пленеру, яка підсилює його відмінність від повсякденного цивілізаційного простору, почасти навіть актуалізує малярські чи фотографічні зображальні шаблони. Увага до можливостей палітри, спектральних відтінків, світлового середовища як тла, декоративної рамки предмета чи навіть пріоритетного об’єкта опису надають викладу зорової насиченості, емоційного звучання. Словесно-образна матеріалізація візуальних вражень конструює одивнену художню реальність. Взаємодія барв уможливорює просторово-композиційні ефекти й надається до порівнянь із мистецькими артефактами. Коментарі розповідача регулюють, збагачують читачку оптику предметними асоціаціями.

Спостережливість письменника, його здатність інтерпретувати чуттєвий досвід, наділяти експресією тло й фігуративні складники словесної картини, структурувати її простір, ураховуючи можливі змістові й символічні конотації колористичної гармонії й зображеної натури, дають змогу увиразнювати в читачькому сприйнятті вірогідні підтексти опису. Експерименти з незвичним забарвленням тла чи предметів, комбінацією “тепліх” і “холодних” кольорів витворюють ефект присутності в зображеному часопросторі, фіксують характерні особливості поєднаних об’єктів і середовищ, зокрема “матеріально-пластичні”, значущі для активного переживання уявного досвіду.

Скупа колірна гама набуває виразності в зональному варіюванні простору й окремих настроєво й асоціативно маркованих барвах. Пейзажні етюди Є. Гуцала вможливають продуктивні проекції письменницького зорового досвіду на “часові” мистецтва – музику й кіно завдяки послідовному розкриттю в описі його колористичного потенціалу, виховують читачький естетичний смак і чутливість до спектральних, предметних і композиційних образних засобів-подразників.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алексеев С.* О колорите. – Москва: Искусство, 1974. – 176 с.
2. *Беда Г.* Цветовые отношения и колорит (Введение в теорию живописи). – Краснодар: Краснодарское книжное изд-во, 1967. – 184 с.
3. *Бернштейн А.* Концерты для молодежи / Пер., вступ. ст. и коммент. Е.Ф. Бронфин. – Ленинград: Сов. композитор. Ленингр. отделение, 1991. – 227 с.: ил.
4. *Генералюк А.* Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації // Слово і Час. – 2013. – № 11. – С. 50–61.
5. *Генералюк А.* Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – Київ: Наукова думка, 2008. – 544 с.: іл.
6. *Гуцало Є.* Вибрані твори: У 2 т. – Київ: Рад. письменник, 1987. – Т. 2. – 527 с.
7. *Гуцало Є.* Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1996. – Т.1.: Оповідання, новели / Вст. слово В. Плюща. – 454 с.
8. *Гуцало Є.* Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1996. – Т.3.: Повісті, роман. – 461 с.
9. *Дворниченко О.* Гармония фильма. – Москва: Искусство, 1982. – 200 с.
10. *Довгалецький М.* Поетика (Сад поетичний) / Пер., приміт. та словник імен і назв канд. філол. наук В. П. Маслюка. Вступ. ст. І. В. Іваньо, канд. філол. наук – Київ: “Мистецтво”, 1973. – 435 с. – (Пам’ятки естет. думки).
11. *Дончик В.* Проза українського серця // Євген Гуцало: “Мені завжди хотілося написати українську душу, український характер...”. Біобібліографічний нарис. – Серія “Шістдесятництво: профілі на тлі покоління”: Вип. 8. – Київ, 2004. – С. 4–11.
12. *Зайцев А.* Наука о цвете и живопись. – Москва: Искусство, 1986. – 158 с.
13. *Клочек Г.* Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. – Київ: Академвидав, 2013. – 256 с. – (Серія “Монограф”).
14. *Ковальчук О. Г.* Візуальне у творчості М. Коцюбинського: монографія. – Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. – 232 с.
15. *Кузнецов Ю. Б.* Импрессионизм в украинской прозе конца XIX – началу XX ст.: Проблемы эстетики и поэтики. – Київ: Зодіак-Еко, 1995. – 304 с.
16. *Мельник О.* Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація / НАН України, Інститут Івана Франка. – Київ: Наукова думка, 2011. – 295 с. – (Проект “Наукова книга”) (Молоді вчені).
17. *Сиваченко Г.* Взаємодія мистецтв у творчості Володимира Винниченка-експресіоніста // Літературна компаративістика. – Вип. III. – Ч. II. – Київ: ВД “Стилос”, 2008. – С. 251–265.
18. *Тарнашинська А.* Антропологічні практики повсякдення: людина як психологічна цілісність. До 80-річчя від дня народження Євгена Гуцала // Слово і Час. – 2017. – № 1. – С. 17–36.
19. *Унковський А.* Живопись: Вопросы колорита. Учебное пособие для студентов худ.-графич. факультетов пед. ин-тов. – Москва: Просвещение, 1980. – 128 с.
20. *Холопов Ю.* Консонанс // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – Москва: Сов. Энциклопедия; Сов. композитор, 1974. – Столб. 914–917.
21. *Шегаль Г.* Колорит в живописи. Заметки художника. – Москва: Искусство, 1957. – 76 с.
22. *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – Москва: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 37–432.

Отримано 30 січня 2019 р.

м. Київ