

O. BESARAB
Dnipropetrovsk

**FEMALE IMAGES OF THE JUVENILE WORK BY CH. BRONTE «STANCLIFFE'S HOTEL»
IN THEIR CONTRAST AND VARIATION**

The article deals with early unknown Ch. Bronte's juvenile creative work «Stancliffe's Hotel» (1838), one of the components of the circle of imaginary country of Angria. The study of this work will assist us in enlarging the gallery of female images of the writer, will help us to see new variants of Bronte's woman.

Key words: female images, Ch. Bronte, juvenilia.

Е. Н. БЕСАРАБ
г. Днепропетровск

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ РАННЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ш. БРОНТЕ
«СТЕНКЛИФФСКИЙ ОТЕЛЬ» В ИХ КОНТРАСТНОСТИ И ВАРИАТИВНОСТИ**

Рассматривается ранее не известное юношеское произведение Ш. Бронте «Стенклиффский отель» (1838), которое является одним из составляющих цикла о вымышленной стране Энгрии. Изучение этого произведения поможет дополнить галерею женских образов писательницы, увидит новые вариации бронтевской женщины.

Ключевые слова: женские образы, Ш. Бронте, раннее творчество.

Стаття надійшла до редколегії 29.07.2014 р.

УДК 82.09/801.73/82-27/821.161.2/82'06

Л. О. БОНДАР
м. Київ
bon_lud@rambler.ru

**КОЛІР ЯК АТРИБУТ БУТТЯ ДІЮЧИХ ПЕРСОНАЖІВ
П'ЄСИ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА «ЗЕЛЕНИЙ,
ЧОРНИЙ І РОЖЕВИЙ»**

Стаття містить дослідження семантики кольору та його можливостей щодо конструювання художніх образів та картин світу засобами театральньо-ігрового акту. У роботі розглядаються особливості жанру твору Я. Верещака, розкривається семантика назви. Досліджується архітектоніка твору та її вплив на формування моделі ігрового наративу. Також виявляються особливості конструювання конфлікту п'єси у контексті розгляду образної системи твору. Простежується специфіка творення ідейного навантаження п'єси через взаємодію у тексті елементів «театру» та «не театру».

Ключові слова: колір, гра, наратив, (не)театр, тілесність, духовність, неосентименталізм.

Використання кольорової символіки в художньому тексті інспірує формування цілого ряду асоціативних рядів, що, перш за все, пов'язані з візуальною сферою людини. Творення художнього образу засобами кольорової семантики зумовлює апелювання до іншого рівня літературно-художньої творчості, що позначений відкритим, синтетичним характером та наближається до мистецтва живопису. Колір відіграє важливу роль як у житті окремої людини, так і в культурі загалом. Відповідно, він може стати атрибутом певної ідеї, ідеології, або ж набути значення державного символу.

Колір як гносеологічна проблема виступав об'єктом вивчення філософів, істориків, соціологів, мистецтвознавців, психологів та ін. Ко-

лір, як інтенційний потенціал творчості, використовували у своїй діяльності художники, письменники, дизайнери, архітектори тощо. Завдяки кольору кожен окремий індивід формує свою виразну картину світу, яка має певне забарвлення, відповідно до його поглядів, настроїв, життєвого досвіду. Йоганн Вольфганг Гете у своєму вченні про колір писав: «Фарби загалом викликають у людей велику радість. Око потребує їх так само, як воно потребує світла. Згадайте, як ми оживаємо, коли у похмуру днину сонце раптово осяє частину місцевості і фарби стануть яскравішими. Із глибокого відчуття цієї невимовної насолоди, ймовірно, і народилося те уявлення, що кольорові коштовні каміння володіють цілющою силою, яку їм приписували» [3, 759].

Колір, впливаючи на психоемоційну сферу людини, здатен створювати певний настрій, формувати опорне світосприйняття, викликати певні естетичні відчуття. Так, Макс Люшер, відомий як автор проєктивної психологічної методики, що znana у всьому світі як кольоровий тест Люшера, зазначає: «У творах живопису або на кольорових світлинах психологічне значення кольору менш помітне, оскільки залучається велика кількість інших факторів, таких як сюжет, співвідношення форм або фігур, специфіка усієї кольорової гама, освіта і компетентність глядача, особливості його естетичного сприйняття. Іноді можна визначити особисті вподобання художника, коли особливий наголос робиться ним на одному або двох кольорах, наприклад Гоген був одержимий жовтим кольором у пізній період творчості. Коли ж використовується багато кольорів для творення певного цілого, то саме естетичне відчуття, а не наша психологічна реакція на окремі кольори у значній мірі оцінює це ціле та визначає, подобається воно або ні» [6, 8–9].

Вітчизняний дослідник Борис Олексійович Базима, наукові інтереси якого пов'язані з питаннями впливу кольору на психіку людини, в одній зі своїх робіт зауважує, що кольорам властива певна символізація, що формується завдяки дії різних факторів: «Кольори асоціюють зі стихіями, сторонами світу, чеснотами й пороками, нотами, буквами і под. Швидко з'ясовується, що власного значення у кольору наче немає, а те, що ми зазвичай ним називаємо, є перелік властивих цьому кольору об'єктів. Причому, ця відповідність буває як умовною, так і наочно-чуттєвою» [1, 23]. Отже, прив'язка певного кольору до об'єкта чи предмету може мати як загальнокультурологічний характер, так й індивідуальний. Нерідко відбувається змішування цих чинників, особливо за умов коли загальноприйняті кольорисимволи ретранслюються в особистому інтерпретаційному полі. Подібний варіант використання кольорової символіки депонується в п'єсі Ярослава Верещака «Зелений, чорний і рожевий».

Мета статті передбачає дослідження в п'єсі Я. Верещака «Зелений, чорний і рожевий» семантики кольору та його можливостей щодо конструювання художніх образів, картин світу

засобами театрального-ігрового акту. Мета зумовлює висвітлення наступних питань: означити семантичний код назви та жанрового підзаголовку твору; розглянути образну систему п'єси; розкрити вплив архітекtonіки твору на конструювання наративної стратегії; окреслити основні детермінанти формування анізотропної текстології; простежити специфіку творення ідейного навантаження п'єси; виявити особливості конструювання конфлікту драми; дослідити взаємодію у творі елементів «театру» та «не театру»; з'ясувати семантику кольорів та їх значення у конструюванні картин світу. Науково-методологічною основою роботи стали дослідження Й. В. Гете, М. Купер, А. Метьюз, Б. А. Базими, М. В. Серова, М. Люшера, Н. Копистянської, О. Судакової, Ю. Павленко.

Сюжет твору будується у вигляді телефонної розмови головної героїні Маріанни з подругою Лізкою. Її монолог одночасно нагадує і невимушені, грайливі теревені, й інтимну сповідь, після якої дівчина починає усвідомлювати сенс свого існування. Семантика заголовка п'єси пов'язана з символікою кольору. Кольорова гама, озвучена головною героїнею, з одного боку, має зовнішньо-предметне втілення – це три мотки пряжі, з яких дівчина збирається зв'язати собі сукню. З іншого – ця колористика також співвідноситься з характерами героїв, допомагаючи розкрити їх внутрішню суть. Крім того, означені кольори стають своєрідним узагальненням депонованих у тексті картин світу. Авторський жанровий заголовок «монокомедія» свідчить як про характер побудови твору (наявність лише однієї діючої особи, що вказує на наративу структуру тексту), так і про несерйозність, іронічність змісту п'єси. Ще однією особливістю комедійного жанру, за словами Н. Копистянської, є можливість «сприймати твір на різних інтелектуальних і емоційних рівнях, одному – приємно розважальному, веселому, другому – глибоко інтелектуальному, політичному, філософському» [4, 126]., Дефініція «моно», окрім наративності, детермінує інтимність оповіді, посилюючи вплив психологічного компоненту на розгортання сюжету твору.

Отже, головним і єдиним діючим персонажем п'єси є Маріанна, молода дівчина, яка підробляє репетитором англійської мови в родині Голопупенків. Саме чоловічу половину цієї

родини – батька, сина і онука, символізують рожевий, чорний і зелений кольори. Маріанна розповідає своїй подрузі історію стосунків з кожним із них, починаючи від наймолодшого і до найстаршого. Зелений колір – це незрілий юнак Андрій Голопупенко, студент престижного університету міжнародних відносин. З героєм сталася страшна біда – у нього відкрився поетичний дар, появи якого сприяли вірші Т. Шевченка, які він читав у дитинстві на прохання бабусі. Свої україномовні вірші юнак вважає страшним прокляттям в умовах русифікованого суспільства. Він намагається відмежуватися від отриманого таланту, який стає для хлопця занадто великим тягарем. Маріанна врешті вирішує розділити його хрест, одружуючись з юним поетом. Свій вчинок дівчина мотивує так: «**Маріанна.** Просто я нарешті стала практичною бабою. Ну от сама подумай, Ліз. Вийду я заміж за мільйонера – і що? Жрачка, гульки, яхти, ресторани, тралівалі. А помру, хто згадає? А тут – вірші, Лізка, як промінь сонця у нашому жлобському царстві, як спалах, що примушує задуматися над своїм дурним життям!.. » [2, 10]. Героїня розуміє, що зовсім юному Андрію необхідний наставник, помічник, а тому вона бере на себе відповідальність за його долю: «**Маріанна.** «Скінчилися гульки хитрої зозульки»... Ну що з того, що тяжка? Це ж не клоунський ковпак, а шапка Мономаха. Трошки він понесе, трошки я, що поробиш... » [2, 12].

З чорним кольором у тексті асоціюється образ великого чиновника Сергія Матвійовича, який, обіймаючи високі посади, займається розкраданням державних коштів. Чорний колір має як зовнішню реалізацію – герой-крутій демонструє Маріанні своє засмагле тіло, так і стає символом його душі. Дівчина активно засуджує спосіб життя чиновника, однак погоджується допомогти вирішити проблеми з його батьком Матвієм Петровичем, який, на знак протесту проти дій сина, подався жити до Чорнобильської зони. За свою послугу дівчина отримала від державного службовця неймовірно дорогу в'язальну машину, яку він напередодні їй подарував, як виявилось, за згоду зустрітися з бунтівником.

Рожевий колір стає для героїні доленосним. У першу їхню зустріч Матвій Петрович був одягнений у рожеву футболку. Семантика

кольору, що пов'язана з романтикою, ліричністю, чуттєвістю, яскраво репрезентує образ бунтаря, який любить свою землю й кожне живе створіння, цінує народні звичаї та культуру, пишається тим, що носить славне козацьке прізвище Голопупенко. Для Маріанни він стає святым, якому вона поклоняється: «**Маріанна.** Добре, добре, вірю. А ще краще сказати: ВІРУЮ!.. Ой, Матвію Петровичу, якби на Землі не було таких, як ви, у що б могли вірити такі, як я? Ну скажіть мені, у що б ми, гульони й безбожники, могли нині вірити, у що-о-о?!» [2, 12].

Кожен з репрезентованих образів втілюється не завдяки безпосередньому зоровому оприявленню, а за допомогою оповіді про них. Відтак, ці образи є вербальними, що наближає п'єсу до наративного жанру, зумовлюючи дискурс драми як тексту з нульовим ступенем театральності, що є суголосним дефініції «театру не театру». До образів з позатеатральною семантикою слід зарахувати й «співрозмовницю» Маріанни Лізу. Образ Лізи так само не має тілесного втілення, за функціональним призначенням їй відведена роль внутрішньотекстового слухача, що стає протилежним традиційному в стилістиці Ярослава Верещака образу внутрішньотекстового глядача. Поява слухача в драматургії, яка насамперед пов'язана з видовищністю, з одного боку, детермінує тезу про не театральність тексту, а з іншого – актуалізує думку про синтетичний характер нової драми, що активно послуговується сучасними інженерно-технічними засобами (блютузом, диктофоном). Театральністю позначений лише образ Маріанни. Театральність героїні проявляється, перш за все, у вербальній грі. За допомогою інтонації дівчина створює психоемоційні образи, майже не застосовуючи при цьому відповідних жестів тіла. Мінімалізм тілесності, відмова від пластики руху (що є не зовсім типовим у видовищній естетиці) має на меті розкрити нові смислові коди тексту. Маріанна сидить за в'язальною машиною, намагаючись сплести собі сукню, однак паралельно вона творить текст «тут і зараз». Маємо ситуацію подвійного творення, що втілюється у формулі «текст як плетіння – плетіння як текст». Як бачимо, посилюється роль предметно-образного компонента, що несе відбиток від-

повідного семантичного наповнення. Сукня перестає бути просто річчю, перетворюючись на символ певного відрізка життя героїні.

Подвійне кодування, що загалом властиве стилістиці Ярослава Верещака, відображене також в іменах героїв. Маріанна насправді є Анною, а справжнє ім'я Лізи – Зіна. Подвійність імен героїнь свідчить про амбівалентність цих образів. Автору, на прикладі означених персонажів, вдається витворити риторику маски та лиця, за допомогою якої створюється ситуація психоемоційної напруги. Заявлена риторика також стає детермінантом комічного в тексті: «**Маріанна.** «Стий! – зриваюся на ноги. І в такому ото вигляді, Ліз, голісінька, виступаю, як на мітингу: «Господь послав тобі рідкісний дар – поетичний талант, а ти, скотиняко, про кар'єру думаєш? І це зараз, коли народу Шевченко на заріз потрібний. Згинь, щоб я тебе не бачила!.. » [2, 3–4]. Суперечливість дій та слів Маріанни, з одного боку, вказують на подвійність суспільних стандартів, а з іншого – породжують невротичний дискурс. Увесь наратив головної героїні стає психотерапевтичним сеансом, під час якого дівчина нарешті позбувається своєї маски. Отже, автор пропонує п'єсу, що більше нагадує наративну структуру, а не видовище, функціональне призначення якої – віднаходження головним діючим персонажем, а точніше оповідачем, своєї Самості.

Формула «театр не театру» втілюється й на рівні архітекtonіки твору. Сюжетно-композиційна структура тексту, що подається у вигляді монодіалогу, будується у вигляді прямої та непрямої мови. Синтаксичні конструкції з використанням непрямої мови у класичній методології сценічного жанру є неприродними. Також монодіалогічна форма передбачає й різні рівні комунікації. Діалогічність тексту виявляється завдяки застосуванню невласне-прямої мови – це Маріанна і Андрій Голопупенко, Маріанна й Сергій Матвійович, Маріанна й Матвій Петрович. Інший рівень діалогічності наявний між Маріанною та Лізою – це монодіалог з актуалізацією змістодомислення зовнішнього реципієнта (читача). Відбувається процес залучення читача до спільної інтелектуальної співтворчості щодо змістового наповнення тексту. Наративність твору, що передбачає наявність оповідача,

який виступає адресантом повідомлення, зумовлює й присутність адресата повідомлення. Не зважаючи на одиничність і конкретну визначеність цього адресата – Ліза, у тексті лунає думка не про інтимність сповіді, а про її адресацію світові: «**Маріанна.** Мовчу, бо зараз, Ліз, буде така пекельна зона... І ні збрехати, ні скоротити щось... Бо я, Лизавето, не для тебе всю цю балаканину... Пробач, хотіла сказати, не тільки для тебе... Чи я знаю? Ну, трохи для тих, кого вже не стало, а ще більше, може, для того, хто прийде... » [2, 6].

Відкритість монодіалогу, що набуває характеру псевдоприватності через його трансляцію у світ, детермінує сегментування архітекtonіки п'єси на реальний простір, тобто теперішнє, в якому відбувається телефонна розмова, та імпліцитний, що створюється шляхом складання епізодів минулого, отже, його перекодуванням. Пережитий досвід, що зберігає пам'ять героїні, дозволяє створити часову петлю, в якій віртуальне минуле заміщує теперішнє. Ю. Павленко пише: «Категорія індивідуальної пам'яті, її модули визначають особливості нарації. Оповідь сучасної псевдоавтобіографії ніби поділяється на два плани. Експліцитний перший план складає написання героями книги про себе, прокручування подумки фільму свого життя, рецепція міського простору, з яким пов'язане минуле. З нього завдяки узгодженій системі означників виникає імпліцитна справжня історія... Використання метафори як засобу конструювання своєї справжньої історії життя – твору мистецтва, дозволяє героям-оповідачам сучасного роману, що розгортає дискурс пам'яті, наблизитися до таємниці свого внутрішнього світу, не називаючи її прямо, визначити смисл та значення пережитого» [7, 72]. Пам'ять героїні, що воскресає події минулого, інспірує риторику з майбутнім, носієм якого й виступає публіка (у значенні глядачів за умови театрального втілення тексту) або ж реципієнт (у значенні читача). Дискурс тексту зі світом, відтак, здатен сформулювати безліч сенсів та ідей, оскільки світ як адресат повідомлення характеризується різноманітністю, а тому й сприйняття тексту-попослання буде різним.

Автор пропонує складну комунікативну систему, що будується за принципом анізотропної текстології, яка передбачає конструю-

вання багатовимірного комунікативного простору, що втілюється в моделі: наратор – текст – внутрішньотекстовий адресат – ретрансльовані образи – реципієнт(и). Кожна складова моделі формує власний простір навколо змістового поля твору. Текст п'єси може розглядатися як багатовимірний комунікативний акт, кожен елемент якого утворює власний дієво-емоційний образ та детермінує відповідні ідейно-сміслові горизонти тексту. Відправною ж точкою для розвитку ідейно-сміслового навантаження твору стає оповідач (Маріанна), яка перебирає на себе функції автора твореного тексту. Наратив Автора конструюється за принципами фактомонтажу, що дозволяє розширити межі часопросторових площин та сформуванню додаткову ідейну потенціальність тексту. Фактомонтаж, гра з минулим зумовлюють розщеплення, фрагментацію простору, трансльовання якого вносить додаткові сміслові відтінки в текст: замський маєток Голопупенків – символ міщанства (депонування матеріального світу), готель – символ розпусти (актуалізація тілесності), чорнобильська зона – символ земного раю (духовний вимір).

На формування ідейного наповнення тексту, окрім часопросторового континууму, впливає й образна система твору. Проблема митець і суспільство яскраво розкривається в образі Андрія Голопупенка, який прагне зректися свого поетичного дару через ситуацію в країні, де україномовний письменник виявляється чужинцем. Звідси постає ще одна проблема – це митець і його талант. Фактично вперше у вітчизняній драматургії створюється образ «кризового митця», який виступає антагоністом до свого дару, що, як виявляється, є окремою небесною субстанцією. Отже, Я. Верещака творить ідею існування духовного виміру – космосу, Божественної субстанції, що здатна втручатися в життя звичайних людей. Суспільно-політична проблематика актуалізується завдяки образу Сергія Матвійовича. Автор розкриває питання продажності владної верхівки, втілюючи культову в українській літературі проблему яничарства. Ідея співтворіння людини та екосистеми лунає у фрагменті про Матвія Петровича Голопупенка. З цим образом пов'язане продукування вітчизняного неоміфу про відродження та очищен-

ня як нації, так і землі. Риторика означених образів втілює загальну ідею, що стосується проблеми виявлення рівня героїки образів. У цьому контексті, кожен з чоловіків набуває відповідної функції: антигерой (Сергій Голопупенко), не герой (Андрій Голопупенко) та герой (Матвій Голопупенко). Концепт героїчного, що явлений в образі Матвія Петровича, у п'єсі формується завдяки сакралізації цього персонажа через його смерть для суспільства (ізоляція чоловіка від інших). На героїзацію образу Матвія також вказує його здатність змінювати світогляд інших, що відбулося з Маріанною та ненадовго з Андрієм. Семантика імені персонажа також відсилає реципієнта до біблійних текстів, посилюючи, його героїчне начало.

У розглянутих функціональних моделях чоловічих образів яскраво простежується відкритий конфлікт двох персонажів – Матвія як героя та Сергія як антигероя, що релевантне зіткненню світоглядів – матеріального та духовного. Образ Андрія стає проміжною ланкою в цьому протистоянні. Зважаючи на те, що подані образи є частиною індивідуально-психологічного досвіду оповідача Маріанни, можемо говорити про художньо мистецьку репрезентацію фрейдівського вчення про трирівневість психіки, де Ід/Воно (ниці інстинкти людини) явлене в образі Сергія, Его/Я (свідомість) представлене в образі Андрія, Супер-Его/ Над-Я (морально-ціннісні установки) втілене в образі Матвія. Вербалізуючи своє минуле, Маріанна розкриває психологічний конфлікт, що полягає в амбівалентності героїні та, відповідно, в її прагненні подолати цю роздвоєність, знайшовши власну Самість. З огляду на озвучене, можемо говорити про домінування внутрішньо-психологічного типу конфлікту, спробою вирішення якого якраз і стає психотерапевтичний сеанс, що пов'язаний з методологією арт-терапії, але втіленої в літературно-художню методологію.

Дефініція «театр» у п'єсі стосується внутрішньої театральності образу Маріанни, вказівкою чого стає представлення героїнею себе як актриси в одному із епізодів твору. Грайлива та іронічна поведінка дівчини впродовж усієї телефонної розмови також працює на творення театральності її образу. Визначення «не театр» пов'язане зі способом організації

самого тексту – наратив, а також з множинністю часопросторових площин, тобто зі розімкненістю простору завдяки його вербалізованій репрезентативності, а не демонстрації.

Модель «театр не театру» також може бути представлена на прикладі дискурсу двох драматургічних текстів Я. Верещака «Зелений, чорний і рожевий» та «Третя молитва». Першою була створена моноп'єса «Третя молитва», пізніше – аналізована монокомедія. Однак текст «Зелений, чорний і рожевий», за змістово-смысловим наповненням, претендує на первинність, оскільки є невелика вказівка на подальше втілення подій, що були подані, у вигляді п'єси, робочою назвою якої є «Молитва Матвія Голопупенка». А тому, якщо спроектувати модель «театр не театру» на обидва тексти драматурга, сюжет яких фактично є однаковим, то значенню «театр» буде відповідати текст «Третя молитва», а дефініції «не театр» – «Зелений, чорний і рожевий». Постає питання, чи дозволить маркування аналізованого тексту як «не театру» зарахувати його до епічного жанру (чому – наративна форма викладу сюжету)? Відповідь буде негативною, оскільки жанровий підзаголовок твору – моно комедія, входить до системи драматургічних жанрів, необхідною складовою яких є гра (удавання), але вона у творі набуває іншого смислу. Це не демонстрація життєвого досвіду героїні за допомогою удавання, а гра заради гри, що дозволяє одночасно спостерігати механіку та етимологію гри, яка долає закони естетики, стаючи самодостатньою у своєму триванні.

Ольга Судакова, говорячи про категорію гри в культурі, зазначає: «Умовність, несерйозність (неутилітарність), позаестетичність (приглушення дихотомії добра і зла), самовідчуження людини в грі (маска, роль, іронія) – всі ці мотиви, що невідривно пов'язані з обговоренням Гри, здаються найкращим матеріалом для погляду, налаштованого на деонтологізацію» [9, 102]. Гра як засіб дешифровки онтології, стає основою перекодування стилістичних принципів, що зумовлено депонуванням особистісної, інтимної сфери діючого персонажа, яка пов'язана зі стилістикою сентименталізму, але переосмислену через методологію гри. Отже, ці фактори дозволяють говорити про творення стратегії неосентимента-

лізму, подолання постмодерної парадигми. Підтвердження чого знаходимо на внутрішньо-текстовому рівні – катарсис у героїв досягається завдяки використанню віршованих рядків. Лірика, як жанр, що близькій емоційній сфері, відсилає реципієнта до стилю сентименталізму, в якому цей жанр відіграє домінуючу роль. Іншим свідчення актуалізації матриці сентименталізму є зовнішньо-комунікаційний рівень, що реалізується через трансляцію реципієнтові відповідної емоції, яка пов'язана з прийомом актуалізації національних картин буття та історії (образ козака тощо). Емоційно-психологічна сфера реципієнта в тексті стимулюється також через використання відповідної колористики, яка винесена в назву твору (зелений, чорний та рожевий). Зазначені кольори мають стійкі асоціативні значення, що сформовані національно-культурною парадигмою. Так, зелений найчастіше пов'язаний з юністю, рожевий – із мрійливістю а чорний колір має переважно негативну семантику. Традиційна символіка зазначених кольорів витворює картини буття, що асоціюються зі способом життя та ціннісними орієнтирами діючих персонажів п'єси. Зелений колір стає атрибутом образу Андрія Голопупенка. Він вказує не лише на молодість героя, а й на його незрілість, несформованість, що свідчить і про неготовність героя прийняти поетичне обдарування та зберегти його, не зважаючи на супротив батька Сергія Матвійовича, що у творі пов'язаний з чорним кольором. Щодо семантики чорного кольору, доктор культурології М. Серов у праці «Колір культури» пише: «Нерідко в міфах чорний колір порівнювався з небезпекою, інферальною стихією, з ірраціональністю і непізнаністю майбутнього часу. З містичним потягом до жіночого лона» [8, 171]. Дослідник також звертається до праць Платона, зазначаючи, що мислитель, розмірковуючи про сутність людської душі, «наділив чорним кольором саме цю, безсовісну її частину, яка (всупереч традиціям суспільства) несамовито домагається своїх низинних бажань. У хроматизмі ця безсовісна частина душі людської, або як її визначив Платон – «друг нахабства і похвали» – несе семантику всіх тілесних потреб, тобто того, що Фрейд позначив несвідомим, а ми – несвідомістю» [8, 173]. Отже, чорний колір,

що пов'язаний з інстинктами та низинними бажаннями, детермінує розгортання мови тіла, утвердження цінності світу речей. Цьому світогляду в тексті протиставляється інша життєва позиція, що символічно позначена рожевим кольором та втілена в образі Матвія Петровича Голопупенка. Він не просто актуалізує духовний стрижень, але й дарує героїні мрію про очищення світу від скверни. М. Купер та А. Метьюз у книзі «Мова кольору...», досліджуючи семантику рожевого, пишуть: «Він сприймається як романтичний та чуттєвий... Рожевий колір також трактується у свідомості людини як привільний та життєрадісний» [5, 32]. Саме такими рисами й наділяється образ Матвія, який посеред Чорнобильської зони вирощує соняхи.

Отже, озвучені автором кольори (зелений, чорний і рожевий) мають як суспільно-культурні характеристики, що пов'язані зі сталими асоціативними уявленнями, так й індивідуалізовані риси, відповідно до авторського сприйняття та концепції твору. Так, кольорова репрезентативність у творі пов'язана зі способами життя героїв, кожен з яких має свою систему цінностей та являє собою окрему картину буття. Для головної ж героїні Маріанни зазначені у назві кольори символізують певні етапи її життя та набутого досвіду. Вони також виступають частинами аксіо-

логічної системи дівчини, допомагаючи героїні зрозуміти себе, віднайти власну Самість. Отже, кольорова риторика у п'єсі стає основою як для демонстрації суспільної картини світу, так і для розкриття складної механіки особистого пошуку сенсу життя.

Список використаних джерел

1. Базыма Б. Цветовая символика и психодиагностика / Борис Базыма // Вестник Харьковского национального университета. Серия «Психология». — № 576. — Харьков : Изд. ХНУ, 2002 — С. 21—25.
2. Верещак Я. Зеленый, чорний і рожевий : монокомедія / Ярослав Верещак // Авторський рукопис. — 0,5 арк.
3. Гете И. В. К учению о цвете. Хроматика. Очерк учения о цвете [Электронный ресурс] / И. В. Гете. — Режим доступа : <http://psyfactor.org/lib/gete.htm>.
4. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Х. Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368.
5. Купер М. Язык цвета. Как использовать преимущества своего цвета для успеха в личной жизни и бизнесе / М. Купер., А. Мэтьюз. — М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — 144 с.
6. Люшер М. Цветовой тест Люшера / Макс Люшер ; пер. с англ. А. Никоновой. — СПб. : Сова; М. : Узд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. — 192 с.
7. Павленко Ю. Дискурс індивідуальної пам'яті в сучасній літературі: Навчально-методичний посібник / Юлія Павленко. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2013. — 113 с.
8. Серов Н. В. Цвет культуры [Электронный ресурс] / Н. В. Серов. — Режим доступа : http://www.koob.ru/serov/color_culture.
9. Судакова О. Найкращий університет. Епоха, особа, традиція / Ольга Судакова. — К. : Дух і літера, 2011. — 248 с.

L. BONDAR
Kyiv

COLOR AS BEING ATTRIBUTE OF CHARACTERS OF PLAY BY JAROSLAV VERESHCHAK «GREEN, BLACK AND PINK»

Article contains color semantics research and its potential with respect to the construction of artistic images and pictures of the world through theater and gaming act. The paper deals with a particular genre of works by J. Vereshchak, disclosed semantics of title. The architectonic of work, as well as its influence on the formation of modeling of game narrative are investigated. In addition, the peculiarities of conflict modeling of play in the context of analyzing of image system are examined. The specifics of creating of ideological load of play through interaction in the text such elements, as «theater» and «not theater» are traced.

Key words: color, game, narrative, (not) theater, physicality, spirituality, Neo-sentimentalism.

Л. А. БОНДАРЬ
г. Киев

ЦВЕТ КАК АТРИБУТ БЫТИЯ ДЕЙСТВУЮЩИХ ПЕРСОНАЖЕЙ ПЬЕСЫ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА «ЗЕЛЕНЬИЙ, ЧЕРНЫЙ И РОЗОВЫЙ»

В статье исследуется семантика цвета и его возможностей относительно конструирования художественных образов, картин мира посредством театрально-игрового акта. В работе рассматриваются особенности жанра произведения Я. Верещака, раскрывается семантика названия. Исследуется архитектура произведения, а также ее влияние на формирование модели игрового нарратива. Кроме этого, выявляются особенности конструирования конфликта пьесы в контексте анализа образной системы произведения. Прослеживается специфика создания идейной нагрузки пьесы через взаимодействие в тексте элементов «театра» и «не театра».

Ключевые слова: цвет, игра, нарратив, (не)театр, телесность, духовность, неосентиментализм.

Стаття надійшла до редколегії 15.08.2014 р.