

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

**НОВА ЛІНГВІСТИЧНА  
ПАРАДИГМА: НАПРЯМИ  
І ПЕРСПЕКТИВИ**

**КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ**

Одеса – 2024

УДК 81'33(063)  
Н72

Монографію рекомендувала до друку Вчена рада Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (протокол № 14 від 25.06.2024)

*Рецензенти:*

**Л. М. Марчук**, доктор філологічних наук, професор (Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка);

**М. І. Навальна**, доктор філологічних наук, професор (Національний університет біоресурсів і природокористування);

**О. О. Бойко**, доктор філософії з філології, викладач (Університет Атагюрка в Ерзурум, Туреччина).

**Н72**      **Нова лінгвістична парадигма: напрями і перспективи.** Колективна монографія. За ред. Н. В. Кондратенко. – Вінниця : ТВОРИ, 2024. – 158 с.  
ISBN 978-617-552-644-6

Колективну монографію підготовлено за результатами наукових дискусій під час V Міжнародної наукової конференції «Нова лінгвістична парадигма: теоретичні та прикладні аспекти».

Видання адресовано науковцям, викладачам, здобувачам вищої освіти, а також усім, хто цікавиться актуальними проблемами сучасної філології.

**УДК 81'33(063)**

**ISBN 978-617-552-644-6**

© Автори, 2024  
© ТОВ «ТВОРИ», 2024

## ЗМІСТ

<i>Олена ВОЙЦЕВА.</i> Проблеми семантичної деривації у сфері евфемістичної лексики польської мови.....	4
<i>Жанна ГОРИНА, К. В. ГЕРАСИМЕНКО.</i> Візуальна культура кольорової перцепції модерністського художнього твору (за результатами експериментального дослідження).....	12
<i>Олена-Анна ГУЛЬЦЬО, Олена ЛЕВЧЕНКО.</i> Динаміка метафоризації концептосфери <i>страждання</i> (на матеріалі української художньої прози).....	32
<i>Євген ДЖИДЖОРА.</i> Промови Президента України В. Зеленського у перший місяць повномасштабної російсько-української війни: найпоширеніший інваріант звернень до аудиторії.....	41
<i>Любов ЗАВАЛЬСЬКА, Наталія КОНДРАТЕНКО.</i> Концепти і наративи російської пропаганди в аспекті лінгвоекспертного аналізу.....	53
<i>Анатолій ЗАГНІТКО.</i> Міфічність ↔ міфологічність ↔ ірреальність: лінгвопарадигмальні виміри.....	69
<i>Наталія ІВАНОВА.</i> Дефіс як нелітерний знак французької орфографії у франкомовному манускрипті XVIII століття.....	86
<i>Тетяна КОСМЕДА.</i> Семантико-прагматичне навантаження номінації <i>двоголовий орел</i> : моделі перифраз в українському інтернет-дискурсі періоду російсько-української війни.....	111
<i>Тетяна КРУПЕНЬОВА.</i> Лінгвокультурологічний аналіз сучасних воєнних музиконімів.....	125
<i>Марія МАЛИШЕВА.</i> Графічні та орфографічні засоби вираження вербальної агресії в дискурсі соціальних мереж.....	133
<i>Надія ХРУСТИК, Людмила СТРИЙ, Алла КІЩЕНКО.</i> Суспільний вербальний імідж українських президентів: семантико-словотвірний аспект.....	143
<i>Тетяна ШЕВЧЕНКО.</i> Комунікативно-функційний потенціал заголовків в есеїстичному тексті.....	152

УДК 378: 811.161.2

**Жанна ГОРИНА**

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри української філології і методики навчання фахових дисциплін м. Одеса

[zhgorina444@gmail.com](mailto:zhgorina444@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-5875-3601>

**Катерина ГЕРАСИМЕНКО**

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»,

магістр середньої освіти (Українська мова і література)

[katyshavasylenko@gmail.com](mailto:katyshavasylenko@gmail.com)

## **ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА КОЛЬОРОВОЇ ПЕРЦЕПЦІЇ МОДЕРНІСТСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ)**

Пропонована стаття продовжує серію публікацій, пов'язаних із феноменом сучасної візуальної культури. Автори доводять, що «мова» кольору виступає важливим елементом словесного живопису в літературі, адже візуальне відображення змісту художнього тексту так само значно посилюється за допомогою колористики, яка виступає необхідною умовою його художньої виразності і допоміжним засобом передавання сюжетної лінії, підтексту твору, створює відповідний емоційний настрій, через кольорові асоціації апелюючи до почуттів та емоцій читача. На широкій джерельній базі із залученням діагностувального інструментарію (колірний конструктор Й. Ітена, кольоровий тест М. Люшера, колесо емоцій Р. Плутчика, біполярні шкали оцінювання семантики) та на підставі результатів асоціативного експерименту доведено, що колір є одним із ключових компонентів індивідуальної перцепції людиною не лише довкілля, а й колірної рецепції літературного твору, затим що кожен колір має своє семіотичне і символічне навантаження, тому в респондентів фіксуються відмінні випадки його сприйняття. Зокрема кольорова перцепція модерністського художнього твору залежала від різних факторів у тому числі і від специфіки поєднання візуальної та текстової інформації. Автори акцентують, що кольорова перцепція є досьогодні одним із найбільш суперечливих, але перспективних об'єктів дослідження, що разом спонукає до пошуку нових підходів з інтерпретації модерністського тексту й до розроблення алгоритму формування візуальної культури кольорової перцепції художнього твору й інтерактивних стратегій вивчення цього літературно-мистецького напрямку.

**Ключові слова:** візуальна культура, «мова кольору», кольорові асоціації, механізми вербального і візуального впливу й переконання, інтерактивні стратегії навчання

**Постановка проблеми в загальному вигляді.** Мистецтво художнього слова нерозривно пов'язане з різноманітними галузями людської життєдіяльності, а передовсім із мовно-літературною та художньою освітою. Упродовж століть воно виступало чи не надпотужнішим засобом вираження

емоційного стану акторів театру, майстрів слова, талановитих публіцистів і письменників, головними атрибутами всього творчого процесу яких були фантазія й уява, так чи інакше скеровані на створення художнього образу. Так само й колір – один із важливих атрибутів у створенні емоційного відголосу в читачів і глядачів, адже за його допомогою можливо досягнути певного настрою і почуттів, залучити аудиторію в атмосферу захопливого сюжету.

Отож, на нашу думку, однією з пріоритетних дослідницьких тем надалі залишається проблема візуального відображення сутності художнього твору за допомогою колористики, адже колір, створюючи текстову гармонію, водночас виступає й дієвим засобом комунікації між автором і читачем, поступово трансформуючись в окрему мовну систему – «мову» кольору, «затим що за допомогою кольору цілком можливо керувати увагою глядача / читача, спрямовувати його на правильне сприйняття тексту чи розуміння підтексту, формувати емоційне ставлення до зображуваного, чого власне текстова форма не завжди спроможна передати» [1, с. 67]. Живопис, музика, скульптура, кінематограф, театр, архітектура, мистецтво public art, художня література є своєрідним осередком того культурного контексту, який виформовує мистецьку візію письменника, а сучасні українські інтермедіальні студії підсвічують унікальні особливості його художніх творів, підкреслюють спільні риси, що з'єднують їх у мозаїку естетичного відображення цілої епохи (Т. Бовсунівська, Т. Гребенюк, В. Просалова, Т. Гундорова, С. Маценка, С. Жила, С. Павличко, М. Моклиця, Д. Наливайко, П. Михед, М. Наєнко, Г. Ключок та ін.).

**Ступінь наукового розроблення проблеми.** Сучасні парадигми інтерпретації феномену візуальної культури надзвичайно різноманітні й передовсім спираються на найновіші досягнення психоаналізу, семіотики, мистецтвознавства, а також на тренди у галузі філософії, соціології культури і мистецтва, експериментальної психології і прикладної лінгвістики й інших гуманітарних наук. Чималу роль у дослідженні феномена візуальної культури свого часу відіграли західні теоретики, як Р. Барт, М. Фуко, Ж. Лакан, Ж. Дерріда, Г. Дебор, Т. Дж. Мітчелл, Ж. Бодрійяр, Г. Поллок, В. Беньямін та ін. Колір, як і сама візуальна комунікація загалом, утворюють коловорот справді невичерпних наукових пошуків і запитань. Ледь чи не всі багатомірові дослідницькі напрацювання, підходи і способи аналізу різноманітних ефектів проявлення кольору, механізмів, які забезпечують його візуалізацію й асоціативно-сміслову навантаження (фізика, хімія, філософія, теологія, психологія, поезія, музика, живопис, дизайн і архітектура), так чи інакше підтверджують положення про те, що сприйняття кольору зумовлене суто психологічними чинниками, які ґрунтуються на фізіології нервової системи людини, тому очікувано, що досі настільки популярними у психологічному інструментарії є діагностувальні методики з використанням кольорових тестів (Ж. Агостон, Й. фон Гете, Й. Іттен, В. Кандинський, А. Манселл, Р. Плутчик, М. Люшер, М. Пастуро). Крім того, неспростовні факти нейронауки, зокрема

функціональної асиметрії півкуль головного мозку, доводять, що в правій півкулі (відповідає головним чином за розпізнавання кольорів) звучання слова набуває значення самостійного образу, коли будь-який звук, у тому числі і звук мови, супроводжується зоровими, музичними, одоративними, смаковими або тактильними асоціаціями, тоді як сенсомоторному рівню в лівій півкулі мозку протиставлено синестетичну нерозчленованість різних видів сприйняття (Р. Сперрі, Д. Х'юбел, Т. Візел). Вочевидь, саме тому синестезія, як делегування відчуттів одного органа чуття іншому, належачи давньому типу чутливості, в сучасної людини зберігається яскраво вираженою лише в небагатьох індивідуумів, частіше художньо обдарованих людей. Студіювання теоретичних джерел дало змогу констатувати, що в сучасній науковій літературі (слід зазначити, вельми значній) ґрунтовно досліджено загальні питання колірної рецепції, оптичних кольорових ілюзій, художньої символіки і семантики кольоропозначень, кольоротерапії і синестезії (Р. Арнхейм, С. Барон-Кохен, А. Манселл, Г. Фрілінг і К. Ауер, М. Серов, Р. Ормінстон, Р. Фрумкіна, Р. Цитович, Р. Якобсон). Інтеграція цих наукових досягнень укотре, на нашу думку, відкриває нові наукові горизонти й дослідницькі підходи до візуальних інтерпретацій сутності модерністського літературного твору за допомогою семіотики кольору.

**Мета цієї публікації** полягає в дослідженні специфіки візуалізації «мови» кольору в конструюванні словесного образу модерністського художнього тексту. **Матеріалом дослідження** послуговували хрестоматійні художні твори літературно-мистецького напрямку модернізму Л. Українки, М. Метерлінка, О. Вайлда, О. Довженка, Ю. Яновського, В. Стефаніка, Ф. Кафки, М. Коцюбинського. Вірогідність експериментальних даних й одержаних висновків і результатів забезпечувалася використанням **діагностувального інструментарію**: колірний конструктор Й. Іттена, колесо емоцій Р. Плутчика, кольоровий тест М. Люшера, біполярні шкали оцінювання семантики.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Започатковане експериментальне дослідження проходило в декілька етапів, що передбачали: а) опитування старшокласників з метою аналізу кореляції асоціативних реакцій на різні варіанти одного стимулу – вербального (лексичної одиниці) або візуального (ілюстрація), б) контент-аналіз шкільних підручників з української і зарубіжної літератури (10-11 кл.), в) розроблення алгоритму формування візуальної культури кольорової перцепції художнього твору й апробація інтерактивних стратегій навчання. *Гіпотеза дослідження*: реакції старшокласників на візуальний ряд, зокрема з тестовими кольорами, проявлятимуться більш відчутно порівняно з їхніми реакціями на лексичні відповідники, а визначений позитивний зв'язок між візуальними стимулами й академічними досягненнями старшокласників надалі позитивно позначатиметься на поліпшенні загального емоційного стану, настрої, рівні концентрації та читацькій активності учнів.

Підготовчий етап роботи полягав у визначенні рівня впливу навчального ілюстративного матеріалу на визначену вікову категорію, аналізі кореляцій асоціативних реакцій опитуваних на різні варіанти одного стимулу: лексичну одиницю та зображення. За результатами опитування серед старшокласників (78 осіб), які брали участь у тестуванні на платформі Google forms, були виявлені наступні тенденції: обидва стимули, як візуальні, так і їхні вербальні відповідники, приблизно однаково впливають на рівень сприйняття інформації. Співвідношення асоціативних реакцій респондентів на лексичні одиниці, що позначають колір (*зелений, червоний, синій, жовтий, сірий*) складало такі пропорції: 47% - слова, що позначають конкретні предмети, опрідметнені ознаки, явища або процеси, тоді як 53% досліджуваних реакцій передають емоції та почуття старшокласників, які вони самостійно фіксували у відповідь на ці лексичні стимули. Це, на нашу думку, свідчить про те, що кольороназва має приблизно однаковий вплив як на емоційну насиченість тексту, так і на відчуття та сенсорні реакції читачів. Так само учасникам опитування було запропоновано поділитися асоціаціями на однотонний кольоровий плакат прямокутної форми (*зеленого, червоного, синього, жовтого або сірого* кольору, відповідно). Реакції на звичайний кольоровий прямокутник, на якому немає тексту, виявилися приблизно однаковими за кількістю, водночас не відповідали очікуваному збільшенню емоційних реакцій у читачів, що радше свідчить про неважливість окремо взятого стимулу. Звичайне кольорове тло без контексту або додаткового вербального супроводу не завжди викликає сильні емоції і, як фіксували реакції старшокласників, вони можуть проявлятися більш нейтрально. Це, на нашу думку, свідчить про важливість контексту при встановленні взаємодії між кольоровим зображенням і текстовим фрагментом задля досягнення бажаного емоційно-чуттєвого резонансу в читачів. Вочевидь, якщо зображення не супроводжується текстом або іншими вербальними стимулами, що спровокують емоції, тоді й читацькі реакції можуть виявитися менш помітними [2, с.7-8].



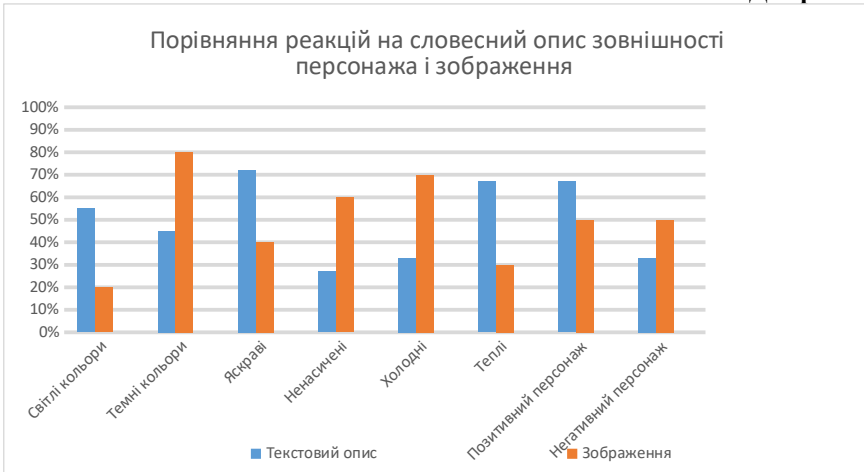
Інша серія завдань мала на меті аналіз результатів щодо читацьких реакцій на вербальний стимул (словесний опис природи або зовнішності героя) і на відповідний ілюстративний матеріал, у якому були наявні такі ж кольори. Старшокласникам було запропоновано порівняти кольороназви текстового фрагменту із зображеннями за такою біполярною шкалою оцінювання семантики кольору: *світлий/темний, яскравий/тьманий, теплий/холодний*. У разі реакцій щодо опису зовнішності

героя слід було ще уточнити, який це, на їхню думку, персонаж – позитивний або негативний. Відзначимо, що учні не виявляли особливих утруднень із розрізненням контрастів кольорів, якщо ці ознаки фіксувалися на зображеннях: надані реакції були більш чіткими та виразними, порівняно з випадками звичайного словесного опису. Прокоментуємо результати роботи на прикладі опису зовнішності героїні Калини з драми-феєрії "Лісова пісня" Лесі Українки та ілюстрації зі слайду шкільної презентації (рис.1): *«Від озера наближається мати, а з нею молода повновида молодиця, в червоній хустці з торочками, в бурячковій спідниці, дрібно та рівно зафалдованій; так само зафалдований і зелений фартух з нашитими на ньому білими, червоними та жовтими стяжками; сорочка густо натикана червоним та синім, намісто дзвонить дукачами на білій пухкій шії»* [ЛІУ, с. 76].

На початку експериментального дослідження ми припускали, що словесний опис лишатиме більше простору для фантазії, читацьких інтерпретацій або особистого ставлення учнів до того чи того персонажа, адже під час прочитання тексту старшокласники мали змогу створювати у своїй уяві власні візуальні образи головних героїв, бачити їх у кольорі, а також зі світлом чи тінню. Зображення, особливо, якщо вони яскраві, деталізовані, а тим більше популярні зараз цифрові, згенеровані неймережею, передають більше подробиць і візуальних акцентів в описі зовнішності персонажа, але, певна річ, звужують при цьому ракурси читацької уяви або персональних домислів. Варто врахувати і той факт, що наведене зображення розміщено на темному тлі, що також може наперед спричинити негативне сприйняття образу Калини. Словесний опис зовнішності цього персонажа "Лісової пісні", цілком імовірно, сприйматиметься читачами більш позитивно, з тим, що залишає більше шансів для проявів фантазії й інтерпретацій саме завдяки меншій зоровій деталізації. Зокрема порівняльний аналіз асоціативних реакцій на вербальний стимул – словесний опис зовнішності головної героїні – з відповідними реакціями на ілюстрацію з візуалізованим образом Калини дозволив простежити відмінності у сприйнятті самої кольороназви й відповідного кольорового зображення зі слайду презентації (Діаграма 1.). Здебільшого вони пояснювалися тим, що зоровий об'єкт (жіноча постать) охоплюється очима одразу і цілісно, а отже, не потребує декодування семантики кожного кольору окремо чи усвідомлення його властивостей (за біполярними шкалами оцінювання семантики: *світлий – темний, холодний – теплий, яскравий – тьмяний*).



Діаграма 1.



Як випливає з Діаграми 1., словесний опис портретних характеристик персонажа позаяк містить додаткові смислові зв'язки, які так чи інакше впливають на рецепцію кольороназви та її атрибути, але декодування текстової інформації під час сприйняття лексичних одиниць на позначення кольорів є доволі складним психофізіологічним процесом, який вимагає від читачів максимальної концентрації уваги, адже охоплює й аналіз загального контексту, і врахування ймовірних конотацій слів, і зчитування прихованої інформації з інших лексем, які безпосередньо не передають колірних позначень. Тим більше, що механізми, які забезпечують візуалізацію кольору, досі не відомі. Хоча у студіюванні візуальної культури давно усталена схема тлумачення кольорів як певних асоціацій, у той же час авторитетний учений Рудольф Арнхейм розмірковує над науковою неспроможністю гіпотези асоціативної теорії [4]. Отже, окремі асоціативні реакції на одиничний стимул (вербальний або іконічний) можуть відрізнитися, проте у співвідношенні предметних асоціацій і тих, що передають читачькі відчуття й емоції, істотних розбіжностей не варто очікувати. Попри індивідуальні відмінності рецепції кольороназви, ми фіксували й загальні, однакові для всіх учасників експерименту реакції на колірні тони (напр., за шкалою - *світлі-темні, теплі-холодні*). Крім того, часто опитувані старшокласники однаково зазнавали труднощів у відображенні експресії кольору, як у словесному описі, так і під час інтепретації цілісних зображень.

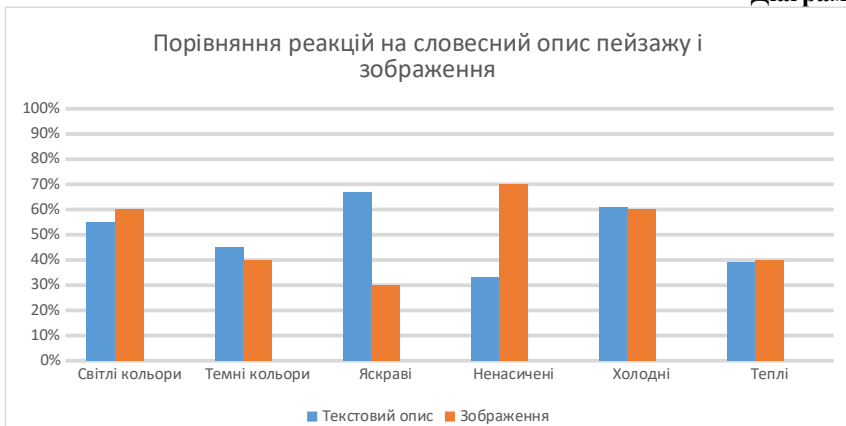
В іншому текстовому фрагменті зі словесним описом природи, вилученого з роману Оскара Вайльда "Портрет Доріана Грея" «небо тепер стало чисто **опалевим** і на його тлі навколишні дахи виблискували, мов **срібло**. З одного димаря навпроти вже курився тоненький струмінь диму, зважаючись **блідо-бузковою** стрічкою в **перламутровому повітрі**» [ОВ, с. 45], переважають світлі, ненасичені та холодні кольори. Ужиті автором словосполучення «опалеве небо» (за словниковим тлумаченням – “який має колір опалу; молочно-білий із райдужними відтінками та голубуватим або жовтуватим полиском”) та «перламутрове повітря» описують найбільшу просторову частину зображення, своєрідне тло для змалювання пейзажу. Лексеми «повітря» та «дим» імпліцитно асоціюються з прозорістю, легкістю, оскільки читачі сприймають їх, як безбарвні та невидимі речовини, що дозволяють світлу проходити через них без значних втрат, відповідно, відчувається переважання світлих, ненасичених кольорів. На низьку сатурацію означених кольорів додатково вказує сполучення «тоненький струмінь» та компонент складного прикметника – *блідо*, вжиті автором в описі диму. Пропоноване зображення, навпаки, урізає можливості художньої рецепції кольорів через деталі текстури, тіні й інші візуальні маркери. Єдиною спільною рисою між цим абстрактним малюнком і текстовим фрагментом є використання певних кольороназв. Реакції на одні і ті ж самі кольори в тексті та на відповідні їм зображення, як бачимо, можуть суттєво відрізнитися через індивідуальні сенсорні асоціації (Діаграма 2.).



стало чисто **опалевим** і на його тлі навколишні дахи виблискували, мов **срібло**. З одного димаря навпроти вже курився тоненький струмінь диму, зважаючись **блідо-бузковою** стрічкою в **перламутровому повітрі**» [ОВ, с. 45], переважають світлі, ненасичені та холодні кольори. Ужиті автором словосполучення «опалеве небо» (за словниковим тлумаченням – “який має колір опалу; молочно-білий із райдужними відтінками та голубуватим або жовтуватим полиском”) та «перламутрове повітря» описують найбільшу просторову частину зображення, своєрідне тло для змалювання пейзажу. Лексеми «повітря» та «дим» імпліцитно асоціюються з прозорістю, легкістю, оскільки читачі сприймають їх, як безбарвні та невидимі речовини, що дозволяють світлу проходити через них без значних втрат, відповідно, відчувається переважання світлих, ненасичених кольорів. На низьку сатурацію означених кольорів додатково вказує сполучення «тоненький струмінь» та компонент складного прикметника – *блідо*, вжиті автором в описі диму. Пропоноване зображення, навпаки, урізає можливості художньої рецепції кольорів через деталі текстури, тіні й інші візуальні маркери. Єдиною спільною рисою між цим абстрактним малюнком і текстовим фрагментом є використання певних кольороназв. Реакції на одні і ті ж самі кольори в тексті та на відповідні їм зображення, як бачимо, можуть суттєво відрізнитися через індивідуальні сенсорні асоціації (Діаграма 2.).

зображення, своєрідне тло для змалювання пейзажу. Лексеми «повітря» та «дим» імпліцитно асоціюються з прозорістю, легкістю, оскільки читачі сприймають їх, як безбарвні та невидимі речовини, що дозволяють світлу проходити через них без значних втрат, відповідно, відчувається переважання світлих, ненасичених кольорів. На низьку сатурацію означених кольорів додатково вказує сполучення «тоненький струмінь» та компонент складного прикметника – *блідо*, вжиті автором в описі диму. Пропоноване зображення, навпаки, урізає можливості художньої рецепції кольорів через деталі текстури, тіні й інші візуальні маркери. Єдиною спільною рисою між цим абстрактним малюнком і текстовим фрагментом є використання певних кольороназв. Реакції на одні і ті ж самі кольори в тексті та на відповідні їм зображення, як бачимо, можуть суттєво відрізнитися через індивідуальні сенсорні асоціації (Діаграма 2.).

Діаграма 2.



У Діаграмі 2, що унаочнює результати відповідей на визначення властивостей кольору, наведено відсоткові пропорції щодо читацьких реакцій на текстовий фрагмент опису природи й відповідне йому зображення. Можемо дійти висновку, що частина характеристик сприймалася реципієнтами приблизно однаково в обох видах подання інформації, натомість суттєві розбіжності спостерігаємо у тлумаченні насиченості (сатурації) кольору. Як і в попередньому прикладі зі словесним описом зовнішності персонажа драми-феєрії Лесі Українки, помічаємо, що і пейзажний фрагмент із роману Оскара Вайлда містить додаткові інформаційні зв'язки, що впливають на декодування семіотики кольору: загальний контекст із врахуванням можливих значень слів, вилучення прихованої інформації з інших лексем, які безпосередньо не передають кольорових позначень тощо. Напр., колір міг би бути описаним автором *«сірий, як сталь»* або *«сірий, як хмари на небі»*, тоді перше словосполучення викликало б читацькі асоціації, пов'язані з міцністю, твердістю й надійністю, адже саме *«сталь»* є еталоном міцності та стійкості, відтак і сірий колір у такій компаративній конструкції може спричиняти відчуття надійності і стійкості, тоді як словосполучення *«сірий, як хмари на небі»*, навпаки, викликати асоціації, пов'язані зі змінами, невизначеністю чи непевністю.

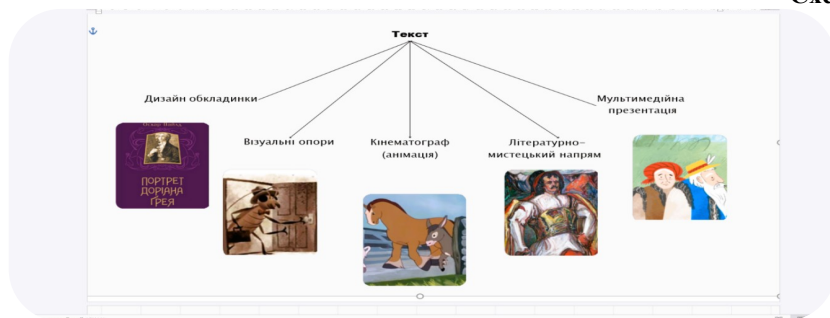
Результати підготовчого етапу дослідження, який полягав у визначенні впливу навчального ілюстративного матеріалу на означену вікову категорію учнів й аналізі кореляцій асоціативних реакцій старшокласників на різні варіанти одного стимулу (лексичну одиницю і зображення), підтвердили припущення, що окремі реакції на одиничний стимул (вербальний і колірний відповідник) можуть відрізнятися, проте у співвідношенні предметних асоціацій і тих, що передають читацькі відчуття й емоції, суттєвих розбіжностей не спостерігалось; старшокласники не мали проблем із розрізненням контрастів кольорів, поданих на зображеннях, але однаково зазнавали утруднень як у декодуванні семіотики кольору в ілюстративному матеріалі, так і в рецепції кольороназви та її характерних маркерів у художньому тексті. Проведений раніше комп'ютерний аналіз результатів синестетичних реакцій опитуваних доводив наявність реального зв'язку між тестовими словами або окремими фрагментами поетичного тексту й зорово-дотиковими або колористичними образами, які виникають у підсвідомості респондентів. Найчастіше траплялася одночасність зорових і слухових відчуттів, спричинена якомось одним подразником (типові асоціації кольору і букв), хоча не завжди було зрозуміло, чи є колористичні враження наслідком звучання фонемі або ж наслідком вигляду графемі [3].

Останній етап експериментального дослідження був скерований на розроблення алгоритму формування візуальної культури кольорової перцепції художнього твору й апробацію інтерактивних стратегій навчання. Відзначимо, що формування візуальної культури кольорової перцепції на матеріалі літературних творів доби модернізму виявилось методично виправданим,

адже саме цей період якнайбільше характеризується переосмисленням літературних жанрів й створенням текстів, які виходили далеко за межі традиційної літературної форми, відзначається новаторськими, креативними експериментами з мовною тканиною художнього тексту, широкою інтертекстуальністю як способом інтерпретації чужого тексту й моделюванням художнього простору твору через образну систему інших мистецтв. Що глибше мистецтво занурювалося у психологізм, тим дедалі складніше було письменникові відтворювати емоції і почуття реалістичними прийомами. В авангардних і модерністських течіях на перший план висувалося відображення не реальності, як такої, а емоційні переживання головних героїв із приводу того, що відбувається. Прагнення письменників-модерністів відтворити різнобарв'я тогочасної культурно-мистецької атмосфери, складного періоду соціальної і філософської невизначеності зумовлювало, на слушну думку багатьох дослідників поезики модернізму, й збільшення в текстах різноманітних кольоропозначень, наділених потужними експресивними властивостями.

Попередні висновки з проведеної експериментальної роботи підтвердили робочу гіпотезу про те, що застосування візуального ряду при викладанні шкільного курсу літератури бажано розпочинати лише після того, як старшокласники набудуть базових уявлень про специфіку кольорової перцепції літературного твору, про те, як кольори впливають на сприйняття художнього образу або увиразнюють текстовий фрагмент, як переживаний емоційний досвід і враження письменники передають за допомогою мови символів, художніх метафор, звуко-кольорової поліфонії і т.ін. Для забезпечення єдності тексту і зорового супроводу у формуванні візуальної культури кольорового сприйняття під час вивчення художніх творів рекомендуємо дотримувати такого алгоритму аналізу семіотики і драматургії кольору, а особливо, при інтерпретації шедеврів епохи модернізму, поезики неоромантичної доби, течії експресіонізму, імпресіонізму, символізму або експериментів авангардних форм літературної творчості: *дизайн обкладинки – візуальні опори – кінематограф (анімація) – літературно-мистецький напрям (течія) – мультимедійна презентація*:

Схема 1.



## *Алгоритм формування візуальної культури кольорової перцепції художнього твору*

Апробація пропонованого алгоритму роботи й інтерактивних стратегій навчання здійснювалася на засадах ідеї реалізації інтермедіальних зв'язків у межах вивчення шкільного курсу української і зарубіжної літератури в старших класах. Так, скажімо, неоромантизм Лесі Українки в методичних розвідках потлумачено як мистецький стиль, як певний спосіб лексичного та синтаксичного оформлення художнього тексту, як прийом створення характерів із чітким розподілом на головні і другорядні персонажі і як приклад міжмистецького "синтезу", спрямованого на відтворення демократичного образу ідеалу людини майбутнього. Аналіз візуальних акцентів щодо тлумачення художнього образу так само допомагає глибше розкрити психологію героїв, адже Леся Українка майстерно добирає кольори їхнього вбрання, навіть відзначаючи це в текстових ремарках. Фокусування уваги на семіотиці кольору як засобі характеротворення виявилось результативним щодо кожної дійової особи драми "Лісова пісня", оскільки колірна гама є не випадковою і має пряму узгодженість із характером персонажа. Зовнішній конфлікт у творі виникнув із протистояння гармонійного сільського життя й повсякденної рутини, а його дійові особи – це мешканці села і лісу. Відтак характерним є змалювання більшості позитивних героїв у світлих, яскравих барвах: *«Той, що греблі рве» — молодий, дуже білявий, синьоокий, з буйними і разом плавкими рухами; одяга на йому міниться барвами, від каламутно-жовтої до ясно-блакитної, і поблискує гострими злотистими іскрами»;* у дядька Лева *«по-поліському довге волосся білими хвилями спускається на плечі з-під сивої повстяної шапки-рогатки; убраний Лев у полотняну одягу і в ясно-сиву, майже білу свиту»;* Мавка після усвідомлення зради власного призначення *«дістає досі заховану під нею пишну, злотом гаптовану багряницю і срібний серпанок; надіває багряницю поверху убрання на Мавку; Мавка йде до калини, швидко ламає на ній червоні китиці ягід, звиває собі віночок, розпускає собі коси, квітчається вінком і склоняється перед Лісовиком, — він накидає їй срібний серпанок на голову».* У згадуваній палітрі персонажа (Килина) помітне використання ширшої гами кольорів, порівняно із попередніми прикладами: *«Молодиця, в червоній хустці з торочками, в бурячкової спідниці, дрібно та рівно зафалдованій; так само зафалдованій і зелений фартух з нашитими на ньому білими, червоними та жовтими стяжками; сорочка густо натикана червоним та синім»* [ЛІУ, с. 76] з переважанням червоного як акцентної барви. На перший погляд цей художній образ може скласти в читача дисгармонійне враження через поєднання нібито несумісних кольорів і частоту їх використання, ще й посилену лексемами *«дрібно», «густо», «натикано»,* проте відповідно до кольорного кола ці домінуючі кольоропозначення розміщено в центрі кола, що свідчить про їхнє взаємне узгодження. Визнаний дослідник кольору в мистецтві й винахідник кольорного конструктора Й. Іттен стверджував, що наші очі і мозок можуть

дійти до чіткого розрізнення кольору лише за допомогою контрастів і порівнянь, а сам колір і колірний вплив збігаються лише у випадку гармонійних сполучень, у всіх інших випадках колір набуває інакшого зміненого значення [5].

До прикладу Моріс Метерлінк так само використовує драматургію кольоропозначень для опису вбрання персонажів у драмі-феєрії "Блакитний птах" і наскрізно проголошує втілення філософської ідеї твору у двох вимірах: візуальному й художньо-образному. Так, наприклад, кожен герой цієї драми безпосередньо пов'язаний із кольором свого вбрання: відображення Душі Світла й Материнської Любові корелює з кольором, який підсилює їхню чистоту та світлоносність образу, барва Місяця – біле золото зі срібними блискітками – символізує містичність і надзвичайність, надаючи образу чарівності і казковості й уособлюючи світ мрій і фантазій, де реальність поєднано з казкою. Біле золото зі срібними блискітками, втілюючи невинність та чистоту, до того ж наділяє героя рисами бездоганності і святості, адже здавна з-поміж колірних відтінків лише білий слугував символом світла і надії, особливо в темні часи або у складних ситуаціях, викликаючи асоціації зі спасінням або виходом із п'їтми.

У контексті формування візуальної культури кольорової перцепції драматичного твору варто звернути окрему увагу на насиченість кольору, його контрастність та сполучення з іншими кольорами. У наведеному нижче прикладі низька сатурація (насиченість) кольору вбрання головних героїв свідчить про їх чистоту і невинність, а прозоре вбрання, відповідно, корелює з прозорістю самої душі персонажа, акцентує на його благородстві, великодушності і чесності: *«Вбрання (Материнської Любові) схоже на костюм Душі Світла, себто широкі, якомога біліші, заледве не прозірчасті серпанки — щоб вона скидалась на грецьку статую. Скільки завгодно коштовностей і перлів, тільки б вони не порушили чистоту й світлоносність образу»* [ММ, с. 3]. На протигагу світлому легкому образу антагоністів Метерлінк візуалізує темний образ Ночі в *«широких чорних шатах, таємничо вкритих зорями, з вогненно-золотавими полисками»* [ММ, с. 3] передовсім з акцентом на таємничості і містицизмі, а численність зірок та іскор уособлює ці незвідані таємниці. Вбрання Ночі спричиняє негативні читацькі асоціації такі, як: небезпека, втрата, безнадія, спустошення, хаос або відсутність світла в житті персонажа. Таким чином, колірний контраст світла і тіні й протилежна семіотика кольору у змалюванні образів Ночі та Душі Світла підсилюють досягнення символічних ефектів і сприяють розумінню смислового навантаження у творі. Далі варто пояснити учням, чому персонажі-дітлахи в цій драмі, в образах яких закладені символи майбутнього, одягнені в яскраві кольори, з особливим акцентом на червоному. Тільтіль зображений у штанцях яскравого червоного відтінку, у блакитній курточці та білих панчішках, а його сестра Мітіль вбрана



в одяг, який нагадує костюм Гретель або Червоного Капелюшка, де доміантним кольором виступає червоний. Червоний колір в одязі Тільтіля випромінює енергію, сміливість й активність, відображає мужність та рішучість хлопчика, його готовність до пригод та життєвих викликів. У випадку з Мітіль, червоний колір у вбранні певним чином вказує на її сміливість, відвагу та самостійність, але до того ж розкриває драматичну колізію образу, оскільки червоний часом асоціюється із зайвою емоційністю. У той же час червоний колір у вбранні обох дітей наголошує на важливій спільній рисі – неабияка відвага перед майбутніми викликами і невідомістю. Звичайно ж, центральне місце у філософсько-колеристичній інтерпретації образів драми-феєрії посідає блакитний колір птаха, який служить на позначення божественної сакральності, переходу в небесне, містичне начало.

Інтермедіальний контекст розкриття гармонії барв стильового напрямку модерну в образотворчому мистецтві забезпечувався через апеляцію до європейського міфологічного живопису Арнольда Бекліна "Ігри наяд" й українського постімпресіонізму Олекси Новаківського "Довбуш-володар гір". Живопис швейцарського художника відзначався відтворенням паралельних фантастичних світів, які міксували реальність й містифікацію з таємничими образами міфічних істот, що одночасно надавало його роботам і певного епічного характеру, й уможливлювало глибокі рефлексії щодо розтлумачення архетипів. Тут, як бачимо, на перший план полотна винесено грайливі забави русалок у бурхливій піні морських хвиль на тлі темної скелі, тоді як праворуч,



*А.Беклін "Ігри наяд" О. Новаківський "Довбуш – володар гір"*

на задньому плані, ледь помітно зловіщу голову морської відьми, яка спостерігає за молодими жінками, що надає загальному радісному настрою картини певного дисонансу. Олекса Новаківський, навпаки, вибудовує концепцію живопису, пов'язану з новими тенденціями європейського модерну, символізму та неоромантизму початку ХХ століття, на ідеях служіння національній культурі. Звернення до глибин народної психології шляхом відтворення знакових постатей української історії і культури означало для художника повернення до духовного коріння. Поетичність живописного полотна "Довбуш – володар гір" наповнена безліччю алегорій, натяків і символів, насичена емоційними переживаннями автора, зокрема і завдяки

поєднанню компліментарних кольорів (червоного та синього), що підкреслюють монументальність та містичний характер картини.

Літературна спадщина українських представників нового романтичного світобачення і світовідчуття Олександра Довженка та Юрія Яновського, певна річ, покликана унаочнити синтез словесного живопису з образотворчим, унаслідок чого розвинувся жанр кіноповісті – літературного твору, призначеного для екранізації та перетворення на кінофільм. Особливості художньої стилістики цього жанру прислужаться цікавим ілюстративним матеріалом і для аналізу драматургії кольору, адже візуальна складова кіноповістей часто передає основну ідею сюжетної лінії, допомагає вибудувати кадр, окреслити ієрархію мовних елементів, відіграє величезну роль у створенні відповідного настрою, через кольорові асоціації апелюючи до почуттів та емоцій читача.

Так, у кіноповісті "Зачарована Десна" Олександр Довженко вживає кольори для опису природи, як-от: «*цвів великими золотими гронами*», «*упав у зелену гущавину*», «*беззмарного блакитного неба*», «*лину в синьому просторі*», «*налитий срібним світлом берег*», екстер'єру та інтер'єру хати «*схожа була також на стареньку білу печерицю*», «*білі ангели, як гусаки, крилаті*», «*білої привітної хатини*», передавання суб'єктивного ставлення до релігійних образів «*святий Григорію на білому коні, на білому сідлі*», «*вважала його за чорнокнижника*», «*псалтир всередині був не чорний, а білий, а товста шкіряна палітурка — коричнева, як гречаний мед чи стара халява*». Синтез вербального й зображального, який виявляється через живописні змальовування природи, де кінематографічні образи відтворюють картини щасливого сільського дитинства, простежуємо у фінальному абзаці: «*Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м'яку, веселу, сиву воду...*» [ОД, с. 210]. Розділити переживаний чуттєвий досвід і враження, отримані самим автором від побаченого, для якого експресивні властивості кольороназв виступають ще й одним із важливих інструментів візуальної комунікації, читачам-підліткам допомагають інтерактивні стратегії викладання матеріалу:

1. Знайдіть у тексті твору кольоропозначення та узгодьте їхнє значення в поєднанні з такими ключовими словами:

Природа		Дім		Релігія	
простір	синій	хата	біла	палітурка	коричнева
небо		рушники		кінь Григорія	
вода		стіна		псалтир	

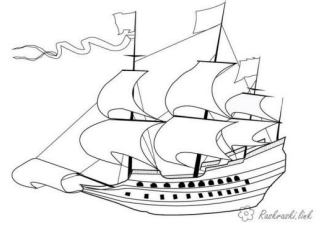
2. Які думки та почуття викликає у вас зображення. Складіть розгорнутий коментар щодо візуалізації з обґрунтуванням асоціативних образів та колористичних вражень, спираючись на опору для ейдос-конспекту.



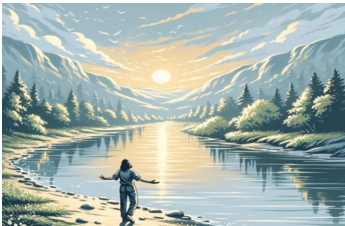
Роман Юрія Яновського "Майстер корабля" – невичерпне джерело для застосування реверсивної техніки (позначення кольору як емоції за колесом емоцій Роберта Плутчика [5]).

Для роботи із кольоровим текстовим концептом пропонуємо завдання, покликані відстежити природні взаємозв'язки між кольоровою гамою та текстовим фрагментом як напр.:

1. За авторським описом корабля розмалуйте ескіз та у разі потреби доповніть його деталями, поміркуйте, які кольори і чому ви оберете для зображення прапору, корабля, кают та вітрил, спираючись на уривок тексту *«Я уявляю собі морську школу на високому березі. З усіх вікон школи мусить синіти море. Вікна круглі, як ілюмінатори, і кімнати з койками нагадують каюти. У бухті внизу стоїть кілька навчальних кораблів. Б'ють склянки — початок дня. Сходить сонце, як прапор, і прапор лізе на щоглу, як сонце. Бухта — не бухта, а люстерко, в яким відбивається й коливається все, що лише може заглянути....Море перед ними без берегів. Вітер перед ними й позаду їх. Корабель чистий та блискучий, як машина з дерева й полотна. Каюти пахнуть степом і землею. Юнаки вчать захищати вільність, свій прапор — націю трудящих»* [ЮЯ, с. 73].



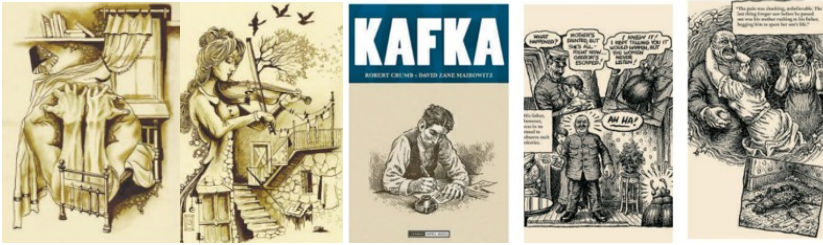
2. Яке із зображень краще передає зміст цитати з описом морської школи?



У течії експресіонізму кольори так само продовжують виконувати роль засобу унаочнення внутрішнього світу й емоційної напруги та переживань. Варто відзначити помітне переважання палітри темних фарб у літературних текстах того періоду, що, очевидно, відповідало загальним настроям тогочасного суспільства. Ахроматичні кольори новели Василя Стефаника "Камінний хрест" посилюють мотив туги, прощання та духовної смерті героя перед вимушеним від'їздом до Канади. Сірий колір, який є результатом змішування чорного і білого, символізує життя і смерть, розкриває внутрішню драму Івана. Украй негативним досвідом для головного героя стає від'їзд із села та втрата нажитого майна і господарства, тоді як переваги Іван

вбачає в можливості реалізації шансу на краще життя за кордоном для своїх дітей: *«Блимає той камінь, мертвими блисками, відбитими від сходу і заходу сонця, і кам'яними очима своїми глядить на живу воду і сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив від віків. Глядить із берега на воду, як на утрачене щастя»*, а внутрішній мертвий стан резонує із зовнішністю головного героя *«потряс сивим волоссям, як гривую, кованою зі сталевих ниток»* [ВС, с. 11]. Саме чорно-біла палітра новели Василя Стефаника омовлює внутрішній стан Івана Дідуха. Чорні масті коней та пухке чорне рілля, є втіленням позитивних рис героя, зокрема працьовитості, та виявом його глибокої прив'язаності до рідної землі, однак домінанта сірого кольору оголює втрату оптимізму та внутрішню меланхолію й сум, передаючи отой депресивно-меланхолійний настрій героя. Заразом мова йде і про вимушеність пристосовування до змін у навколишньому середовищі, адже Іван, зіткнувшись із викликами масової міграції земляків закордон, піддається загальним конформістським настроям, втрачаючи при цьому індивідуальність.

Вивчення знакового тексту модерністської літератури, новели Франца Кафки "Перевтілення", на нашу думку, потребує виходу за межі власне літературного мистецтва і занурення в царину творчої уяви, що дозволяє інтуїтивно розпізнавати візуальні образи, бачити деталі, яких насправді немає. Мистецькі інтерпретації в кінематографі, анімації, мальовисах, графіці, численних ілюстраціях до твору й обкладинки до видань прислужаться дієвими візуальними стимулами для співвіднесення кольорової гами з тими чи тими текстовими еквівалентами. З аналізу відібраного ілюстративного матеріалу доходимо висновку, що частіше переважають три основні кольори — тьмяно - жовтий, коричневий або сірий. Ці фарби передають емоційний настрій і тональність новели, допомагаючи відтворити специфічну колірну атмосферу заплутаного «кафкіанського світу», сповненого абсурду, безпросвітної нудьги, понурої самотності і відчуження особистості. Експресія жовтого кольору згідно з тестом Макса Люшера, що виявляє взаємозалежності між уподобаннями кольорів та психофізіологічним станом особистості [7], уособлює збудження, енергію тепла, життєдайності, розкутості, динаміки, пов'язуючись із емоцією радості проти суму (за Р. Плутчиком [6]), тоді як коричневий, утворений внаслідок змішування основних пігментів червоного і жовтого, втілює атмосферу конфлікту, стабільності, пошуку безпечного середовища [7]. Таким чином, жовтий втрачає властиву йому яскравість й асоціацію з енергією, теплом, спотворюючись через сусідство з інертним коричневим або нейтральним сірим, а при затемненні одразу набуває холодного, хворобливого зеленуватого відтінку.



**Ілюстратор В.Плахотнікова Видання Р. Крамба і Д. З. Мейровіца** Так само під час роботи з візуальними опорами варто сфокусувати увагу на тому, чому малюнки до твору зазвичай не є кольоровими і чи не спричиняє коричнево-сіра гама асоціацій із комахами, через те що при обговоренні обкладинки сам Кафка категорично забороняв зображати комаху, вважаючи, що в жодному разі не має бути інформації про те, на кого саме перетворився Грегор Замза.

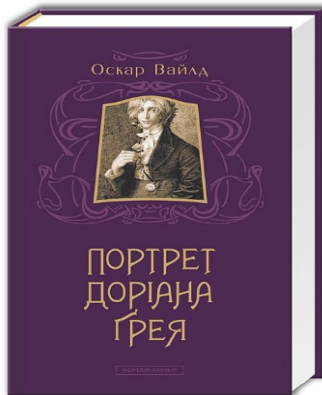
Колористичне тло імпресіоністичної новели Михайла Коцюбинського "Intermezzo" так само витримано в чорно-сірих тонах, і вже на самому початку місто змальовується в депресивних темних барвах: *«тисячі чорних ротів», «чорна пільма меблів», «десять чорних кімнат, налитих пільмою по самі вікна»* [МК, с. 164], проте поступово *«пухка чорна рілля», «чорний пар», «чорний разовий хліб»* зцілюють вразливу душу головного героя. Позитивна динаміка зміни настрою в цьому випадку пов'язана із землею як українським атрибутом достатку, тоді як негативна – втілення страждань, порожнечі, втоми, депресії. Білий колір, попри поширену опозицію з чорним як еквівалентами добра і зла, навпаки, поглиблює мотив мізерності людського життя: *«білі мішки»* – вбиті та повішені солдати, *«великі білі вівчарки»* — символи панства, приниженого селянства та жандармів. *«Що значить для тої сили оті хатки? Нічого. Зільються над ними зелені хвилі й поглинуть. Що значить для них людина? Нічого»* [МК, с. 171]. *«Дрібна біленька цятка»* та *«білі стіни будинку»* в рефлексіях головного героя потопають у безкрайності поля. Відомо, що білий колір отримують шляхом змішування всіх кольорів у видимому спектрі світла, що є основою для багатьох кольорних схем, як напр., RGB. Проте в новелі його фізичні характеристики суперечать традиційним асоціаціям, адже тут біла кольорна гама підкреслює відчуття втрати, порожнечі або великої тиші.

Спокій та відпочинок унаочнені барвистими світлими тонами, провідними з-поміж яких виступають акцентні кольори на позначення блакиті та зелені: *«блакитні річки льону», «спокій в зелених берегах», «золоте сонце й зелена земля», «зелений двір», «глибокі блакитні простори», «фіолетові метелики цвіту», «срібна сітка вісів», «золото сонця»*. Кінець «інтермеццо» головного героя розгортається після зустрічі з мужиком на ниві, крізь якого було видно купу *«чорних солом'яних стріх», жінок «у чорних подертих запасах...», «дівчат у хмарі пилу... брудних, негарних»* [МК, с. 171]. Прийом

обрамлення новели чорним кольором загострює безвихідний стан оповідача перед людським горем, стражданнями, голодною смертю, репресіями і тортурами, навіть за умови зміни локусу. Невдала спроба вирішити душевні проблеми після дистанціювання від міста засвідчує сильне психологічне виснаження і злам ліричного героя.

На завершення, досліджуючи творчість Оскара Вайлда, особливо слід наголосити на моменті переходу від традиційної до новітньої поетики, в якій особливе місце у вербальному позначенні емоційних переживань автора належить дискурсу кольору. Так, пурпуровий або фіолетовий колір, як ключовий елемент колористичної палітри письменника, з одного боку, свідчить про двоїстість природи, його екстравагантність і чуттєвість, а з іншого, за висновками Макса Люшера «...емоційно незрілі особистості обирають фіолетовий своїм улюбленим» [7, с. 65]. Культовий літературний персонаж, красень Доріан Грей, піддається жадобі гедонізму, плембійства і пороку, живучи відповідно до власних бажань, незалежно від усталених етичних норм. Унаслідок чого його портрет, який лишається молодим і привабливим, стає свідком поступового розпаду героя як особистості. Фіолетовий колір відображає всі тонкощі аморального способу життя, демонструючи, наскільки глибоко Доріан поринає в моральну кризу. Візуальний наратив у романі — це синтез історії і словесного живопису, де портрет стає символом розпусу головного героя, оскільки залишається молодим і неймовірно вродливим навіть тоді, коли сам Доріан старішає й занурюється в глибини своєї моральної кризи. Золотий колір звично асоціюється з багатством, розкішшю і владою, тоді як пурпуровий (або фіолетовий) в епоху модерна ще набуває атрибутивних ознак приналежності до вищої касты, викликає конотації, пов'язані з королівською розкішшю, таємничістю. Отож, прикривши портрет вишуканим пурпурово – золотим гобіленом, головний герой нібито створює бар'єр між реальним світом та прихованим закуліссям. Нейтральна тональність обох кольорів у такому контексті набуває негативного звучання, що виражається через спроби приховування духовного занепаду та відчуженості від суспільства: «Він зняв з канапи **пурпурно-золоту** тканину, що покривала її, і пройшов з нею в руках за ширму ... Опечений болем, Доріан поквально накинув на портрет пишну покрыву» [ОВ, с. 79], «він нахилився, підняв **пурпурово-золоте** покрывало і накинув на портрет» [ОВ, с. 112], «шарпнув з портрета **пурпурове** покрывало» [ОВ, с. 144]. Утім, колір виступає не лише прийомом оповіді, а й передає основну ідею роману, виконуючи одночасно наративну й композиційну функцію.

Розглядаючи обкладинку книги від видавництва А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА для тиражу 2018 року, акцентуємо, що в її дизайні не випадково використано фіолетовий колір із золотавим написом назви твору, автора та композиційним центром — портретом Оскара Вайлда.



Контрастне колірне поєднання золотаво-жовтого на фіолетовому тлі з поглядом дизайнерського рішення витончено натякає на ймовірний асоціативний ряд — елітарність, розкіш, вишуканий аристократичний стиль. Вкраплення золотої барви збільшує ознаки важливості, статусності або винятковості об'єкта, уособлюючи при цьому певний рівень соціального успіху й художнього смаку. Саме ця барва візуалізує епоху, яку головний герой зневажає і сприймає вкрай негативно: *«Доба Відродження знала незвичайні способи*

*отруєння — отруєння шоломом і запаленим смолоскопом, вигантуваною рукавичкою і коштовним віялом, позолоченою мускусною кулькою і бурштиновим намистом. Доріана Грея отруїла книжка»* [ОВ, с. 95]. Крім того, семантика золотого кольору, як одного з відтінків жовтого, в романі О. Вайлда асоціюється з отрутою: токсичний вплив проповідника ідей нового гедонізму лорда Генрі відзначається жовтою книгою, яку він надсилає Доріанові в дарунок, адже в його спокусливій філософії кольори доквілля такі відразливі і похмурі, а *«гріх — це єдина барвіста річ, що залишилась нам нині»* [ОВ, с. 29]. Як бачимо, «мова» кольору є одним із засобів візуальної комунікації між автором і читачем, так само й кольорове оформлення тексту виконує функцію сполуки між елементами композиції роману.

**Висновки і перспективи дослідження.** Виходячи з викладеного, можна дійти висновків, що передавання вербальної інформації за допомогою захопливої «мови» кольору, здебільшого, ґрунтується на візуальних образах, які виникають у людській свідомості, але при цьому всі різновиди тих чи тих художніх образів (зорові, смакові, дотикові, слухові й запахові), наче пласти, нашаровуються один на одного, починаючи від простих натуралістичних асоціацій і завершуючи тими художніми образами, які виникли під впливом літературно-мистецьких традицій або особистісних звуко-кольорових переживань читача. «Мова» кольору є потужним засобом формування візуальної культури і художнього смаку, оскільки маючи в основі психофізіологічну природу впливу на емоційно-чуттєвий рівень читача, разом підсилює й кольорову перцепцію модерністського художнього твору, сприяє його кращому засвоєнню або запам'ятовуванню. І що більше образним й художнім є той чи той витвір літератури, тим глибше він дозволяє нам розділити переживаний досвід і враження, отримані самим автором від

побаченого, для якого експресивні властивості кольоропозначень виступають ще й одним із найважливіших інструментів візуальної комунікації. Крім того, самотність досліджуваних текстів цього літературно-мистецького напрямку є такою, що вони майже не мислимі поза візуальним і ширше – інтермедіальним – контекстом, й проведене експериментальне дослідження є яскравим тому підтвердженням.

#### Література

1. Горіна Ж. Д., Величко Д. О. (2023). «Мова» кольору у формуванні візуальної культури: інтермедіальний контекст. У А. А. Юмрукуз (Ред.), *Актуальні проблеми сучасної філології та методики викладання іноземних мов* (с. 65-68). ПНПУ імені К.Д.Ушинського. URL: <https://goo.su/FOcTv2f>
2. Горіна Ж. Герасименко К. (2023). Формування візуальної культури колірною сприйняття під час вивчення художніх творів. У Т.О. Євтушина (Ред.), *Лінгвістика й лінгводидактика: здобутки і перспективи розвитку* (с.5-12). ПНПУ імені К.Д.Ушинського.
3. Горіна Ж.Д., Босак Н.Ф. (2023). Звукосимволізм у мовно-літературній освіті старшокласників. *Українські студії в європейському контексті*. №6. С. 61-73. URL: <https://goo.su/SP7P>
4. Arnheim R. (2004). *Art and Visual Perception*. University of California Press.
5. Itten J. (1991). *The Art of Color*. New York: Willey.
6. Plutchik R. (1980). *Theories of Emotion*. New York: Academic Press.
7. *The Lusher Color Test* /edited by I. Scott. (2011). New York: Random House.

#### References

1. Horina Zh. D., Velychko D. O. (2023). «Mova» koloru u formuvanni vizualnoi kultury: intermedialnyi kontekst. U A.A.Iumrukuz (Red.) [The "language" of colour in the formation of visual culture: intermedial context], *Aktualni problemy suchasnoi filolohii ta metodyky vykladannia inozemnykh mov* (s. 65-68). PNPU imeni K.D.Ushynskoho URL: <https://goo.su/FOcTv2f> [in Ukrainian].
2. Horina Zh. Herasyimenko K. (2023). Formuvannia vizualnoi kultury kolirnoho spryiniattia pid chas vyvchennia khudozhnikh tvoriv. [Formation of a visual culture of colour perception while studying artistic works]. U T.O. Yevtushyna (Red.), *Linhvistyka y linhvodydakyka: zdobutky i perspektyvy rozvytku* (s.5-12). PNPU imeni K.D.Ushynskoho [in Ukrainian].
3. Horina Zh.D., Bosak N.F. (2023). Zvukosymvolizm u movno-literaturnii osviti starshoklasnykiv. [Sound Symbolism in the Linguistic and Literary Education of High School Students]. *Ukrainski studii v yevropeiskomu konteksti*. №6. S. 61-73. URL: <https://goo.su/SP7P> [in Ukrainian].
4. Arnheim R. (2004). *Art and Visual Perception*. University of California Press.
5. Itten J. (1991). *The Art of Color*. New York: Willey.
6. Plutchik R. (1980). *Theories of Emotion*. New York: Academic Press.
7. *The Lusher Color Test* /edited by I. Scott. (2011). New York: Random House.

#### Використані художні твори та їх скорочення

- ОВ – Вайльд Оскар. Портрет Доріана Грея. Київ: Школа, 2003. 145 с.  
ОД – Довженко О. Зачарована Десна: щоденник. Харків: Фоліо, 2017. 220 с.  
ФК – Кафка Франц. Перевтілення: збірка вибраних творів. Київ: О.К. Publishing, 2017. 160 с.  
МК – Коцюбинський Михайло. Вибрані твори. Київ: Знання, 2017. 287 с.  
ЛУ – Леся Українка. Лісова пісня: драма-фесерія в 3-х діях. Харків: Фактор, 2004. 128 с.  
ММ – Метерлінк Моріс. Блакитний птах. Тернопіль: Навч. книга-Богдан, 2011. 120 с.  
ВС – Стефанік Василь. Камінний хрест. Київ: Кондор, 2022. 164 с.

ЮЯ – Яновський Ю. Майстер корабля. Одеса: Маяк, 1972. 156 с.

**Zhanna HORINA**

South-Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky,  
PhD (Candidate of Pedagogical Sciences),  
Associate Professor of the Department of Ukrainian Philology and Methods of Teaching  
Professional Disciplines  
Odesa

**Kateryna HERASYMENKO**

South-Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky,  
Master of Secondary Education (Ukrainian Language & Literature)

**VISUAL CULTURE OF COLOR PERCEPTIONS OF  
A MODERNIST WORK OF ART**

**(based on the results of an experimental study)**

The article touches on the main research areas of modern visual culture & continues the series of author's publications. Particularly this paper is devoted to the "language" of color as an important element of verbal painting in literature, because the visual reflection of the essence of the literary text is significantly enhanced with the help of color, which is also a prerequisite for its artistic expressiveness and an auxiliary means of conveying the storyline, the subtext of the work, creates the appropriate mood, appealing to the feelings and emotions of the reader through color associations. On a broad illustrative basis, using of diagnostic tools (Itten's Color Circle, Plutchyk's Wheel of Emotions, The Lusher Color Test, bipolar scales for evaluating semantics) and based on the results of an associative experiment it has been proven that color is one of the main components of individual perception of the surrounding reality and literature texts as well, because each color has its own semiotic & symbolic meaning and for most respondents its perception is different. The perception of color of modernist work of art depends on various factors, including the specifics of the combinations of visual and textual information. The authors emphasized that color perception is one of the most controversial, but promising subjects of study that leads for the search for a new learning approaches to interpretation of modernist texts and to the development of algorithm for forming the visual culture of color perception of texts fiction such as: cover design – visual supports – cinematography (animation) – literary and artistic direction (current) – multimedia presentation. Testing of interactive strategies

the study of textbook works of literary and artistic direction of modernism by L. Ukrainka, M. Maeterlinck, O. Wild, O. Dovzhenko, Yu. Yanovsky, V. Stefanyk, F. Kafka, M. Kotsyubynsky confirmed the working hypothesis of the study.

**Key words:** visual culture, "language" of color, color associations, methods of verbal and visual influence and persuasion, interactive learning strategies