

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.03.28-47
УДК [82.091 + 791.43.01 + 17.07.25] + 821.161.2: 82-31: «196»

Олександр БРАЙКО, кандидат філологічних наук
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001
e-mail: olbrayko@ukr.net
ORCID: 0000-0002-0441-0184

КІНЕМАТОГРАФІЧНА КОЛОРИСТИКА ПЛЕНЕРУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА 1960-Х РОКІВ

У статті проаналізовано стильову манеру ранньої прози В. Дрозда з погляду кінематографічної естетики кольору й можливостей екранного моделювання пленеру як найбільш вільного просторового середовища для візуальної репрезентації образної думки. У порівняльному аспекті запропоновано й розглянуто аналоги до мистецьких знахідок українського письменника у відомих фільмах («Жовтень», «Поема про море», «Червона пустеля»).

Ключові слова: глибина кадру, кінематограф, колір, література, пластична мелодія, пленер, ракурс, рух камери, світло.

Палітра чи навіть мозаїка барв — атрибут сучасного художнього кінематографа й поширений зображально-виражальний засіб у літературі. Колірне вирішення фільму віддавна становило проблему, позаяк хроматична різнорідність і строкатість природи, її тональна невідповідність емоційному і змістовому «звучанню» епізоду подекуди зводили нанівець мистецький потенціал нового технічного ресурсу. Тож не випадково С. Ейзенштейн називав тогочасну експериментальну екранну продукцію «колірною катастрофою» [27: 3, 489]. Згодом В. Ждан зазначав: «Колірна композиція кадру (світло, тінь, напівтінь) од-

Цитування: *Брайко Олександр*. Кінематографічна колористика пленеру в малій прозі Володимира Дрозда 1960-х років. Слово і Час. 2020. № 3 (711). С. 28—47. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.28-47>

разу змінювалась і видозмінювалась у внутрікадровому русі. <...> Драматургія потребувала від колориту фільму <...> чіткої (определенной) провідної тональності, яка змінюється й розвивається згідно з рухом сюжету фільму, певних колірних акцентів у загальній композиції епізоду чи кадру» [18, 329]. У літературному творі відповідний ефект забезпечують повторювані чи варійовані світло-тональні ремарки, підпорядковані художньому завданню, авторській думці і її пластичному втіленню у словесних малюнках-«кадрах». У таких мистецьких рішеннях може важити як монтажна комбінація зображень, так і глибинна побудова кадру на екрані чи композиція словесно-динамічного опису. Режисер-теоретик зазначав, що «перша умова обґрунтованої участі в кінокартині елементу кольору полягає в тому, щоби колір входив у картину насамперед як драматичний і драматургічний чинник» [27: 3, 581]. Аналогічно міркував й О. Довженко: «Пейзаж мусить мати драматургічну цінність: тільки тоді він необхідний у кольоровому фільмі. Він повинен відтворювати духовний світ людини і гармоніювати з ним» [12: 4, 125]. Неважко добачити в цих настановах перегуки з ідеєю сюжету (розвитку дії) мистецького, зокрема словесного твору.

У літературі ж тональні та світлові елементи в зображенні предметного середовища зазвичай мали на меті привернути увагу читача, актуалізувати його зорову уяву, акцентувати зміст і навіяти певний настрій. Чому ті чи ті світлові й колірні сигнали у словесному творі варто розглядати саме в річищі їх порівняння з кінообразом, а не виражальними засобами малярства чи графіки? Якщо набір (послідовність) суміжних образів із відповідними оптичними маркерами нагадує не цілісну картинну композицію, а ланцюг кадрів чи рух камери, то роботу письменницької уяви доцільно зіставити з художньо-моделювальними можливостями екранного мистецтва. Суміжність у викладі, приміром, двох словесних картин, їх взаємопов'язаність єдиним простором, динамікою авторської думки, кута зору персонажа чи наратора дає підстави трактувати відповідні образні комплекси з погляду не лише малярських, а й кінематографічних аналогій. Літературну розповідь почасти можна репрезентувати на екрані у формі більш чи менш помітного монтажу, просторової організації кадру чи в русі камери, а в дослідницькому дискурсі реконструювати відповідну динаміку, ритм чи ракурс у світло-тональних первнях дії.

Стильова манера прози В. Дрозда в зіставленні з виражальними засобами фільму вже неодноразово була предметом аналізу. Здобули інтерпретацію монтажний, просторово-моделювальний і темпоритмічний виміри його доробку (див.: [4; 5; 6; 7; 9]). Однак колористика письменника дістала розкриття лише в порівнянні з малярськими образотворчими ресурсами (див.: [8]). Тому її перегуки з кінематографом належить актуалізувати в інтермедіальному ракурсі, урахуовуючи особливості літературного сюжету з його часовою динамікою, яка

перетворює словесні малюнки на ймовірні відповідники окремих кадрів чи навіть їх послідовності. Об'єкт аналізу (художні тексти) звужено з огляду на вибір предмета — екранного потенціалу рухомих плернерних композицій, які в читацькому чи дослідницькому сприйнятті не надаються до асоціацій із монтажем як самостійним виражальним засобом. Увагу буде приділено динамічним конструкціям образного ряду, пов'язаним із послідовним рухом дії, словесного «фільмування» в суміжних просторових зонах чи навіть у єдиному, розчленованому на уявні кадри, сегменті — мізансцені. У пізніших творах В. Дрозда світлове й колірне словесне тонування викладу відповідає монтажним принципам комбінації пластичних елементів і просторових зон або ж обмежене рамками інтер'єру. Тут колористика, співвідносна з експресивними можливостями екрана, функціонує за моделями образної думки чи навіть принципами, дещо відмінними порівняно з поступовим і відносно послідовним (лінійним) розгортанням дії в часі й просторі з вільною динамікою і зміною об'єктів уваги і свободою руху наративної кінокамери (реальної операторської й умовної, уявної письменницької). Тому монтажний потенціал, «закодований» у колірній палітрі літературного твору, у подальшому розгляді буде залучено лише принагідно, як складник ширших просторово-часових побудов, метонімічних описових чи розповідних уривків. Гадаю, що щільний зв'язок образної паралелі до моменту сюжетної розповіді зі словесною репрезентацією мальовничого й водночас мозаїчно змінюваного плернеру дає підстави включати такі уривки в цілісний аналіз літературного «мініфільму».

Уже в першій повісті прозаїка «Люблю сині зорі» з однойменної дебютної збірки (1962) помітна увага до пластичної й колірної образності. Цей твір цілком «учнівський» в аспекті літературної майстерності початківця (див. про це: [19, 110; 16, 107]). Водночас він у багатьох епізодах добре надається до екранної репрезентації (див. також: [9, 30—32]). Прикметно, що героїні повісті — робітниця Валентина і студентка музично-педагогічного факультету Ірина — обговорюють поточну кінопродукцію й захоплено відгукуються про фільм «Поема про море», знятий за сценарієм О. Довженка [14, 165—166].

Кінематографічні аналогії викликає і світло-тональне вирішення епізодів. У зображенні п'яного робітника Геннадія (сцену подано з погляду Валі, безнадійно закоханої в цього одруженого чоловіка) штучне вечірнє світло, поєднане з неврівноваженими рухами персонажа, набуває психологічного змісту. Фінал епізоду також показовий своїм виражальним потенціалом:

Він похитуючись виходив із ресторану. Лукаво підморгували розкішні барвисті реклами. Бліді свічки ліхтарів теж підморгували. <...> Генка похитнувся, махнув руками і, здалося мені, схлипнув. Я взяла його під руку, підтримувала плечем непомітно для пере-

хожих. <...> Він шарпнувся, заскрипіли гальма автомашини, і почулася гучна лайка водія. Гена розтанув у примарному сплетінні тіней нічного міста [14, 201—202].

Комбінація світлових сигналів, розмови й рухів, швидкий перебіг сцени, її візуальна «рамка» легко асоціюються з образотворчими засобами й соціальним типажем тогочасного радянського художнього фільму й налаштовують на відповідну інтерпретацію повістєвої дії. Маємо певну двозначність ініціальних світлових образів. З одного боку, технічні здобутки цивілізації символізують соціальність як царину подолання екзистенціальних колізій, полегшують людське життя, роблять його комфортним, маркуючи розумну впорядкованість обжитого ландшафту, протистоять реальній і символічній (душевній) пійтмі; з другого, штучні джерела світла своєю пульсацією в контексті сюжетного епізоду вказують на ілюзорний розв'язок психологічної проблеми захмелілого персонажа, натякаючи на оманливість його відпруження. Ситуація, у якій у словесну динамічну сценку залучено ці колірні образи, налаштовує на критичне чи бодай неоднозначне, багатозарове, «обертонне» (як в інтерпретації «глибини кадру» на екрані, див. про це: [27: 2, 46—51, 56; 27: 5, 133; 2, 94; 20, 107]), сприйняття їх художньої (тобто не суто денотативної, а конотативної) семантики. У фіналі сцени тло увиразнює зникнення персонажа, його можливе випадіння з активного життя, осяяного високою метою (у розмові Геннадій зізнається, що мріє стати інженером). Поглинаючи чоловіка, темне тло перетворює нинішній душевний стан робітника на невиразну тійнь колишньої молодечої пасіонарності, відмежує від його особистісної ідеї (у платонівському сенсі, тобто як вищої сутності, чи аристотелівської ентелехії — життєвого призначення).

Цей епізод має показову аналогію у фільмі «Поєма про море». Студентка Катерина Зарудна, вагітна й покинута коханцем, після болісних роздумів іде вечірніми новобудовами (це задній план глибокого кадру), а за її спиною світяться лампи пристроїв у роботі, спалахують і сиплються іскри електрозварки. У наступному кадрі вздовж дороги горять ліхтарі й фари вантажівок із сировиною для греблі Каховського моря, а на далекому плані на тлі вечірнього неба сяють лампами і працюють підйомні крани в супроводі мелодії пісні «Реє та стогне Дніпр широкий». Численні зорові сигнали з варійованою глибиною кадру й наскрізною динамікою зафіксованих об'єктів увиразнюють патос життєствєрдження, апологію соціального часопростору й публічної людини з її перетворювальною місією. Світло тут ніби розгортає пластичну мелодію («чергування пластичних елементів», за В. Горпенком [11, 44]) взаємопов'язаних кадрів і підтверджує оптимістичну перспективу окремої особи, локальної спільноти й цілої держави.

Молодий В. Дрозд удається й до поступового руху сюжету в межах невеликого часового проміжку й, відповідно, із більшою деталізацією

словесних картин, яка виокремлює чи й акцентує у викладі художньо значущі елементи й параметри фікційного (літературно змодельованого) простору, «навантажує» його пластичними маркерами. З останніх читач може декодувати мальовничу палітру чи інформаційні штрихи — імпульси до реконструкції й інтерпретації ланцюга словесних «кадрів». Повість (так потрактовано жанр у книжці — збірці творів; авторське визначення — «імпровізація») «Повінь» (написана між 1963 і 1966 рр., перший варіант під назвою «Човен» датовано ще 1963-м роком) прикметна багатством зорових образів, мальовничістю та включенням колірних сигналів у часовий розвиток сюжетного епізоду, власне «кінематографізмом» відповідного зорового ряду. На цю складність у дослідницькій інтерпретації авторської імагінативної побудови вже було вказано [8, 87—89]. Вдячний матеріал для інтермедіальних зіставлень дає значущий (ба навіть сюжетотвірний) і водночас показово видовищний (і це попри час дії — темну пору доби) епізод зустрічі хлопця Юхима Непші (після смерті його матері) з німою дівчиною.

Нічний пейзаж — перший плернерний словесний «кадр» — побудовано на основі знебарвлення небесного джерела світла й ахроматичної моделі видимого середовища, наділеного ілюзійним ефектом: краєвид, подібний до інтер'єру, витворює мінорну чи навіть песимістичну настроєву пластичну мелодію динамічної словесної картини: «Сухотний місяць котився по темнім гребені клуні, і все навколо було завішено марлевими фіранками, наче в лікарні» [15, 204]. Асоціація з будівлею цілком умотивована з огляду на трагічну передісторію дії та вможливає монтажну паралель, приміром, у формі напливу. Наступний словесний малюнок забарвлює глибину «кадру», надаючи йому рис дегуманізації й відчуття холоду: «Вулиця теж була прозора і бліда, ноги Юхима залопотіли в холодній осінній пилюці <...>» [15, 204]. До того ж уявний динамічний широкий план ніг із колірною зоною посилює відчуття беззахисності чи навіть розпачу. Чітка спрямованість змістових асоціацій від нічного краєвиду, їх пов'язаність зі страхом чи безпросвітною тугою вдало моделюють стан дитини після вкрай тяжкої незворотної втрати, уникаючи зайвої патетики чи деталізації.

Образ місяця у В. Дрозда теж має досить виразний, промовистий кінематографічний аналог, хоч і зовсім нетривалий у своїй екранній репрезентації. У фільмі «Тарас Шевченко» (1951; натуру для нього знімав, зокрема, видатний оператор Д. Демущкий) сцену знайомства поета із Зигмунтом Сераковським завершує образ Аральського моря. Далекий план вечірнього плеса простягається вглиб кадру, а на темному небі з-за хмар видно диск місяця. Похмурі темно-сірі й майже чорні тони надаються до глибших і неоднозначних символічних інтерпретацій. Час дії (глибокі сутінки) доволі впевнено можна асоціювати з натяком на гнітючу добу миколаївської реакції. Однак у краєвиді великого озера можна

побачити образ ненависної неволі, а у хвилях — символ гніву, протесту, народної сили. Місяць сприймається і як джерело світла в п'ятмі, образ надії, і як алюзія на «всевидюче око» царського нагляду. Ця операторська й режисерська знахідка чудово ілюструє відому думку А. Базена: «Глибина кадру, навпаки, знову вводить багатозначність у структуру кадру якщо не як необхідність <...>, то, в усякому разі, як можливість» [2, 94]. Хоча французькому кінокритикові йшлося передусім про «зростання реалістичності» в художньому фільмі, проте навіть із погляду сучасних уявлень про творчість Шевченка цей кадр цілком укладається в річище романтичного мислення. Адже, як писав Д. Наливайко, «романтики, за всього спонтанного історизму їх світосприйняття, схильні були брати людину в найширших масштабах, у системі відношень із “великими реальностями” буття: Природою й Історією з великої літери, з богом і долею, з визначальними початками й силами світобудови й суспільства» [21, 246]. Доволі похмурі й напружені «звучання» кадру в популярному фільмі цілком могло якщо не стати джерелом письменницької свідомої ремінісценції, то зберегтися в глядацькій пам'яті молодого прозаїка. Слід указати й на мистецьку доцільність колірних рішень В. Дрозда. Зберігаючи конкретику доволі пересічного сільського краєвиду, молодий автор наділяє його пластичні складники прихованим драматизмом внутрішнього стану персонажа, міноним, однак не гіперболізованим патосом, які відповідають описуваній ситуації.

Наступний колірний сигнал (словесний «кадр») оснований на множині фігуративних подразників — своєрідного «кінематографічного» аналога малярського фризового ритму («ланцюга» однотипних об'єктів без чіткого початку й кінця): «Хати, великі й мовчазні, сторожко проводжали його тьманими ополонками вікон» [15, 204]. Численні темні прямокутники обабіч динамічного поля зору («руху камери») посилюють враження душевної порожнечі, самотності й непевності. Цей образ можна трактувати як знак відчуття чужості чи навіть ворожості звичного життєвого світу, а водночас і стурбованості дорослих за поведінку хлопця. Так за допомогою світлових сигналів виражено кульмінацію, пуант теми дитячої самотності. Значущий етап у сюжетній події — психологічне повернення до світу людських зв'язків — прикметний більш насиченими барвами, які маркують узвичаєне бачення об'єктів аж до їх, сказати б, колірної гуманізації, уписування в пересічний життєвий досвід сільського хлопця:

Він ошаліло мчав серединою вулиці, аж поки не опинився у чиїхось теплих долонях. Відтак розгледів повнощоче, з яскравими цятками зубів обличчя Німої, що, певно, вертала з корівника. Схлипнув, шарпонувся вбік і лунко вдарив коліном — відро довго котилося, обростаючи рудою пилюкою, неначе мохом. Молоко вихлюпнулось на пісок. Юхим спинився, білий туман зник, звично висіла над сонними хатами підмашена жовтком паляниця місяця [15, 204].

Доволі незвичне (особливо для часу дії) означення «руда пилюка» повертає колірним сигналом до повсякденних клопотів та турботи про ближніх і ніби символізує болісні почуття обох персонажів. Хроматична «теплота» іншої пленерної образної деталі («місяць») уможлиблює ширші культурні асоціації з хлібом — атрибутом родинного добробуту. Саме такі настроєві колірні означники відповідають зміні сюжетної ситуації (новому словесному «кадру») — появі жінки як джерела приязні чи навіть любові (материнської або сестринської), посилюють кінематографічний потенціал зображення.

Подальші оптичні сигнали структурують, упорядковують фікційний простір, поєднують окремі колірні складники об'єктів із більш насиченими світлом зонами й предметами:

«Корито світилося сухим іржавим дном. <...> Юхим став на вологій цеглині, що виглядали з багнюки біля зеленкуватої цямри, сіпнув униз тичку. Журавель <...> потяг у небо в'язку колод, <...>; потім знову задер угору дерев'яного дзьоба і заснув, а в скляній воді плавав жовтий кленовий листок. Цеглини були студені, аж кололо підошви, і Юхим стояв то на одній, то на другій нозі, наче бусол.

Розплескана вода текла по цямринах, булькала в голубих калюжах» [15, 204].

Останній колірний штрих у цитованому уривку своїми природними й мистецькими асоціаціями продовжує сюжетну тему повернення від розпачу до питомих людських зв'язків. Фіксація хроматичної барви ніби позначає здатність персонажа помічати світло-тональні властивості довкілля й керуватися в поведінці загальноприйнятими нормами. Цей зоровий сигнал натякає своїм підтекстом на джерело світла, можливість робити видимою спектральну гаму. Цікаво, що у фільмі А. Тарковського «Андрій Рубльов» (1966), де всю дію стрічки знято на чорно-білу плівку, фінальний кольоровий кадр своєрідного позафабульного епілогу — коні під дощем на тлі зеленої трави та блакитної річкової води — зринає після широких планів ікон середньовічного майстра й ніби символізує життєвість, невмирущість його мистецтва. У В. Дрозда блакить калюж, попри «холодні» культурні атрибути барви й реальні властивості натури, завдяки динамізму зображення підсилює попередні пластичні акценти: колірний штрих указує на зняття психологічної напруги.

Фіксовані об'єкти роблять ситуацію прозаїчною й узвичаєною. Водночас акцент на світлі і його ефектах надає пересічному хронотопу елегійної мелодики, уповні відтворюваної радше в кінематографічній (через послідовність кадрів), ніж суто малярській репрезентації. Голубі калюжі в контексті рухів персонажа маркують не питому (локальну) барву води, а радше відображення неба під місячним світлом, тобто потенційну мальовничість вечірнього краєвиду. Холодні бляклі барви добре поєднуються в картинну композицію, а водночас узгоджуються із сюжетною ситуацією, породжують мінорну мелодику ланцюга словесних «кадрів».

Автор перериває цей епізод іншим, проте згодом знову повертається до нього, уносячи настроєві колірні елементи у словесну презентацію часу й місця дії, а також зображеної дитячої свідомості. Нові змістові акценти й мальовничі картинки з функціональною вагою фігуративного і світло-тонального складника розгортаються подібно до плину об'єктів у полі зору камери, а емоційне забарвлення відповідних мазків палітри здебільшого може домислити читач. Перший «кадр» у новому образному ланцюгу ахроматичним колірним тлом одивнює сприйняття звичного світу, перетворює описаний момент на царину краси: «Той вечір був білий мов сніг. Німа обмила дійницю в кориті, але витерти не було чим, і ще довго на білий пісок скрапували темні краплини» [15, 212]. Маємо тут суто кінематографічний перехід (подібний до руху погляду) від далекого плану до широкого. Другий словесний «кадр» із деталями (мокре відро) посилює ефект першого несподіваного враження, налаштовує на часову тривалість і значущість персонажного досвіду, інтимізує побачення, надає незвичній спектральній трактовці пленеру правдоподібності, а водночас поетичності, яку творять малярські проєкції краєвиду, насичені й контрастні зорові подразники. Ця колірна домінанта (особливість освітлення) додає змістові та емоційні нюанси до подальшої картинки, виокремлюючи в ній фігуративну зону з мальовничими оптичними сигналами (відбиттям проміння на склі). Вони породжують амбівалентне відчуття чи радше негативні асоціації зі смертю й похороном, тобто деталізують, нюансують і варіюють вихідне враження подібно до нового кадру в цілісному ланцюзі: «Бахматі верби на цвинтарі застигли мовчазно і суворо, а на них відьмакуватим крилом лягла церква. Тьмяно світилися гострокуті вікна, ніби всередині блимали свічки» [15, 212]. Суміжний уявний образ інтер'єру, сконструйований на основі численних фігуративних подразників, породжених місячним світлом, одивнює й оживляє незвичний цивілізаційний простір як символ тих незрозумілих загроз, що їх несе самотність і не перетворена впливом культури свідомість із її прихованими душевними лабіринтами, психологічними травмами і згніченим змістом несвідомого: «Тепер церква не лякала Непшу <...>. Але, уявивши безконечно високу залу, вишиту місячними доріжками, білі очі ікон на чорноті стін, відчув під сорочкою холодний лоскіт» [15, 212]. Словесний малюнок оснований на множині уявних колірних і фігуративних подразників, які можна або подумки розчленувати на два кадри (підлога і стіни з іконами), або ж трактувати як один глибокий кадр, де світлова сегментація породжує аналог картинного (малярського) ритму — творця незвичного нічного простору, джерела негативних асоціацій і тривожного настрою. Подальші колірні сигнали завдяки їх динамізму й позитивній семантиці вказують на подолання страху, навіть асоціюються з грою: «Тепер вони йшли зовсім поруч, і дві тіні — маленька та велика — наздоганяли одна одну. <...> Він став по черзі стрибати

на одній нозі (від холоду. — *О. Б.*). Німа засміялась і собі загупала черевиком по втопаному шляху» [15, 212]. Наступний словесний «кадр» статичний, він поєднує позірно нейтральні й випадкові натурні світлові зони, у яких, проте, можна відчитувати значущі підтексти: «Потім вони сиділи на ганку Юхимової хати, шибки були ніби темні дзеркала, маленькі й похмурі, од тину через увесь двір лягла тінь» [15, 212]. Образ шибок тут радше має негативне чи принаймні мінорне емоційне забарвлення, натякає на душевний стан хлопця (і його батька) після смерті матері (і дружини). Тінь фіксує кут зору персонажа і становить ніби окремих кадр, позначає впорядкований культурний простір. Можна припустити, що джерело темної зони — саме огорожа, яка відмежовує, захищає приватний світ. Наступний, уже динамічний і позитивно наснажений, образ набуває значущості завдяки колірному маркеру; останній повертає до вихідного зорового подразника в цьому епізоді: «Короткими жирними стрибками її (тінь. — *О. Б.*) перетнув кріль, нашорошив вуха і зник у кропиві за хлівцем, — кріль був білий, наче виліплений з уламка місяця» [15, 212]. Таке уподібнення на екрані можливе в монтажі суміжних кадрів (рухлива істота на землі і світило в небі). Уява читача порівнює два об'єкти в полі зору наративної камери на основі спільної барви. Образний ряд налаштовує на позитивний пуант психологічного процесу. Наступний фігуративний подразник, який надається до екранної репрезентації у формі напливу, не конкретизований у колірних параметрах, проте чи не найбагатший за можливими асоціаціями:

«Німа водила пальцем по синюватих вінцях дійниці. Вона малювала чудернацькі квіти і дивних птахів. Рухи, не лишаючи сліду, губились і забувались, але Юхим бачив ці малюнки, густі, барвисті, наче на рушниках, птахи розтуляли дзьобики і співали або розгойдувалися на галузках — то був дивний, захоплюючий світ, що народжувався і жив на синюватих вінцях» [15, 213].

Рецепційна підказка (вишивка) налаштовує на широкий колірний спектр (червоне, чорне, жовте, синє, блакитне, зелене), а динамізм малюнку нагадує засоби мультиплікації (її було задіяно й у фільмі «Поема про море» в зображенні диких гусей зі сну подружжя) і стає оптимістичним завершенням усього епізоду. Останній знебарвлений «кадр» (і фінальне речення в розділі) своєю семантикою повертає від ідилії до реального світу: «Потім рипнула хвіртка, і над тином забовваніла батькова постать» [15, 213].

Показово, що в описі нічної пригоди монтажні ефекти відкривають епізод (сновидний образ материних «рук» і асоціації з лікарнею, див. докладніше: [8, 87—88]) і закривають його (здакда про «квіти» і «птахів»). Образ нічної церкви постає не так візуальною метафорою настрою малого Юхима (тобто монтажною паралеллю до ситуації), як складником у пліні його свідомості й уяви чи навіть елементом нічних

вражень (скажімо, інтер'єром, побаченим крізь шибку храму). Ця композиція самоцінна у своїй просторовій мальовничості й навіть «рухах» чи «коливаннях» уявного спостережливого ока. Натомість інші образи ніби фіксують кінокамерою на плівку суміжні просторові сегменти в їх часовій феноменологічній даності індивідуальному досвіду. «Монтажне» порівняння барв кроля і місяця закріплює два об'єкти в полі зору персонажа, його потенційний рухомий погляд, увиразнює ефект *кінематографічної* мальовничості з послідовним вибором об'єктів, зон і планів для репрезентації дії у фільмі, екранної розповіді чи пластичного опису.

За всієї вкоріненості образного мислення В. Дрозда в досвіді його сільського дитинства («Я рано залишився без матері — на восьмому році життя», — згадував письменник [13: 1, 7]), можна вказати на певні тематичні й навіть поетикальні аналогії в історії світового кіно. 1964 р. на екрани вийшов перший кольоровий фільм Мікеланджело Антоніоні — «Червона пустеля». Сюжетні мотиви стрічки напрочуд близькі до епізоду повісті молодого українського прозаїка. Домогосподарка Джуліана в минулому пережила аварію й шок, провела місяць у лікарні, до того ж без чоловіка, котрий тоді перебував у відрядженні. Наслідки психологічної травми вона не може подолати впродовж усієї екранної дії. Барви у фільмі дібрано цілеспрямовано для розкриття теми відчуження в просторі сучасної цивілізації, згубного індустріального впливу на природу, а також роздумів, почуттів і настроїв героїні. Світлова й колірна гама кадрів надається до зіставлень із літературним твором.

На початку дії показано завод (Джуліана — дружина інженера Уго). Пара, схожа на дим, під високим тиском виривається з будівлі й поступово закриває майже весь простір у кадрі подібно до штор чи завіси в театрі, натякаючи на незрозуміле чи й загрозливе призначення сучасного індустріального виробництва. Водночас у цьому образі можна вбачати символічну метафору цивілізації як смерті, фінальної фази в розвитку культури (за О. Шпенглером). До того ж і пара-туман, і ґрунт, і численні темно-коричневі або червоні діжки на середньому плані опиняються ніби в затіненому просторі: освітлення нагадує похмурий день або вечірні сутінки. У фільмі неодноразово (фактично до останніх кадрів) бачимо наслідки згубного впливу людини на природу.

В одному з наступних епізодів Джуліана й Коррадо Зеллер (діловий партнер її чоловіка) виходять на вулицю, з обох боків якої розташовано довгі затінені ряди сірих будинків. Їх нескінченна лінія вглиб кадру нагадує мури в'язниці чи лабіринту, викликаючи в пам'яті глядача метафору «кам'яного мішка». Така вулиця ніби відчужує людину від природного середовища, сприймається як символ душевного стану героїні, її екзистенційної «закиненості» й загубленості в дегуманізованій цивілізації і власних посттравматичних роздумах і переживаннях.

У драматичному епізоді фільму після втечі з бараку на узбережжі (поряд зупинився корабель з інфікованими людьми) постаті присутніх пе-

ред обличчям жінки заступає густий туман. Цей світловий образ можна трактувати не лише як атмосферне явище, а і як стан потьмарення зору й навіть символ свідомості хворобливої героїні, котра одразу ж потому сідає за кермо, щоб поїхати додому, проте вирушає на мол і зупиняє машину лише впритул до його переднього краю над самим морем. Символічний та емоційно-психологічний сенс туману як знаку безпорадності тут очевидний.

Для маленького сина Валеріо Джуліана вигадує казку про самотню дівчинку на острові з «рожевим піском». Оператор подав цей колірний образ у двох кадрах: спершу близький план прозорого мілководдя, потім більш далекій — вигин узбережжя, у якому між двома великими зонами ліворуч і праворуч (білого піску і синьої морської води чи затоки) послідовно розташовані концентричні різнобарвні смуги сипкої речовини. Зовні вони нагадують кільця Сатурна чи геометричні параболи. Дівчинка спершу з'являється в морі широким планом обличчя з оголеними усмішкою білими зубами і краплями на тілі із сонячними відблисками. На острові показано (у супроводі жіночого закадрового голосу) пелікана, мартина й дикого кролика, котрий біжить узбережжям і мілководдям. У мальовничих пейзажах барви безхмарного неба і води досить близькі своїми спектральними властивостями, тобто їх комбінація не надто різка, радше гармонійна. Мистецьку виразність образів птахів у фільмі забезпечує колірний домінант: пелікан і мартин — зовсім невеликі фігуративні сегменти суміжних кадрів — з'являються на тлі моря, яке закриває весь видимий на екрані простір. Мартин сидить у сонячний день на коричневих скелях, і це забарвлення викликає «теплі», позитивні асоціації. На морі з'являється також великий білий вітрильник, а завершує картину спів невідомого походження. «Усе співало», — так пояснює мати синові це казкове явище. Отже, у суміжних кадрах послідовно нагнітається ідея мальовничості й краси зафіксованої на плівку природи, топос земного раю.

Із власної ініціативи Джуліана потрапляє вночі до готельного номера, у якому зупинився Коррадо. Тут вона бачить за вікном поруч із кімнатою, де відбувається дія, округлу цегляну стіну, а внизу — стіну іншого будинку на протилежному боці дворового проходу. Згодом на бруківці з-за рогу з'являється чорна постать, до того ж у позі, котра нагадує втому чи скорботу. Змістові конотації мурів як символу відчуження, асоціації із загубленістю у світі, «ніччю свідомості», безвихіддю на межі думок про самогубство чи втрату власної тожсамості природно впливають із попереднього розвитку дії. Однак після статевого акту з Коррадо весь інтер'єр, зокрема речі і стіни кімнати, забарвлюються в рожевий колір, символізуючи еротичні переживання й надії Джуліани. Проте останні не справджуються, тому у фіналі на екрані з'являється отруйний жовтий дим із заводських труб на тлі індустріального краєвиду (цей образ нагадує про жовтий прапор-попередження на зараженому кораблі) — доказ

урбаністично-індустріального безглуздя, породженого цивілізаційною технократією, символ перманентної загрози людському існуванню.

У фільмі М. Антоніоні колірне враження будується на емоційному впливі однієї барви як виразника змістової й настроєвої домінанти кадру. Приміром, червона стіна бараку — тло широкого плану обличчя Джуліани й натяк на її еротичні фантазії щодо Коррадо, на котрого дивиться жінка. Великі зони локальних барв пленерної природи, поєднуючись, стають джерелом позитивного чи негативного глядацького почуття. Барви від об'єктів техногенного походження, накладаючись на природний ландшафт, витворюють драматичну тональність кінорозповіді й відповідного образного ряду (пара, яка закриває небосхил, і червоні діжки на бляклій траві, рідина з металевим блиском на поверхні землі, найвірогідніше, забрудненій нафтою).

М. Туровська, презентуючи 1965 р. фільм «Червона пустеля» на сторінках журналу «Искусство кино» невдовзі після його показу на Московському міжнародному кінофестивалі, писала: «Тло <...> існує вже не тільки як акомпанемент і проекція внутрішнього світу — але і як самостійне й активне середовище, як “дійова особа” драми» [25, 86]. Вечірній епізод у повісті В. Дрозда також набуває художньої значущості, колірної мелодики завдяки тлу зі змінним настроєвим звучанням — від гнітучого (туман під час утечі хлопця) до елегійно-ідилічного («білий» вечір у товаристві Німої).

М. Антоніоні згадував про свої відвідини міста Равенна: «Я перебував у дивовижному оточенні образів і вражень, які виникали одне за одним, укладаючись у мені у зв'язне оповідання. Я бачив це оповідання, і воно було кольоровим» [1, 78]. На зв'язних враженнях від нічного краєвиду тримається й мистецький ефект в «імпровізації» молодого В. Дрозда. Незвичний образ «білого, мов сніг» вечора дістає мотивацію в міркуваннях італійського режисера:

«<...> митець завжди суб'єктивний, і для нього барви визначають зв'язок між річчю і її спостерігачем. У характері цього зв'язку важить <...> і освітлення об'єкта, і обстановка, у якій він перебуває, і драматургічна дія, яка справляє особливий вплив на глядача. <...> Якщо я “бачив” барви епізоду в його особливому настрої, то я <...> фарбував у кольорі цього настрою і траву, і дерева, і штучні предмети тільки для того, щоби враження глядача було найбільш цільним» [1, 78].

У «Повені» кольори об'єктів і середовища варіюються відповідно до перебігу внутрішньої дії. Туман узгоджується з почуттям дитячого відчаю, натомість опис білого вечора маркує душевний стан ідилічного замилування, безтурботності й невинності.

Численні перегуки сюжетних мотивів і образних засобів двох мистецьких творів — кінематографічного і літературного — спонукають трактувати чи не кожний елемент словесних картин як можливу ремініс-

ценцію, індивідуальне перекодування побаченого на екрані та збереженого в пам'яті. Однак ідею про вплив фільму на письменника-початківця можна доволі переконливо спростувати. У щоденнику й листах І. Жиленко 1963 р. кілька разів згадано оповідання В. Дрозда «Човен» (див.: [19, 183, 184, 214]). На основі цих нотаток М. Сулима розшукав машинопис твору (див.: [17; 24]) з редакційною датою надходження («1.ІІ. 65») та підзаголовком «Імпровізація», тотожним остаточному тексту 1969 р., й ідентифікував його як перший відомий нам варіант «Повені». Хоча в архівному примірнику втрачено сторінки 16—18, де мало би йтися про «білий вечір» (див.: [15, 212]), однак розповідь про сонні марення й зустріч із Німою майже не відрізняється від книжкової публікації [15, 203—204]. А пригадавши, що В. Дрозд у 1963—1966 рр. служив у війську, маємо всі підстави трактувати його образні знахідки як цілком самостійні.

На відміну від «Повені», показовий пленерний епізод повісті «Молохви» (1966) не має ні неординарного антуражу, ні персонажа, здатного оприявнити незвичний вимір чи ракурс побаченого краєвиду. Місце дії (цвинтар поблизу поля) максимально прозаїзоване й позбавлене патосу принаймні з огляду на зміст ситуації. Петро Молохва, доти бухгалтер лісництва, автор і виконавець незаконної фінансової оборудки, переїжджаючи із села до міста, установлює нові хрести на могилах родичів, загиблих наприкінці 1910-х — у першій половині 1920-х років. Спершу зображальні ремарки нагнітають пластичну мелодію, сумірну з почуттям туги чи маргінальності цього культурного простору. «Тепер поля, ковтнувши давні, пригладжені могили, потіснили старі, чорні хрести в понурий гурт. <...> Особливо сумно виділялося кладовище спеченого дня — лише три хирляві акаційки зеленіли над хрестами вздовж полівки» [15, 193]. Але наступний словесний «кадр» у полі зору персонажа, комбінуючи колірні первні природи і культури, життя і смерті, буття минушого (власне, завершеного) і повторюваного, відновлюваного, пов'язаного з надіями на багатий урожай, уносить елемент малярського пластичного ритму. Останній естетизує природне середовище, додаючи йому історичного виміру, а водночас неквапливості, асоціативного підтексту: «Лише згодом, вже майже скінчивши роботу, він перейнявся настроєм жовто-брунатного поля з сизими хвилями могил. Але той настрій був трохи штучний, викликаний чимось зовнішнім, і не вдовольняв Павла» [15, 193]. Альтернативний простір (поле) викликає радше елегантні конотації. Притлумлені, бляклі барви, відсутність психологічних асоціацій тут суголосні з байдужістю Молохви до цього життєвого світу й пов'язаної з ним діяльності. Відтінок акцентує семантику тепла, землі, помірної важкості живої матерії у стадії росту. Автор, поєднуючи й чергуючи великі забарвлені просторові зони й менші значущі об'єкти з різною глибиною композиції, увиразнює душевне ество персонажа. Рух

наративної (уявної) камери суміжними сегментами краєвиду забезпечує опису кінематографічність, підтекстове розгортання образної думки.

Показово, що 1965 р. відомий італійський режисер П'єр Паоло Пазоліні трактував сприйняття екранних зорових образів як актуалізацію ширшого культурного контексту; адже «в реальності не існують просто “грубі предмети” — усі вони достатньо значущі за природою своєю, щоби стати символічними знаками» [22, 50]. Речі, пейзажі чи люди наділені «*протограматичною* історією, уже досить довгою й насиченою подіями» [22, 50]. Наприклад, паротяг у безлюдному степу, за Пазоліні, символізує працьовитість, могутність індустріальної цивілізації, а також капіталізм із відповідними суспільними відносинами, тобто підтримує комунікацію з глядачем. «Протограматичність предметів володітиме правом громадянства у стилі, який створив автор фільму» [22, 50], ця культурно опосередкована особливість сприйняття перетворює об'єкти на «символи зорового мовлення» [22, 50]. Із такою рецептивною настановою потенційна заміна колірних складників середовища стає значущою: лан напередодні жнив у повісті викликає інші асоціації, ніж уявне (для можливого екранного чи словесного показу) порожнє скошене поле, весняний зораний ґрунт або ж засніжений простір, навіть якщо подієвий і психологічний зміст сюжетного епізоду в усіх трьох випадках буде тотожним. Приміром, у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» похорон батька відбувається взимку. В одному з кадрів під час цього дійства хлопчик Іван біжить від Марічки на тлі білої рівнини, а на далекому плані видно хрести й довгий ряд людських постатей. Маркована кольором мізансцена дає змогу відчитати символіку колективної свідомості як антитези індивідуального етичного сумління (адже родини дітей ворогують), «сну» чи навіть «смерті» глибшої психологічної рефлексії як можливої паралелі до «сну» природи. Такий стан звичний для архаїчної, «забутої Богом і людьми» (титри з фільму) спільноти горян-гуцулів. Кіно як мова образів-знаків, за Пазоліні, максимально суб'єктивне і водночас максимально об'єктивне: «Ці два різних за своєю природою моменти щільно сусідять один з одним. Їх не розщепити навіть лабораторно» [22, 52], — констатував режисер, фактично узаконюючи свободу як творчості, так і глядацької й дослідницької інтерпретації кадрів у фільмі.

У цьому контексті біла, неприродна барва нових штучних об'єктів і речовин витворює колористичний дисонанс:

«Нарешті, робота була закінчена — п'ять нових лискучих хрестів вишикувались на припорошених глиною могилах. <...> Він капнув на один з цурпаків бензину, відніс на край кладовища і підпалив. <...> Легке й біле полум'я тануло в голубуватій порожнечі неба. Павло сидів <...> і дивився в полум'я. Його захлюпнуло дивне відчуття нереальності всього, що відбувається; за хвилину все зробилось яскраво-контрастним, ніби на чорно-білих гравюрах; поле, кладовище і біле полум'я. Молохва підвів голову, дивився знизу вгору на

ряд нових хрестів, що розкинули над могилами білі руки, неначе хотіли заховати тьмянний спокій мертвих од яскравого неба» [15, 194].

Колірне одивнення малюнка, його суперечність із природною гамою, екранний потенціал світлових ефектів уможливають скептичну оцінку дій персонажа.

Дещо незвичний кут зору (знизу навскіс), цілком сумірний із можливостями кінокамери, породжує символічні проєкції цього мікрообразу. Нижній ракурс відзнятого об'єкта чи кадру ще в німому кіно було осмислено як доволі сугестивний виражальний засіб, специфічний наголос на особливій значущості побаченого. У річищі сюжетної теми варто згадати образ білого коня, запряженого в екіпаж, випадково вбитого під час петроградських заворушень у липні 1917 р., із фільму С. Ейзенштейна «Жовтень» (1927). Тіло тварини показане з різних позицій камери. Зокрема знизу знято її труп, навислий над водою в мить розведення мосту. Такий моторошний образ із можливим символічним підтекстом (натяк на соціально-історичну місію і пригноблене становище робітничого класу) постає як відгомін сцени забиття бика у фіналі «Страйку» (1924), варіація «монтажу атракціонів». Цей режисерський засіб оснований на комбінації зорових подразників, яка породжує несподівані асоціації, сприймається як приголомшливе видовище чи навіть справляє шоківий вплив на глядача (докладніше див.: [9, 33—34]). У тому ж фільмі робітників, котрі озброїлися проти військового заколоту й вирушили на захист Петрограда (ідеться про вересень 1917 р.), знято знизу в кількох кадрах, розмежованих між собою іншими паралельними монтажними ланками. Особливого шарму ході додають жінки з лопатами, кайлами й сокирами, а також гармата, яку тягнуть мотузкою на лінію оборони. Цей виразний і незмінний для мізансцени ракурс символізує духовну велич простолюду. У фільмі О. Довженка «Арсенал» (1929) знизу зафіксовано спершу чоловіка з рушницею на рухомій платформі (символ психологічної готовності розпочати повстання), далі двох робітників у темряві, а потім широким планом навскіс — колесо-кран. Через велику площу цієї деталі у верхній частині кадру вона справляє враження велетенського пристрою, тому асоціюється зі гнітючим кінцем певного етапу в розвитку напружено-вибухової історичної ситуації. Обличчя зі співом на вустах із похоронної процесії в «Землі» (1930) знято знизу майже впритул, і такий ракурс підносить над буденністю ритуальний колективний досвід. У фільмі М. Калатозова «Летять журавлі» (1957) загибель молодого робітника Бориса Бороздіна після розвідки й порятунку однополчанина зображено через нижні ракурси хмарного неба й високих беріз, і позиція камери не лише відповідає куту зору героя чи його пораненого супутника, а й символізує нереалізований життєвий потенціал героїчної особистості. Схожі образи (зоря в небі, кружляння дерев у полі зору камери) унаочнюють романтичну ауру не-

щасливого кохання й несправдженої мрії у фільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1965).

Легко завважити, що, на відміну від наведених кінематографічних прикладів, емоційну експресію і драматизм показу в повісті В. Дрозда знівельовано. Епічний зміст порівняно статичної ситуації випадає сприймати, актуалізуючи можливі соціально-психологічні й культурні підтексти (останні пов'язані з місцем дії). Білі хрести над головою спостерігача передусім асоціюються з моральною чистотою його предків, загиблих у вирі громадянської війни й перших років радянського режиму. Проте водночас вони маркують світ померлих і символізують нечисту совість персонажа-махінатора. Сучасного освіченого читача ці пластичні деталі наштовхують на згадку про відразливий євангельський образ-порівняння:

«Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що подібні до гробів побілених, які гарними зверху здаються, а всередині повні трупних кісток та всякої нечистоти! Так і ви, назовні здаєтеся людям за праведних, а всередині повні лицемірства та беззаконня! Горе вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що пророкам надгробники ставите, і праведникам прикрашаєте пам'ятники <...>» (Мт. 23: 27-29) [3, 34].

Варто зазначити, що цей топос-приказка завершує байку Г. Сковороди «Старуха і Горшечник» (передостанню в циклі «Басни Харківські», див.: [23, 174—175]). Молодий прозаїк-шістдесятник згадує й цитує українського мислителя в романі «Катастрофа» (1965—1967) [13: 1, 189—191, 199, 206, 236—237, 278—279, 291]. Тому не виключено, що, знайомлячись із тодішнім виданням творів філософа (див. про це: [13: 1, 20]) він міг засвоїти й творчо переосмислити (радше несвідомо) місткий загальнокультурний символ. Моралістичне повчання («силу») байки, зокрема апологію чистого (у Сковороди, згідно з римською традицією, також «білого») серця, уповні можна застосувати до негативного персонажа повісті. Біла зона, яка в описі вогнища ніби розширюється до рамок уявного кадру, контрастує з краєвидом своєю насиченістю й водночас ахроматизмом. Така концентрація барв у полі зору відмежовує внутрішній світ Павла від ритму найближчого природного й культурного середовища. Полум'я різким дисонансом із гамою пленеру (остання — своєрідний аналог кадрів цілісного зображального ланцюга), з одного боку, унаочнює «кінематографічну» роботу з кольорними сигналами (комбінацію різних планів і частин простору — складників єдиного ландшафту, тобто словесний метонімічний «монтаж» відносно суміжних образних комплексів). Із другого, — біла барва штучних артефактів і процесів протиставляє персонажа природному оточенню, розкриваючи аналітичну думку автора.

У фінальному ракурсі епізоду органічне доповнення хроматичної й ахроматичної барв, яке уявляє символіку життя і смерті, дістає колір-

ний дисонанс у вигляді артефакту, доцільність якого сумнівна з огляду на сюжетні перипетії: «Котив мотоцикла власноруч, вже під селом завів. Озирнувся востаннє: на сіро-зеленому кладовищі, надійно врісши в землю, вперто білили молохвинські сліди» [15, 194]. Ця замальовка, подібна до далекого плану на екрані, символічно асоціюється не лише з можливим безглуздом щойно описаних дій бухгалтера, а й із його викликом суспільству у злочинній оборудці, відбілюванням нечистої совісті, власних «слідів». У площині зору на основі кольору розмежовано два цивілізаційні простори. Доволі невиразне, блякле забарвлення цвинтаря, де незвично й неприродно вирізняються нові фігуративні складники, нівелює життєствердні конотації зелених сегментів чи радше об'єктів (які до того ж у сприйнятті-декодуванні підтексту надають негативного змісту символіці троїстості) і водночас протистоїть «теплій» колірній зоні засіяного лану — доказу плідної взаємодії природи і культури, невичерпної енергії життя. Цей гіпотипозис-пейзаж (зображення натури подібно до її малярської фіксації, до витвору зорового мистецтва, див.: [10]) дисонансними колірними маркерами нагадує й один із давніх засобів кінематографічної виразності — пластичний аналіз, тобто вибір такого об'єкта, який найкраще розкриває, скажімо, характер персонажа (принаймні в уявленні, навіюваному публіці). Цю «техніку зорової передачі» потрібного змісту описали Г. і Дж. Фелдмани в середині ХХ ст. «Режисер мусить мати чи виховати в собі особливу здатність зважувати й визначати сенс й асоціативні зв'язки різних предметів навколишнього світу. Він має навчитися використовувати ці предмети для передачі сенсу глядачеві» [26, 104]. Як приклад використання засобу автори наводять кадр історичного фільму про добу Римської імперії: дівчина-християнка дістає чисту колодязну воду. Остання символізує цнотливість героїні. Показово, що схожі ахроматичні вкраплення (білі квіти на тлі зелені в контексті природного ландшафту) у цьому ж творі справляють не відразливе, а навпаки, привабливе враження, сумірне з ефектом малярської картини (див. докладніше: [8, 89—90]). Замальовки цвинтаря й поля завдяки колірному і змістовому варіюванню нагадують ланцюг кадрів на екрані, кінематографічну панораму краєвиду. Прикметне також і свідоме (водночас «м'яке», а тому не різке монтажне) зіставлення окремих ділянок єдиного простору — аналог руху камери, який надає викладу дещо песимістичної елегантності, витворює пластичну мелодію в уявному кадрі.

Перші спроби світлоколірних плерних композицій у В. Дрозда акцентують барви зображених об'єктів, нагромаджують їх і показово динамізують; експресію руху підсилюють спектральні маркери. Зростання письменницької майстерності пов'язане з розробкою послідовної колірної інтонації, основаної на нюансах зорових вражень та узгодженої з розвитком внутрішньої дії. Пластичні образні маркери з обмеженою спектральною гамою також актуалізують в уяві читача техніку кінема-

тографічного напливу, надають викладу додаткових емоційно-психологічних настроєвих конотацій, налаштовують на позитивні (ностальгійно-елегійні) асоціації. Позірно випадкові, ситуативні світлові й колірні сигнали набувають кінематографічної виразності, інтегруючись у перебіг сюжетної, зокрема внутрішньої, дії, оприявнюючи потенційний персонажний кут зору з його динамікою. Відмовляючись од мальовничості фіксованої натури, автор спонукає читача декодувати ширший асоціативний підтекст, вишукувати глибшу семантику зорового образного комплексу, вибудовувати детерміністські зв'язки персонажа і середовища. Мінімальні зображальні штрихи, які важко пов'язати з обставинами фабули чи внутрішньої дії, стимулюють увагу до культурних і свідомісних сенсів і вимірів колірної композиції словесного кадру, їх тонального «звучання», взаємодії у просторі й послідовної зміни. Такий лаконізм, слабка диференційованість об'єктів у полі зору наративної камери, швидке чергування плернерних зон відповідають особливостям кінематографічної естетики й поезики. Ці засоби помітно збагачують палітру ресурсів мистецької виразності, зорієнтованих на містку пластику словесного малюнку, психологічну переконливість і соціальний аналітизм письменницького художнього мислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антониони М.* Чому я обратился к цвету // Искусство кино. 1967. № 2. С. 78—79.
2. *Базен А.* Что такое кино? : Сб. ст. Москва: Искусство, 1972. 384 с.
3. Біблія, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Из мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. Українське біблійне товариство, 1994. 959, 296 с.
4. *Брайко О.* «Білий кінч Шептало»: кінопритча Володимира Дрозда // Дивослово. 2019. № 1. С. 45—50.
5. *Брайко О.* Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда // Література на полі медій. Колективна монографія на пошану 90-ліття академіка Д. С. Наливайка. Дніпро: Акцент ПП, 2019. С. 274—291.
6. *Брайко О.* Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда // Слово і Час. 2015. №10. С. 41—56.
7. *Брайко О.* Кінематографічний темпоритм образів у прозі Володимира Дрозда // Слово і Час. 2016. № 2. С. 54—72.
8. *Брайко О.* Колористичні засоби художньої виразності в прозі Володимира Дрозда // Слово і Час. 2019. № 8. С. 78—97.
9. *Брайко О.* Монтажне мислення у прозі Володимира Дрозда // Слово і Час. 2014. № 8. С. 27—44.
10. *Генералюк Л.* Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації // Слово і Час. 2013. № 11. С. 50—61.
11. *Горпенко В. Г.* Пластика фільму: кінообраз і пластичні засоби виразності. Київ: Мистецтво, 1984. 99 с.
12. *Довженко О.* Твори: У 5 т. Київ: Дніпро, 1964—1966.
13. *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. Київ: Рад. письменник, 1989.
14. *Дрозд В.* Люблю сині зорі. Київ: Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1962. 216 с.
15. *Дрозд В.* Маслини: Повісті. Київ: Молодь, 1969. 226 с.
16. *Дрозд В.* Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок: Повість-шоу. Київ: Укр. письменник, 1994. 203 с.

17. Дрозд В. Човен. Імпровізація. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 223, од. зб. 161. 32 (29) арк.
18. Ждан В. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. Москва: Искусство, 1986. 496 с.
19. Жиленко І. «Номо feriens»: Спогади / передм. М. Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
20. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Вступит. статья Р. Н. Юренева. Москва: Искусство, 1974. 424 с.
21. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1981. 288 с.
22. Пазолини П. П. Поэтическое кино // Строение фильма. Москва: Радуга, 1984. С. 45—66.
23. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За ред. проф. Леоніда Ушкалова. Харків—Едмонтон—Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.
24. Сулима М. Штрихи до історії одного твору Володимира Дрозда // Слово і Час. 2020. № 1. С. 118—122.
25. Туровская М. «Красная пустыня» // Искусство кино. 1965. № 10. С. 85—90.
26. Фелдман Дж. и Г. Динамика фильма. Москва: ГИ «Искусство», 1959. 212 с.
27. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Москва: Искусство, 1964—1971.

Отримано 2 січня 2020 р.

REFERENCES

1. Antonioni, M. (1967). Pochemu ya obratilsya k cvetu (Trans.) *Iskusstvo kino*, 2, 78-79. [in Russian]
2. Bazin, A. (1972). *Chto takoe kino?* (Trans.) Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
3. *Bibliia, abo knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu* (1994) (Trans.) Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian]
4. Braiko, O. (2019). “Bilyi kin Sheptalo”: kinoprytcha Volodymyra Drozda *Dyvoslovo*, 1, 45-50. [in Ukrainian]
5. Braiko, O. (2019). Kinematohrafichnyi potentsial literaturnoho tekstu: modeliuвання простору u tvorchosti V. Drozda In *Literatura na poli medii. Kolektyvna monohrafiia na poshanu 90-littia akademika D. S. Nalyvaika*. Dnipro: Aktsent PP, pp. 274-291. [in Ukrainian]
6. Braiko, O. (2015). Kinematohrafichnyi potentsial literaturnoho tekstu: modeliuвання простору u tvorchosti V. Drozda. *Slovo i Chas*, 10, 41-56. [in Ukrainian]
7. Braiko, O. (2016). Kinematohrafichnyi temporytm obraziv u prozi Volodymyra Drozda. *Slovo i Chas*, 2, 54-72. [in Ukrainian]
8. Braiko, O. (2019). Kolorystychni zasoby khudozhnoi vyraznosti v prozi Volodymyra Drozda. *Slovo i Chas*, 8, 78-97. [in Ukrainian]
9. Braiko, O. (2014). Montazhne myslennia u prozi Volodymyra Drozda. *Slovo i Chas*, 8, . 27-44. [in Ukrainian]
10. Heneraliuk, L. (2013). Ekfrazys i hipotyzozys: problemy dyferentsiatsii. *Slovo i Chas*, 11, 50-61. [in Ukrainian]
11. Horpenko, V. (1984). *Plastyka filmu: kinoobraz i plastychni zasoby vyraznosti*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian]
12. Dovzhenko, O. (1964 — 1966). *Tvory* (Vol. 1-5). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
13. Drozd, V. (1989). *Vybrani tvory* (Vol. 1-2). Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
14. Drozd, V. (1962). *Liubliu syni zori*. Kyiv: Vydavnytstvo TsK LKSMU “Molod”. [in Ukrainian]
15. Drozd, V. (1969). *Maslyny: Povisti*. Kyiv: Molod. [in Ukrainian]
16. Drozd, V. (1994). *Muzei zhyvoho pysmennyka, abo Moia dovha doroha v rynok: Povist-shou*. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
17. Drozd, V. (1965). *Choven. Improvizatsiia*. The Department of Manuscripts and textual studies Shevchenko Institute of Literature of the NASU. Fund 223, Folder 161. Leaves 1-32 (29). [in Ukrainian]
18. Zhdan, V. (1986). *Estetika ekrana i vzaimodejstvie iskusstv*. Moscow: Iskusstvo. [in Russian]

19. Zhylenko, I. (2011). *"Homo feriens": Spobady*. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
20. Krakauer, Z. (1974). *Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoy real'nosti*. (D. F. Sokolova, Trans.). Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
21. Nalivajko, D. (1981). *Iskusstvo: napravleniya, techeniya, stili*. Kyiv: Mistectvo. [in Russian]
22. Pazolini, P. P. (1984). *Poeticheskoe kino* (Trans.). In *Stroenie fil'ma*, pp. 45-66. Moscow: Raduga. [in Russian]
23. Ushkalov, L. (Ed.) (2011). *Skovoroda, H. Povna akademichna zbirka tvoriv*. Kharkiv—Edmonton—Toronto: Maidan; Vydavnytstvo Kanadskoho Instytutu Ukrainskykh Studii. [in Russian and Ukrainian]
24. Sulyma, M. (2020). *Shtrykhy do istorii odnogo tvoriv Volodymyra Drozda. Slovo i Chas, 1*, 118-121. [in Ukrainian]
25. Turovskaya, M. (1965, October). "Krasnaya pustynya". *Iskusstvo kino, 10*, 85-90. [in Russian]
26. Feldman, J. & Feldman, G. (1959). *Dinamika fil'ma*. (Trans.) Moscow: GI "Iskusstvo". [in Russian]
27. Ejzenshtejn, S. M. (1964 — 1971). *Izbrannye proizvedeniya*. (Vol. 1-6). Moscow: Iskusstvo. [in Russian]

Received 2 January 2020

Oleksandr Braiko, PhD,
Shevchenko Institute of Literature,
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: olbrayko@ukr.net
ORCID: 0000-0002-0441-0184

CINEMATOGRAPHIC COLORING OF OPEN SPACE IN VOLODYMYR DROZD'S SHORT PROSE FROM 1960S

The paper considers the style manner of V. Drozd's prose from his early writing period with a focus on cinematographic aesthetics of color and possibilities of the screen design of plein air as the most free spatial environment for visual development of the image. The writer's literary means have their analogues in the well-known contemporary films ("October", "Poem about Sea", "Red Desert").

The dynamic plein air compositions have certain screen potential. The images of open space are related to freedom in dynamic and successive change of a scene, and alternation of verbal pictures. They are rather close to the specific cinematographic representation of action, as their color markers may be associated with an imaginary film. The first V. Drozd's attempts of designing the color and light of plein air are marked with an accent on the hues of the represented objects, the dynamism of objects in the imaginary shots, and expressive motion, increased with spectral indicators. A growth of the writer's mastery is related to development of successive color 'melody', based on nuances of the visual impressions, and harmonized with internal action progress. Plastic imaginal markers with limited color range also remind the technique of cinematographic rush, adding emotional and psychological mood connotations to the narration and stimulating positive (nostalgic, elegiac) associations. Although they may seem random, the light and color signals acquire cinematographic expressiveness due to integration into the plot and its internal action, and to the dynamics of the character's point of view. Abandoning a picturesque fixed nature, the author acquires possibility to decode wider associative meanings with color and light markers, search for deeper semantics of visual image complexes, and construct deterministic relations of a character and environment. Even minimal visual signals contribute to the color structure of a verbal shot. Such terseness and obscurity of objects in the prospect of a narrative camera, and a rapid change of plein air sections are similar to the features of cinematographic aesthetics and poetics.

Keywords: depth of shot, cinema, color, literature, plastic melody, plein air, foreshortening, motion of camera, light.