

XX століття

У наш час значного поширення в літературознавстві набули міждисциплінарні інтерпретаційні підходи, зокрема студії над зв'язками літератури з іншими видами мистецтва й невербальними засобами передачі інформації. Порівняння виражальних можливостей літератури й інших форм естетичної експресії має тривалу історію, яка сягає відомого трактату Г. Е. Лессінга “Лаокоон, або Про межі малярства і поезії”. Міжвидовому потенціалу словесної образності приділяли увагу відомі критики, режисери, літературознавці й мистецтвознавці – І. Франко, С. Ейзенштейн, М. Ромм, А. Базен, Ю. Цив'ян, Ф. Жост; семіотиці кіно й інших візуальних мистецтв – Р. Барт, В'яч. Вс. Іванов, Ю. Лотман, У. Еко, Б. Успенський. Сучасна гуманітаристика приділяє значну увагу як “перекодуванню” засобів пластичних мистецтв у літературному творі, так і впливу письменства на інші форми естетичного вираження. У 1990-х роках на зміну поняттю “взаємодія мистецтв” приходять уявлення про інтермедіальність, які звертаються до таких форм сучасного мистецтва, як комікс, фотографія, кліп, комп'ютерна гра, реклама, нові медіа тощо (докладніше див.: Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності // Слово і Час. 2014. №11). Відповідні напрацювання в річищі естетики, культурології, мистецтвознавства, психології, семіотики стимулювали інтерпретаційний потенціал теорії літератури й компаративістики. Міжмистецьку взаємодію зафіксовано, зокрема, у таких новітніх літературознавчих термінах, як гіпотипозис (словесне зображення, яке своєю докладністю нагадує картину, скульптуру, фотографію чи кінокадр), екфразис (опис мистецького твору, переважно візуально сприйманого), фокалізація (словесне зображення, подібне до кута зору реальної особи чи кінокамери). У літературі успішно відшукуються аналоги таких засобів візуальних мистецтв, як колорит, малярська композиція, монтаж, глибина кадру й поділ на плани, кінематографічний ритм, пластична мелодія. В українській науці теж з'явилися ґрунтовні праці із зазначеної проблематики, зокрема індивідуальні монографії Л. Генералюк (“Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва”, 2008), О. Пуніної (“Кінофікація українського літературного дискурсу (20 – 30-ті роки XX століття”, 2012), Г. Ключека (“Поетика візуальності Тараса Шевченка”, 2013), С. Маценки (“Партитура роману”, 2014 – про семантику і структуру діалогу літератури з музикою в німецькомовному романі XX ст.), Н. Мочернюк (“Поza контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєннє”, 2018), книжка О. Михеда “Бачити, щоб бути побаченим: реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн” (2016) та ін. 2013 р. вийшла збірка наукових праць “Екфразис. Вербальні образи мистецтва” за ред. Т. Бовсунівської. 2018 р. на сторінці Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка опубліковано електронний збірник наукових праць “Література на полі медій” за ред. Т. Гундорової й Г. Сиваченко. Проблеми екранізації досліджували Л. Мороз і О. Дубініна.

В Інституті літератури захищено кандидатські дисертації Я. Юхимук *“Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (компаративний аспект)”* (2017), Я. Муравецької *“Візуальні форми зображення в реалістичній прозі (на матеріалі творчості Івана Нечуя-Левицького)”* (2019). Інтермедіальні аспекти літератури стають збірними темами проблемних блоків та секційних засідань у програмах наукових конференцій і навіть окремих колективних заходів. Зокрема, у червні 2016 р. в Інституті літератури проведено Сьомий міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум *“Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі”*. Публікації відповідної проблематики не раз з’являлися й на сторінках журналу *“Слово і Час”*. Тож редакція запрошує читачів підтримувати цей дослідницький напрям і надсилати статті для можливої подальшої публікації на сторінках журналу.

LXXX



Володимир Дрозд (25 серпня 1939 р. – 23 жовтня 2003 р.) – відомий український письменник, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1992), Премії фундації Омеляна та Тетяни Антоновичів (1992). Перший головний редактор журналу *“Київ”* (1983–1985). Автор оповідань, повістей *“Ірій”*, *“Балада про Сластьона”*, романів *“Катастрофа”*, *“Вовкулака”*, *“Спектакль”*, *“Листя землі”*, *“Острів у вічності”* та ін.

У вітчизняну літературу ввійшов як майстер реалістичної психологічної прози. Із такими його творами, як повісті *“Ірій”*, *“Замглай”*, *“Балада про Сластьона”*, *“Самотній вовк”*, новели *“Сонце”*, *“Три чарівні перлини”*, *“Білий кінь Шептало”*, зв’язані здобутки химерної прози, українського варіанта популярного в літературі 70-х міфологізму. Художня умовність у письменника виростає із традицій національної *“химерії”* та демонології – і літературної (автор говорив про вплив на нього Гоголя й *“Лісової пісні”*), і фольклорної – казки, легенди, переказу, бувальщини, уламків слов’янської міфології, яка донині тримається *“поліських лісів та боліт із усім їхнім чортвинням”*. Густа міфологічність, але іншого, більше філософського плану, пронизує роман *“Листя землі”*. Багато творів зображують, повторюють, доосмислюють поліську Йокнапатофу, малий усесвіт, що має всі ознаки великого світу, із центром у Пакулі.

За словами письменника, його *“що я пишу і сам не розумію”*, стиль, форма – похідне, а головне для нього в літературному творі *“не література, а душа”*. Власне, людська душа, стан душі сучасної людини, саме трагедія деформації, роздвоєння душі радянського українця, найчастіше, як сам автор, інтелігента в першому поколінні, хворобливого розщеплення її в умовах хворого суспільства, а також її екологія, порятунок душі стали основним предметом дослідження, головним героєм прози В. Дрозда.

**КОЛОРИСТИЧНІ ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ
В ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА**

У статті розглянуто малярський колористичний потенціал прози відомого українського письменника-шістдесятника. З'ясовано художні функції кольорів і світлових ефектів, їх аналоги в картинній композиції, роль у розкритті змістових, настроєвих акцентів і конотаційних підтекстів, відповідність малярським виражальним ресурсам, зафіксованим у теорії мистецтва.

Ключові слова: взаємодія мистецтв, колірна гармонія, колірна домінанта, колорит, малярство, шістдесятництво.

Oleksandr Braiko. Coloristic Expressive Tools in Prose by Volodymyr Drozd

The paper deals with coloristic means in the works by the well-known Ukrainian writer-Sixties. It focuses on the functions of colors and color effects in the text, their analogues in painting, and the role of the colors in showing semantic and mood accents or expressing some implicated meanings. The researcher traces accordance of the literary means with expressive resources of painting art as they are recorded in the theory of art.

Throughout all the periods of the writer's creative work the prose by V. Drozd shows the author's attention to the plastic wealth of the outside world and its coloristic potential. The search for the graphic forms of a psychological analysis, as well as the mood dominant, the background of event, the expressive color markers of semantic accents or meaningful image components of exposition, and, after all, the very painting-like modeling of the landscape or interior, stimulated new graphic experiments that renewed and deepened aesthetic impact of a literary work on a reader, due to the culture of visual perception and constructive imagination.

The first attempts of verbal design and color rendering in V. Drozd's works still testify to his literary apprenticeship showing excessively decorative nature, unambiguity of semantic associations, bright hues and chromatic saturation that looks rather as adopted from pictures and not taken from nature. Such artistic approach to the theme generates enormous, and at the same time ideologically typical, pathos associated with aesthetics of socialistic realism and therefore with the teaching function of art.

The development of coloristic culture in the works of the prose writer is rooted in his attention to the rich range of hues, their emotional and expressive potential, and also in the author's desire to show a psychological action in a more plastic and suggestive way. In order to reproduce the coloristic variety of sensory experience and underline important semantic implications the writer skillfully works on the parameters of achromatic light environment which becomes symbolized or transformed in a fantastic and hyperbolic way due to the expressive function of light markers.

The light and color contrasts or combinations of hues may underline some essential semantic aspects of the verbal picture components within the reproduction of a landscape. The analysis of figurative and modeling means proves the artistic functionality of the verbal analogues of painting in V. Drozd's prose, and its consistency with the aesthetic dominants of the Sixties.

Keywords: interaction of arts, color harmony, color dominant, coloring, painting, Sixties.

Аналіз взаємодії літератури і малярства потребує уваги до носіїв пластичної виразності картини, її композиційних та інших моделювальних складників, які засвідчили свою естетичну продуктивність у розвитку мистецтва та стали предметом плідного зацікавлення й відповідних фахових дослідників, і художників-практиків. До таких джерел естетичного впливу належить і колорит. Тому в розгляді словесного живописання доцільно приділяти увагу літературним засобам, близьким до колористики в живописі, їх естетичному потенціалу й чи не передусім – художній доцільності та переконливості у тканині цілісного образного комплексу твору, й у досягненні письменницького художнього результату. У трактовці літературного матеріалу виправданим буде й акцент на суто малярських властивостях уявної картини, її відповідності правилам чи канонам художності, виробленим у візуальному мистецтві.

Колористика як виражальний засіб притаманна малярству, літературі, театру, кіно. Словесні аналоги зорових образів виникали як з орієнтацією на здобутки пластичних мистецтв (чи аналогічно до відповідних тенденцій,

приміром, у живописі), так і самотійно, згідно з індивідуальними стильовими домінантами й уподобаннями. В інтермедіальному аналізі слід брати до уваги й історичний досвід художньої культури, і питоми семіотичні властивості конкретного літературного тексту, а насамперед виходити з настанови на мальовничість викладу, яскравість уявлюваних образів чи навіть видовищність опису. У малярстві світлові й тональні ефекти підпорядковані вимогам колористичної гармонії, моделюванню різних середовищ (інтер'єру, пленеру), експресивним можливостям світлотіні, часовим і ракурсним особливостям художньої візії, композиційній єдності й довершеності. С. Алексєєв указує на необхідність підпорядковувати кольори картини певній провідній тональності [2, 9], а також умовам освітлення. Дослідник зауважує роль тіні, приміром, у картинах Рембрандта й Тиціана [2, 45, 93], домінування світла в полотнах імпресіоністів, функціональну вагу тла. “Пластична виразність – це та якість малярства, котра досягається насамперед за допомогою світла й кольору...” – наполягає О. Зайцев [18, 124].

У літературі колористичні ефекти набули особливої значущості в добу імпресіонізму з її увагою до фіксації мінливих особливостей освітлення, відтінків, півтонів, випадкових і непересічних вражень персонажа чи художника. Колористика посідає вагоме місце в романтизмі з його жаданням мальовничості, у символізмі з акцентуванням недомовленостей і глибших непрямих підтекстів пластичного малюнку й образної думки, сугестивного викладу й висловлювання, а також у малярському експресіонізмі, де акцентовано напружені емоційні стани та драматичний пафос.

У живописі колір постає насамперед структурним, а то й моделювальним елементом, від котрого залежить цілісність картини, і завдяки цій інтегрованості та своїй значущості набуває експресивної ваги. У літературному творі ж увага до колірної потенціалу зображених об'єктів чи простору в гіпотипозису – словесному описі, який докладністю, пластичністю й наочністю нагадує малярські прийоми (див.: [5; 6]) не завжди відповідає напрацьованим у художній практиці й мистецтвознавчій теорії вимогам до використання барв у картині. Утім розгляд відповідних фрагментів письменницького тексту виявить їх близькість до більш чи менш адекватних вербальних репрезентантів фахового малярського бачення. Тому доцільно з'ясувати деякі характерні риси останнього. “Найзагальніша, первісно помічена особливість колориту пов'язана зі структурою світла в картині, але остаточна його оцінка, його індивідуальне обличчя визначене наявним складом кольорів композиції, їх поєднань, трактовкою кольору, колірною композицією”. “...Колірні сполучення (колірна гармонія), колірна композиція й колірна трактовка відіграють найбільшу роль серед інших чинників” (С. Алексєєв) [2, 103, 105]. О. Зайцев, аналізуючи колірну гармонію, наголошує на тому, що “між окремими колірними плямами картини існує щільний взаємозв'язок: кожний окремий колір урівноважує чи виявляє інший...” [18, 91]. “Композиційна функція кольору міститься в його здатності акцентувати увагу глядача на найбільш важливих для розуміння образного змісту картини місцях, брати участь в організації простору, визначати послідовність зорового сприйняття” [18, 109]. На думку Г. Бєди, “колористична єдність і гармонія кольорів картини створюється насамперед тоновим і колірним станом освітлення” [3, 133]. Для літературних моделей візуальних картин важливе й поняття *тону*, який “містить у собі відношення кольору і світла” [18, 129]; “дійсним змістом терміна “тон” буде якість колірної плями, узятій стосовно інших поряд покладених плям, а також щодо основного тону зображуваного об'єму” [18, 136]. Тональність у картині – комбінація колірних гам – “характеризує світлоповітряний, колірний стан зображення”, “стан пори

року, доби, стан погоди; у виразах на кшталт “сріблястий колорит”, “світло-коричневий” тощо ідеться радше про тональність, аніж про колорит” [18, 137]. Зазначені зв’язки тональності із часом дії, моделюванням простору, його смисловим та емоційним наповненням дістають художню вагу в літературних описах пленеру, інтер’єру чи жанрово-тематичної сцени.

О. Зайцев, виокремлюючи *колоризм* – тонку розробку кольорових відношень, котра збагачує почуття барви в реципієнта й підвищує малярські якості картини, указує й на *декоративність* – іще одну властивість живописної техніки. Це “одна з ознак колоризму, яка виражена в тому, що за всієї точності світлотіньових градацій, м’якості кольору зберігається його дещо підвищена звучність, що дає змогу досить чітко розрізняти колірні зони, які утворюють певний ритмічний порядок” [18, 133]. У літературному творі елементи кольору, що виконують декоративну функцію, присутні доволі часто: їх можна віднайти в описах снів, марень, малярських артефактів чи творчої письменницької уяви, а також в акцентуванні кольорів різнорідних об’єктів.

В аналізі словесної образності доцільно враховувати й експресивно значущу насиченість (“звучність”) чи, навпаки, так само виправдану з мистецького погляду бляклість барв. Микола Волков зазначав: “Умовно ми кажемо у випадку втрати насиченості про домішку нейтрального кольору (білого, чорного). Але чи тільки насиченість маємо ми на увазі, коли говоримо про дзвінкі барви чи глухий колір, про яскраві фарби і бляклі? У цих позначеннях мається на увазі крім міри насиченості також і важкий для перекладу словами емоційний відгомін і зв’язок із аналогічним поділом звуків за складністю звукового спектра. <...> У тих властивостях (якостях) кольору, що їх ми визначаємо як глухоту чи дзвінкість, присутній помітний емоційний відгомін, чиє походження слід шукати в глибоких шарах нашого, зокрема естетичного досвіду” [4, 112–113]. Далі буде з’ясовано, що словесні картини В. Дрозда не позбавлені й цього виміру малярської виразності.

Важливо звернути увагу й на такий рецепційний складник малярської колористики, як “теплота”. “Теплими називаються всі кольорові відтінки, які наближаються до червоних і жовтих і нагадують об’єкти, котрі дають тепло, вогонь. Холодні відтінки – це ті, які тяжіють до зелених, синіх, фіолетових і пов’язані з відчуттям холоду. Загалом будь-який колір може бути і теплим і холодним залежно від того, у який бік наближається його відтінок: до червоно-оранжевого чи синьо-зеленого кольору” [3, 136–137]. У літературному творі ця характеристика здатна підсилювати чи модифікувати настроєву тональність викладу.

Василь Кандінський на початку 1910-х років характеризував не лише “теплоту” й “холод” барв, а й ті символічні просторові та психологічні асоціації, які вони, на його думку, викликають (див.: [19]). Звісна річ, міркування теоретика мистецтва не можна прямолінійно та беззастережно застосовувати до літературних творів, бо ж змістову наповненість словесної колористики визначають як особливості зображуваної натури, так і зв’язки відповідного семіотичного компонента всередині словесної картини й у загальній сюжетно-композиційній структурі, а також в інтертекстуальному полі культури. Однак загалом ідея такого зв’язку, не зумовленого лише предметно-пластичними враженнями, досить плідна, тому проєкції цих здогадів на конкретні елементи літературної образності можуть бути доволі вдалимими, адже колір має великий потенціал психологічного впливу.

Відомо, що колір і світлові ефекти відіграють неабияку роль у кіномистецтві, на що вказував іще С. Ейзенштейн [28; 29; 30] (див. також: [23]). Аналіз літературної колористики може увиразнювати як малярський, так і кінематографічний потенціал словесного тексту. Статичні й порівняно самостійні

вербальні композиції тяжіють радше до картин, подаючи зразки гіпотипозису – “наслідування” двовимірного й одномоментного способу бачення. Натомість мінлива колористика чи її елементи в динамічній сцені (з показовим рухом погляду або ж із зображальним “рухом у кадрі” чи й описовою або наративною “змінюю кадрів”) більшою мірою надаються до аналогій із кінематографом. “Колірні” та “світлові” сигнали в літературному творі можуть бути складниками рухомих словесних картин або їх швидкоплинного ланцюга (наприклад, комбінації реальних поточних вражень персонажа та його спогадів чи уяви, суміжного зображення відокремлених у часі або ж просторі подій, ситуацій чи процесів). У такому разі, мабуть, доречніше говорити про “кінематографічність” колористичного образного чинника індивідуальної поетики й розглядати ці семіотичні комбінації як зразок взаємодії літератури й екранного мистецтва чи бодай убачати в останньому більш адекватний інтерпретаційний “ключ” для трактовки письменницького художнього мислення.

Слід також зауважити, що самотійні кінокадри, навіть свідомо зорієнтовані на просторову глибину й багаті на пластичні складники, не завжди наділені тривалістю, сумірною з естетичним спогляданням картини. Щоправда, ще О. Довженко запровадив довгі операторські плани, розраховані саме на часовий вимір їх образного змісту, але цей засіб потребує й додаткового специфічно малярського зорового оформлення. Кадр зазвичай фіксує відносну предметно-пластичну “ощадливість” натури (щоб уникнути невмотивованого фігуративного переобтяження) або ж сукупну цілісність однотипних складників (наприклад, колона демонстрантів, спільнота учасників масового дійства, безліч піднятих догори рук, поле квітів, купа коштовностей або монет чи зоряне небо). Якщо ж ідеться про певну кількість предметів чи постатей, різномірність яких належить увиразнити, то режисер удається до чергування кадрів чи руху камери, тобто вибудовує цілісний образний ряд засобами кінокамери, а не картинної композиції. Феномени “рухомого малярства” на зразок “сюїти туманів” у фільмі С. Ейзенштейна “Броненосець “Потьомкін” (1925), пшеничного лану під вітром і “сюїти дощу” в “Землі” О. Довженка (1930) чи глибокий план набережної у фільмі М. Калатозова “Летять журавлі” (1957) справляють сильне враження передусім у перебігу екранної дії, у ланцюгу кадрів. До того ж усі ці приклади (як і потенційно мальовничі кадри – вдало розташовані постаті в жалобі поблизу намету з тілом Григорія Вакуленчука, цілісна світло-тональна зона юрби заслужаних селян на похороні Василя Трубенка) позбавлені природних (локальних) кольорів. До спектральних картинних ресурсів із сугестивним потенціалом свідомо наближені кадри фільму М. Антоніоні “Червона пустеля” (1964), водночас їх тональна семантика напряду пов’язана з елементами дії й розкриттям психології героїні. Тому порівняно деталізований і маркований барвами опис цілісного статичного простору (інтер’єру, пленеру, цивілізаційного ландшафту), очевидно, у будь-якому разі тяжіє до виражальних засобів малярства. У пропонованій статті йтиметься переважно про відносно статичні словесні композиції зі світло-тональними рецепційно помітними й художньо значущими маркерами.

Г. Клочек вважає, що “колористика внутрішнього світу літературного твору” на основі малярського складника художнього мислення породжує “внутрішню” картину відображуваного, що формується за правилами живописного мистецтва” [20, 10]. Водночас дослідник, керуючись принципами рецептивної поетики, наголошує на “реконструкції процесу сприймання художнього твору”, яка дає змогу “пояснити “секрети” породження художнього смислу. А це передбачає використання психологічного інструментарію” [20, 14]. У цитованих міркуваннях, мабуть, ідеться про словесні образи, які апелюють до читацької

зорової уяви чи пам'яті й пов'язані з виражальними ресурсами не лише малярства, а й кіно. Натомість у пропонованій статті буде розглянуто можливі аналогії між закріпленим в історії й теорії мистецтва досвідом малярської колористичної виразності, оснований на певних композиційно-комбінаторних “канонах” чи класичних зразках художницької майстерності, і літературним застосуванням колірних засобів з імпліцитною чи експліцитною відсилкою до сюжетної ситуації (остання визначає доцільність і переконливість “зорових” вирішень теми чи епізоду) та до читацької чуттєвої культури.

Володимир Дрозд, як помітно з багатьох його творів, візуально чутливий до пластичного багатства й колірної розмаїття зовнішнього світу; він регулярно впродовж чи не всього творчого шляху фіксував із мистецькою метою світлові й тональні властивості зображуваного простору та видимих об'єктів. Критики вказували на риси художнього мислення письменника, дотичні до інтермедіального потенціалу його прози. “Новели й оповідання В. Дрозда, – писав М. Жулинський, – націлені на вираження поезії природи і поезії людської душі, єднують людину з природою і створюють основу для душевного стану” [17, 134]. Г. Сивокінь зазначав: “Творчій манері Дрозда притаманні точність, опуклість реалістичного малюнка, тонкий психологізм в аналізі душевних порухів героя <...>” [22, 113]. Тобто в цих відгуках ідеться про настанови, сприятливі для мальовничості літературного образу, його пластичної візуалізації в авторській, а далі й читацькій уяві. Можливості словесно фіксованих барв для цього письменника пов'язані не лише з видимими оптичними властивостями зовнішнього світу чи необхідними предметно-речовими й матеріальними параметрами, а й із суто художніми завданнями. Л. Тарнашинська зазначає, що вже перша книжка молодого прозаїка “Люблю сині зорі” (1962) “привернула увагу критики індивідуальним стилем: ліризмом, психологічною розгорнутістю характеру, тонким проникненням у світ природи” [24, 5]. Пошуки зображальних форм для психологічного аналізу, настроєва домінанта чи тло події, експресивні колірні маркери змістових акцентів чи значущих образних складників викладу, зрештою, власне “малярське” моделювання плерерної натури чи інтер'єру стимулювали його стильове експериментаторство в царині виражальних засобів, яке оновлювало й поглиблювало естетичний вплив літературного твору на читача, апелюючи до ресурсів візуальних мистецтв і відповідної культури зорового сприйняття й конструктивної уяви.

Спроби колористичного вирішення словесної картини наявні вже в ранніх творах письменника. Фінальний пейзаж оповідання “Зорі у березі” (1962), побачений із боку річки, викликає асоціації з відомими полотнами А. Куїнджі, виконаними з віддаленого кута зору – “Українська ніч”, “Місячна ніч на Дніпрі”. Цей зафіксований визначним митцем своєрідний архетип українського нічного довкілля в другій половині ХХ ст. перетворився на різновид кітчу завдяки промислового тиражуванню зображень із типовими складниками композиції (автор цих рядків у 1980-ті роки бачив декоративну картину на дереві із човном, річкою, хатиною й місячним світлом, а також аналогічну за змістом обгортку шоколадної цукерки-батончика “Українська ніч”). “...М'який малюнок села, вибілений місяцем, відкрився на горбатих луках та перелісках. Над самою водою стояла жінка. Ганна чекала його з рибою. <...> Синько підпливає ближче. <...> Ні, це не омана: на Ганні біла хустина!

Вода голу́ба- голу́ба, всіяна скельцями зірок. Артем пливе тихо, щоб не сполохати їх. Місяць гордо підвівся в небі, і тільки під самими кручами тіні бродять. Під верболозами човен крадеться. Артем пізнає згорблену постать Прищепи (бракон'єра-спокусника. – О. Б.). Зникають під веслами стривожені зорі.

А потім тінь розтає в п'яті чагарників. Вода заспокоюється. І знову у березі між Артемом і Ганною – зорі...” [11, 85].

У наведеному описі автор цілеспрямовано впорядковує колористичні й просторові “сигнали”. Далекий план верхньої частини з характерним забарвленням і вказівкою на особливості рельєфу (які унаочнюються саме через відмінності в колориті) дістає симетричне доповнення у вигляді образу річки; її колір наближено до барв повітряної стихії й урізноманітнено світляними відбитками, що одивнюють сприйняття простору. Фігурні елементи композиції (чоловіча й жіноча постаті в полі зору Артема, орієнтовані на антитетичні емоційні реакції), пов'язані з протилежними зоровими маркерами (світло і темрява, відкритий і закритий простір), викликають дещо “плакатні” оцінні асоціації. Блакитна вода чи зорі на її поверхні тут мають радше декоративний сенс, акцентуючи відповідну барву, можливо, навіть усупереч реальним властивостям зображуваної натури.

Привертає увагу й просторова композиція картинного зображення, “заданого” останньою фразою-малюнком: “І знову у березі між Артемом і Ганною – зорі...” [11, 85]. Акцент на заповненому нічному світлом водному просторі, який з'єднує й водночас роз'єднує героїв, уможливорює ракурс камери як із погляду героя в човні, так і дещо збоку від нього, з візуальною фіксацією обох персонажів поблизу протилежних горизонтальних рамок картини й незначною віддаллю поміж ними. Цікаво, що схожа показово чи бодай потенційно мальовнича композиція відома й в історії кіно та зафіксована у своєму експресивному значенні. У книжці Айвора Монтегю “Світ фільму” наведено фото мізансцени з фільму Пауля Циннера “Катерина Велика” (1934; повна англійська назва, не завжди вказана в титрах – “The Rise of Catherine the Great”; дубльована російською мовою версія має назву “Возвышение Екатерины Великой”), прокоментованої так: “Драматизм усередині кадру: простір між ворожими партіями дає змогу розвинути конфлікт в одному монтажному кадрі” [21, 91]. У полі зору камери дещо навскіс опиняються білі сходи палацу, група людей угорі коло входу до будівлі й група людей унизу порожніх сходів. Натомість у В. Дрозда водна глибина із відблесками зір (простір між закоханими) своїм акцентованим естетизмом і мальовничістю символізує зв'язок між двома людьми – почуття любові, власне, відсутність конфлікту (чи його подолання в площині екзистенційного виміру буття героя-каліки). Літературна пейзажна композиція, прагнучи дати пластичний малюнок психічного стану персонажа, водночас виконує роль своєрідного кітчу, візуалізованої ілюстрації щасливого фіналу, перегукуючись із соцреалістичною апологією чесної праці. Колористичний і просторово-композиційний малюнок цілком надається до екранної репрезентації саме як завершальний ідилічний кадр.

Малярські експерименти В. Дрозда перебувають у річищі мистецьких тенденцій, притаманних письменникам його покоління. Л. Тарнашинська зазначає, що “шістдесятники намагалися “заземлити” людину в її земне буття, культивуючи нову *поетику повсякдення* <...>” [25, 314], котра “передбачає насамперед поглиблений *суб'єктивізм* переважно пасторального типу, інтенсифікацію ліризму, психологічну ескалацію іманентного типу, інтимізацію природи як частини людського буття, увагу до окремої деталі, своєрідний пафос буденності тощо <...>” [25, 443]. Із цього погляду прикметні авторські пошуки в розкритті мальовничого потенціалу зображеної дійсності, фіксація не лише просторово-пластичної “натури”, а й зорових словесних проєкцій душевного стану персонажа, змістових чи й ідеологічних акцентів розповідача, світло-тонального багатства видимого світу й культурної значущості чуттєвого досвіду індивіда. Уже в оповіданні “Зорі у березі” внутрішньоподієвий сюжетний

підсумок загалом пересічної й навіть почасти ідеологічно детермінованої історії соціалізації інваліда-фронтовика набуває виразного колористичного декору, який освячує універсальну модель родової (родинної) самореалізації особи.

У розглянутому прикладі показова невибагливість палітри й доволі прямолінійний зв'язок об'єкта уваги з його різнобарвною словесною інтерпретацією навіть там, де йдеться про свідоме одивнення натури. Такий зображальний експеримент загалом узгоджується з порівняно нескладними з погляду психологічного й інтелектуального читацького декодування сюжетними моделями початківця. Хоча колористика зрілої прози В. Дрозда інколи позірно нагадує його ранні спроби, однак водночас її організація демонструє значно вищу майстерність образної візії простору. Замість демонстративно барвистих маркерів ситуації чи й окремих об'єктів маємо зразки з домінантою певної тональності, колористичними зонами чи й доволі примхливим розмаїттям барв. Словесна картина має на меті не декорування об'єкта яскравим чи й дещо незвичним хроматичним сигналом із прозорою оцінною (хай навіть експліцитно не вираженою) семантикою, а радше цілісну колірну композицію чи модель світлового середовища, сумірні з малярською, а подекуди й кінематографічною технікою (останню тут докладно не аналізуємо). В оповіданні "Політ крізь місячну ніч" (1966) інтер'єрні й плернерні барви формують настроєве тло дії, альтернативне драматизму воєнного часу фабули. Нюансування світлих відтінків блакитного кольору витворює затишну атмосферу зі специфічним оптичним ефектом, із якою гармонує й водночас контрастно доповнює її чорна тінь: "Полковник полюбляв затишок, і серед паперів тліла справжнісінька настільна лампа з голубим абажуром. Від абажура стіни були теж голубуваті, трохи нереальні, наче проступали з ранкового туману, і лише опасиста тінь командира владно хлюпала чорним крилом у крихку голубінь. За чорним крилом стояла дівчина в сільській одежі, з кошиком у руках, немов прошкувала на базар" [15, 3]. В експозиційному малюнку прикметне поєднання освітленого простору і тіні, які моделюють глибину кімнати. "Чорне крило" тіні у словесно-малярській композиції нагадує про час дії – війну й аж ніяк не мирні соціальні функції персонажа-військового. Ці світлові маркери створюють відчуття камерності, картини з прихованим сюжетним потенціалом. Переливи синього кольору в кімнаті асоціативно вказують на стихію повітря, що з нею пов'язана діяльність героя-пілота. Водночас як контраст до часу дії блакитна барва набуває денного звучання. Ця тональна гама стає елементом візуального коду сюжету (у творі йдеться про виліт у ворожий тил молодого пілота й дівчини), формує колористичну мелодію, яку підтримують і подальші словесні малюнки. Поєднання білої домінанти – розквітлого саду з блакитним небом – акцентує вагу сонячного тепла і світла, які в контрасті з нічним польотом над театром бойових дій унаочнюють міфологічний архетип земного раю. "...Звабливі картини, які досі бачив лише в кіно, дражнили й хвилювали його. Пінився білим цвітом весняний сад; <...> Той настрій, яким зараз повнився, в кіно малювали яблуневим садом, піснями й ясним, голубим небом, що розквітало назустріч закоханим" [15, 7]. Комбінація двох згаданих кольорів світлої частини спектра з малярського погляду доволі вдала й наголошує специфіку емоційного впливу відображуваних об'єктів, водночас навіюючи й символізуючи оптимістичний настрій молодості, сповненої надій. Г. Шегаль, спираючись на досвід майстрів, радив у картині сонячного зимового дня поєднувати, приміром, зображення білого снігу і блакитного пальта на його тлі. Чи пропонував для того, щоб краще написати дівчину "з рум'янцем на щоках, із міцною засмагою" [27, 52], одягти на неї "чисто рожеву яскраву кофтинку" (див.: [27, 52-53]). У цьому прикладі ерудований читач легко впізнає переказані майже ідентично світло-

тональні засоби “Дівчинки з персиками” Вал. Серова, хоча цей шедевр і не названо в цитованому poradнику. Завдяки колірному моделюванню поточних вражень і спогадів персонажа фактично чи бодай потенційно межова ситуація, пов’язана з героїчним чином, вивільняється з ідеологічного шаблону й набуває психологічної переконливості й універсального звучання, узгоджуючись із мистецькими інтенціями шістдесятників, зокрема естетизацією індивідуального досвіду.

Слід зазначити, що оповідання “Політ крізь місячну ніч” містить й інші словесні образи, пов’язані з репрезентацією світлових і колірних властивостей видимого світу. Однак вони нагадують не порівняно цілісну картинну композицію чи малюнок, а радше монтажні ланцюги, ритмічні зміни кінокадрів чи їх побудову в глибину – важливий засіб експресії й художньої змістовності просторового зображення на плівці. Тому ці, поза сумнівом, художньо вагомі образи свідомо залишаю поза поточним розглядом як такі, що потребують іншого міжмистецького дослідницького ракурсу. Аналогічні візуальні переходи образної думки у творах В. Дрозда, пов’язані з просторовою й часовою динамікою словесних картин чи яскравих вражень у вузькому розповідному чи описовому контексті, за всієї їх потенційної мальовничості, вважаю за доцільніше інтерпретувати в аспекті взаємодії зображально-виражальних засобів літератури і кіно. Утім у деяких випадках значна подібність однієї зі взаємопов’язаних і суміжних словесних картин до малярських колористичних і композиційних засобів, наявність відповідних ретельно виписаних оптичних ефектів, очевидно, дає підстави порівнювати його з полотном художника ізольовано від суміжного імагінативного конструкта чи й у поєднанні з ним. Такі приклади засвідчують широкі й багаті можливості взаємодії літератури з виражальними ресурсами інших мистецтв, інтермедіальну продуктивність письменницької уяви. Додатковим аргументом на користь малярської інтерпретації літературного образу може бути докладність просторового опису, розрахованого на тривале сприйняття його статичних колірних і фігуративних складників.

В оповіданні “Політ крізь місячну ніч” вдалі колористичні знахідки можна вважати радше спонтанними, мотивованими насамперед розвитком дії, а не настановою на вдумливе споглядання зовнішнього світу, засвоєння здобутків малярства чи й творчу конкуренцію з виражальними можливостями візуального мистецтва. Асоціаціям із картиною перешкоджає й “кінематографічна” комбінація різних описових малюнків – вражень персонажа та образів його свідомості. Натомість в оповіданні “Білий кінь Шептало” (1965) словесна візуалізація краще надається до порівнянь із колористичним вирішенням полотна. Тут письменник застосував ефект пленеру. Він заповнив простір матеріальними масами та об’ємами, і то поданими в різних тональностях і в різних планах зі швидкою зміною фіксованих об’єктів, що наближає виклад до кінематографічного ритму. Біле тло – курява – додає глибини просторовому образу сонця й водночас монтується з колористичним оформленням широкого плану: “Червоне сонце опускалося в роз’юджену куряву, з-за лісу – краєчок грозово-синього хмаристого холоду. В глибині банькатих Шепталових очей – рожеве тремтіння, наче без підків ступає по кризі” [8, 76]. Прикметний поділ малюнка на дві зони – світлу і темну, яке відповідає малярським принципам моделювання простору: “Картина вирішується не окремими спалахами фарб у відокремлених шматках, а **к о л ь о р о в и м и з о н а м и**, де колір ніби переливається, змінює свою напругу, не втрачаючи гармонійного зв’язку, співвідпорядкованості ритму” [27, 49]. Пуант уривка (відображення сонця чи його вечірніх променів на кришталикові кінського ока), поєднуючи

плернерний краєвид із постаттю головного персонажа, а рух спостережливого наративного погляду від мальовничого тла до фігуративного композиційного об'єкта з виразним штрихом, посилює колористичне “звучання” опису, надає йому цілісності й переконливості. Автор ніби комбінує можливості пензля й кінокамери. У цьому уривку важко віддати перевагу одному з просторових мистецтв, однозначно потрактувати його як розповідний аналог монтажу суміжних кадрів чи вдалої картинної композиції. Самоцінність колірних вирішень і виразних мазків так чи так, із малярського чи кінематографічного погляду, промовляє на користь словесного живописання, відносної статичності просторової моделі й майже нерухомого кута зору.

Домінантою малюнка в цьому творі стає образ плернеру. Фігуративні складники опису колірно марковані, тому їх мальовничість слід розглядати як свідому авторську настанову на естетизацію зображеного простору. Акцентуючи інтермедіальний аспект викладу фрагментарними сигналами, не призначеними моделювати цілісну картину із численними композиційними об'єктами (як це було в ранньому оповіданні “Зорі у березі”), автор досягає суттєвого емоційного ефекту.

У світло-тональному вирішенні картини важливе значення належить *колірній домінанті*, яка об'єднує різні складники композиції. Таким зображально-виражальним чинником може бути світлоповітряне середовище, тло чи вдала комбінація барв. У літературному творі аналогі художньо значущої колірної домінанти можуть виникати на основі авторської спостережливості й пошуку вмотивованих із мистецького погляду формальних образотворчих засобів. В ідеалі ці два рушії образного мислення гармонійно взаємодіють, пов'язуючи малярську зорову культуру із суто літературними функціями (сюжетним розвитком дії, психологізмом постатей розповідача, ліричного героя чи персонажів, наративною репрезентацією чи оцінкою фікційної реальності).

Колористична єдність і виразність картини можливі навіть за майже цілковитої відсутності хроматичних барв. У малярстві відомий такий прийом, як *вибілювання*. “При сильному сонячному освітленні, наприклад, кольори предметів вибілюються, відмінність між ними деякою мірою ніби зникає. Усе це може бути використане художником із метою досягнення більш правдивого й виразного зображення”, – зазначав С. Алексєєв [2, 135]. У романі “Катастрофа” (1968) словесну картину вибудовано на основі чи не тотальної домінанти єдиної барви й фактично за відсутності додаткових хроматичних сигналів: зміна звичної колористики літнього дня на біле забарвлення, побачене очима головного героя, надає зображеному краєвиду сенсу причетності до сакрального світу, до явлення абсолютної сутності речей: “...Світло зачарувало його. Сонце висіло в зеніті, і все, що існувало навколо, не мало тіней. Короткі, темнуваті злами лише підсилювали загальну яскравість. Безсоромна, гола білизна не знала компромісів, жодних ілюзій. Вилиняле подвір'я було вщерть налите сонцем. Біла стіна гаража, біла лава, білий паркан, навіть мотоцикл під шовковицею якийсь блідий, вигорілий. Білі корови-зайди бродили по двору” [12, 285]. Статичність картини акцентує непроминальність того змісту, який належить відкрити героєві. Схожий засіб відомий і в кіно. “У першому епізоді фільму “Камінний хрест” (вийшов на екрани 1968 р. – О. Б.) земля, коло якої порається Дідух, постає вибіленою. Режисер Л. Осика і оператор В. Квас створюють цим враження кам'янистості її фактури, що зрештою передає неймовірні труднощі праці селянина. У даному випадку використанням технічного засобу (розбілки) змінено матеріальні значення всіх елементів зображуваного” [7, 20]. У В. Дрозда біле світло одивнює предмети, надаючи естетичної ваги цьому чуттєвому досвіду. Автор тут використав суто

малярський прийом без його містичного підтексту, адже релігійні асоціації з божественним сяйвом абсолюту для часу написання роману (1960-ті роки) були небажаними. Тому доцільніше припустити, що втрата питомої барви у сприйнятті читача дематеріалізує об'єкти, вириваючи їх із усталеної "сітки" зв'язків і соціальних функцій, уможливаючи поцінування естетичного виміру буття чи й уявну проекцію його на повсякденну практику (такого не справдженого психологічного сюжетного повороту можна було б очікувати з огляду на інтерес героя – Івана Загатного – до високого мистецтва та його прагнення стати письменником). Спільна ахроматична барва, поглинаючи та сполучаючи між собою різні предмети й живих істот, наштовхує на думку про єдність усього сущого як досконалого витвору природи й людських рук. Беручи до уваги ще й ту обставину, що цей редакційний працівник цитує думки Г. Сковороди (хоча й тенденційно добираючи й витлумачуючи їх), можна зробити й висновок про те, що біле світло символізує життя у згоді з природою, постає як стимул до самопізнання. В. Кандінський уважав, що білий колір "звучить як беззвучність, що значною мірою відповідає музичній павзі <...>. Це мовчання не мертве, але сповнене можливостей. Біле звучить подібно до мовчання, яке раптом може бути зрозумілим. Це є щось ніби <...> ніщо, яке передує початку, народженню" [19, 54–55]. У контексті романної дії краса вибіленого сонячного дня символізує єдність персонажа зі світом, яку треба збагнути, відмежувавшись від повсякденної рутини, і перетворити на джерело творчої самореалізації, про яку мріє відповідальний секретар районної газети.

Експресивними можливостями наділені й інші описові експерименти з білим кольором як конструктивним чинником зображення. В оповіданні "Повінь" (1969) ахроматичне тло стає визначальним чинником одивнення простору й часу. В описі вражень Юхима як стимулу до спогадів про дитинство автор від самого початку налаштовує на бачення ситуації, сумірне з малярськими й кінематографічними світловими й колірними експериментами. Уже перші плернерні штрихи навіюють візійне сприйняття опису. У весняному краєвиді не лише зафіксовано сезонні імпресії, а й витворено настроєвий тональний малюнок, пов'язаний із подальшим розгортанням дії. Білий колір нівелює інші елементи хроматичного ряду, увиразнюючи також роботу пам'яті й ситуацію, подібну до позасвідомих марень: "Було тихо і сонно. <...> Цього року снігу випало небагато, вода <...> лише затопила перелаз і цмулила кут городу. Далі, за тином, річка тьмяно біліла, ніби велетенські ночви, повні соннуватої риби. З протилежного краю ночов пелюстками білів хутір. Небо теж видавалось білим, особливо нижче, над річкою. Воно пливло і сріблилось сонячними лелітками, аж до обрію" [14, 203]. Ця домінанта дереалізує й деавтоматизує сприйняття, надає йому тональної єдності, формуючи цілісне світлове середовище. Водночас завдяки переходу від актуальних вражень до спогаду семіотична й експресивна значущість викладу тримається на подібних колористичних сигналах ахроматичної частини спектра; рух дії постає як аналог не лише статичного (малярство), а й динамічного мистецтва – кінематографа, віддавна орієнтованого на виражальні експерименти з освітленням.

Експозиційний весняний пейзаж тут набуває форм, відмінних од зображених об'єктів, і вможливує малярські асоціації. Відоме полотно Сальвадора Далі "Невільницький ринок із появою невидимого бюста Вольтера" чи ілюзійністські картини з подвійним змістом сучасного українського художника Олега Шупляка завдяки колірним ефектам забезпечують сприйняття зображеного обличчя зі складників фігурної чи плернерної композиції. Описовий аналог таких експериментів знаходимо й у словесних краєвидах "Повені". Зокрема, деталі рисунка весняного плернеру утворюють комбінацію, яка відмінністю зорових

пластичних асоціацій від реально фіксованих об'єктів дає змогу тлумачити згадані фігури і як гру фантазії, орієнтованої на можливості живопису, і як проекцію роботи свідомості героя-спостерігача. Пейзаж завдяки ахроматичній домінанті переходить в уявну картину, де білий колір і близькі до нього, а також світлові ефекти окреслюють реальний інтер'єр і його зв'язок із зовнішнім світом і, зрештою (у сновидному, вочевидь гіперболічному образі “білих рук”) унаочнюють ефект, подібний до кінематографічного напливу чи сюрреалістичного малярства: “Руки (померлої матері, яка приходить у мареннях. – О. Б.) були довгі, тонкі і білі, він бачив кожную шпарину сволака, з темних заглибин визирали пучки корінчатих маківок, <...> руки то підносили його до стелі, то опускали до рогачів, а припічок сірів, коливався і півився, наче молоко в дійниці.

Юхим розплющив очі, білий маревний туман все ще стелився перед ним, на долівці лежала мовчазна тінь од вікна, від молочних шибок повзли по стінах синюваті косинці, світилась у миснику полив'яна макітра, а білі матеріні руки дзвінко, тремтливо простяглися через хату” [14, 203].

Момент пробудження – перехід від сонних марень до реальності – змодельований як трансформація звичного інтер'єру за допомогою світлових ефектів. Структуруючи словесну картину тінями, рефlekсами й променями, автор витворює “легку”, дематеріалізовану композицію, яка мінімізує зв'язки персонажа й середовища зі світом, набуває умовності, перехідного характеру між сном і дійсністю з її численними соціальними чи й природними детермінантами. Водночас ілюзійністський образ рук (навіть ідентифікований у читацькому сприйнятті як сонячне проміння, імовірно, в запилений кімнаті) конструює єдність приватного простору і зовнішнього світу подібно до того, як це маємо, наприклад, у зображенні небесних променів у сакральному мистецтві (зокрема, у гравюрах Г. Доре) чи далекого плану (наприклад, рослини за вікном у портреті Вал. Сєрова “Дівчинка з персиками”).

У “Повені” домінанта білого кольору спершу має радше “глуху” тональність, яка у весняних враженнях відповідає деконцентрації мислення і свідомості, “снунаяву”. Натомість в описі сонних візій ця ахроматична барва набуває звучності, на що вказує й розповідач, моделюючи гіперболічний образ “дзвінких рук”. Така несподівана трактовка, емоційно протиставляючи свідомий і несвідомий стани, указує на значущість і колишнього екзистенційного досвіду (спілкування персонажа з матір'ю, не описане у творі), і вільної гри уяви в мимовільних нічних образах позасвідомої уяви. Притлумлене колірне “звучання” краєвиду завдяки несподіваним фігуративним складникам наближається до видінь, і ці пластичні маркери дещо посилюють чіткість і виразність словесного малюнка. Позаяк плернерні враження змінює образ сну з характерними світловими порівняннями, то й пейзаж із аналогічними візуальними уподібненнями постає як настроєва прелюдія ретроспективи.

Аналізований комплексний фрагмент сюжетної дії посідає ніби проміжний статус між орієнтацією на можливості малярської картини та кінообразу. На користь кінематографічної матриці його сприйняття й інтерпретації промовляють такі риси словесних малюнків, як чергування різночасових епізодів, марень і реальних вражень, трансформованих письменницькою уявою, просторова динаміка кута зору в сонній візії, а також можливість перенести на екран у формі напливу чи подвійної експозиції сугестивний образ – руки. Однак ілюзійністські ефекти весняного краєвиду, світлові й колірні маркери, зрештою, гіперболізм із ахроматичною (тому дещо відмінною від натури) барвою напівфантастичної деталі, яка єднає між собою сон і пробудження, дають підстави вбачати в цих взаємопов'язаних описах також

аналог картинної композиції, комбінацію послідовних гіпотипозисів – пейзажу й інтер'єру. Образні асоціації від весняного пленеру й сонячного світла (“рук”) теж надаються до малярського втілення. Тіньове тло пластично-фігуративних складників сну, мабуть, увиразнює для читача радше не кінематографічну глибину кадру, а живописну модель простору. На картинах Катерини Білокур “Привіт урожаю” (1946), “Цар колос” (1949), “Натюрморт із колосками та глечиком” (1958) чи й на зафіксованій зблизька, майже впритул, ділянці пейзажу “Квіти та калина” (1940), вирішеній у синій тональності з темнішими глибшими сегментами, темне тло підсилює мистецьку візію знайомих рослин і їх плодів. “Екранні” складники опису у В. Дрозда тяжіють до мальовничості, пластичної й колірної декоративності. Отже, письменник синтезував зображальні й виражальні можливості літератури, малярства й кіно. Показово, що автор тут надає значної ваги туману або розсіяному світлу як конструктивному тональному середовищу, що витворює настроєву палітру дії. Цей чинник відіграє помітну роль як у малярському імпресіонізмі, так і в кіно. Зокрема, невиразні тьмаві сутінки, які розмивають обриси предметів і поступово світлішають, визначають експресію й розгортання світлової мелодії – “сюїти туманів” – у фільмі “Броненосець “Потьомкін” (1925). Онейрична реальність у літературному творі породжує ефект, подібний до напливу. У класичному фільмі туман передуює сцені велелюдної жалоби за вбитим матросом Вакуленчуком, тому не лише маркує ранковий “дрімотний” спокій (на зміну якому приходить масовий протест), а й пов'язується із журбою, “поглядом крізь сльози”, мінорним настроєм. У В. Дрозда пейзажний малюнок наративною ремаркою налаштовує на змінений стан психіки (сон, замріяне забуття), який уможливорює гру уяви, відірвану од соціальної активності чи ролі, і зрештою переходить у ретроспективне марення. Колірний ефект у прозовому творі спонукає до мистецького бачення епізоду, до вільних асоціацій і спогадів, і цей екзистенційний досвід набуває культурної значущості, витворює елегійну тональність чи навіть приховану тривогу.

Колірна домінанта на основі властивостей зображеної натури вдало конструює й конкретизує змістовий чи настроєвий підтекст описуваної ситуації. У повісті “Молохви” (1969) автор нагромаджує темні деталі нижньої зони в полі зору, протиставлені денному освітленню. Марія Молохва згадує: “У сорок першому ми йшли вздовж нескінченного довгого болота. Нас мучила спрага. А в болоті темніла гнила вода, і земля була, наче дьоготь, з її чорноти подекуди стримів чагарник, теж чорний, масний, і чорні, розгодовані птахи піднімались з болота, пам'ятаєш? <...> Болото справді було страшне. <...> Головне, різниця тонів: сонячний прозорий день і масна чорнота трясовини, якій немає кінця-краю...” [13, 174].

Наративний акцент на малярській мистецькій оптиці надає словесній картині особливої значущості, перетворює її на символ трагічного часу в історії країни, фіксує цю добу як індивідуальний досвід у персонажному сприйнятті. Чорний колір боліт асоціюється зі смертю – перманентною реальністю війни. Завдяки контрасту сонячного дня і лісової твані чорна барва набуває драматичної звучності, символіки трагедії й водночас застою в природному середовищі. Натомість той самий простір, перетворений працею героїні, постає як насичений живою матерією, з органічними вкрапленнями тонально близьких між собою кольорів, глибокою перспективою, яка додатково увиразнює домінуючу зелену барви: “Лісна дорога, мережана голубими дзвониками та білими ромашками, плуталась у зелених коридорах, напоєних вогким грибним духом. <...> Вони їхали повз колишні баговища, де нині кипіла свіжа зелень тополиної порослі, обминали плантації зовсім молодих насаджень, навколо яких ще загрозливо

чагарились залишки боліт. Потім заїхали під густокронисті дерева <...>” [13, 196]. Зелена барва, витворюючи цілісне світло-тональне середовище, маркує стихію життя в його повноті та спрямованості в майбутнє. Акцент різних колірних зон лісової рослинності, увиразнених домінантою зеленого тла і його відтінків, створює оптимістичний малюнок і символізує знехтуване покликання головної героїні. Комбінація барв літнього лісу посилює насиченість кожного колірного складника, надає ідилічній тональності словесній картині.

Деякі зразки малої епічної форми створені з орієнтацією на показову мальовничість зображеного. Використання колористичних прийомів В. Дрозд демонструє в описі затіненого інтер'єру кімнати (“Пори року”, 1970): “Вона (молода жінка. – О. Б.), звично вбрана в темно-червоний атласний халатик з чорним гіпюровим мереживом на комірці та рукавах, сиділа в глибокій кріслі, застеленому картатим пледом <...>. Домовик пробирався в кутку, на старовинний, червоного дерева, мисник з кришталевиими віконцями в дверцятах <...>. Звідси добре продивлялася кімната, освітлена крихкотілим вогником свічки на журнальному столику біля крісла. Свічка наповнювала кімнату химерними мерехтливими блищиками, що робили обличчя молодої жінки напродиво глибоким і таємничим, а на полиці з книжками, на стіни, цятковані картинами в рамах, малюнками, керамікою і давніми іконами, сіялися золотистим циганським дощем” [16, 108–109]. Образ жінки подано в кольорах, найбільш відповідних слабкому освітленню зі значними зонами тіней. Автор тут демонструє увагу не лише до барв, а й до рефлексів – відображення світла на об'єктах. У малярстві “правильна передача рефлексів входить у вирішення колористичного ладу твору” [27, 30]. “Блишки” вдало фіксують гру світла й водночас увиразнюють тіні на обличчі жінки, надаючи всьому малюнку характеру рембрандтівського полотна. Голландський митець “завжди використовував освітлення, щоб виявити й увиразнити найголовніше, найбільш значне в картині, змушуючи глядача сприймати зображення в потрібній для розкриття змісту послідовності. <...> У картинах Рембрандта зображення занурюються у спільну всеохопну тінь” [2, 45]. Згадка про стіни, “цятковані картинами в рамах”, фіксує не лише значущі світлові плями малярських зображень, а й, вірогідно, рефлeksi джерела світла на склі шаф, і дематеріалізує зображений інтер'єр, надає картині таємничості й казковості. “Блискітки” наближають стиль твору до імпресіонізму: “Світлове середовище в їх (імпресіоністів. – О. Б.) роботах розчиняло предмети” [26, 31]. Виклад з акцентуванням рефлексів моделює світлове середовище з фантастичними конотаціями, які витворюють одивнений чи навіть паралельний простір, виразністю колористичної гами альтернативний буденності й водночас закорінений у ній. Якщо в оповіданні “Політ крізь місячну ніч” світлова модель кімнати створювала ілюзію розширення простору, пластично увиразнюючи дійових осіб експозиційної сцени, то в “Порах року” в першому малюнку помешкання (див. цитату вище) вдало вибраний ракурс із багатою колористикою занурює читача в приватний життєвий простір.

В описовому повторі інтер'єру з допомогою барв акцентовано деталі широкого плану: “Він (домовик. – О. Б.) згадував ніжні затишні присмерки в кімнаті, <...> згадував чорні мереживні відлоги довкола тоненької шиї, довгі білі пальці лівої руки на бильці крісла і довгі білі пальці правиці, цятковані вогником сигарети, наче рубіном, і відблиски свічки на застеленій вовняним коцом канапі, і відблиски свічки в склі книжкових полиць, і тіні на килимі, барви якого притлумлювалися й скрадувалися присмерками, і синій вітвар вікна над химерними обрисами кактусів...” [16, 116]. Колористичне вирішення фрагмента поєднує контрастні барви й нюансує відтінки. Білий колір шкіри особливо увиразнює свою “скульптурну” фактуру чорними мереживами сукні

й водночас набуває додаткового відтінку завдяки вогнику цигарки. Комбінація освітлених зон різних поверхонь, з одного боку, маркує фактуру відповідної речовини (вовни і скла), з другого – витворює колористичну гаму.

Ініціальна рамка другого опису (присмерки) налаштовує на особливу настроєву атмосферу з мінімумом яскравих колірних сигналів, “поглинає” простір, уможливаючи увагу до окремих деталей (широких планів) на позначення лише частини об’єкта чи навіть його ілюзорних нематеріальних образів. Через брак світла темна зона як домінанта “стирає” великі об’єкти та їх множинність, витворює ефект особливої щільності, стискає візуально фіксований інтер’єр. Фрагментарні образи нівелюють предметне наповнення зображеної кімнати й водночас акцентують колористичну звучність композиції. Показово, що світлові сигнали ахроматичних барв (білої і чорної) витворюють доволі аскетичний образ жінки. Пуант опису – уподібнення вікна до вітваря – прикметний двозначністю. З одного боку, пластичний аналог руйнує узвичаєну малярську перспективу виходу в ширший об’єм (сад, місто) чи навіть нескінченний повітряний простір. Із другого, ця барва асоціюється з небом, космічною безвістю. За спостереженням В. Кандінського, “синє може розвинути глибину, яка межує із чорним” [19, 48]. Сучасний російський семіотик В. Агєєв асоціює синій колір із віддаленим, холодним простором, який виражає заспокоєння [1, 175]. У В. Дрозда маємо радше колірний і пластичний умовний маркер сакрального часопростору: вікно (рама, лутка) виражає людський порив до трансцендентного, до краси і добра, власне, і постає цим вітварем; натомість видима частина небосхилу символізує саму мрію, її зміст, можливо, навіть недосяжний.

Автор акцентує два подібні формою фрагменти: тінюву зону з бляклими барвами (килим) і простір присмеркового освітлення (за вікном). Якщо перший колористичний фрагмент надає малюнку камерності й таємничості, то другий, унаочнюючи безмежжя Всесвіту, доповнює затишний настрій медитативними нюансами, контрастним відчуттям холодного осіннього вечора.

Слабкі світлові сигнали вносять у словесну картину мінорне темпоральне звучання (відповідні наративні вказівки про “лоскітно-грайливі” й “мінорно-задумливі хвилі” музики, “щемкі акорди фортепіано” [16, 109] з’являються дещо згодом). “Чорні мереживні відлоги” (які можуть асоціюватися із жалобою), невеликі світлові зони, блідість шкіри, фактично лише підсилена вогником цигарки, присмерки за вікном, які нейтралізують колірні можливості альтернативного плернерного простору, натомість гармонуючи з інтер’єром, а також очевидно невеликі зони, охоплені сяйвом свічки, налаштовують на домінують темних барв чи ахроматичних складників композиції як вдального супроводу для роздумів, медитацій чи уважного слухання музики (саме про останнє згадано у творі). Поєднуючи часові маркери дії з почасти умовною романтизованою ситуацією, автор конструює естетизований часопростір приватного буття. Сторонній погляд фантастичної істоти (домовика – суб’єкта сприймання, тобто фокалізації), фіксуючи зорові сигнали, одивнює пересічний цивілізаційний досвід самотності, надає йому колористичної “мелодії”, ніби переносячи сюжетну ситуацію з літературного жанру в малярську (портретну) репрезентацію.

У першому описі кімнати в “Порах року” маємо, з одного боку, панівну стихію бляклих барв за дещо притлумленої звучності потенційно яскравих світлових сигналів (на це вказують означення “крихкотілий вогник”, “темно-червоний халат”). Із другого – помірна мелодика теплого кольору, яка шириться знизу вгору, від свічки до відблисків на склі, пластично-тонально доповнює звучання музики в кімнаті, ніби увиразнює роботу естетичної свідомості – уяви й роздумів

жінки, а також відчуття затишку, особливо значуще для домовика. У другому словесному інтер'єрі (спогаді про кімнату) переважають бляклі притлумлені барви присмерків, які відповідають не лише часу доби й порі року, а й настрою вечірньої медитації, утоми.

Порівняно з першим описом світлова зона помітно звужена, а кількість об'єктів обмежена; очевидно, ідеться не лише про занурення в тінь, а й про інший ракурс, у якому домінує темне тло, тому й освітлені фігуративні складники займають значно меншу площу. Показово, що пластичне предметне середовище в цій другій словесній картині переходить від фрагментарної фіксації натури (шия, пальці рук, канапа) до ілюзіоністського образу речі (світло на склі, тіні на знебарвленому килимі), а далі до затемнених обрисів рослин на ширшому тлі зовнішнього простору. Тобто маємо ніби послідовне “розчинення”, оптичне зникання предметів у космічній темряві (відповідно до закону світло-повітряної перспективи). Сутінкове світло перетворює природу та її закономірності на джерело буттєвісних, екзистенційних асоціацій, не озвучених у викладі. Метафора “вівтаря” актуалізує символіку вікна як межі двох світів – приватного і спільного (природного чи публічного), освітлення – топоси самотності, медитації й рефлексії, утаємниченості чи й минулості життя. Світлові, тональні й колірні мазки та штрихи майже непомітно рухають внутрішню, підтекстову дію, формують настроєве “звучання” зорової мелодії. Л. Тарнашинська зазначає, що шістдесятники “взяли на себе місію *естетизувати будень* у його новому темпоральному наповненні” [25, 458]. Вдала просторово-світлова й колірна композиція надає естетичної значущості часопростору приватної свідомості, позбавленому зовнішньої персонажної активності, драматичних, медитативних чи інтелектуально-моделювальних імпульсів.

Яскраві й контрастні світлові й колірні сигнали органічно вписуються й в умовно-параболічний рух дії, акцентуючи складники персонажного досвіду, пов'язані із сильними, небуденними переживаннями, емоційними струсами чи й стресами – сюжетними моментами як джерелом читацьких вражень, фіксованих у пам'яті також завдяки словесній візуалізації розповіді. Фабула роману “Вовкулака” (1966 – 1980) почасти основана на давньому повір'ї, а тому апелює до міфологічної свідомості й умовних форм художньої репрезентації соціальних і психологічних реалій доби написання твору. Тому пересічні складники описаного місця набувають рис хтонічного або ж, навпаки, сакрального простору – підтексту, оприявленого, зокрема, у наративних ремарках до світло-тональної й композиційної організації словесної картини. Літературна обробка плернерних вражень надає їм особливої психологічної експресії, а фантастична сюжетна рамка (перетворення людини на монстра в темну пору доби) – притчової універсальності, яку втілюють і засоби організації художнього простору, співвідносні з малярською чи дотичними образотворчими техніками.

Епізод перебування Андрія Шишиги (нічного вовкулаки) і дівчини Вікторії в лісі поблизу Києва завершують два суміжні пейзажі, у підтексті співвідносні з персонажами як їхні пластичні характеристики. Контраст затемненого і освітленого сонцем фрагментів лісового краєвиду, пов'язаний із кар'єристом-вовкулакою і дівчиною, символізує протилежні спонуки в душі головного героя – добру і лиху, “янгольську” і “диявольську”, розмежовує хтонічний і сакральний простір (передусім як психологічний чинник). Світлове вирішення тяжіє до художньої умовності, міфологічних алюзій (за всієї реалістичності описаного простору): “Але глибше, у видолку, дерева юрилися тісніше, навіть за десяток кроків годі було щось побачити, чорнота вкрадливо повзла

по крутосхилу. Таємнича густизна попереду, ранні присмерки, гнилуватий дух прілого листу, мерхлої деревини, вогкої землі, – усе кликало до себе, у первісний морок хащ, <...>. Я бездумно пішов по жовтогрудій цілині, <...> і все прискорював ходу, ніби котився униз, у темну прірву яруги <...>... <...> Галявина скидалася на старовинний собор з високим тьмаво-синім склепінням і рожевими спалахами вітражів – сонце опускалося за ліс. Під золотим вітарем живого собору світилася осяяна вечірнім сонцем Вікторія з широкими, наче у софіївської Оранти, очима на блідому лиці” [10, 438]. Уподібнення лісового пейзажу до собору вказує на організацію простору, ліній і кольорів у вертикальній проєкції, уможливорює алюзії з правильним геометричним малюнком у позірно безформному розташуванні об’єктів.

Обидва краєвиди, відповідно пов’язані з різними персонажами, подано з погляду головного героя (власне, антигероя). Перший словесний пейзаж нагнітає темні зони на далекому плані, які фактично нівелюють обриси не лише окремих дерев, а і їх видимої сукупності. За сюжетом, саме в пізню пору доби київський чиновник із кар’єрними амбіціями – мешканець загадкової квартири раптово загиблого колеги – перетворюється з людини на вовка та блукає лісовими хащами. Тому тут тьмава невизначена барва маркує не лише час дії, а й лімінальну фазу можливого переходу у тваринний стан. “Жовтогруді цілина” – образ листяного покриву осіннього лісу – увиразнює глибинну перспективу нижньої частини поля зору або ж уявної картинної площини. Хоча цей просторовий маркер позначає передусім сезонні особливості фіксованого моменту, проте як складник цілісної малярської чи просто зорової композиції й у контексті сюжетних штрихів – елементів психологічної мікроподії – ця колірна зона може асоціюватися зі станом божевілля, втрати власного питомого єства. Як віддалену малярську аналогію цього образу можна вказати жовту підлогу й нижні сегменти стін на картині В. Ван Гога “Нічне кафе” (1888). На полотні цивілізаційний артефакт подано як джерело безумних пристрастей (їх символізують червоне оздоблення стін і зелена стеля, натомість велика нижня жовта зона віддає задушливу атмосферу закладу). Тобто “жовта цілина” поряд із “мором хащ” у сюжетному контексті роману радше символізує дегуманізацію головного героя. За пластичними маркерами змодельованої в романі фікційної реальності (описуваного місця), такий самий листяний килим (щоправда, повторно не згаданий) укриває й відстань між Андрієм і Вікторією. Пов’язуючи цей зображальний штрих лише з постаттю вовкулаки й напруженим етапом психологічної дії, автор уможливорює для читачів амбівалентне сприйняття потенційно мальовничої колірної зони.

Суміжний опис галявини одразу ж налаштовує на мистецькі алюзії. Колірна гама, мотивована часом і місцем дії, водночас узгоджується із середньовічною практикою церковного будівництва. Указівка на “рожеві спалахи вітражів” позначає невеликі ділянки призахідного сонячного світла, які прозирають крізь лісову гушавину чи гілля дерев. Схожі оптичні ефекти знаходимо й у середньовічному мистецтві. У композиції “Богородиця з прекрасного скла” (кінець XII ст.) у Шартрському соборі (Франція) червона вузька зона обрамлює блакитну постать Діви Марії на темно-синьому тлі, численні невеликі червоні деталі є й в інших секторах цієї картини. У такій самій колірній гамі вирішено вітражні цикли “Спокуси Христа” й “Весілля в Кані”. “Золотий вітар живого собору” – середня частина поля зору персонажа – змістовими асоціаціями контрастує з образом “жовтогруді цілини”, набуває сакрального значення й освячує людське існування (у цьому випадку потенційним джерелом благодаті постає дівчина). В. Кандінський так описував засади новітньої малярської естетики: “Боротьба тонів, утрачена рівновага, <...> протипокладання, суперечності –

ось наша **гармонія**". Червона і синя барви "завдяки великому **духовному протипокладанню** вибираються нині, як найбільш дієві (воздействующие) і найбільш придатні до гармонії. Наша гармонія покоїться головню на принципі протипокладання, цього вищого принципу в мистецтві в усі часи" [19, 64]. За приклад такої комбінації митець наводив середньовічну німецьку сакральну скульптуру. Моделюючи лісовий краєвид як собор зі специфічним колірним оформленням, письменник вдало актуалізує історико-культурні алюзії й відповідну релігійно-міфологічну, містичну модель християнського світосприйняття. Художник і теоретик мистецтва Микола Волков, обізнаний зі статтею В. Кандінського, зазначав: "Але малярство знає й контрастно більш гострі пари кольорів, пари, які створюють більшу колірну й емоційну напругу, <...> породжують явну (открытую) дисгармонію, драматизм. Особливо слід виокремити контраст червоного і синього <...>. Згадаймо, що перед нами тут крайні ділянки спектра. <...>...Це прообраз контрасту холодних і теплих" [4, 90]. У словесній асоціативній картині В. Дрозда комбінація цих барв, апелюючи до давнього культурного досвіду, водночас символізує гармонію протилежних чинників буття, примирює чи й долає контрасти й суперечності в образній візії, асоціюється з мрією про духовну силу й довершеність людського існування.

В оповіданні "Витачівська дорога" (1985) світлову доміную, яка структурує часопростір, органічно доповнюють як ділянки із хроматичними, подібними й узгоджуваними між собою відтінками, так і темна зона. Особливості вечірнього освітлення, описані й акцентовані в літературному творі, моделюють цілісну картину з відповідними колористичними ефектами. "Розкішні верховіття верб височіли незрушно, мовби намальовані на сутінковому пастельному небозводі. <...> Хмарки, весь день гнані вітром, зупиняються в чолопочку ще рожевіючого – останні відблиски сонця – неба. Тепер квітучі сливи на схилі гори – як білі оболони, але вони прип'яті невидимими в сутінках стовбурами до землі і не порушують законів зачаклованого царства" [9, 149]. Автор тут свідомо наголошує малярську рецепційну матрицю, уживаючи термінологічну лексику. Словесний малюнок одивнює перспективу: верби, побачені як частина панорами небосхилу, втрачають реальний вимір свого просторового розташування щодо спостерігача-наратора, набувають ознак декоративності, умовності, не так життєподібності, як власне картинності, живописності. Показово, що колористична гама подана досить вдало: рожеве забарвлення неба гармонує з білим цвітом дерев і, вірогідно, білими хмарами, тобто верхньою й середньою зонами картини, утворюючи світло-тональну симетрію. У вечірньому весняному пейзажі автор пом'якшує, притлумлює "звучання" чи не всіх колірних зон, у такий спосіб гармонізуючи, об'єднуючи фігуративні складники композиції.

Червоне *тло* з відтінками змінюється *поліхромною* панорамою повітряного простору. Розподіл словесної картини на кольорово-світлові зони й акцентування окремих локальних барв водночас дістає тональну доміную – сутінкове світло, яке об'єднує строкату мозаїку, згладжує колірні контрасти, умиряє композицію: "Густа червона сонячна куля опускається в багатобарвний кип'яток Дніпра. <...> Натомість на сході впливає біле, майже прозоре кружало місяця. <...> Небо в zenіті рожеве, хмара над шпилем гори Жомирівки уже набубнявіла скорою ніччю. Рідкохмар'я на іншій половині неба таке різноколірне: в одній прижухлій гамі, але яка безліч відтінків, од блакитного до ніжної рожевості мазків, ніби без ліку вітрильників впливло на небесну просторінь і застигло в чеканні вітру" [9, 160].

Перші спроби словесного живопису й колірного тонування у В. Дрозда засвідчують літературне учнівство своєю декоративністю, однозначністю змістових асоціацій, яскравістю барв, їх хроматичною насиченістю, ніби запозиченими з

картин і малюнків, а не зафіксованими з натури. Такі художні вирішення теми породжують надміру акцентований, до того ж ідеологічно маркований пафос, тому асоціюються з естетикою соцреалізму й відповідно з виховною функцією мистецтва. Ця манера, найвірогідніше, зумовлена браком життєвого, літературного й читачького досвіду в початківця, а не впливом нормативно-директивних настанов чи харизматичних дискурсів. Принаймні може йтися про інтуїтивне засвоєння поточних зображальних і художньо-моделювальних технік. Натомість пізніші твори демонструють рафінованішу письменницьку спостережливість, тоншу сюжетну мотивацію й досконаліше зорове сприйняття в розбудові фікційного світу, зорієнтованого на психологічно-аналітичні чи культурно опосередковані завдання й відповідні жанрово-стильові моделі.

Колористична майстерність у доробку прозаїка зростає з увагою до тонального багатства барв, їх настроєвого зображального й виражального потенціалу, а водночас пов'язана з пластичним, сугестивним розкриттям перебігу психологічної дії. Прагнення відтворити барвисте розмаїття чуттєвого досвіду й увиразнити значущі змістові акценти одивнює параметри ахроматичного світлового середовища, яке підлягає символізації чи фантастичній, гіперболічній трансформації за виразності світлових маркерів.

Експресія кольору в літературному тексті виникає й завдяки насиченому чи, навпаки, розмитому світлу; воно вможливорює змістові, асоціативні й настроєві підтексти пластичного малюнку. У відтворенні плерерної натури світлові й тональні контрасти чи комбінації барв увиразнюють звучність, змістову значущість складників словесної картини. Художньою функціональністю прикметні також письменницькі експерименти з блякими барвами. Вечірній інтер'єр завдяки вдалому ракурсу й моделюванню світлоколірного середовища набуває інтимізації, сугестивної експресії з елементами символіки. Повсякденна реальність із романтичним (навіть у побутовому розумінні цього концепту) світловим і тональним забарвленням естетизується в оптичних ефектах і враженнях, які вибудовують емоційне тло з імпліцитними психологічними й видовищними конотаціями або ж універсальною культурною символікою. Остання трансформує в міфологічному річищі потенційно мальовничий природний краєвид. Комбінація блідих і бляклих барв плереру породжує гармонійне "звучання" колірних зон, ідилічний настрій у часопросторі, об'єднаному в композиційне ціле особливостями освітлення. Аналіз образно-моделювальних засобів доводить художню функціональність словесних аналогів малярської колористики в прозі В. Дрозда, її суголосність естетичним інтенціям шістдесятництва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеев В. Н. Семиотика. – Москва: Издательство "Весь Мир", 2002. – 256 с.
2. Алексеев С. С. О колорите. – Москва: Изобразит. иск-во, 1974. – 176 с.
3. Беда Г. В. Цветовые отношения и колорит (Введение в теорию живописи). – Краснодар: Краснодарское книжное изд-во, 1967. – 184 с.
4. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Изд. 2-е, доп. – Москва: Искусство, 1984. – 320 с.
5. Генералюк А. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації // Слово і Час. – 2013. – № 11. – С. 50–61.
6. Генералюк А. Особливості репрезентації візуальних образів літератором-художником: екфразис та гіпотипозис // Studia methodologica. – Тернопіль: Ред.-вид. відд. ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. – Вип. 28. – С. 5–13.
7. Горпенко В. Г. Пластика фільму: кінообраз і пластичні засоби виразності. – Київ: Мистецтво, 1984. – 99 с.
8. Дрозд В. Білий кінь Шептало // Дрозд В. Вибр. тв.: У 2 т. – Київ: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 73–82.
9. Дрозд В. Вітачівська дорога // Дрозд В. Подих чудесного. – Київ: Молодь, 1988. – С. 141–162.
10. Дрозд В. Вовкулака (Самотній вовк) // Дрозд В. Вибр. тв.: У 2 т. – Київ: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 311–461.
11. Дрозд В. Зорі у березі // Дрозд В. Люблю сині зорі. – К.: Вид-во ЦК ЛКСМУ "Молодь", 1962. – С. 75–85.
12. Дрозд В. Катастрофа // Дрозд В. Вибр. тв.: У 2 т. – Київ: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 178–310.
13. Дрозд В. Молохви // Дрозд В. Маслини: Повісті. – Київ: Молодь, 1969. – С. 137–201.

14. Дрозд В. Повінь // Там само. – С. 202–223.
15. Дрозд В. Політ крізь місячну ніч // Дрозд В. Парость: Оповідання. – Київ: Молодь, 1966. – С. 3–14.
16. Дрозд В. Пори року // Дрозд В. Вибр. тв.: У 2 т. – Київ: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 107–116.
17. Жулинський М. “Яким корінням живе дерево?” // Жулинський М. Наближення: Літературні діалоги. – Київ: Дніпро, 1986. – С. 122–170.
18. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. – Москва: Искусство, 1986. – 158 с.
19. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – Санкт-Петербург: Свое издательство, 2013. – 88 с.
20. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія. – Київ: Академвидав, 2013. – 256 с. – (Серія “Монограф”).
21. Монтегіу А. Мир фильма. Путеводитель по кино. – Москва: Искусство, 1969. – 280 с.
22. Сивокінь Г. М. Дрозд Володимир Григорович // Українська літературна енциклопедія. – Київ: УРЕ імені М. П. Бажана, 1990. – Т. 2. – С. 112–113.
23. Симонов А.Г. Цвет в кино: (Колористика фильма): Учеб. пос. / Всесоюз. гос. ин-т кинематогр. им. С.А. Герасимова, каф. кинотелетехники. – Москва: ВГИК, 1990 (1991). – 66 с.
24. Тарнашинська Л. Володимир Дрозд: “Письменник – лише уста народу” // Володимир Дрозд: “Письменник – лише уста народу”: Біобібліографічний нарис / авт. нарису Л.Б.Тарнашинська; бібліографіюпоряд.: Г.В. Волянська, Т.М. Заморіна; наук. ред. І. О. Негрейчук; М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України. – Київ, 2013. – С. 5–25.
25. Тарнашинська Л. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. – Київ: Академперіодика, 2013. – 678 с., 4 с. іл.
26. Унковский А. А. Живопись: Вопросы колорита. Учебное пособие для студентов худ.-графич. факультетов пед. ин-тов. – Москва: Просвещение, 1980. – 128 с.
27. Шегаль Г. Колорит в живописи. Заметки художника. – Москва: Искусство, 1957. – 76 с.
28. Эйзенштейн С. Атака на кипарисы (Первое письмо о цвете) // Эйзенштейн С. Мемуары: В 2 т. / Сост., и коммент. Н.И.Клеймана, подгот. текста В.П.Коршунова и Н.И.Клейман, ред. В.В. Забродин. – Москва: Редакция газеты “Труд”, Музей кино, 1997. (Живая классика). – Т. 2. Истинные пути изобретания. Профили. – С. 179–184.
29. Эйзенштейн С. [Из неоконченного исследования о цвете] // Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. – Москва: Искусство, 1964. – Т.3. – С. 500–567.
30. Эйзенштейн С. Цветовое кино // Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. – Москва: Искусство, 1964. – Т.3. – С. 579–588.

REFERENCES

1. Ageev, V. (2002) *Semiotika*. Moskva: Izdatelstvo “Ves Mir”. [in Russian]
2. Alekseev, S. (1974) *O kolorite*. Moskva: Izobrazitelnoye iskusstvo. [in Russian]
3. Beda, G. (1967) *Tsvetovye otnosheniya i kolorit (Vvedeniye v teoriyu zhivopisi)*. Krasnodar: Krasnodarskoe knizhnoye izdatelstvo. [in Russian]
4. Volkov, N. N. (1984) *Tsvet v zhivopisi*. Moskva: Iskusstvo. [in Russian]
5. Heneraliuk, L. (2013) Ekfrazys i hipotyzys: problemy dyferentsiatsii. *Slovo i Chas*, 11, 50–61. [in Ukrainian]
6. Heneraliuk, L. (2009) Osoblyvosti reprezentatsii vizualnykh obraziv literatorom-khudozhnykom: ekfrazys ta hipotyzys. *Studia methodologica*, 28, 5–13. [in Ukrainian]
7. Horpenko, V. H. (1984) *Plastyka filmu: kinoobraz i plastychni zasoby vyraznosti*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian]
8. Drozd, V. (1989) Bilyi kin Sheptalo. In Drozd, V. *Vybrani tvory* (Vol. 1-2; Vol. 1), pp. 73–82. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
9. Drozd, V. (1988) Vytachivska doroha. In Drozd, V. *Podykh chudesnobo*. Kyiv: Molod, pp. 141–162. [in Ukrainian]
10. Drozd, V. (1989) Vovkulaka (Samotnii vovk). In Drozd, V. *Vybrani tvory* (Vol. 1-2; Vol. 1), pp. 311–461. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
11. Drozd, V. (1962) Zori u berezi. In Drozd, V. *Liubliu syni zori*, pp. 75–85. Kyiv: Vydavnytstvo TsK LKSMU “Molod”. [in Ukrainian]
12. Drozd, V. (1989) Katastrofa. In Drozd, V. *Vybrani tvory* (Vol. 1-2; Vol. 1), pp. 178–310. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
13. Drozd, V. (1969) Molokhvy. In Drozd, V. *Maslyny: Povisti*, pp. 137–201. Kyiv: Molod. [in Ukrainian]
14. Drozd, V. (1969) Povin. In Drozd, V. *Maslyny: Povisti*, pp. 202–223. Kyiv: Molod. [in Ukrainian]
15. Drozd, V. (1966) Polit kriz misiachnu nich. In Drozd, V. *Parost: Opovidannia*, pp. 3–14. Kyiv: Molod. [in Ukrainian]
16. Drozd, V. (1989) Pory roku In Drozd, V. *Vybrani tvory* (Vol. 1-2; Vol. 1), pp. 107–116. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
17. Zhulynskiy, M. (1986) “Iakym korinniam zhyve derevo?” In Zhulynskiy M. *Nablyzbennia: Literaturni dialohy*, pp. 122–170. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
18. Zaitsev, A. S. (1986) *Nauka o tsvete i zhivopis*. Moskva: Iskusstvo. [in Russian]
19. Kandinskij, V.V. (2013) *O dukhovnom v iskusstve*. Sankt-Peterburg: Svoyo izdatelstvo. [in Russian]
20. Klochek, H. (2013) Poetyka vizualnosti Tarasa Shevchenka: monohrafiia. – Kyiv: Akademvydav. [in Ukrainian]
21. Montegiu, A. (1969) Mir filma. Putevoditel po kino. – Moskva: Iskusstvo. [in Russian]
22. Syvokin, H. M. (1990) Drozd Volodymyr Hryhorovych In *Ukrainska literaturna entsyklopediia* (Vol. 2), pp. 112–113. Kyiv: URE imeni M. P. Bazhana. [in Ukrainian]
23. Simonov, A. G. (1990 (1991)). *Tsvet v kyyno: (Kolorystyka fylma)* Moskva: VGIK. [in Russian]

24. Tarnashynska, L. (2013) Volodymyr Drozd: "Pysmennyk – lyshe usta narodu" In Nehreichuk, I. O. (Ed.) *Volodymyr Drozd: "Pysmennyk – lyshe usta narodu": Biobibliografichniy narys*, pp. 5-25. Kyiv. [in Ukrainian]
25. Tarnashynska, L. (2013) *Sluzhet doby: dyskurs sbistdesiatnyystva v ukrainskii literaturi XX stolittia*. Kyiv: Akadempriodyka. [in Ukrainian]
26. Unkovskij, A. A. (1980) *Zhivopis: Voprosy kolorita*. – Moskva: Prosveshchenye. [in Russian]
27. Shegal, G. (1957) *Kolorit v zhivopisi. Zametki kbudozhnika*. Moskva: Iskusstvo. [in Russian]
28. Eizenshtein, S. (1997) Ataka na kiparisy (Pervoye pismo o tsvete) In Eizenshtein, S. *Memuary* (Vol. 1-2; Vol. 2), pp. 179-184. Kleiman N.I., Korshunov, V.P. & Zabrodin, V.V. (Eds.) Moskva: Redaktsiya gazety "Trud", Muzei kino, 1997. [in Russian]
29. Eizenshtein, S. (1964) [Iz neokonchennogo issledovaniia o tsvete] In Eizenshtein, S. *Izbrannyye proizvedeniya* (Vol. 1-6; Vol. 3), pp. 500-567. Moskva: Iskusstvo. [in Russian]
30. Eizenshtein, S. (1964) Tsvetovoe kino In Eizenshtein, S. *Izbrannyye proizvedeniya* (Vol. 1-6; Vol. 3), pp. 579-588. Moskva: Iskusstvo. [in Russian]

Отримано 18 червня 2019 р.

м. Куїв



Сценічне слово благовісту: антологія української релігійно-християнської драми XX – XXI століття / Упорядн., авт. вступ. ст. та прим. С. І. Хороб. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2018. – 648 с.

До книжки ввійшли п'єси письменників як минулого, так і теперішнього часу, що були створені як в Україні, так і в діаспорі. Зібраний і впорядкований художній матеріал переконує, що християнськість – органічна риса розвитку національної літератури й сценічного мистецтва, що релігійність українських драматичних творів і вистав має тривку історію вітчизняного духовно-морального буття, а відповідні драми збагачують не тільки українську літературу, а й театральну культуру.

До антології ввійшли твори П. Куліша "Іродова морока", Панаса Мирного "Спокуса", Лесі Українки "Одержима", "На полі крові", "Йоганна, жінка Хусова", В. Левицького "Пасхальна драма", "Чудо святого Николая", І. Трембіцького "Юда Іскаріот", Г. Лужницького "Ой зійшла зоря над Почаєвом", "Посол до Бога", "Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа", "Сестра воротарка", Я. Коритка "Бог предвічний", К. Студинського "Дві зорі", І. Керницького "Поверот святого Миколая", Б. Куриласа "Нерон", "Діалоги Василіянок", Ю. Тиса "Не плач, Рахіле", В. Вовк "Смішний святий", В. Барки "Молебник неофітів", В. Босовича "Ісус – син Бога живого", Л. Чупіс "Страсті за юродивим".

У передмові Степан Хороб зазначає: "Українська релігійно-християнська драма кінця XIX – початку XXI століття – явище не лише самодостатнє у своїй ідейно-естетичній сутності, а й цілковито органічне, мовити б, іманентне в загальному літературно-мистецькому процесі досліджуваного періоду. Навіть більше, воно характеризує тяглість християнської традиції як у національному, так і в світовому письменстві <...>. Одночасно воно переконливо засвідчує стильову різноманітність, повноту і цілісність розвитку української літератури на всіх етапах її побутування, спонукаючи щораз нові й нові покоління науковців до виявлення його генези й поетики, своєрідності стилю й особливостей авторської художньої свідомості тощо.

Головним критерієм для такого типу драматургії виступає міра наповнення їх християнською мораллю, християнським світовідчуттям, релігійним пафосом, релігійним спрямуванням" (С. 63).

Наші
презентації