

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра історії української літератури, теорії літератури
та літературної творчості

ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КОЛОРИСТИКИ
В ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «магістр»
студентки II курсу,
галузі знань 03 Гуманітарні науки
спеціальності 035 – філологія
спеціалізації 035.01 «Українська мова і література»
ОП «Українська філологія
та західноєвропейська мова»
Бойчук Юлії Юріївни

Науковий керівник:
к.філол.н., асист. Рябченко М. М.

«Допущено до захисту»

Протокол засідання кафедри історії української
літератури, теорії літератури та літературної творчості

№ 10 від 19.05.23

Завідувач кафедри _____ д. філол. н., проф. О. М. Сліпушко

Київ — 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. СИМВОЛІКА КОЛЬОРІВ У ЛІТЕРАТУРІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	9
1.1. Наука про колір: еволюція від античності до сучасності.....	9
1.2. Історико-культурологічні аспекти семантики кольору.....	15
1.2.1. Проблема семантики кольорів у різні історичні періоди.....	16
1.2.2. Семантика кольору в історії України.....	19
1.3. Наукові дослідження українськими вченими семантики кольорів у літературі поетів-шістдесятників.....	22
РОЗДІЛ 2. ЗАГАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КОЛЬОРОПОЗНАЧЕНЬ У ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ І. ДРАЧА, В. СИМОНЕНКА ТА ІНШИХ).....	28
2.1. Чорний і білий кольори у поезії шістдесятників.....	28
2.1.1. Семантичні особливості чорного кольору у поезії В. Симоненка, В. Стуса, М. Вінграновського, І. Драча.....	28
2.1.2. Семантика білого кольору у поетів-шістдесятників: традиційні і позатрадиційні семи.....	33
2.1.3. Випадки поєднання білого й чорного кольорів.....	37
2.2. Синя гама кольорів у поезії шістдесятників.....	41
РОЗДІЛ 3. ТЕПЛА ГАМА КОЛЬОРІВ У ПОЕЗІЇ ПОЕТІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ.....	56

РОЗДІЛ 4. СПЕЦИФІКА ВЖИВАННЯ РІДКІСНИХ КОЛЬОРІВ У ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ.....	68
ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	83

ВСТУП

Літературний твір — це картина, яку митець слова передає читачу в нематеріальному вигляді: зі своєї уяви — в уяву реципієнта. Письменник — це художник, в руках якого, замість пензля, — слово. Малюючи словом, поет оцінює взаєморозташування предметів, фон, освітлення, тіні. І кожному художнику потрібен колір. Колір як те, що здатне оживити мертве та вбити живе. Колір має велике значення в «словесному живописі», викликаючи в читача, який його сприймає, неоднозначні та суб'єктивні естетичні переживання.

Поети вміло використовують кольоропозначення, аби додати «об'ємності» своїм творам. Так застосовується прийом літературного символізму, який робить слово не лише «буквальним», а сутнісно глибшим. Символіка використовується в різних видах мистецтва та в літературі зокрема, щоб імпліцитно передати ідеї, провіщати події, створювати настрої, підкреслювати характеристики ліричного героя, робити акцент на певній ідеї, створювати атмосферу твору та привертати увагу читача.

Кольорова символіка в літературі передбачає використання кольору для презентування глибинного сенсу твору. Суспільство загалом та різні культурні спільноти наділяють кольори набором конкретних значень, що робить лексеми кольоропозначень особливо ефективним та впізнаваним прийомом.

Кольорознавство — комплексна наука про колір, яка охоплює систематизовану сукупність даних із фізики, фізіології та психології про природний феномен кольору, а також знання із філософії, естетики, історії мистецтва, філології, етнографії, які розглядають колір як явище культури. Колористика — це розділ кольорознавства, що вивчає закономірності застосування кольору в різних сферах людської діяльності, де колір

використовується як один із виражальних засобів, що формує середовище сприйняття. У сфері науки колір традиційно осмислюється в двох аспектах: психологічному та естетичному. Наприклад, Й. В. Гете розглядає колір не тільки з точки зору фізики, але й і з боку його дії на людську психіку. Сучасну психологію також хвилює питання, яким чином кольори, які з самого народження оточують нас, впливають на розвиток організму та його нервову систему. Інтерес літераторів до лексичних кольоропозначень також простежується уже не одне десятиліття, що доводить **актуальність** цієї роботи. Колірні лексеми вивчалися в різних аспектах: історія кольоропозначень та етапи їхнього розвитку (Р. В. Алімпієва, Є. М. Іссерлін, В. І. Шерцль), досліджувалися механізми назв кольоропростору у різних мовах та самі кольоролексеми (Л. М. Грановська, В. Т. Клокова, Т. Г. Корсунська, Л. В. Лаєнко, Є. Е. Рогуліна, Х. Чирнер), їхні функції (М. О. Карпенко, А. М. Куслик, С. Я. Єрмоленко, О. А. Шеховцова, Д. М. Шмельов), семантика кольоропозначень (В. М. Іваровська, Н. Ф. Пелевіна, Р. М. Фрумкіна, Л. О. Шестак), їхня символіка (Г. Р. Арнольд, І. О. Голубовська, Л. В. Ковалевська, Г. Тонквіст, Г. М. Яворська) тощо.

Наше дослідження особливостей колористики в поезії шістдесятників є актуальним, оскільки цей напрямок української літератури мав значний вплив на культурне життя країни в другій половині 20 століття. Шістдесятники були активними учасниками культурного руху, що мав на меті змінити тоталітарний режим та привести до демократизації суспільства. Колористика, як складова поетичної мови, була важливим елементом творчості шістдесятників. Вони використовували контрастні кольори, щоб виразити своє ставлення до світу, суспільства та політичної ситуації. Колір в поезії шістдесятників став засобом передачі емоцій, настроїв, ідей та концепцій. Дослідження особливостей колористики в поезії шістдесятників може допомогти краще зрозуміти їхню поетику, творчість та внести вагомий внесок у вивчення української літератури другої половини 20 століття. Крім

того, наше комплексне, ґрунтовне дослідження може мати значення для вивчення ролі поетичної мови у формуванні культурного середовища та її впливу на суспільство.

Мета роботи – дослідити роль колористики у творчості поетів-шістдесятників та вивчити специфіку реалізації кольороназв, і, як наслідок, у встановленні особливостей поетичної мови цього періоду та внеску в історію української літератури.

Для реалізації мети дослідження було поставлено такі **завдання**:

1. Використовуючи збірки вибраних творів відібрати творів шістдесятників, де колористика відіграє важливу роль;
2. Проаналізувати колористичні характеристики обраних творів, зокрема визначення кольорів, які найчастіше використовували шістдесятники, їхнього значення та ефектів, які вони створюють;
3. Дослідити, як колористика була використана для вираження певних емоцій, настроїв, ідей та концепцій у поезії шістдесятників;
4. Визначити особливості поетичної мови шістдесятників;
5. Встановити зв'язки між використанням колористики та ідейно-тематичною спрямованістю поезії шістдесятників;
6. проаналізувати співвідношення використання колористики та інших стилістичних засобів у поезії шістдесятників, зокрема образності, метафоричності та символіки.

Об'єктом дослідження є поезія шістдесятників, зокрема В. Симоненка, В. Стуса, М. Вінграновського, І. Драча, та особливості функціонування кольороназв у творах митців цього періоду як репрезентації чуттєвого досвіду особи та соціуму в мові.

Предметом є особливості використання колористики в поетичних творах митців-шістдесятників і семантичні характеристики назв кольорів та їхні конотативні компоненти.

Методологічною основою дослідження є **філологічний, культурно-історичний, компаративний методи, семіотичний аналіз:**

1. **філологічний метод** — аналіз творів на основі літературно-критичного доробку, що дозволяє розкрити особливості поетичної майстерності творців, зокрема використання кольорів у поетичних образах.

2. **культурно-історичний метод** — дослідження змісту творів в контексті часу та суспільно-політичних подій того періоду, що дозволяє зрозуміти вплив історичного контексту на використання кольорів у творах;

3. **компаративний методи** — аналіз, що передбачає порівняння літературних творів різних національних літератур або творів однієї літератури з різних історичних періодів.

4. **семіотичний аналіз** — аналіз символіки та знаків, що містяться у творах, зокрема кольорів, що дозволяє розкрити їхні семантичні зв'язки та значення.

Наукова новизна дослідження особливостей колористики в поезії шістдесятників полягає у виявленні нових аспектів творчості цього покоління поетів та висвітленні їхньої специфіки використання кольорів у поезії. Наша комплексна наукова робота, у якій ми з логічним нашаруванням висвітлили еволюцію науки про колір, історико-культурологічні аспекти семантики, семантику й специфіку вживання популярних та, навпаки, рідкісних кольорів в поезії шістдесятників, може доповнити вже наявні дослідження з літературознавства та поетики, а також розширити знання про творчість шістдесятників як культурне явище.

Практичне значення дослідницької роботи полягає у можливості використання її результатів у викладанні літератури, подальшому дослідженні поетичних творів та в роботі з культурним доробком. Знання про колористику поезії шістдесятників можуть бути корисними для літературознавців, викладачів, студентів та всіх тих, хто цікавиться літературою та мистецтвом. Крім того, дослідження можуть бути корисні для розвитку культурної, а також для популяризації української культури в світі.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 84 сторінки, з них основного тексту — 70 (без вступу і списку джерел), список використаних джерел — 70 позицій.

РОЗДІЛ 1. СИМВОЛІКА КОЛЬОРІВ У ЛІТЕРАТУРІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Наука про колір: еволюція від античності до сучасності

У різні історичні епохи питання кольоросприймання було предметом дослідження фізиків, фізіологів, психологів, до нього зверталися філософи й культурологи, мистецтвознавці і художники. Колір вивчався у фізичному, фізіологічно-психологічному, соціологічному і естетичному аспектах.

Колір — поняття водночас і об'єктивне (являє собою електромагнітний хвильовий рух), і суб'єктивне. Тому впродовж століть ставлення людини до кольорів як штучно створеного середовища змінювалось.

В *античності* філософи-ідеалісти розглядали колір крізь призму гармонії. Шукаючи об'єктивні засади гармонії як першоджерела розвитку естетики, Арістотель робив акцент на білому й чорному кольорах, які, на думку вченого, породжують усі інші. У живописі та декоративному мистецтві гармонія інтерпретувалася як чітке розрізнення кольорів і, разом з тим, їхня близькість. Античні митці виділяли невелику кількість домінантних кольорів, які створювали колірну композицію на основі полярності або монохромності.

На фоні безмежної віри античних мислителів (Піфагора, Геракліта, Емпедокла, Демокріта та інших) у логіку, числа та закономірності кольорів саме в цей період зародилася перша **психофізіологічна система кольорів**. Згідно з нею колір розрізняли як психічне, безпредметне, ідеальне, а фарбу як фізичне, предметне та матеріальне. Один із постулатів передбачав вплив кольору на тіло людини на фізіологічному рівні, а також зв'язок кольору з емоціями через інформаційно-енергетичне співвідношення.

Елементи теорії колірних гармоній трапляються і в роботах учених періоду *середньовіччя* (XII-XV ст.). Колірна семантика в цей час інтерпретувалася за суворими релігійними канонами, догмами християнства

та ісламу. На відміну від естетики «золотої середини» Арістотеля середньовічні вчені переосмислюють поняття гармонії, тому замість єдності на перший план виступає боротьба протилежностей. У колірних гамах цього історичного періоду переважають напружені контрасти і насичені тони.

Відродження повернулося до ідеалів античної гармонії, хоча і впродовж усього періоду XV-XVII ст. мистецтво перебувало під впливом середньовіччя. Основний наратив — значна втрата символічного значення кольору й створення «практично-живописних» систем кольорів. Розвиток колористики надзвичайно ускладнювався індивідуалізацією мистецтва, оскільки митці у різних країнах мали власні колірні уподобання.

Представники живопису епохи Ренесансу, Леонардо да Вінчі, Альберті, Вазарі, Ломаццо, створювали власні теорії кольору, вбачаючи переважно основу колірної гармонії в контрастних зіставленнях за яскравістю й колірним тоном. Водночас вони робили акцент на стриманості кольорів, пом'якшували хроматичні контрасти за допомогою світлотіні та повітряної перспективи. В епоху Відродження в колористиці надають перевагу значно світлішим гамам, ніж у Середньовіччі, зіставляючи їх із почуттями звичайної мирської людини.

В епоху *Просвітництва* (XVII-XVIII ст.) з'явився принципово новий погляд на колір. Ньютон вивчав колір як природничо-наукове явище, за довжиною хвиль. Фізична теорія кольорів, висвітлена у монографії «Нова теорія світла і кольорів», актуальна до цього часу. Унаслідок експериментів із розкладаннями світла феномен кольору отримав фізичну основу, проте втратив семантичні зв'язки з Богом і Космосом.

Цікавою видається теорія «кольоромузичних паралелей» Ньютона, у якій сім кольорів спектру відповідали семи нотам октави, створюючи аналогічну гармонію. Спектр кольорів вчений представив у вигляді круга та

трикутника: замкнена фігура підказує те, що кінці спектру мають замкнутися, символізуючи гармонію.

На фоні розвитку реалізму як «позастильового напрямку» багато європейських філософів почали ставитися до кольору скептично, тому колірна семантика поступово виходила із застосування. Проте в цей період можна говорити про два напрямки в колористиці: фізіологічна оптика та вчення про психологічний вплив кольору. Наукове вивчення кольору почалося з праць М. Ломоносова і Й. Гете.

Гіпотеза про трикомпонентність теорії кольору розкривається в праці М. Ломоносова «Слово про природу світла. Нова теорія про кольори» (1756). На думку вченого, в органі зору людини є тільки три кольоросприймаючі апарати, які розпізнають червоний, синій і жовтий кольори. Змішування цих збуджень дає відчуття решти кольорів і відтінків, при рівному змішуванні виникає відчуття білого кольору, за відсутності збудження – чорного. Згодом теорію розвинули й обґрунтували Т. Юнг і Г. Гельмгольц.

Й. Гете класифікував кольори за фізіологічним принципом на дві групи — теплі (первинні, позитивні) та холодні (другорядні, негативні). Німецький вчений відзначав властивість деяких фарб впливати на душу людини. До колірної групи Й. Гете увійшли жовтий, синій та червоний кольори. Саме він виокремив три основні пари доповнювальних кольорів — червоний-зелений, синій-оранжевий, жовтий-фіолетовий. У своєму «Вченні про колір» Й. Гете одним з перших здійснив спробу схарактеризувати чуттєво-емоційний вплив не окремих кольорів, а їхніх сполучень. Згодом ця спроба отримала назву «психофізіологічна теорія колірної гармонії Гете». Згідно з нею око завжди шукає додатковий колір, який би склав цілісну картину, адже тільки сполучення кольорів сприймається як гармонійне. Цікавою є думка про те, що теплі тони виграють при зіставленні з чорним, а холодні — з білим.

Дослідження Гете стали ключовими у колористиці, адже вченому вдалося скласти ланцюг взаємозв'язків між світлом-кольором-емоцією. Він одним з перших акцентував на тому, що колір здійснює різний вплив на організм людини — фізіологічний, психологічний, естетичний та чуттєво-моральний. «Вчення про колір» Гете стало визначною працею у колористиці, дослідження здійснило величезний вплив на вчених і художників ХІХ ст., і також лишається актуальним донині.

Серед інших вчених ХVІІІ ст., які зробили внесок у теорію кольору, можна назвати Ф. Рунге (1777-1810) — живописця, який вперше вивів колірну систему в простір завдяки координованій системі на поверхні глобуса.

На початку ХІХ ст. наука про колір стала точнішою, її почали все більше пов'язувати з іншими науками, проте виокремилися і суб'єктивні теорії сприймання кольорів. Серед видатних вчених цього періоду, які зробили внесок у колористику, слід згадати Д. Максвелла з його електромагнітною теорією світла. Спираючись на принципи трикомпонентної теорії колірного зору, дослідник сформулював адитивну теорію утворення кольору (будь-який колір можна отримати з червоного, синього та зеленого променів).

Г. Гельмгольц підсумував і систематизував усі знання про колір, надавши колористиці міцний фізичний та математичний фундамент. Серед досягнень вченого — закріплення трьох характеристик кольору — світлість, насиченість, колірний тон, а також суттєве вдосконалення трикомпонентної теорії колірного зору.

Ще одна цікава теорія — чотириколірна опонентна теорія зорового кольоросприйняття — належить Е. Герінгу, який прагнув розділити колористику на фізичну, фізіологічну та психологічну галузі. Вчений провів детальний аналіз значення для зорового сприйняття колірної пам'яті й

константності кольору, дослідив процес адаптації та роль особистого досвіду в оцінюванні кольору предметів при зміні освітлення. Це унікальні досягнення в розвитку колористики.

Наприкінці XIX ст. ставлення до кольору стає більш спрощеним і формалізованим, що пов'язано з розвитком прикладного мистецтва, моди, кольорової фотографії. З'являються прості і доступні посібники з колористики для архітекторів, дизайнерів, декораторів і навіть живописців. Теорії колірної гармонії розробляли М. Шеврель («Принципи гармонії та контрасту кольорів»), Р. Адамс, В. Бецольд та інші.

Точну наукову систематизацію кольору розпочав В. Оствальд (1853-1932), який шукав співвідношення довжини променів і колірного враження. Ідеї Оствальда були скоріше абстрактними, оскільки не враховували практичних аспектів, як освітлення, просторові умови та інше. Проте його теорія була покладена в основу «Руководства по гармонии света» — праці, розробленої для потреб дизайну в Європі в 1948 році.

Також не можна оминати працю В. Бецольда «Вчення про кольори по відношенню до мистецтва і техніки». Спираючись на дослідження Ньютона, Гете, Гельмгольца, Максвелла, вчений викладає наукові основи кольорознавства, а також створює власні правила колірної гармонії.

У XX ст. дослідження в напрямку колористики мають переважно практичне значення, розвивається прикладна лінія теорії гармонії кольору. Інтерпретувати й удосконалити теорію Герінга вдалося А. Харду в межах Шведського центру кольору, створеного у 1967 р. В основу «Природної кольорової системи» (Natural Colour System) вчений поклав сприйняття кольору, притаманне психофізіології людини, на відміну від суто фізичної оцінки за допомогою вимірювальних приладів. Науковець наполягав на створенні ємної колірної мови, за допомогою якої можна висловлювати думки.

У монографії «Наука про колір і живопис» О. Зайцев розмежовує природничо-наукове і художнє вивчення кольору, стверджуючи, що немає єдиної методології наукового дослідження для визначення емоційно-естетичних властивостей кольору. Вчений висловлює цікаву думку про те, що сприйняття кольору конкретною людиною залежить від соціально-психологічних, культурних і природних факторів, а також від фізіології зору. Велику увагу в його теорії приділено питанню колірної гармонії [27].

Вагомим у цій галузі є мистецтвознавче монографічне дослідження Л. Миронової «Кольорознавство», орієнтоване на студентів. Крім історії колористики, дослідниця розглядає наукові основи кольорознавства, а також проблему кольору у штучному середовищі. Авторка визначає колір як елемент культури різних народів і часів, збирає розрізнені дані про нього і намагається відтворити цілісну картину виникнення та розвитку науки про колір — до її сучасного стану [40, с. 35].

У монографії М. Волкова «Колір у живопису» систематизовано закономірності сприйняття й художнього використання кольору в живописі. На відміну від багатьох праць з ухилом на фізичне уявлення про колір, ця праця є мистецтвознавчою, оскільки викладає теорію кольору в живописі, у тому числі проблему його сприйняття.

Спроба узагальнити теорію й практичну складову щодо кольору втілена у монографії французького вченого Ж. Агостона «Теорія кольору та її використання у мистецтві і дизайні» [1]. У роботі описані останні досягнення кольорознавства, висвітлено питання сприйняття кольору, систематизації та практичного використання. Але з точки зору практики більш ваговою є праця Й. Іттена «Мистецтво кольору» з унікальною методикою колірної аналізу. Робота має на меті розвинути майстерність володіння кольором і формою як універсальними категоріями художньої творчості. На думку вченого, «...для митця вирішальним є вплив кольору, а не його даність, яку вивчають фізики або хіміки...» [29].

Не можна не згадати символіку кольору В. Кандінського. Наприклад, жовтий у його системі асоціювався із божевіллям, зелений символізував ідеальну рівновагу та надію, фіолетовий мав гіпнотичний та інтелектуальний зміст, а білий — паралелі з добром, гармонією та любов'ю.

Незважаючи на численні дослідження кольоросприймання, упродовж усіх історичних періодів не існувало жодної єдиної системи, яка б чітко визначала символічне звучання і однозначні закони гармонії кольорів.

Більше того, у 1981 р. Д. Хьюбел і Т. Вайзел отримали Нобелівську премію за дослідження механізму зору людини. Вчені довели, що мозок сприймає не конкретний колір, а дані про градацію світлості, а також описали складний фізичний процес усвідомлення кольорів. Їхні відкриття поставили під сумнів деякі фундаментальні теорії кольору і ще раз підкреслили: **сприйняття кольору — це надзвичайно складне й багатогранне явище, яке ще не одноразово викличе інтерес у науковій спільноті.**

Сьогодні досі існує суперечка між фізичними закономірностями сприйняття кольорів і їх психічним осмисленням. Жодна теорія не пояснює досконало, як колірні сигнали перетворюються на мислений образ об'єкта і чому сприймаються саме так.

1.2. Історико-культурологічні аспекти семантики кольору

Проблема значення кольорів цікавила вчених різних історичних епох. Протистояння суб'єктивного символізму й традиційної символіки відомо з давніх-давен і зберігається донині.

Сьогодні найбільш відомою теорією тлумачення кольорів є **теорія асоціацій**, поширена в психології. Нею послуговуються представники різних галузей. *Зелений* традиційно асоціюється з весною та пробудженням, *синій* — із небом і чистотою, *жовтий* — із сонцем і життям. *Червоний* колір — це

вогонь та кров, *чорний* — темрява й страх, смерть. В основі цієї теорії лежать створені століттями міфологічні, релігійні та естетичні погляди людства.

1.2.1. Проблема семантики кольорів у різні історичні періоди

Від давніх часів до нашого історичного періоду систематизація семантики кольору умовно укладається на два великі проміжки:

1. *Міфологічно-релігійний*, який охоплює час від давніх-давен до XVI ст.
2. *Природничо-науковий* — від XVI ст. до наших часів.

Думка про те, що колір має значення, побутує ще у давніх релігійних текстах, у працях з алхімії, магії, астрології та в ритуальній практиці. Колір асоціювався з тим, що не можна було показати очно (бог, космічні сили, загробне існування), а в складні, переломні часи символізував відповідні історичні події.

Колір відіграв важливу роль у розвитку культури починаючи зі стадії формування первісного суспільства:

- у *первісному суспільстві* кольори міфологізували, ототожнювали з важливими в житті стихіями й речовинами;
- у період *ранньої історії* відбувалася канонізація кольорів згідно з будовою Космосу (характерно для Єгипту, Китаю, Передньої Азії), при цьому в Давній Греції і Іудеї колір використовували для діагностики хвороб;
- в *античності* (3000 до н.е. - 400 н.е.) міфологізувати почали кольорові відношення й сполучення, що стало першою психофізіологічною спробою об'єднати зовнішній світ та інтелект;
- у *середньовіччі* (XII - XV ст.) колірна семантика вибудовувалася за суворими релігійними канонами й догмами церкви (на засадах християнства або ісламу);

- під час *Відродження* (XV - XVII ст.) колір поступово втрачав символічне значення, на зміну якому прийшли «практично-живописні» системи кольорів;
- в епоху *Просвітництва* (XVII - XVIII ст.) з'явилися різноманітні класифікації кольорів, наприклад природничо-наукова, за довжиною хвиль (Ньютон), психофізіологічна класифікація на основі вражень від кольору (Гете) та інші.

У **первісному суспільстві** кольори ототожнювалися з важливими речовинами й стихіями: вогонь, вода, земля, молоко, кров. На довгий час головними лишалися *червоний, білий та чорний*. Колір землі та піску, жовтий, приєднався до них пізніше, як і зелений (колір рослин) і синій (колір неба).

Найпершим первісні люди виділили й усвідомили червоний колір — стихію вогню, колір богів, магів, жерців. Наступним став білий, що означав причетність до Бога. У давніх єгиптян кольори мали конкретне значення на зразок букв алфавіту. Символічне значення кольори мали в Індії та Давньому Китаї. Проте там п'ять основних кольорів асоціювали не лише зі стихіями, але й із п'ятьма позитивними й п'ятьма негативними якостями людського характеру.

Античні народи також дотримувалися класифікації кольорів за міфологічними традиціями (стихії, протистояння світла й темряви). Символізм полягав ще й у позначенні темпераменту кольорами, що практикували давні греки: червоний — сангвінік, білий — флегматик, жовтий — холерик, чорний — меланхолік. У Давній Греції панувало природничо-наукове й філософське осмислення кольорів, проте їх розглядали також і як засіб художньої виразності. Храми символічно розфарбовували восковими фарбами п'яти основних кольорів, інкрустували в будівлі різні за кольором матеріали. У часи Римської імперії конструктивні

елементи споруд виготовляли з кольорових порід каменю, що теж мало сакральний зміст.

В античному суспільстві колір мав символічне значення в повсякденному житті. Раби мали грубий одяг брунатного, бурого або сіруватого кольору. Вільні люди ходили в пурпурових, рожевих, червоно-помаранчевих, блакитних тонах. Чорного кольору уникали зовсім, замінюючи його навіть під час трауру на сірий чи темно-брунатний, а найбільш вишуканим вважався білий колір.

Улюбленим кольором греків був червоний, як і в усіх народів світу. Він швидко перетворився на символ перемоги й ознаку влади. За жовтим, навпаки, закріпилася негативна семантика розлуки.

Античні народи Азії додатково асоціювали кольори зі сторонами світу, де північ і південь були відповідно чорний і лазур, схід і захід — срібло та рубін, а центром Світу традиційно вважався жовтий (вічний вогонь).

У середньовіччі символіка кольору набула принципово іншого значення. З її допомогою встановлювали зв'язок між світом божественним і людським. Кольори ділили на божественні та богопротивні. Рай асоціювався із золотисто-зеленими та червоними тонами, диявол і смерть — з чорним.

Семантика кольорів у цей період визначалася за конкретними персонажами. Наприклад, жовтий, як колір Іуди, асоціювався з брехнею, зрадою, безпутством. Наймістичнішим і найпрекраснішим був синій (небо як житло найвищих сил). Символом безсмерті душі вважали зелений і небесно-блакитний як весняне оновлення та воскресіння.

У середньовіччі символіку кольору часто визначало дорогоцінне каміння. Зелений зазвичай мав позитивний зміст, тоді як сірий вважався кольором убозтва, а брунатний асоціювався з поганим.

Сприйняття чорного й білого кольорів було різним на Заході та Сході. У країнах Європи чорний — колір трауру й смерті, в той час як на Сході смерть ототожнювали з духовним очищенням, переходом в інший світ, тому асоціювали з білим. Як по-різному, наприклад, ставилися до чорних тварин представники різних культур: чорний кіт — провісник нещастя у Європі, чорна кішка — священна тварина в Єгипті, за вбивство якої існувала смертна кара.

Незважаючи на спільні символічні тлумачення кольорів, існувало й різне розуміння семантики, яке превалювало в тому чи іншому контексті. Наприклад, червоний як колір краси й радощів, з одного боку, міг бути кольором злості й сорому — в інших обставинах.

За часів **Відродження** семантика кольорів увібрала в себе античну й середньовічну класифікацію. Колір припинили одухотворяти, проте почали поєднувати з трьохмірним простором.

1.2.2. Семантика кольору в історії України

Трипільська культура як перший період розвитку України охоплює час від початку людської цивілізації до культури східнослов'янських племен дохристиянської доби. Незважаючи на недостатню вивченість символіки кольору цього періоду, можна зробити певні висновки на основі трипільських орнаментів. Трипільці надавали перевагу яскравим колірним сполученням у теплій гамі, від жовтого до червоного, або протиставляли, які доповнювали один одного — червоний та зелений.

Семантика кольорів у **давніх слов'ян** теж не цілком однозначна. *Зелений* асоціювали з весною, надією й молодістю, *червоний* завжди був кольором крові, вогню, добра й кохання. *Білий* символізував світло, чистоту та невинність, траурний *чорний* був поганим, проте його пов'язували з пошаною до предків, тому тлумачення важко назвати однозначним.

Слов'яни використовували систему кольорів для вираження величних для них понять «життя-смерть», «світло-темрява». Основну життєву сутність вони сконцентрували у протистоянні білого й чорного, а також у класичній гамі жовтий-червоний-синій.

З давніх-давен символом життя вважався *червоний*, якому надавали також значення оберегу. Семантика *синього та білого* теж була досить однозначною: причетність до Бога, святенність і верховенство. Однак палітра кольорів слов'ян була досить широкою: до неї входили вогненний, рудо-жовтий, кропивний, осиновий, цукровий, сизий, димчастий, лазуровий і багато інших.

Чимало кольорів наявні у «Слові о полку Ігоревім», наприклад чорний ворон, синє море, сірий вовк, чорні хмари, сизий орел, криваві зорі та інші означення з традиційною семантикою [51].

За часів **Київської Русі** символом краси був *червоний колір*, тому цим епітетом наділяли сонце, слово, дівчину, у червоний фарбували святковий одяг. Проте в описах краси зустрічаються також білий і чорний кольори.

Найяскравіше семантика кольорів цього періоду простежується в іконописі. Під час розквіту іконопису кольору відводилася не тільки емоційно-декоративна, але й глибока змістовна роль, тобто кольорам надавали значення духовної сили й гармонії.

Саме *червоний колір* став першочерговим у палітрі давньоруських іконописців, адже символізував життя, радість і свято. У ряді ікон XIII - XIV ст. червоним кольором заміняли навіть золото.

Зелений колір символізує в іконах матеріальний світ на протигагу небесним пурпурному, золотому й блакитному, тому його часто використовували як колір землі. Темно-синій як уособлення незбагнених таємниць буття має сильну духовну складову, асоціюється з божественною істиною й небесною премудрістю.

Високу символічну значущість за часів Київської Русі надавали *золоту*, яке завжди позначало багатство та владу, адже сонце в древніх людей прирівнювалося до Царя і Бога. Символіка кольорів Київської Русі бере початок із Візантії, проте слов'яни не просто запозичили цю інформацію, а творчо переосмислили її, додали напружених контрастів, блискучих мозаїк, дорогоцінного каміння. Спільним було те, що весь період середньовіччя семантиці кольору приділяють величезну увагу, зокрема у мистецтві іконопису й настінного храмового малярства.

Наприклад, у мозаїчній палітра Софії Київської нараховується 177 відтінків, серед яких виділяють 34 зелених, 21 синій, 23 жовтих, 25 брунатних, 19 червоних, 6 пурпурових, а також 25 золотих і 9 срібних. Кольорам надається мажорна виразність, вони мають власне звучання, ніби доносять заповіді минулих століть наступним поколінням.

У період **Ренесансу та Бароко** в Україні кольори набули трохи іншого символічного значення. Красу кольору почали ототожнювати з красою природи, адже у живописі на перший план вийшли об'єм, світло, реалістичний простір. У ці історичні періоди мистецтво поступово наближалось до реального життя, зробивши основними об'єктами природу і людину. Фактично маємо справу з тривалим підготовчим етапом, який передував появі численних наукових теорій про колір. Але це не заважало існуванню багатьох суб'єктивних уявлень.

Кольори в іконах **козацького бароко** XIV - XVII ст. — явище унікальне за тональним багатством, чистотою барв, колористичними варіаціями. Тогочасні ікони були сповнені світловипромінювання, зображали божественну красу матеріальними засобами, були найвищим виявом гармонії, і величезну роль у цьому відігравав саме колір.

У XIX ст. в часи зародження **українського модерну**, колористика орієнтувалася в основному на традиційні й найбільш досконалі форми,

мотиви орнаментів і сполучення кольорів, які склалися протягом століть. Вони пішли на потребу ремесел і народного мистецтва. Традиційно використовувалися брунатні, жовті, зелені барви й народні орнаменти. Проте колорит створювався за рахунок різних відтінків, які раніше не вважалися традиційними, наприклад, фіолетовий. Подібні сполучення також мали певне значення, відповідали стилістиці модерну і яскраво передавали настрої історичного періоду.

Логічним продовженням модерну став **український авангард**. Навіть фрагментарно представлена його спадщина демонструє зацікавленість авторів селянською колористикою. У творах можна побачити кольори, традиційні для української кераміки, вишивок, килимів, писанок, ікон, розпису весільних скринь. Перевага надається яскравим мажорним фарбам, які митці вважали основними. Незважаючи на інноваційний погляд на мистецтво, представники українського авангарду дотримувалися у кольоропозначеннях національної концепції та всіляко підкреслювали свій зв'язок з народною творчістю.

1.3. Наукові дослідження українськими вченими семантики кольорів у літературі поетів-шістдесятників

Унікальне мистецьке й громадсько-політичне явище «шістдесятництво» не випадково називають *Другим українським відродженням ХХ ст.* Для творчості митців цього періоду характерні відстоювання справжньої культуротворчості, свободи у всіх її проявах, патріотизму. Також їхня творчість суцільно проникнута етичним максималізмом, духовним демократизмом та аристократизмом, а на перше місце виходить мораль як мірило людських цінностей.

Яскравими представниками шістдесятництва були кіномитці й театральні діячі (Л. Танюк, С. Параджанов, Ю. Ілленко), малярі та графіки

(А. Горська, Г. Севрук, О. Заливаха). Також рух підтримували й всіляко розвивали публіцисти, критики, правозахисники (В. Чорновіл, І. Дзюба, І. Світличний, Л. Лук'яненко).

Найбільше ж популяризували мистецький напрям поети й прозаїки, які своїм словом назавжди закарбували у вічності духовні цінності епохи. Найяскравіші представники поетичної творчості цього періоду — В. Симоненко, В. Стус, І. Драч, Ліна Костенко, М. Вінграновський, Б. Олійник, Д. Павличко. Їх твори активно досліджувалися в Україні, але все одно досі лишається немало акцентів, які можна розставити, аби ще краще зрозуміти сутнісне наповнення творчого спадку.

Наприклад, дослідженням творчості В. Симоненка, його глибинної, багатогранної поезії, займалися В. Моренець, С. Буряченко, М. Сом, І. Кошелівець, Р. Корогодський, В. Пахаренко, Є. Сверстюк, А. Ткаченко та інші. Багато дослідників, зокрема Р. Корогодський, Леся Демська-Будзуляк, Л. Тарнашинська та інші, аналізували окремі тематичні аспекти творчості поета. Один з провідних — проблема мистецької та соціальної резонансності імперативу любові до України. Тематичне наповнення творів вивчалось через художню мову, засоби виразності та лексику.

Перу В. Моринця належить ряд ґрунтовних статей про В. Симоненка, М. Вінграновського, Д. Павличка. Творчим доробком М. Вінграновського в принципово різних аспектах також цікавились Н. Трефяк (аналізував ознаки модернізму у прозі автора) [56], С. Богдан (дослідив поетику загадки й концепт табуйованого імені) [8], В. Слапчук (звернув увагу на національний образ світу в поетів-шістдесятників на прикладі творчості М. Вінграновського і А. Вознесенського) [49] та багато інших.

Поетичний доробок Івана Драча теж був предметом вивчення багатьох науковців. У науковій праці «Вища школа мистецького чину (Сізіфові крила Івана Драча)» А. Ткаченко розставляє акценти у творчості митця, аналізує

етапні твори, особливості поетики, а також розкриває історичний контекст [54]. Різні етапи творчого шляху ґрунтовно осмислені у роботах М. Ільницького. Дослідженням неологізмів займалася В. Герман. Науковець М. Кудрявцев осмислював морально-естетичні колізії в поетичній драмі поета, а загалом про лірику автора писали і інші дослідники, зокрема Н. Невінчана.

Поетикою В. Стуса цікавилися численні науковці, серед яких М. Коцюбинська («Художній світ Василя Стуса» [33]), Ю. Шевельов («Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса» [62]), А. Бондаренко («Поетичний звукопис Василя Стуса: феноменологічна проекція» [9]). Цікавим є дослідження «Міфопоетика творчості Василя Стуса» авторства С. Саковець, у якому науковець зосереджується на міфологічних паралелях у зв'язку з поетичними особливостями [47].

Загалом поезія В. Стуса неодноразово була предметом досліджень у різних аспектах — від тематичного до формально-виразового. Різноманітні питання і проблеми висвітлено у працях В. Сиротенко, Є. Іщенко, Д. Данильчук, І. Розогевич, В. Колесникової, В. Овсієнка та інших. Екзистенційною проблематикою у поезії В. Стуса займався Л. Темченко, «естетику страждань» вивчала М. Чорна, тобто більшість досліджень зосереджена на смисловій наповненості творчості, в той час як зображально-виражальні засоби є допоміжними у розкритті смислу.

Семантика кольорів — одна із численних граней, яка може допомогти розкрити внутрішній зміст лірики. Поезія шістдесятників наповнена кольорами, причому кольоропозначення не є схематичними, а несуть як традиційні, так і інноваційні семи. Цей бік творчості лишається маловивченим, незважаючи на наявність окремих невеликих досліджень.

Найбільше уваги дослідники приділяли чорному і білому кольорам, які переважають у поезиці. Зокрема, на цьому аспекті наголошують дослідники творчості В. Стуса, І. Драча, Л. Костенко. Найбільше кольористичних

епітетів наявні в ліриці саме цих представників шістдесятництва, а також у поезиці В. Симоненка, проте цей момент не є основним у більшості досліджень. Щодо цього питання існують окремі малооб'ємні дослідження, наприклад «Семантика кольору у Івана Драча і Бориса Олійника» Л. Пустовіт [44]. Певні наукові статті присвячені колористиці у поезії В. Стуса, зокрема чорний колір досліджується в збірці «Палімпсести» («Вихід у чорне»: чорний колір у збірці «Палімпсести» В. Стуса). Також є окремі дослідження про золотий колір у тій самій збірці [11]. Також до уваги варто взяти наукову статтю М. Штолько «Семантика кольору в поезії Ірини Жиленко», яка коротко висвітлює основні наративи з цього питання щодо київської поетки з кола шістдесятників [65].

Шістдесятництво як масштабний соціокультурний феномен бере початок саме з поезії. Саме поетична творчість дала старт літературно-мистецькій і філософсько-ідеологічній складовій цього явища, стала поштовхом до розвитку науки і суспільно-політичних процесів.

Семантика кольорів — лише одна з граней поезії, один із яскравих акцентів, які подекуди лише доповнюють зміст, а іноді приховують істинну сутність того, що хотів донести до читача автор. Інтерес окремих дослідників до цієї теми тільки підкреслює цю думку й підтверджує актуальність обраної проблематики.

З давніх-давен люди намагалися передати через колір багатогранну інформацію. Семантика кольорів розкривала певні естетичні критерії, мала емоційну глибину, масштабно охоплювала образно-життєві явища. Кольори ставали своєрідним уособленням людини у контексті історичних змін, її культурних зв'язків і її духовного рівня.

Колір із його глибинним значенням підкреслював актуальні ідеали краси, втілював принципи гармонії, характерні для тієї чи іншої епохи.

Аналіз кольоропозначень допомагає краще зрозуміти духовні скарби народу, поняття про добро і зло, надії і скорботи, вічні ідеали.

Наука про колір зазнала суттєвого розвитку від античності до сучасності. Свого часу питанням кольоропозначення цікавились Арістотель, Піфагор, Геракліт та інші філософи та вчені. Саме їм належить перша психофізіологічна система кольорів.

В епоху середньовіччя трактування кольору перейшло у розряд релігійних канонів. Відродження стало ґрунтом для створення «практично-живописних» систем кольорів і відходу від їх символічного значення.

Новим кроком у розвитку колористики стало Просвітництво, коли на колір поглянули як на природничо-наукове явище. Провідними представниками явища стали І. Ньютон, М. Ломоносов, Гете. Останній розробив власну психофізіологічну «теорію колірної гармонії» і довів, що суттєво-емоційний вплив на людину здійснюють не лише окремі кольори, але й їхні сполуки.

У ХХ ст. значний внесок у колористику зробили Д. Максвелл, Г. Гельмгольц, Е. Герінг, В. Оствальд, В. Бецольд та інші.

Упродовж століть вчених цікавила семантика кольорів. У різні історичні періоди відбувалося протистояння суб'єктивного символізму й традиційної символіки. У психології досі послуговуються теорією асоціації кольорів, в основі якої лежать міфологічні, релігійні та естетичні погляди людства. До XVI ст. ставлення до семантики кольору носило міфологічно-релігійний характер, а згодом додався природничо-науковий компонент.

Семантика кольорів базується на особливостях певної історичної епохи й може дати цікаву додаткову інформацію про неї. Це характерно й для історії України. Давні слов'яни використовували систему кольорів цілком однозначно. Традиційні семи зафіксовані в «Слові о полку Ігоревім» та інших давньоруських пам'ятках, у творах різних історичних періодів, а також

у іконописі. Цікавою й показовою є колористика українського бароко, модерну й авангарду, кожна з яких має характерні риси, притаманні епосі.

Особливе значення кольори мали у поезії шістдесятників. Для творчості митців цього періоду була характерна свобода у всіх проявах, відстоювання справжньої культуротворчості, що було реалізовано за рахунок засобів художньої виразності, в тому числі за допомогою кольорів.

Семантика кольорів у поезії В. Симоненка, В. Стуса, І. Драча, В. Вінграновського ставала предметом окремих цільових досліджень. Науковці намагалися з'ясувати, який саме сенс вкладали поети в традиційні чорний, білий, червоний кольори, у нетрадиційні кольоропозначення. Вчені робили спроби визначити, чого більше у цій ліриці — суб'єктивного символізму чи народної складової.

Творчість поетів-шістдесятників досі лишається недостатньо дослідженою. І кольоропозначення можуть допомогти побачити її глибинну сутність, осягнути додаткові грані й сенси, а також згодом популяризувати її.

РОЗДІЛ 2. ЗАГАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КОЛЬОРОПОЗНАЧЕНЬ У ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ І. ДРАЧА, В. СИМОНЕНКА ТА ІНШИХ)

2.1. Чорний і білий кольори у поезії шістдесятників

2.1.1. Семантичні особливості чорного кольору у поезії В. Симоненка, В. Стуса, М. Вінграновського, І. Драча.

Чорний і білий належать до полісемантичних колористичних епітетів: у творах поетів-шістдесятників їм притаманне як пряме, так і переносне значення. Традиційне значення лексеми «чорний» передбачає комплекс негативних емоцій — сум, розпач, горе, тугу. Саме така семантика зустрічається найчастіше, адже творчість авторів-шістдесятників апріорі переповнена сумним життєвим досвідом.

Це підтверджує як смислове наповнення поезій, так і супровідні слова з традиційно негативним значенням («натуга», «журба», «втома», «злоба», «горе» тощо): «Натуга на руках, від втоми чорних, здувала жили, ніби мотузки...» («Жорна», В. Симоненко) або «На ясні зорі і на тихі води вже чорна ваша злоба не впаде...» («Де зараз ви, кати мого народу?...», В. Симоненко [48]).

У аналогічних смислових тонах використовує колористичний епітет «чорний» і В. Стус. В його поезіях, переповнених смутком, тугою, він стоїть поруч із лексемами «біда», «прокльони», «печаль» тощо. У творі «Церква святої Ірини...» це звучить так: «...Здрастуй, Бідо моя чорна, здрастуй, страсна моя путь!». У вірші «Море – чорна грудка печалі...» В. Стус навіть використовує асоціацію з Мефістофелем, проводячи паралелі – «море – чорна грудка печалі, душа Мефістофеля наодинці...». Тобто колір однозначно має різко негативне забарвлення [50].

Традиційно негативне значення чорного кольору підкреслюється у поезіях часто повторенням лексем у межах однієї строфи — прийом,

характерний для багатьох поетів окресленого періоду: «Вибухають сонати високо в епіцентрі твоєї журби, І сімфонії *чорні* соколи гострять крила об *чорні* дуби...» («Музичний етюд», І. Драч) або «...Дарма біситься злість ворожа, *чорна* — нічим не *очорнить* твоєї боротьби!.. («Жорна», В. Симоненко [48]).

У поезії «Наш Василь... (пам'яті Симоненка)» у межах двох строф М. Вінграновський чотири рази використовує лексему «чорний» поруч із традиційними предметами, не всі з яких зазвичай є чорними (*чорна стрічка, чорні світлофори, чорні горобці, чорні лопати*). Така тавтологія вжита для підсилення суму, викликаного прощанням з поетом В. Симоненком.

Сумні настрої притаманні більшості поезії шістдесятників. Проте, крім класичної лірики, де увага зосереджена на настрої, чорний колір традиційно використовують також при зображенні складних життєвих обставин, у творах з сюжетом, наприклад, «Баляда про дядька Гордія»:

«Спить вагітна дочка його,
Розкинувши зморені руки до Казахстану.
Розкинувши *чорні* коси і *чорні* мрії
До клятого милого свого, що вже ось півроку
П'є губи чужі до денця дівочої віри...» — І. Драч [23]

У цій баладі яскрава побутова конкретність поєднується із типізованою характерологією, створеною, в тому числі, за рахунок кольору. І саме чорний — надає твору ліричного присмаку і емоційності, на тлі таких епітетів, як «клятий милий», «зморені руки» тощо.

Поезія шістдесятників унікальна нетрадиційними образами, наповненими глибинним змістом. Багато з них доповнюють колористичні епітети, у тому числі чорний колір. Цікавим є, наприклад порівняння у поезії В. Симоненка «Кирпатий барометр»: «Над народами, над віками встало горе мов *чорний* гном...» [48].

У поезії В. Стуса зустрічається немало колористичних епітетів-неологізмів на основі чорного кольору, а також автор широко використовує словоформи і словотвір. У поезії «За літописом Самовидця», присвяченій трагічній добі Руїни, цей традиційно негативний колір вжито на позначення крові, смерті, вбивства:

«...І Тясмину тісно од трупу козацького й крові,

І Буг *почорнілий* загачено тілом людським...» — В. Стус [50]

У цьому творі кольоропозначення стають одним з засобів, за допомогою якого автор емоційно-метафорично висловлює власне ставлення до зображених подій. Чорний органічно вписується в апокаліптичні картини, описи кровопролиття і руйнувань відповідного історичного періоду. Сьогодні мотив зради національних державотворчих інтересів, який червоною ниткою звучить у цьому творі, як ніколи актуально.

Трапляється й класичне дієслово «чорніти», проте значення його не завжди одностайно негативне. Наприклад, у поезії «День величався і пишався...» відчуваються нотки надії на краще, незважаючи на те, що твір теж переповнений сумом:

«І вже ні неба, ні землі – лиш ти одна, моя надіє,

І та не жевріє – *чорніє* в опротивітвічній імлі...» — В. Стус [50]

Ще одна цікава тенденція у поезії В. Стуса — використання епітету «чорний» на позначення води — у класичній формі і у вигляді словоформ. У поезії «Над осіннім озером» спочатку лунає: «Цей став повісплений, осінній *чорний* став, як антрацит видінь і кремінть крику, виблискує Люципера очима...», де чорний колір перемежовується із лексемами болю, туги, злості [50].

Далі — ще цікавіше. Автор створює неологізм «чорностав», аби звернути увагу читача і зафіксувати цей характерний образ:

«Охриплі очі збіглися в одне –
повторення оцього *чорноставу*,
насилу вбгане в череп...» — В. Стус [50]

Ще один схожий неологізм бачимо у поезії «Наснилося, з розлуки наверхлося...», яка розкриває болюче почуття туги за сином. Тут автор, віртуозно володіючи словом, поєднує два різні за семантикою кольори для підсилення контрасту: «...Підталє *чорноводдя* *зелен-криги* займається світанком на щоці...» [50].

Епітет «чорний» у поезії шістдесятників має різні формальні варіанти вираження, проте значення переважно зберігається за ним негативне. Поети експериментують із формою, лишаючи змістове наповнення традиційним.

Зустрічаються поодинокі випадки, коли лексема «чорний» вжита у переносному значенні і поєднується з нехарактерним для неї словом, як-от «чорний рай»: «...Мій буйний, мій карий, мій *чорний* раю!...» («Нічний етюд», І. Драч) або «чорна блискавка»: «...Левиний чуб із *чорних* блискавок упав на груди вогняного брата...» («І до труни з кленового безсмертя», І. Драч [23]).

М. Вінграновський вживає епітет «чорний» у поєднанні з поняттям «глагол» (у значенні «слово»), що теж суперечить загальноприйнятій семантиці, яка у свідомості людей не має зазвичай негативного смислу: «...І *чорним*, не своїм глаголом, я спопеляв серця людей...» («Пророк») [12].

У непрямому значенні лексема «чорний» вживається не так часто, наприклад «...Сажа в'їлася *чорним* глумом у пелюстки її долонь...» («Піч», В. Симоненко [48]). Тут колористичний епітет надає додаткового змісту абстрактному поняттю «глум».

Характерна риса поезії шістдесятників — експерименти зі словом. На базі колористичних епітетів виникають також епітети-неологізми, і особливо

багато їх створено із лексемою «чорний». Серед них є слова з цілком зрозумілою семантикою, наприклад, «Лебеді материнства»:

«...Будуть тебе кликати у сади зелені

Хлопців *чорночубих* диво-наречені...» — В. Симоненко [48]

За формою цей твір вважається колисковою піснею, у якій розкривається мотив материнської тривоги за долю сина. Незважаючи на важкий шлях, який чекає юнака, сили йому надає рідна земля і любов до неї. «Білява хата» у комбінації з образом «очей материнських» якнайкраще уособлює Батьківщину. А новотвори з епітетом «чорний» додають яскравого колориту віршу, який за ритмікою нагадує коломийку.

Зазвичай семантика чорного кольору не очевидна. Можна лише припускати, що саме мав на увазі І. Драч у поезії «І до труни з кленового безсмертя», називаючи Пушкіна «чорногарячим»: «...Плив на вітрах чорногарячий Пушкін...» [23].

Значення колористичних епітетів-неологізмів у М. Вінграновського більш очевидне і інтуїтивно зрозуміле. Наприклад, словосполучення «чорноплечий степ» викликає традиційні асоціації з працею хлібороба: «...Дорогою століть в очах мого народу іде на вітрі *чорноплечий* степ» («Хліб», М. Вінграновський [12]).

Цілком зрозуміла й інтуїтивно сприйнятна семантика словосполучення «*чорнолетючі* зграї», де колористичний неологізм накладає негативний відтінок на події глобального масштабу — затемнення Землі в поезії «Прелюд»:

«Мені привиділось затемнення Землі:

Водневих бомб *чорнолетючі* зграї,

І людство, скорчене у попелясті млі,

І хмари, як папір горять у небокраї...» — М. Вінграновський [12]

Зрідка епітет «чорний» набуває й позитивного значення, зокрема у складі неологізмів: «І сміх, і шепіт серцю милий, гуцулки погляд *чорнокрилий*, як птича тінь, небесна тінь!» («Над Чернівцями вороняччя...»), М. Вінграновський [12]).

2.1.2. Семантика білого кольору у поетів-шістдесятників: традиційні і позатрадиційні семи

Колористичний епітет «білий» традиційно має позитивне забарвлення на протизага чорному. Таке значення дійсно зустрічається у поезії шістдесятників, наприклад: «Крізь пилуку, по багнюці, в холод і завію прийде чистою до тебе *біла* моя мрія...» («Ой майнули білі коні...»), В. Симоненко [48]). Білий колір навіює поету теплі спогади і у хрестоматійному творі «Лебеді материнства»:

«За тобою завше будуть мандрувати

Очі материнські і *білява* хата...» — В. Симоненко [48]

Можна також знайти приклади позитивної семантики білого кольору у І. Драча: «Де котиться між голубих лугів хмарина ніжна з *білими* плечима...» («Соняшний етюд») або «...Та вже мороз — хитрючий *білий* котик — на лапках ходить, мов коло гріха» («Ніч западається. Крикне криком ранок...»). У першому прикладі на позитивну семантику вказує означення «ніжна», у другому — форма «котик» у поєднанні з епітетом «хитрючий» [23].

Поодинокі випадки традиційного позитивного значення білого кольору є і у поезії В. Стуса, наприклад: «Мосянжний перегуд джмлів, твої пшеничні руки *білі* над безберегістю полів...» («Мосянжний перегуд джмлів...»). Поет використовує колористичний епітет «білий» і похідні від нього словоформи у

творах з позитивним послонм, яких не так багато у його творчому доробку. Наприклад, поезія «Даруйте радощі мої...»:

«Спасибі, що росте трава

І що душа жива,

І що *біліє* голова...» — В. Стус [50]

Цей вірш зі збірки «Зимові дерева» є одним з таких, що розкриває перед читачем образ радощі шляхом зображення весни, сонця, а також за допомогою філософських думок про значення щастя. У такому контексті білий колір є дуже органічним, особливо на фоні релігійних мотивів («пресвітле небо», «золота доба»). Для створення образу радощі поет вдається до повторів, а основним тропом робить риторичне звертання, висловлюючи багато разів подяку землі. Білий колір гармонічно вписується та додає віршу відчуття легкості.

Загалом творчість поетів-шістдесятники проникнута філософськими нотами, тугою, сумом, роздумами про життя, тому в ній переважає негативізм. Не дивно, що колористичний епітет «білий» набуває іншого значення, далекого від позитивної семантики.

У поезії «Жорна», яка доповнює цикл творів про людину праці, В. Симоненко використовує білий колір у поєднанні з непоєднуваним — «біла кров», додаючи тим самим поезії драматизму й інтриги: «Журливо мліли очі сумовиті, і борошно, мов *біла* кров, лилось...» [48].

У М. Вінграновського білий колір в окремих поезіях набуває семантики смутку, наприклад, у творі «Прощалось літо...» з характерним осіннім пейзажем і відповідним емоційно-змістовим навантаженням, притаманним осені, автор з його допомогою наче домальовує картину, додаючи штрихи іншими кольорами:

«...Щось *біло* ткали павучки на жовтому папері,

І синє літо на гачки вже зачиняло двері...» — М. Вінграновський [12]

Також проникнута сумом поезія М. Вінграновського «Дитиноньку мені носить...», написана народнопісенним розміром, який наштовхує на саме таке сприйняття поезії, далеке від позитивного. Тут епітетом «білий» поет наділив ранок:

«Дитиноньку мені носить, тихо плаче в ночі.

Білий ранок рушник носить, витирає очі...» — М. Вінграновський [12]

В І. Драча епітет «білий» подекуди взагалі зустрічається поруч із словами суму, наприклад із словом «тривога»: «...І біжать між березами *білими біли* руки в тривоги мої...» («Тихий етюд»). Це не єдиний випадок негативної семантики традиційно світлого кольору у творчості поета:

«Він опритомнів у тяжкому горі:

Це хуртовина бляхи *білий* лист

Зірвала – грімкотить і цвяхкотить надворі,

І гасне свічка, як його життя...» — І. Драч [23]

У схожій гамі творить і В. Стус, наділяючи епітетом «білий» поняття «божевілля», яке ототожнює із «білим світом»: «Мій Боже, *білий* світ — це *біле* божевілля — не варт твого зусилля, то й бідкатися встид» («Костомаров у Саратові») [50]. Тут білий колір саме у такому поєднанні органічно вписується в медитативні роздуми автора про життя людини, якнайкраще передає трагічні передчуття поета, доповнює мотив приреченості й самотності.

Колористичний епітет «білий» зустрічається у поезії В. Стуса зі словами «біль», «самобіль» тощо. Наприклад, у поезії «Вертання» це звучить так: «...Перерізане світлом вікно вулиці — *біле по білому* аж до болю...».

У творі «Мені здається, що живу не я...» В. Стус використовує білий колір для підсилення суму, адже вірш проникнутий і іншими семами горя (пекло, крик, зчужілий тощо):

«...Сто ночей попереду і сто ночей позаду,

а межі ними – лялечка німа:

розпечена, аж *біла* з самобою,

як цятка пекла, лаконічний крик

усесвіту, маленький шротик сонця,

зчужілий і заблуканий у тілі». — В. Стус [50]

Поезія «Мені здається, що живу не я...» є логічним завершенням мотиву «народження нового» у творчості В. Стуса, започаткованого ним ще у творі «Оце твоє народження нове...». Мотив народження постає тут як нереалізоване сподівання, зокрема трагічна творча нереалізованість митця, тому білий колір у поєднанні з цілим рядом відповідних тропів з семантикою смутку є гармонійним.

Таких прикладів використання епітету «білий» з негативною семантикою найбільше серед поетів-шістдесятників — саме у В. Стуса. Є вони і у ліриці з відтінком інтимної: «У порожній кімнаті *біла*, немов стіна, притомившись чекати, спить самотня жона...». Але найчастіше цей епітет В. Стус поєднує у якості традиційного означення «білий світ», наприклад: «...О *білий* світе сторчоголовий — опріч опричин — куди подітись?» («Трени М.Г. Чернишевського») або «На однакові квадрати поділили *білий* світ...» [50].

За аналогією з чорним поети-шістдесятники творять неологізми на основі епітета «білий». Наприклад, у В. Стуса це має такий вигляд: «...Я ж *білоусто* мовлю: порятуй, мій господи...» («В мені уже народжується

бог...») або «Молочною рікою довго плив: об мене бились *білостегні* риби...» («Молочною рікою довго плив...») [50].

Віртуозно використовує білий колір у поєднанні з іншими означеннями й І. Драч, як, наприклад, у гострому публіцистичному творі «Оді чесному боягузові»:

«...Багатогранний ти, аж круглий, ніби вуж,

Білоголовий метр із чорним піднебінням.

Співаєш пісню все одну і ту ж,

Що рахітичне наше покоління...» — І. Драч [23]

У свою чергу, М. Вінграновський поєднує два кольори в один і наділяє таким колористичним епітетом «синьо-білий» нехарактерне для цього абстрактне явище: «Вже небо не біжить тим *синьо-білим* бігом в своєму зорехмарному ряду...» [12].

Загалом білий колір не є таким часто вживаним у творах поетів цього історичного періоду, як чорний. Автори використовують його досить обережно, здебільшого з нехарактерним для нього значенням, в окремих випадках, яких у їх творчості не так багато.

2.1.3. Випадки поєднання білого й чорного кольорів

Поєднання чорного й білого колористичних епітетів поети-шістдесятники використовують у якості художнього засобу на підсилення зображуваних подій чи настрою ліричного героя. Проте частіше обидва кольори не використовуються антонімічно, а несуть негативне значення і переповнені смутком. Наприклад, у В. Симоненка [48] це виглядає так: «*Чорні* від страждання мої ночі, *білі* від скорботи мої дні...», де кольори йдуть поруч з характерними словами болю і печалі (страждання, скорбота).

У творі «Смерть Шевченка (симфонія)» І. Драча чорний і білий кольори зустрічаються окремо, в різних строфах («чорне попелище», «бляхи білий лист»), проте цікавим є і поєднання, яке автор додає в одній зі строф:

«А серед них і кістяки, мерці шпіцрутени тримають у руці,

І козаки замучені, й казахи похнюплені — орбіти без очей, —

І вітер розвіває *чорні* лахи над *білими* цурпалками плечей». — І. Драч

[23]

Загалом цей великий поетичний твір переповнений позначеннями кольорів, і вищезгаданий випадок поєднання — не єдиний. І. Драч цікаво комбінує колористичний епітет «білий» з епітетом-неологізмом «чорногарячий», аби додати твору колориту і національного духу, адже частинка «гарячий» притаманна саме українській мові у поєднанні з кольорами:

«Стрункий, і чистий, і легкий, мов птах,

В устах затисши *білий* цвіт черешні,

Плив на вітрах *чорногарячий* Пушкін...» — І. Драч [23]

Отакі поєднання кольорів саме у цьому творі не є випадковими. «Смерть Шевченка» — це поліфонічний твір, за визначенням автора, симфонія, де основний мотив поглиблюється і переплітається з іншими, цементується у цілісний авторський задум — зобразити фінал життя Кобзаря, його прощання зі світом. Автор створює калейдоскоп різноаспектних картин, у який гармонічно вписуються різні кольори, в тому числі протилежні за семантикою.

У В. Стуса чорний і білий теж подекуди поєднуються, проте поет часто додає у такі строфи ще й третій колір, прагнучи створити яскраву колористичну картину і закарбувати її у пам'яті читача. Наприклад, у поезії

«Пам'яті А. Г.», присвяченій пам'яті талановитої художниці, учасниці правозахисного руху Аллі Горській, це звучить так:

«Ярій, душе. Ярій, а не ридай.

У білій стужі сонце України.

А ти шукай – червону тіль каліни

На чорних водах – тіль її шукай...» — В. Стус [50]

Ще один подібний приклад з поезії В. Стуса — це максимально простий образ і однозначний «На чорному папері білі літери...» (поезія «Цей спертий запах смерті...»). Проте насправді сутність зображеного наче перевернута з ніг на голову, адже зазвичай чорні літери зображуються на білому папері, отже у рядку є прихований смисл [50].

Цікавим з точки зору контрастного поєднання є вірш В. Стуса на два рядки, у якому поет створює нехарактерний образ сонця й використовує у ролі головного художнього засобу саме антонімічне протиставлення колористичних епітетів:

«З білої потойбічності

Виринуло чорне сонце». — В. Стус [50]

Проте традиційної антонімії білого і чорного у поезії шістдесятників, які входять у коло цього дослідження, майже не трапляється. Автори не вживають поруч ці кольори у традиційному позначенні добра й зла, натомість усюди наділяють білий колір з позитивною семантикою — протилежним забарвленням (сум, біль, страждання).

Оскільки поети уникають традиційних контрастів, закріплених у народній творчості, вони частіше поєднують чорний і білий кольори з іншими колористичними епітетами. Це характерно для творчості усіх розглянутих тут авторів.

Наприклад, у М. Вінграновського білий найчастіше поєднується із синім: «Вже небо не біжить тим *синьо-білим* бігом...» або «...*Білим* димом снігів *засиніло* за Десну...» («Ще під інеєм човен лежав без весла...» — зразок інтимної лірики, де ліричний герой просить любов «не минати»). Також білий у поета часто перемежується із жовтим і його відтінками: «Щось *біло* ткали павучки на *жовтому* папері...» («Прощалось літо...», де поет віртуозно обіграє прихід осені, у тому числі, завдяки вдалому використанню кольорів) або «...На *білому* тлі *золотого* стола відбилися пера стальні і гусині...» («На золотому столі») [12].

В. Стус також вдало поєднує білий колір із синім, якого взагалі досить багато у поезії шістдесятників, наприклад: «...У *синій* вазі стеблина яра. Як *білий* бісер — холодний піт...» («Трени М. Г. Чернишевського»).

У знаменитому «Соняшному етюді» І. Драча, своєрідній притчі про красу і силу поезії, також нейтральний білий подається в обрамленні голубого і «оранжового». Це дозволяє поету створити яскравий образ народження людини-творця з характерними штрихами, а також яскраво розкрити мотиви джерел творчості, покликання, величі поезії, рідної землі:

«Де котиться між *голубих* лугів
Хмарина ніжна з *білими* плечима,
Я продаю сонця — *оранжові*, тугі,

З тривожними музичними очима...» — І. Драч [23]

Білий і чорний кольори не є основними і ключовими у творчості поетів-шістдесятників, незважаючи на всеосяжні мотиви туги, суму і печалі, якими здебільшого проникнута ця поезія. Проте автори шукають у своїй творчості нові варіації використання цих традиційних кольорів, надають їм нових значень і вдало поєднують з іншими колористичними епітетами. Завдяки цьому чорний і білий гармонійно вписуються в канву ліричних

творів, підкреслюють настрій, здебільшого беруть участь у створенні інших влучних художніх образів.

2.2. Синя гама кольорів у поезії шістдесятників

У формуванні кольорової гами поезій шістдесятників беруть активну участь синій і близькі до нього кольори. Ця тенденція простежується у творчості всіх розглянутих митців.

У народному світосприйманні символіка синього кольору часто зливається із значенням блакитного. Обидві барви асоціювалися у свідомості давніх слов'ян із небом і водою. Це своєрідні кольори абсолюту і безкінечності, причому блакитний відтінок набув також значення справедливості, доброго походження чи доброї слави.

Не все так однозначно із синім, семантика якого у народній уяві мала подекуди негативне забарвлення. Так, на противагу зеленому кольору, що завжди символізував радість і веселощі, синій означав журбу.

У деяких творах синій колір зустрічається у значенні, наближеному до народного. Наприклад, у поезії І. Драча «Лебединий етюд», створеній у лагідно-мрійливій тональності: «Одягни мене в ніч, одягни мене в хмари сині...», де є пряма вказівка на небо [23]. У В. Симоненка голубий колір традиційно використовується як епітет до «неба»: «...Народе мій! Титане непоборний, що небо підпирає *голубе!*» («Жорна») [48].

У поезії «Ошукана могила», створену на воєнну тематику, автор підсилює його словом «неосяжно», роблячи акцент на безмежності простору — за аналогією з народним уявленням:

«Та не вінча його героїв слава

Під небом неосяжно *голубим*

Тополі українські величаві

Докірливо гойдаються над ним». — В. Симоненко [48]

Те, що поети найчастіше асоціюють синій і голубий кольори з небом, підтверджує також твір В. Симоненка «Тиша і грім» з однойменної збірки, проникнутої темою любові до рідної України: «...Небо в сутінь буває сірим, а насправді воно — *голубе*» [48].

Не рідкість і використання цих колористичних епітетів на позначення води — теж у дусі народної традиції. Наприклад, у поезії «Українська мелодія» В. Симоненко вживає колір так: «...Не мелодія — збурена рана, / Не слова, а безжальні голки, / Тільки бачу не *сині лимани* / І не горді козацькі полки». У В. Стуса голубим названо струмок: «...Заледве голубим струмком / Бринів поранок між дерев, / А зараз повінь зринула / І ліс заворожила» («Світанок у лісі») [48].

Найчастіше синій, голубий і блакитний кольори зустрічаються у творчості М. Вінграновського. Показовим є твір «У синьому небі я висіяв ліс», де синій колір у першій строфі використовується тричі на означення неба, а у другій — теж тричі, але вже на означення моря — у руслі народних традицій:

«У *синьому морі* я висіяв сни,

У *синьому морі* на синьому глеї

Я висіяв сни із твоєї весни,

У *синьому морі* з весни із твоєї». — М. Вінграновський [12]

Провідний мотив цього твору, який є віршем-посвятою любові ліричного героя, — це прекрасне почуття кохання, здатне творити дива. Аби передати його максимально повно, автор вдається до багатьох художніх засобів, серед яких є епітети, метафори, анафори, рефрени, алітерація, перелічування, звукопис, символи тощо. Синій колір як вагомий елемент

колористики виступає тут символом вірності і безкінечності, відображає глибину почуттів ліричного героя і гармонію зі світом.

У поезії «На золотому столі» М. Вінграновський зібрав в одній строфі все розмаїття кольорів, не забувши й про сині хмари. Окремими штрихами поет створює гармонійну картину природу, проте одразу ж протиставляє їй і штучний світ (стіл, пера): «Над безоднею світу *багряна* скала / Стоїть і хитається в хмарах синіх. / На білому тлі *золотого* стола / Відбилися пера стальні і гусині...» [12].

Ще одне значення синього кольору, близьке до традиційно народного, — журба, на противагу радощам, які завжди асоціювалися із зеленим. До цієї семи поети-шістдесятники також вдаються нерідко, адже їхня творчість загалом переповнена смутком. Наприклад, за допомогою синього В. Стус створює атмосферу розпачу, розгубленості, підсилюючи її характерними словами «смерть», «упир», «спертій запах» тощо. Наприклад, поезія «Цей спертій запах смерті...», де провідним є мотив смерті, який знаходить розвиток і в творах поета наступних періодів:

«Цей спертій запах смерті, наче спирт,
геть виповнив кімнату синім чадом
душі, своїм притьмареним свічадом,
і обсідає душу, мов упир...» — В. Стус [50]

Тривожні настрої в поезіях іноді передаються шляхом поєднання синього з чорним, наприклад: «...Де *сині ниви*, в сум пойняті, / де *чорне* вороння лісів?» («Де сині ниви...», В. Стус [50]). І. Драч натомість, аби підкреслити сумні акценти, використовує синій колір два рази поспіль, наприклад, у вірші «Крила»: «На сонці закипіли *сині крила*. / Голодні небом, випростались туго, / Ковтали з неба *синє мерехтіння*, / А в дядька в серці туга, / А в дядька в серці тіні».

Аналогічно вживається й колористичний епітет «голубий» на позначення смутку. У поезії І. Драча «Таємниця буття» він супроводжується іншими семантично близькими поняттями, як біль, гіркота, голод, тужно тощо: «...Ген там з найгіркішого солоду, / Ген там з найсолодшого болю / Зростала вона аж *блакитна* від голоду / І рвалася тужно на волю». У окремих віршах В. Симоненка зустрічаємо ідентичну, «тривожну» семантику: «Україно, п'ю твої зіниці / *Голубі* й тривожні, ніби рань...» [48].

Поціновувач синього й голубого кольору М. Вінграновський також не оминає це традиційне значення суму у своїх творах, проте це для нього рідкісний випадок. Синій у поета здебільшого використовується досить оригінально, у складі троп, натомість голубий може мати семантику смутку, хоча й неоднозначну. Наприклад, у поезії «Морської осені...», де голубий колір у двох коротких строфах зустрічається тричі й навіть є слово «журба», загальний настрій — не мінорний, а навпаки, життєствердний:

«Стоїть *голубою* журбою

Осінь морська *голуба*,

І моря бентежна плавба

З моєю злилася ходою.

І ясно далеко мені,

І морю далеко ясно,

Бо радісно нам і прекрасно

Іти в *голубому* вогні...» — М. Вінграновський [12]

За аналогією з чорним і білим кольорами поети-шістдесятники експериментують з синім, блакитним і голубим, створюючи цікаві і самобутні епітети-неологізми або вживають похідні від кольорів форми слів. Проте авторських неологізмів у них небагато, це, скоріше, одиничні випадки.

Наприклад, у «Баяді синтези» І. Драча це виглядає так: «Так закипають буйні губи / *Блакитногрішні*, Боже мій, / Так дощову сонату згуби / Бомблять на мене крила вій». За допомогою епітета «блакитногрішні» автор створює неординарний художній образ, поєднуючи матеріальне з духовним у одній лексемі [23].

М. Вінграновський вдається до тавтології, аби підсилити ефект синього кольору: «А *слива* зацвіла так *синьосливо...*» («Пристою коло тебе і візьму...» [12]). «Синьосливий» — це авторська знахідка поета, яка має яскраву прозору семантику через асоціацію із фруктом.

В окрему групу можна виділити утворені від колористичних епітетів словоформи — іменники, дієслова, прислівники. Зокрема, В. Стус подекуди використовує іменник «синь» — у звичному і незвичному для нього контексті. Наприклад, у поезії «Над осіннім озером», яка відкриває ранню збірку поета «Веселий цвинтар», у описі чорного ставу це звучить так: «Криваво рветься з нього вороння / майбутнього. Летить крилатолезо / на віття виголїле. Рине впрост / на утлу *синь*, високогорлі сосни / і на пропащу голову мою» [50]. У цій збірці поет звернувся до прийому гротеску, намагаючись висловити незгоду з абсурдним театралізованим антисвітом, тому немає нічого дивного в нетрадиційному вживанні кольоропозначень.

У поезії «Верстаю шлях — по вимерлій пустелі...» В. Стус іде ще далі й поєднує колористичну словоформу з іменником «крига», утворюючи яскравий художній образ-неологізм: «Та є вона — за міражів товщею, / там, крізь *синь-кригу* світиться вона — / моєю тугою, моєю маячнею / сумно-весела, весело-сумна...» [50].

Ще один різновид відприкметникового іменника — «синява», поняття, створене на позначення загадкової ранкової тиші у лісі: «...Бреде у ранковій *синяві* / Світанний гомін...» («Світанок у лісі», В. Стус [50]).

М. Вінграновський обирає іншу форму іменника, утворену від колористичного епітета: «...Забагрюючи космосу *блакить*, / Летить Земля, відкривши смертно рота...» («Прелюд») [12]. Тут блакитний колір вжито у традиційно народній семантиці: небо, безкінечність, космос, хоча дієприслівник з колористичним забарвленням червоного «забагрюючи» руйнує загальне позитивно-спокійне сприйняття блакитного кольору і додає у вірші надриву.

У вірші «Український прелюд» М. Вінграновський вживає досить рідкісну дієслівну форму «засиніло» у контексті опису річки. Вдале поєднання білого кольору із синім створює перед очима читача виразну зимову картину — яскравий зразок пейзажної лірики:

«Ще під інеєм човен лежав без весна,

Ще не скреснув мороз, далина не воскресла –

З того боку снігів задиміла весна,

Білим димом снігів засиніло за Десну. — М. Вінграновський [12]

М. Вінграновський досить вдало вживає і відприкметниковий прислівник з колористичною семантикою, яка легко прочитується з контексту. У поезії «Пристою коло тебе і візьму...» поет створює цікавий образ: «...То не могили братські — очі йдуть: / Не дивляться ні *каро*, ані *синьо*...» [12].

Поети-шістдесятники любляють комбінувати синій колір і його відтінки з іншими. За рахунок цього у поезіях створюється неоднозначність, додаткові штрихи накладають подвійний зміст або, навпаки, підсилюють першочергову семантику синього кольору.

У вірші «Піч», у якому йдеться про змарноване жіноче життя на противагу «соцреалістичним» ідиліям, В. Симоненко поєднує синій із жовтим, наділяючи чим означенням дрова, які насправді мають зовсім інше

забарвлення. Пояснення цьому знаходиться у найближчих рядках, де автор проводить паралелі із дібровами, а між рядків можна прочитати «небо», «сонце» – на них і натякає поет складним епітетом «жовтаво-синій»:

«...Біга тітка із кухні в сіни,

З-під повітки заносить дров –

З них струмує *жовтаво-синя*

Віковічна печаль дібров...» — В. Симоненко [48]

У поезії «Пристою коло тебе і візьму...», присвяченій пам'яті загиблим, М. Вінграновський поєднує синій із карим, роблячи ротацію кольорів у межах одного рядка. Епітети «каро-синій» і «синьо-карий» вживаються на означення часу, який минув, проте семантика проглядається з минулих строф, де ці кольори позначали очі. За допомогою такої комбінації поет створює картину минулого, з якого на його сучасників наче дивляться загиблі, «поіменні і безіменні», нагадуючи про себе і про той період:

«Нам треба вас. Ми є, але без вас...

У братським поіменні й безіменні

Ваш *каро-синій, синьо-карий* час –

На всі часи знаменні і священні...» — М. Вінграновський [12]

Ще один випадок вже більш традиційного поєднання кольорів у М. Вінграновського — синій з білим у контексті неба, хмар і снігу: «Вже небо не біжить тим *синьо-білим* бігом / В своєму зорехмарному ряду...» («Вже небо не біжить...») [12].

Поети-шістдесятники віддають перевагу використанню синього, голубого, блакитного кольорів у не притаманних для них значеннях. Вони подекуди вживаються на означення предметів чи явищ, які мають мало спільного з цими кольорами або не мають взагалі нічого спільного з ними.

Основна мета – створити оригінальні художні образи, додати у канву поетичних творів загадковості, незвичних штрихів тощо.

У І. Драча синім кольором наділені, наприклад, клетоти («...Не знаю, де міра вготована силі / Й нащо мої клетоти сині спроможні», поезія «Калинова баляда»), які дуже віддалено можна асоціювати з будь-яким кольором. У «Музичному етюді» взагалі виринає образ «синіх сумних слонів», підсилений подвійним використанням епітету «сивий»: «І по клавішах сивого смутку / Ходять сині сумні слони...» [23].

У вище згадуваному творі М. Вінграновського «Пристою коло тебе і візьму...» характеристикою «синє» автор несподівано наділяє «крила літа», проводячи далі паралелі із небом — у дусі народної символіки: «...А літо синє підніма крило, / Летить до себе наче — а від себе...». Тут семантика дещо завуальована, проте теж досить легко проглядається. До речі, епітет «синій» зустрічається у цього поета поруч зі словом «літо» неодноразово, наприклад у вірші «Прощалось літо...»: «Щось біло ткали павучки / На жовтому папері, / І синє літо на гачки / Вже зачиняло двері...» [12].

Ще один неординарний образ природи у М. Вінграновського — «сині яри»: таке забарвлення надає поезії «Димить стерня...» загадковості, оживляє її, робить привабливо-динамічною:

«Димить стерня над синіми ярами,

Ряхтять між кленами рожева далина –

І полином надихавшись сповна,

Встає зоря вечірня з полина...» — М. Вінграновський [12]

Вживання колористичного епітету «синій» на позначення топонімів — не рідкість, адже яри — не єдиний такий об'єкт, згадуваний у творчості М. Вінграновського. Автор наділяє їм також дороги, хоча однозначного пояснення такому випадку вживання кольору немає, і можна лише будувати

припущення щодо семантики: «Води із очерету хлюпавиця, / І місяця над очеретом ріг, / Дніпро, і сад, і сонна блискавиця, / Та неба сонь, та *синя сонь доріг...*» («Води із очерету хлюпавиця...»). Цей образ цікавий тим, що, окрім самого епітету, тут представлений неологізм «сонь» і алітерація, яка підсилює ефект від сприйняття художнього твору. Така система образів цілком вписується у канву твору, який за змістом і мотивами є своєрідною химерною медитацією про життя.

У поезії В. Стуса в синій іноді забарвлені цілком окреслені матеріальні речі, наприклад грона винограду: «...Дикий виноград обснував гострі шпичаки, / розвісив лапате листя / і навіть попускав *синюваті грона...*» («Посадити деревце...»). Або синьою є ваза — чи не єдиний матеріальний предмет, який повертає у реальний світ ліричного героя твору «Чотири вітри полощуть душу...», написаного у традиційному для поета руслі філософсько-естетичної лірики: «Чотири вітри полощуть душу, / у *синій вазі* стеблина яра, / у вирві шалу, в світ-завірюсі / чорніє безум хитай-води...» [50].

Показовим є твір В. Стуса «У цьому полі, синьому, як льон», де епітет «синій» наскрізь пронизує канву тексту. Звертаючись до мотивів любові до Батьківщини, митець створює казковий образ рідної землі, оповитої чарівним синім кольором. Життя поет порівнює з полем, вкритим льоном, причому синій колір тут виступає тлом для туги, смутку, печалі, якими проникнута ця хрестоматійна поезія. Без цього яскравого образу синьої квітки, якою рясно засіяно поле, вірш би не був таким влучним:

«У цьому полі, *синьому*, як льон,

Де тільки ти і ні душі навколо,

Уздрів і скляк: блукало в тому полі

Сто тіней. В полі, *синьому*, як льон...» — В. Стус [50]

Не менш різноманітною є й образність, створена поетами-шістдесятниками навколо епітетів «голубий» і «блакитний». У І. Драча, наприклад, це «голубі луки» — традиційна топонімія у синій гамі: «Де котиться між *голубих дугів* / Хмарина ніжна з білими плечима, / Я продаю сонця – оранжові, тугі, / З тривожними музичними очима...» («Сонячний етюд») [23].

В. Симоненко неочікувано «забарвлює» у голубий колір хорали – різновид урочистого музичного церковного твору, надаючи тим самим йому значення вічного, нескінченного, святого: «...Мовчать над ними *голубі хорали*, / У травах стежка свище, мов батіг...» («Там, у степу, схрестилися дороги...») [48].

Немало схожих символічних кольорообразів й у М. Вінграновського, причому зазвичай це абстрактні поняття, які не піддаються забарвленню, хоча є і винятки, здебільшого явища природи. У поезії «Український прелюд» це роса: «...Останній міст проплив у далині, / Колеса змащені *росою голубою*...». Також *голубою* є *імла*, зокрема у вірші «Червоною задумливою лінією...» – яскравому зразку інтимної лірики поета [12].

У епітеті «голубий погляд» проглядається очевидний натяк на забарвлення очей. М. Вінграновський обирає саме це слово, аби підкреслити омонімічну паралель «голуби — голубий»: «Над Чернівцями вороняччя, / Над Чернівцями голуби, / І поетичним щастям плаче/ Михайла *погляд голубий*» [12].

«Сон» у М. Вінграновського — блакитний, проте з загального контексту випливає негативне значення цього епітета. У вірші «Прицокало...» поруч із «блакитним сном» бачимо «чорняве полум'я», «плач», «ніч» та інші характерні ознаки ознаки: «...Чорняве полум'я, чорняву ту завію / Узав у душу, як *блакитний сон*. / А чути плач — то плаче телефон, / Просунувши у ніч свою холодну шию...» [12].

В. Стус наділяє світ епітетом «блакитний» у абсолютно негативному значення, що легко прочитується з контексту твору «Дума Сковороди»: «Блакитний світ — як блекота, / Блакитний світ — звечірнів. / З тобою ж — тільки той і та, / І тільки те, що вірне» [50]. Цей твір із збірки «Зимові дерева» присвячений осмисленню болючих проблем національного розвитку, прагненню вписатися у визвольні традиції української культури, тому іншої інтерпретації кольоропозначень у ньому апріорі бути не може.

Саме у поезії В. Стуса зустрічаємо ще одну неординарну кольорову назву із синьої гами — лазуровий. Проте тут, незважаючи на пригнічений настрій ліричного героя, саме цей колір виступає символом надії і віри у світле майбутнє, а саме у повернення на рідну землю: «О земле втрачена, явився / бодай у зболеному сні / і *лазурове* простелися, / пролийся мертвому мені!» («О земле втрачена...») [50].

Ще одна варіація синьої гами у поезії шістдесятників — **сизий** колір. Цей відтінок сіро-голубого також зрідка зустрічається у творах у контексті неба, всесвіту, зими, а ще — у непрямому значенні з прихованою семантикою.

Наприклад, В. Симоненко у поезії «Тиша і грім» з першої одноіменної збірки, надаючи перевагу традиційному сприйняттю цього відтінка синьої гами, не просто вдається до епітета «темно-сиза хмара», але і далі розвиває цю думку, трансформуючи цей образ у «сизохмарну даль». Це цілком відповідає мотивам ранньої лірики В. Симоненка, яка наче натякає на динаміку, конфліктність майбутнього розвитку думки і почуття, характерних для зрілого, сформованого поета:

«Та звелася з-за лиману

Хмара темно-сиза,

Полоснули ятагани —

Блискавки — донизу.

...А проміння довге, як мітли,

Обмине *сизохмарну* даль.

І пройдеш ти лишивши світлу,

Невгамовну мені печаль». — В. Симоненко [48]

Проте є у поезіях В. Симоненка і непряме значення сизого кольору з відтінком смутку і печалі, що гармонійно вписується у загальну канву світосприйняття кольорів поетами-шістдесятниками. Наприклад, «З вікна»:

«...Над *сизим* смутком ранньої зими

Принишкли хмари, мов копиці сіна...» — В. Симоненко [48]

М. Вінграновський також асоціює сизий колір із тривогою і неспокоєм. У вірші «Димить стерня над синіми ярами» ліричний герой переживає непростий період у житті, відчуває неспокій, тривожність. Ці відчуття легко передаються читачеві вже від першого рядка і посилюються за рахунок нагнітання слів-опису негативного стану, де сизий колір стає гармонійним доповненням загальної картини:

«...В моїй душі неспокій — день мій кожен,

Що ніч у ніч заснути він не може,

Передчуттями сизими тривоже...» — М. Вінграновський [12]

Навіть у поезіях, де сизий вжито на позначення кольору конкретного об'єкту, наприклад пагорбів, прослідковується сумний настрій, який М. Вінграновський «домальовує» за допомогою інших кольорів із семантикою, далекою від позитивної (сірий, багряний, брунатний). Така картина створена у вірші з гуманістичною естетикою «І є народ...», який присвячений

роздумам про українців як націю із значним, але нереалізованим потенціалом:

«На *сизих пагорбах* рясне село горіє,

І **сірі** вітряки докрилюють свій вік.

В **брунатних** берегах ріка **багряна** мріє,

І гай засмучений стоїть, як чоловік...» — М. Вінграновський [12]

Для творчості М. Вінграновського взагалі характерно поєднання декількох кольорів у межах однієї строфи, і сизий вживається у таких комбінаціях досить часто. Наприклад, у поезії «Червоною задумливою лінією...» автор передає ліричний настрій за допомогою світло-синьої гами, при цьому вносить в неї контраст — червону лінію. Загальний тон вірша — нейтрально-позитивний, що менш характерно для поезії шістдесятників, проте теж присутнє:

«**Червоною** задумливою лінією

У *сизих вербах*, в **голубій** імлі

В тонкій руці з прив'яленою лілією

Окреслилась ти на вечірнім тлі...» — М. Вінграновський [12]

Ще одне цікаве поєднання кольорів у поезії М. Вінграновського — «багряно-сизий іній». Сам по собі епітет не представляє високої художньої цінності, проте у вірші «Мій Києве...» з доробку інтимної лірики поета, де провідним є мотив втрати взаєморозуміння як здатності говорити, він набуває особливого значення, оскільки зустрічається поруч із неологізмом «сизо-збурена небопадь», який одразу ж занурює читача у особливий світ, далекий від реальності:

«Мій Києве, гайда до неї.

Гайда, мій Києве-листопад —

В багряно-сизому інеї,

У сизо-збурену небопадъ...» — М. Вінграновський [12]

І. Драч використовує сизий колір дуже зрідка, але ці поодинокі випадки теж досить цікаві. Колір асоціюється у поета із скромністю, не дарма він вводить його у «Баляді про скромність», забарвлюючи у сизий флакончик парфумів:

«Вирішив я: «Треба зайти до Скромності».

Купив пучок осніжених конвалій

І сизий флакончик парфумів,

Чесучевий плащ кинув на руку...» — І. Драч [23]

У творчості В. Стуса практично всі кольори забарвлені тугою і печаллю. Не став винятком і сизий, який теж зустрічається досить нечасто. У творі «Не одлюби свою тривогу ранню» з ранньої лірики, де ще зустрічаються оптимістичні мотиви надії на майбутнє і життєва дорога бачиться ліричному герою у позитивному ключі, поет створює настрій з забарвленням смутку за допомогою сизуватого кольору і іменника «сизь» — у межах однієї строфи:

«Не одлюби свою тривогу ранню,

— той край, де обрію хвиляста каламуть,

де в надвечір'ї вітровії тчуть

єдвабну *сизь*, не віддані ваганню.

Ходім. Нам є де йти — дороги неозорі,

ще *сизувати* в прохолодній млі...» — В. Стус [50]

Таким чином, можна говорити про досить різноманітне використання синьої гама кольорів поетами-шістдесятниками — у традиційному й відмінному від нього значенні. Здебільшого автори вдаються до переносного значення, експериментують з художніми образами, комбінують кольори,

творюють на їх основі неологізми. Синій і інші кольори, близькі до нього, посідають пріоритетне місце у колористиці поетів цього періоду.

РОЗДІЛ 3. ТЕПЛА ГАМА КОЛЬОРІВ У ПОЕЗІЇ ПОЕТІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Традиційно жовтий колір у давніх слов'ян асоціювався з сонцем, його величезною силою, тому був своєрідним символом захисту і надії, тепла і радощів. Наші предки вважали його, перш за все, кольором стиглого колосу, а також надавали перевагу йому під час Служби Божої: не випадково в одягу священників переважають жовті і золоті відтінки.

У різних народів цей колір завжди мав позитивну семантику, наприклад символізував успіх і процвітання на Близькому Сході, мужність і аристократизм — у Японії, прибуток — в Індії, радість і щастя — у Західній Європі. Винятком є лише Єгипет і деякі країни Азії, де жовтий традиційно вважається кольором трауру і смерті.

Відтінки жовтого — інші кольори теплої гами — теж мають усталене значення, закріплене у давній літературі і інших художніх творах. Так, золотий — асоціюється з мудрістю, досвідом і прагненням досягати мети. Це символ святості і духовного багатства. Світло-жовтий — це легкість і безпосередність, тоді як червоно-жовтий символізує стихію і нескореність.

Незважаючи на однозначно позитивну семантику, жовтий колір мав і суперечливе значення. З одного боку, він уособлював сонце, щастя, радощі, життя, а з іншого — був кольором достиглих хлібів і опалого листа, які символізували завершення, кінець, а почасти і смерть. Присутня подвійна семантика і у золотого кольору: коли золото перетворюється із символу на безпосередньо багатство, колір втрачає семантику святості й стає символом тлінної наживи. Отже, позитивне й негативне значення кольорів теплої гами знаходяться дуже близько одне до одного.

У поезії шістдесятників жовтий колір вживається найчастіше на позначення понять, пов'язаних з природою: поле, зерно, лист, хмара тощо. У традиційному прямому значенні бачимо цей колір у вірші В. Симоненка

«Жорна», присвяченому людині праці: «Каміння клацало зубами / в жорнах, / жувало *жовті зерна* на друзки...» [48]. У І. Драча в поезії «Як же тебе шанувати...» теж «жовтий» вжито на позначення кленового листа, без додаткової образності чи прихованого значення:

«Як же тебе шанувати —

Цвіт вишневий обсипати,

А чи *жовтий лист кленовий*

На віночок твій терновий?...» — І. Драч [23]

Проте іноді поети вдаються до непрямого значення кольору, вживають його поруч із непригаманними для цього поняттями, створюючи цікаві художні образи. Яскравим прикладом є поезія М. Вінграновського «Стоять сухі кукурудзи», де жовтий колір використано тричі у різних комбінаціях і значеннях. На початку це «жовте поле»: «...Лелека, мов старий грузин, / По *жовтім полю* ходить босо...» [12].

Далі автор несподівано забарвлює у цей колір тишу, очевидно, через аналогії з полем: «...Лисиця їла — і нема. / Лиш облизнулась в *жовтій тиші*...». Художні образи з кольористичними епітетами на цьому не завершуються: вводячи у канву твору «жовту хмару», поет майстерно доповнює візуальну картину, де панує «жовта» атмосфера — на землі, навкруги в повітрі, на небі. Так колір стає допоміжним інструментом для створення фону і настрою:

«...Щось в тому чорті є від мене.

Щось є для мене в тій зорі.

Лежить дорога у черлене,

І *жовта хмара* угорі...» — М. Вінграновський [12]

Це не єдиний випадок у творчості М. Вінграновського, де у межах одного вірша чи навіть строфи одна кольороназва використовується двічі чи тричі, або ще й комбінується з іншими кольорами. Зазвичай однаковий колористичний епітет вживається спочатку в прямому, а потім у переносному значенні, що допомагає автору створити паралельне сприйняття й спрямувати читача до правильного образу. Наприклад, у поезії «Безневинним жовтавим гроном», де, крім жовтого, ще є червоний і синій, це виглядає так: «Безневинним *жовтавим* гроном / Вона ще йшла *жовтаво* без вини, / І *сині* сльози билися *червоно*, / Як об каміння стиглі кавуни...»

Ще один вірш М. Вінграновського, де жовтий колір вдало вжито у контексті природного світу, що цілком характерно для пейзажної лірики, — «Ходімте в сад...». Розповідаючи про сад як про неповторну людську душу, автор фактично змальовує природу як живу людину, закликає навчитися жити в гармонії з природою. Тут в жовтий поет забарвлює грушу, проте робить це досить оригінально і образно: «...Затисла груша в *жовтих* кулачках / Смачного сонця лагідні *жовточки*...» [12].

М. Вінграновський вдало поєднує жовтий колір з іншими й у поезії «Прощалось літо...», створюючи різнобарвну, динамічну картину приходу осені: «Щось *біло* ткали павучки / На *жовтому* папері, / І *синє* літо на гачки / Вже зачиняло двері...» [12].

Не відходить від традиційно теплого значення жовтого кольору І. Драч у вірші «Мачинка», де створена картина зимового дня. Жовтий мак стає ледве помітним промінцем тепла серед морозу й холоду:

«Мороз вже сивий доцвітає,

Вже день од холоду заляк,

А тут, де падолист витає,

Між листом *жовтий* сяє мак...» — І. Драч [23]

У поезії «Піч» В. Симоненко дещо відходить від позитивної семантики жовтого кольору, хоч і вживає її з прихованим значенням тепла. У цей колір він забарвлює «черево» дерева, яке потрапило у піч: у цьому звичному для селян явищі — спалюванні дров у печі — автор вбачає знищення живої природи, висловлює своє вкрай негативне ставлення до цього. Саме у такому контексті і вживається колористичний епітет, який із розвитком подій у творі еволюціонує у «жовтаво-синю... печаль дібров»:

«Лиже полум'я *жовте черево*,

Важкувато сопе димар,

Галасує від болю дерево,

Піднімаючись димом до хмар.

...Біга тітка із кухні в сіни,

З-під повітки заносить дров —

З них струмує *жовтаво-синя*

Віковічна *печаль дібров...*» — В. Симоненко [48]

У продовження негативної семантики — вірш «Старість», де В. Симоненко асоціює жовтий колір якраз із завершенням життя, логічним кінцем. Таке трактування кольору цілком вписується в досить традиційні для поета наративи про пошану старості, де образ смерті, фізичного розпаду йде поруч із любов'ю і партнерством. Це одне з традиційних значень кольору, проте у цьому творі він вжитий у нехарактерному для себе вигляді дієслова:

«Сім десятків дідові старому,

Сам незчувсь, коли і відгуло, —

Вже лице *пожовкло*, як солома,

Борознами вкрилося чоло...» — В. Симоненко [48]

Цікаво, що у поезії В. Стуса, творчість якого теж розглядається у контексті кольорів у цьому дослідженні, жовтий колір зустрічається зовсім епізодично. Очевидно, це пов'язано зі світосприйняттям автора, забарвленим у негатив.

Творчість інших поетів-шістдесятників показує, що митці надають перевагу позитивному значенню жовтого кольору і вдаються найчастіше до його традиційної семантики. Проте він не є основним, а виконує скоріше допоміжну функцію у створенні художньої канви: акцентує увагу на окремих позитивних моментах за рахунок найпростіших асоціацій з природними явищами.

У творчості розглянутих поетів золотий колір найчастіше зустрічається у І. Драча і М. Вінграновського. У свою чергу, В. Стус і В. Симоненко використовують його епізодично, надаючи перевагу чорно-білій гамі і холодним тонам.

Семантичне значення «мудрість», яким здебільшого наділяла колективна народна свідомість золотий колір, проглядається в окремих віршах. Наприклад, у «Сонячному етюді» І. Драч закономірно вживає цей колористичний епітет у контексті опису сонця і всього, що його оточує, проте золотими тут виступають «накрапи» (краплини або фрагменти) в складі «жорстокої мудрості»:

«Ось сонце віри, чисте і просте,
Ось сонце міри з віжками на храпах,
Ось сонце смутку, звідки проросте

Жорстока мудрість в *золотих накрапах*...» — І. Драч [23]

У поезії І. Драча епітет «золотий» зустрічається як поруч із конкретними предметами, так і на означення абстрактних понять, подекуди навіть у межах одного твору. Наприклад, у «Баладі про соняшник», притчі

про красу і силу поезії, де цей колір теж напрошується у зв'язку з жовтим забарвленням рослини, золотими є «переливи кучерів» (у значенні — забарвлення листя соняшника) і водночас золотим є «німе захоплення». Саме у другому означенні автор апелює до давньої семантики мудрості і досвіду, тоді як у першому випадку — створює виразний художній образ-метафору:

«...Він стрибав на одній нозі,

Щоб вилити з вуха воду, —

І раптом побачив сонце

В *золотих переливах кучерів*,

У червоній сорочці навипуск...

І застиг він на роки і на століття

У *золотому німому захопленні...*» — І. Драч [23]

Зазвичай І. Драч вживає цей кольористичний епітет на позначення явищ природи, наприклад: «Я часто не знаю. Не знаю, де хвилі / Стають *золоті*, де багряно-тривожні...» («Калинова баляда»). У цьому вірші золотий колір зустрічається поруч з іншим теплим відтінком — багряним, як і в попередньому — разом із червоним. Далі по тексті бачимо ще одне звернення до цього кольору у контексті природи: «...Я — Оксана, вічна твоя рана, / Журна вишня в *золотих роях*...» [23].

І. Драч розвиває цей образ бджіл у поезії «Таємниця буття», так само забарвлюючи тепер вже соти у золотий колір: «Десь там, у найвищих глибинах, / Десь там, у найглибших висотах, / Таємниця вродилася, як пелюстина, / Як бджола в *золотистих сотах*». Проте в одній з наступних строф автор знов-таки звертається до першочергового значення цього кольору – мудрість і досвід віків, проводячи своєрідну паралель:

«...Десь там, в найпалкішому холоді,

Ген там, в холоднючій спекоті,

Таємниця життя вибухала,

Золотиста і зірна насподі...» — І. Драч [23]

Ще один яскравий художній образ, утворений за допомогою колористичного епітету «золотий» — жар-птиця фенікс у золотім вогні, де цей колір використано декілька разів. Спочатку це: «Я чую, як в мені у золотім вогні / Жар-птиця фенікс зводиться на дні...» («Чому ти, серце, все болиш частіш?», І. Драч [23]). Вірш має динамічну структуру, у складі якої «золоте пташатко» і «золоте гніздів'я» виглядають цілком органічно, незважаючи на незвичні форми слів. Означення доповнюють гармонійну картину оповіді і налаштовують читача на правильне сприйняття тексту:

«...Аж чую — знов! Знов золоте пташатко

Мене жахає вогняним початком,

В'є фенікс знову золоте гніздів'я,

Меча загнавши в душу по руків'я!..» — І. Драч [23]

М. Вінграновський здебільшого поєднує золотий колір з іншими, комбінує їх, створюючи неординарні художні образи, які заставляють задуматися над прихованим змістом. У поезії «Хліб» поет апелює до давнього, абстрактного значення кольору і наділяє його також значенням «вічність»: «Дванадцятого квітня мі ровесник / Був хлібом посланий у *чорне* й *золоте*: / Не старіють на світі наші весни, / І наші очі сніг не замете...»

Влучний образ «золотого стола» бачимо у однойменному вірші, присвяті О. Довженкові «На золотому столі» В. Вінграновського, де цей колір є лише епізодом оповіді, хоча і дуже яскравим, оскільки зустрічається в оточенні трьох інших: «Над безоднею світу *багряна* скала / Стоїть і хитається в хмарах *синіх*. / На *білому* тлі золотого стола / Відбилися пера сталені і гусині...» [12].

М. Вінграновський також подекуди вдається до семантики «святості», яка довгий час існувала у свідомості людей і закріпилася у багатьох церковних поняттях. У поезії «Присвячую Ніколозу Бараташвілі...» в золотий колір поет забарвлює чарівного коня Мерані, священого персонажа старовинних грузинських оповідей: «...Непохоронене, невбите, — / Мерані золотий, лети! — / Твоє ім'я, мій тату-світе, / Поете мій, мій дух святий!» [12].

У В. Симоненка й В. Стуса зустрічаються поодинокі випадки вживання золотого кольору. У хрестоматійному вірші «Лебеді материнства» це золоті сузір'я: «...Лопотіли крилами і рожевим пір'ям, / Лоскотали марево золотим сузір'ям...» [48].

У поезії «Даруйте радощі мої...», присвяченій гармонійному поєднанню ліричного героя у своїй самотності із Всесвітом, В. Стус поєднує колористичний епітет «золотий» із предметом білого кольору (габа — сукня із Туреччини білого кольору), надаючи тим самим йому ареолу святості: «...І золота твоя габа — / на руті, на піску, / і на руках, і на губах, / і на моїм віку» [50].

Ще один колір теплої гами — червоний — теж періодично зустрічається у творчості поетів-шістдесятників. У давнину він вважався кольором крові й вогню, символізував зазвичай красу, радість і любов до життя. Проте в певних обставинах вказував на мстивість і розруху. Червоний широко використовували у одязі, у побуті, в лікуванні, про нього складали пісні, його часто згадували у оповідях.

І. Драч вдається до прямого значення червоного кольору, згадуючи його поряд із предметами одягу, щоправда, одяг цей супроводжує не конкретну людину, а явище природи, тому колір служить засобом створення образності: «...Він стрибав на одній нозі, / Щоб вилити з вуха воду, — / І раптом побачив сонце / В золотих переливах кучерів, / У червоній сорочці навипуск» («Баляда про соняшник»). У поезії «Смерть Шевченка» є ще одна

згадка червоного кольору — у такому ж контексті: «А над серцем гопака / Панство з України / У червоних чобітках / Пробива до спини» [23].

Бачимо щось схоже і у В. Стуса у поезії «Марко Безсмертний» із збірки з саркастично-викривальними мотивами «Веселий цвинтар», де червоний використано для змалювання портрету головного героя: «...йому попалися червоні сап'янці, / сині шаровари з червоним поясом / і сорочка з вишиваною манішкою / на всі груди...». Поет вдається виключно до прямого значення червоного кольору, зазвичай без підтексту (при описі одягу), як, наприклад, і у вірші «Дівчина, довгошия, мов сарна...»: «Дівчина довгошия, мов сарна, / несла яйця / у червоному фартушку...» [50].

У М. Вінграновського червоний колір має і приховану семантику смутку, задумливості, роздумів, він наче розставляє акценти у складній життєвій ситуації, виступає своєрідним орієнтиром для ліричного героя інтимної лірики «Червоною задумливою лінією»:

«Червоною задумливою лінією

У сизих вербах, в голубій імлі

В тонкій руці з прив'яленого лілією

Окреслилась ти на вечірнім тлі...» — М. Вінграновський [12]

У творчості В. Симоненка червоний колір має виразно негативне забарвлення. Автор звертається до першочергового значення «кров», проте в кожному з таких творів все одно проглядається надія, радість у краще майбутнє, незважаючи на тривогу і негаразди. Найяскравіше ця тенденція видна у вірші «Берег чекання», присвяченому жертвам сталінських репресій: «...Та не вірять я не маю змоги, / Обіймає сумніви огонь, / І червоним ліхтарем тривоги / Зупиняю поїзда твого» [48].

Ще один вірш такого ж спрямування — «Україно, п'ю твої зіниці», де провідним мотивом є любов до України, заклик до земляків любити рідну

землю і дбати про її майбутнє. Тут, окрім червоного, поет згадує і «буряковий» колір, щоб підкреслити динамічну наповненість твору, додати ще один відтінок у сприйнятті читачем переживань ліричного героя: «Україно, п'ю твої зіниці / Голубі й тривожні, ніби рань. / Крешуть з них червоні блискавиці / Революцій, бунтів і повстань...». В продовження семантики «крові», «руйнувань», характерної для червоного кольору, поет додає:

«...Хай палають хмари бурякові,

Хай сичать образи — все одно

Я проллюся крапелькою крові

На твоє священне знамено». — В. Симоненко [48]

У межах войовничої тематики доцільним В. Симоненко вважає використання і багряного кольору, який за забарвленням дуже наближений до червоного (крові). У поезії «Салюти миру», присвяченій тематиці війни, він обирає саме цей колористичний епітет замість класичного червоного: «І встають у пам'яті дороги, / Ті, що довелося нам пройти, / Щоб багряний прапор Перемоги / Над рейхстагом гордо піднести...»

Цей випадок вживання **багряного** кольору абсолютно не одиничний. В творчості деяких поетів-шістдесятників він трапляється навіть частіше, ніж червоний. Наприклад, у поезії «І є народ...» М. Вінграновський забарвлює в багряний ріку, натякаючи на криваве минуле: «...В брунатних берегах ріка багряна мріє, / І гай засмучений стоїть, як чоловік». У вірші, де зібрано немало різних кольорів, «На золотому столі» поет створює образ «багряної скали», яка виступає своєрідним трагічним орієнтиром «над безоднею світу»: «Над безоднею світу багряна скала / Стоїть і хитається в хмарах синіх...» [12].

Багряний — саме той колір теплої гами, з яким М. Вінграновський пробує експериментувати, використовуючи складні прикметники й навіть дієприслівники. У творі «Прелюд», наприклад, теж прозоро проглядається семантика крові, страждань, трагізму, незважаючи на нетипове вживання кольору багряний: «...*Забагрюючи* космосу блакить, / Летить земля, відкривши смертно рота...» [12].

Вживаючи багряний поруч із сизим, М. Вінграновський також надає звичайному явищу природи (інею) відтінок трагічності: «Мій Києве, гайда до неї. / Гайда, мій Києве-листопад — / В багряно-сизому інеї, / У сизо-збурену небопадь» («Мій Києве...») [12].

Наповнений тривожністю і сумом багряний колір і в поезії І. Драча. Наприклад, у «Калиновій баладі» це яскраво видно по влучному епітету «багряно-тривожний»:

«Я часто не знаю. Не знаю, де хвилі

Стають золоті, де *багряно-тривожні*,

Не знаю, де міра вготована силі

Й нащо мої клетоти сині спроможні...» — І. Драч [23]

У «Баладі про відро» в багряний забарвлені зорі, а в поезії «Крила» багряною є доля, що теж є своєрідним натяком на складні життєві перипетії: «...Кому — долю багряну, / кому — сонце з туману, / Кому — перса дівочі, / кому — смерть серед ночі...»

Епізодично у творчості поетів-шістдесятників зустрічається оранжевий і помаранчевий кольори. Зазвичай вони асоціюються із радістю, задоволенням, енергією та силою. Ці поняття не є наскрізними для митців цієї епохи, тому колір не є домінуючим, тим не менше, окремі випадки вживання зафіксовані.

В «Баляді про соняшник» І. Драч використовує оранжевий на позначення сонця: «...Поезіє, сонце моє *оранжове!*...» [23]. Проте поруч із традиційною семантикою у прямому значенні присутня і інша, аналогія з поезією, яка, безсумнівно, викликає у ліричного героя позитивні відчуття.

У «Соняшному етюді» поет продовжує цю думку і також використовує яскравий колористичний епітет «оранжовий» на позначення сонця: «...Я продаю сонця – *оранжові*, тугі, / З тривожними музичними очима». Загалом ця поезія наповнена позитивними відчуттями і легкими для сприйняття художніми образами, тому саме цей динамічний колір виглядає тут органічно.

Ще один приклад позитивно забарвленого кольору у І. Драча — у поезії «Музичний етюд», проте замість оранжевого поет використовує помаранчевий: «*Помаранчева* стигла палітра / Горизонту вина подає. / Запрягає музика три вітра, / Щоб процокати в серце твоє» [23].

В одній з наступних строф автор змальовує натхненну картину природи і штрихами зображує почуття ліричного героя. У це позитивно забарвлене тло помаранчевий колір вплітається досить органічно: «...Та, до крапельки сонцю віддане, / На пшеничних вітрах встає / Твоє чисте, густе, провітрене, / *Помаранчеве* серце твоє».

У межах теплої гами варто виділити поодинові випадки вживання й інших колористичних епітетів. Наприклад, у В. Стуса: «На колимським морозі калина / зацвітає *рудими* слізьми...» з однойменного твору, де рудий – має семантику суму, печалі і жалю. Твір показує нестерпну тугу ліричного героя за Батьківщиною: роздумуючи про швидкоплинність людського життя, автор висловлює думку про те, як боляче чекати смерті на чужині. У творчості цього поета кольори теплої гами — це рідкість, і усі випадки їх вживання позначені саме таким негативним забарвленням [50].

РОЗДІЛ 4. СПЕЦИФІКА ВЖИВАННЯ РІДКІСНИХ КОЛЬОРІВ У ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Як показали попередні дослідження у розділах 2 і 3, у поезії шістдесятників переважають класичні кольорові гами — білий і чорний кольори, теплі відтінки, а також холодні, зокрема синій, голубий, блакитний. Проте зрідка у творах зустрічаються й інші кольори, які не вписуються у цю канву, але мають власну семантику. У народній традиції, до якої часто звертаються шістдесятники, **зелений** колір асоціюється із природою, весною, а значить, з надією на нове життя, символізує розвиток і є позитивним. Подібне сприйняття дійсності для митців цього періоду не є характерним, тому цей колір закономірно зустрічається епізодично, проте майже всюди — у традиційному контексті природи.

У «Баляді про соняшник» І. Драча це виглядає так: «Були руки й ноги в соняшника / Було тіло — шорстке і *зелене...*». У «Баляді про відро» поет також вводить цей колір під час створення художнього образу «зрізаного конусу»:

«...Я — зрізаний конус. А зміст мій до скону

Все незалежне, що вплине у мене:

Дині-дубівки чи промені хрону,

Чи гички хрумтливої тіло *зелене...*» — І. Драч [23]

У поезіях В. Симоненка зелений зустрічається у традиційному поєднанні з назвами природних об'єктів, наприклад: «...Ой майнули білі коні, тільки в'ються гриви, / Тільки курява лягає на *зелені ниви...*» («Ой майнули білі коні...») [48].

Таких випадків досить мало, їх можна назвати поодинокими, тобто поет не надає особливого значення цьому кольору, не вкладає у нього приховану семантику, а скоріше, використовує його за традицією, для

завершення цілісності картини, там, де це найбільш доречно. При цьому у одній строфі значно більше значення надається інших засобам художньої образності. Наприклад, у хрестоматійному творі «Лебеді материнства», де поруч із «зеленими садами» бачимо «хлопців чорночубих» і «диво-наречені», це простежується якнайкраще:

«...Будуть тебе кликати у сади зелені

Хлопців чорночубих диво-наречені...» — В. Симоненко [48]

Натомість у своїй пейзажній ліриці М. Вінграновський дещо відходить від традиційної семантики зеленого кольору, хоча все одно використовує його у контексті природи. Проте замість лісів, гаїв, садів, нив поет вдається до морської тематики, асоціює цей колір із морем, що не є традиційно для народного сприйняття. Аби підкреслити незвичне вживання зеленого кольору, митець створює цікаву метафору «зелені пісні»: «...І хвилі в глибокому хорі / Здіймають зелені пісні... / Іду у безсмертному морі, / І море іде у мені...» («Морської осені...») [12].

Навіть у поезії «Дерева», де зелений колір має бути традиційним, М. Вінграновський вводить оригінальне порівняння, звертаючись до дерев:

«Коли ви, як зелені волейболісти,

Перекидаєте місяць вночі одне одному над собою,

Над містами і над країнами, —

Я думаю, що ви збожеволіли,

І мені стає радісно, що ви не люди...» — М. Вінграновський [12]

Цим поет підкреслює власну позицію і відхід від традиційного сприйняття, висловлює прихований протест, що загалом було характерно для поезії шістдесятників.

Трапляються й поодинокі випадки експериментів із зеленим кольором: поети створюють своєрідні неологізми, зрідка вживають їх у формах різних частин мови, проте для зеленого кольору це менш характерно, ніж для інших, проаналізованих вище. Наприклад, у «Нічному етюді», створеному у жанрі демонстративно-пристрасної інтимної лірики, І. Драч утворює неологізм «зеленокоса», поєднуючи цей епітет із абстрактним поняттям «ніжність»: «...Руки обплетені, уста обпалені / Глибинними незагнуданими пожежами, / І *зеленокоса* ніжність пальми / Тебе не схолодить своїми одежами...» [23].

Не менш оригінальний у цьому виявленні і В. Стус. Цікавим є, наприклад, образ «зелен-криги» у вірші «Наснилося, з розлуки наверхлося...» (мотив нестерпної туги за сином) з прихованою семантикою, де складно пояснити, чому безбарвному тілу поет надав зелений колір:

«...Підтале чорноводдя *зелен-криги*

займається світанком на щодні...» — В. Стус [50]

У творі «Коли на землю спадає тиша...», просякненому мотивом мрії про повернення на рідну землю, В. Стус вводить зелений колір у ряді інших кольорів-дієслів, аби створити перед очима читача динамічний спектр, що теж є цікавим художнім засобом творення поезії: «...високе небо Аустерліца / чорніє, голубіє, синіє, *зеленіє*, / а людські очі / виловлюють з цілого спектра, / ніби рибу, впійману на гачок, / окремі кольори...» [50].

Незважаючи на те що в поезіях шістдесятників часто наявні чорний і білий кольори, **сірий** як дещо середнє між ними є досить рідким явищем. Семантика — від негативної до нейтральної, колір не несе значної художньої цінності, нечасто має емоційне забарвлення, а скоріше використовується у прямому описовому значенні.

Найчастіше сірий колір зустрічається в поезіях М. Вінграновського. Наприклад, у вірші «І є народ...», зразку патріотичної лірики, це колір

вітряків — пряме значення колористичного епітета: «На сизих пагорбах рясне село горіє, / І *сірі* вітряки докрилюють свій вік...». Ще один випадок традиційного вживання — «сірий дощик» у яскравому зразку інтимної лірики поета «Півпуда бринзи і корзина перцю...», проте цей епітет комбінується із метафорою, тому він набуває певного експресивно-динамічного забарвлення:

«Півпуда бринзи і корзина перцю,

І *сірий* дощик скаче в казані...» — М. Вінграновський [12]

У «Сільській поемі» М. Вінграновський вдається до сірого кольору на початку твору, натомість далі долучає яскраві образи із «ліловою тінню весни» і «вишневими очима грози». Так поет вибудовує контрастну канву й робить вірш динамічним, адже на тлі нейтрального сірого ліловий і вишневий сприймаються більш яскраво:

«На *сірому* крилі, на скіфській *сірій* ночі,

Де все жага, і доля, і мана, —

Лілова тінь весни, грози вишневі очі,

І ти, моя любове, не сама!...» — М. Вінграновський [12]

Загалом сірий колір у творах шістдесятників є нейтрально-забарвленим, як, наприклад, у вірші М. Вінграновського «Безневинним жовтавим гроном...»: «...Вона ще йшла: півсмерті, півпримари / Модерним привидом на шпильках між людьми / І *сірих* брів дві золоті примани / На переніссі тіпались крильми...» [12].

Проте трапляються й випадки негативного забарвлення, що більш характерно для творчості митців цього періоду. У поезії «Станси», яка написана у відповідності до канону поетичного жанру «станси» (чотирирядкові ямбічні строфи з викінченою філософською думкою), цей

колористичний епітет супроводжується іншим — «стоганебні», який вказує на негативну семантику:

«Якби я міг розворожитьь

Міщанство в реактивнім леті

І на серцях колючий дріт,

Одежі сірі стоганебні

І на економічнім небі

Всеїжоїжучий живіт!» — М. Вінграновський [12]

Схожу картину спостерігаємо у «Пророцтві 17-ого року» В. Симоненка (інша назва твору – «На цвинтарі розстріляних ілюзій»). Твір з'явився внаслідок потрясіння, яке пережив поет, дізнавшись про поховання жертв сталінських реперсій у Биківні. У цьому творі наділяє небо розгорнутим колористичним епітетом «від прокльонів посіріле»:

«Коли б убиті ожили,

То небо, від прокльонів *посіріле*,

Напевно б, репнуло від сорому й хули...» — В. Симоненко [48]

Відверто негативне значення простежується й у вірші В. Симоненка «З вікна», де короткими штрихами автор змальовує сумку картину ранньої зими, яку гармонійно доповнюють і сірі стіни, й сизий смуток:

«Синиця в шибку вдарила крильми.

Годинник став. *Сіріють* німо стіни.

Над сизим смутком ранньої зими

Принишкли хмари, мов копиці сіна». — В. Симоненко [48]

Водночас В. Симоненко вживає епітет сірий і в нейтральному, прямому значенні, проте, як і М. Вінграновський у «Сільській поемі» [12], розглянутій вище, вводить елементи контрасту: «...Небо в сутінь буває сірим, / А насправді ж воно — голубе...» («Тиша і грім»). У цьому ж творі поет розвиває цю думку і підкреслює, що не все так однозначно, що нейтральний сірий — зовсім не нейтральний, адже супроводжує життя з усіма його радощами і печалями:

«...Та в прекраснім житті важкому

Будуть завжди сіять мені

В душу, повну вітрів і грому,

Сіруватих очей вогні...» — В. Симоненко [48]

У творчості В. Стуса сірий зустрічається в одиничних випадках на противагу білому і чорному, що цілком закономірно для творчості митця, сповненої категоричності й однозначних тверджень. Проте навіть у цих поодиноких віршах поет комбінує нейтрально сірий з яскравим ліловим, щоб підкреслити: поезія не буває нейтральною, і навіть найбільш нейтральний сірий колір повинен мати семантичне забарвлення:

«Весь обшир мій — чотири на чотири.

Куди не глянь — то мур, кутор і ріг.

Всю душу з'їв цей шлак *лілово-сірий*,

Це плетиво заламаних доріг». — В. Стус [50]

Ще один колір, який зустрічається епізодично у творчості шістдесятників, — **рожевий**. Названий на честь квітки, він не випадково асоціюється у свідомості митців із жіночністю, красою, ніжністю, тому і вживається у таких контекстах, здебільшого у інтимній ліриці.

Наприклад, у лагідно-мрійливому зразку інтимної лірики, у «Лебединому етюді» І. Драч забарвлює в рожевий колір коси коханої, надаючи епітету прихованого значення — дівочтво, м'якість, любов:

«...Зацвіте автострада доспілими гронами,
Змиє коси рожеві в пахучім любистку зоря.
З твого чистого ставу між лататтям та Оріонами
Ти лебедкою плинеш у безкресі мої моря...» — І. Драч [23]

У В. Симоненка рожевий з'являється дещо в іншому контексті, проте теж у позитивному, у хрестоматійному вірші «Лебеді материнства». Ніжний і водночас привабливий колір забарвлення пір'я лебедів, на який неможливо не звернути увагу, створює перед очима приємну картину минулого, в яке хочеться зануритися спогадами: «Мріють крилами з туману лебеді рожеві, / Сиплють ночі у лимани зорі сургучеві...» [48].

Очевидно, що рожевий використано тут не випадково, адже у одній з наступних строф він з'являється знов, але вже у комбінації з ще одним позитивним кольором — золотим. Саме ці колористичні епітети поет асоціює з позитивним сприйняттям світу, з надією на майбутнє, за яким стоїть щасливе минуле і теплі спогади: «...Лопотіли крилами і рожевим пір'ям, / Лоскотали марево золотим сузір'ям...» [48].

У М. Вінграновського рожевий колір зустрічається в дещо іншому контексті, у поєднанні з явищами і об'єктами природи. В різних випадках колористичні епітети здебільшого нейтральні, не несуть емоційного забарвлення, а просто вживаються при описі, скоріше, для уточнення кольору і створення додаткових штрихів. Наприклад, у поезії «На золотому столі» це «рожеві зірниці» (світанки):

«Там Пушкін під зорями і Тарас,

Там Лермонтов плаче вві сні і лютує,

В *рожевих зірницях* там вітер погас,

І тиша колиску собі гаптує...» — М. Вінграновський [12]

У пейзажній ліриці «Димить стерня над синіми ярами» у рожевий колір забарвлена «далина», отже, цей колір надає природному об'єкту ореолу таємничості і загадковості: «...Ряхтить між кленами *рожева далина* — / І полином надихавшись сповна, / Встає зоря вечірня з полина...» [12].

У творчості В. Симоненка є традиційне вживання рожевого кольору, у контексті інтимної лірики. Поет возвеличує силу справжнього кохання і вдало поєднує ці мотиви із філософськими роздумами про життя. Рожевий колір зустрічається у комбінації із словом «ілюзії», у значенні, близькому до «рожеві окуляри» (поезія «Є в коханні і будні, і свята...»):

«Є в коханні і будні, і свята,

Є у ньому і радість, і жаль,

Бо не можна життя заховати

За *рожевих ілюзій вуаль*...» — В. Симоненко [48]

Колористичний епітет «**карий**» традиційно асоціюється із кольором очей. Саме у такому контексті й вживають його деякі поети-шістдесятники, «вкладаючи» у певний художній образ. Наприклад, у «Баляді синтези» І. Драча, створеній у експресивно-ліричній манері, в руслі яскравої інтимної лірики, це виглядає так: «...Так в берегах брів крутоберегих / Два *карих океани* билось...» [23].

У М. Вінграновського цей колір взагалі з'являється поруч із словами «очі», «дивляться»: «...То не могили братські — очі йдуть: / Не дивляться ні *каро*, ані синьо...» («Пристою коло тебе і візьму...»). Цей образ очей карого і синього кольору розвивається далі у канві твору у образ «каро-синього часу»:

«...Нам треба вас. Ми є, але без вас...

У братським поіменні й безіменні

Ваш *каро-синій, синьо-карий час* –

На всі часи знаменні і священні...» — М. Вінграновський [12]

Досить незвичний для інших поетів карий колір трохи частіше зустрічається саме у поезіях М. Вінграновського, і контекст — не лише забарвлення очей. Наприклад, у «Нічному етюді» він використаний у ряді «...мій буйний, мій *карий*, мій чорний раю!...» — у непрямому значенні, з метою створення розширеного художнього образу [12].

У вірші «Перо» зустрічаємо ще один варіант поєднання цього кольору із абстрактним поняттям — суто з художньою метою: «...Нам розтинали дні ці карі / До серцевини, до зорі, / Куди не дійдуть яничари / В облудній словоблудній грі...»

Серед інших рідких кольорів, які в одиничних випадках зустрічаються у поезії шістдесятників, варто згадати ще **ліловий** — колір, мало характерний для української народної творчості. Цікаво, що його різні поети цього періоду комбінують із сірим, акцентуючи на тому, що сам по собі він не несе значної семантичної цінності. Наприклад, у В. Стуса, який вклав у цей вірш максимум душевного розпачу, горя і смутку, висловлюючи тугу за Батьківщиною і мрію повернутися на рідну землю, це виглядає так: «...Всю душу з'їв цей шлак лілово-сірий, / це плетиво заламаних доріг...» («Весь обшир мій — чотири на чотири...») [50].

Схожа картина спостерігається і «Сільській поемі» М. Вінграновського, де основну увагу акцентовано на сірий колір, який двічі повторюється у одному рядку, в той час як ліловий, поруч із вишневим, — сприймається вже не так експресивно:

«На **сірому** крилі, на скіфській **сірій** ночі,

Де все жага, і доля, і мана, —

Лілова тінь весни, грози **вишневі** очі,

І ти, моя любове, не сама!..» — М. Вінграновський [12]

Отож рідкісні кольороназви трапляються в поезії шістдесятників не часто, однак вживання таких лексем робить їхні вірші ще більш змістовно глибокими та духовно спорідненими для читача.

ВИСНОВКИ

Століттями вчених цікавила семантика кольорів, яка проходила через протистояння суб'єктивного символізму та традиційної символіки в різні історичні періоди. Колір — складний об'єкт дослідження, який вивчається в рамках різних наукових і культурних дисциплін, і розуміння його значення змінюється з часом та контекстом. Розуміння й оцінка кольорів змінювалися відповідно до культурних, історичних, соціальних і наукових контекстів. Наприклад, в середньовічній Європі червоний колір сприймався як символ крові, любові і сили, а чорний — як символ смерті і жалоби. У Ренесансі жовтий став символом сонця, життя і оптимізму, а зелений — символом природи і здоров'я. У сучасному світі багато культур пов'язують червоний колір з любов'ю та романтикою, а зелений — з екологією та природоохоронними питаннями.

Наука вплинула на розуміння кольорів. Фізиків цікавили властивості світла та колірний спектр, а фізіологи досліджували те, як людина сприймає колір через роботу очей та мозку. Психологи досліджували ефекти кольору на емоції та настрої людини. Ці дослідження допомогли розібратися у тому, які кольори сприймає людина, який вплив вони мають на наші емоції, а також на фізичний і психічний стан. Художники і мистецтвознавці також вивчали кольори, щоб краще розуміти, як їх використовувати в мистецтві. Наприклад, Й. Іттен розробив колірну теорію, яка допомогла художникам краще розуміти, які кольори добре підходять один до одного, а які не дуже.

Семантика кольорів у давніх слов'ян була досить складною і багатоаспектною. Наприклад, деякі кольори мали символічне значення і пов'язувалися з певними явищами або ідеями. Так, червоний колір уявлявся як символ крові, багатства, любові, а також зв'язаний із заборонаю, позначав небезпеку, гнів і агресію. Жовтий колір вважався кольором сонця, світла,

багатства, але також і підозрілим і небезпечним. Синій колір пов'язувався з водою, небом, духовністю, а також з печаллю та сумом.

Кольори мали важливе значення у поезії шістдесятників, які відстоювали свободу творчості та культуротворчість. Кольори використовувалися митцями як засіб художньої виразності, а їхня семантика у творчості В. Симоненка, В. Стуса, І. Драча та В. Вінграновського ставала предметом досліджень науковців, які намагалися розібратися у сенсі традиційних та нетрадиційних кольоропозначень. Зокрема дослідження спрямовані на з'ясування того, яка складова — суб'єктивний символізм чи народна традиція — переважає у цій поезії.

Шістдесятники відомі своєю творчістю, яка передає важкий життєвий досвід. Наприклад, Василь Стус у своїй поезії використовував кольорові епітети, такі як «**чорний**», щоб передати почуття суму та туги. У більшості віршів шістдесятників можна помітити сумний настрій. Однак, окрім класичної лірики, де наголошується на настрої, чорний колір традиційно використовується для зображення складних життєвих обставин. Поезія шістдесятників відрізняється унікальними нестандартними образами, наповненими глибоким змістом. Багато з них доповнюють кольорові епітети, зокрема чорний колір. Митці часто створювали колористичні епітети-неологізми, наприклад «чорностав» та «чорноводдя» у Василя Стуса, «чорногарячий» в Івана Драча, «чорнолетючий» у Миколи Вінграновського.

Традиційно, колористичний епітет «**білий**» має позитивне значення в порівнянні з «чорним». У творах І. Драча та В. Стуса можна знайти приклади позитивної семантики білого кольору, наприклад «білі плечі» та «білі руки». Однак, в цілому, творчість поетів-шістдесятників пронизана філософськими нотами, тугою, сумом та роздумами про життя, тому в ній переважає негативність. Тому не дивно, що колористичний епітет «білий» може мати інше значення, далеке від позитивної семантики. Наприклад, В. Симоненко

використовує білий колір у поєднанні з непоєднуваним - «біла кров». В загальному, білий колір не є так часто вживаним у творах поетів цього історичного періоду, як чорний. Автори використовують його досить обережно, здебільшого з нехарактерним для нього значенням, в окремих випадках, кількість яких у їх творчості не така велика.

Поети-шістдесятники використовують **поєднання чорного та білого** кольорів як художній засіб для підсилення зображуваних подій чи настрою ліричного героя. Проте частіше обидва кольори не використовуються антонімічно, а несуть негативне значення і переповнені смутком. Традиційна антонімія білого і чорного в поезії шістдесятників майже не використовується. Автори не вживають поруч ці кольори в традиційному позначенні добра і зла, натомість всюди наділяють білий колір з позитивною семантикою як протилежним забарвленням до суму, болю, страждання. Оскільки поети уникають традиційних контрастів, закріплених у народній творчості, вони частіше поєднують чорний і білий кольори з іншими кольористичними епітетами. Це характерно для творчості всіх розглянутих авторів.

Поети-шістдесятники використовували **синю гаму** кольорів досить різноманітно, включаючи традиційне і нове значення. Зазвичай вони використовували переносне значення, експериментували з художніми образами, поєднували кольори та створювали на їх основі нові слова. Синій та схожі кольори мали пріоритетне значення у колористиці поетів цього періоду. У своїх творах поети часто пов'язують синій і голубий кольори з небом, а також використовують їх для опису води, що відображає народну традицію. Також синій колір має інше значення, близьке до традиційного народного, яке означає сум, смуток і тугу, на відміну від радості, що пов'язується з зеленим кольором. Цю семантику також використовують поети-шістдесятники, наприклад, Василь Стус створює атмосферу розпачу та збентеженості, використовуючи синій колір разом з такими словами, як

«смерть», «упир», «смертий запах» тощо. У деяких випадках тривожний настрій в поезії відтворюється за допомогою поєднання синього з чорним кольорами. Також, голубий кольористичний епітет використовується для вираження смутку. Іноді поети забарвлюють у синій колір незвичайні речі, наприклад, «блакитний сон» у М. Вінграновського, «сизий смуток» у В. Симоненка.

Досить популярною була і тепла гама кольорів. У поезії шістдесятників найчастіше жовтий колір використовується для опису природи, таких понять, як поле, зерно, лист, хмара і т.д. Інші поети-шістдесятники використовують жовтий колір, надаючи перевагу його позитивному значенню та використовуючи традиційну семантику. Однак жовтий колір не є головним і виконує скоріше допоміжну функцію у створенні художньої канви: акцентує увагу на окремих позитивних моментах за рахунок найпростіших асоціацій з природними явищами. У творах, присвячених війні, В. Симоненко вважає доцільним використання багряного кольору, який за забарвленням дуже наближений до червоного (крові). М. Вінграновський використовує поєднання багряного і сизого кольорів, щоб надати звичайному явищу природи відтінок трагічності.

Окрім цього, поезія шістдесятників містила рідкісні кольороназви, які не траплялися в традиційній колористиці. Це надавало їх творам особливого художнього виразу та змістовності. У народній традиції, яку часто використовують шістдесятники, зелений колір асоціюється з природою, весною і символізує розвиток та позитив. Це сприйняття дійсності не є характерним для митців цього періоду, тому зелений колір зустрічається епізодично, але майже всюди в традиційному контексті природи. Однак у своїй пейзажній ліриці М. Вінграновський відступає від традиційної семантики зеленого кольору, але все ж використовує його в контексті природи. Він асоціює цей колір із морською тематикою, що не є типовим для народного сприйняття. Аби підкреслити цей нестандартний підхід, митець

створює цікаву метафору «зелені пісні». У творчості шістдесятників чорний і білий кольори часто наявні, але сірий є рідкістю. Рожевий колір, який використовується епізодично, асоціюється з квіткою і жіночністю, красою і ніжністю, тому зазвичай вживається в інтимній ліриці. Кольоровий епітет «карий» традиційно асоціюється зі забарвленням очей та вживається у художніх образах. Також можна згадати ліловий колір, що не є характерним для української народної творчості. Цікаво, що різні поети цього періоду поєднують його з сірим, акцентуючи на тому, що сам по собі він не має великої семантичної цінності. Використання таких лексем робило вірші шістдесятників ще більш глибокими та духовно спорідненими для читача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агостона Ж. Теорія кольору та її використання у мистецтві і дизайні / Ж. Агостона. - К.: Видавництво "КМ-БУКС", 2012.
2. Бабій І. М. Мовні засоби і способи вираження кольору у сучасній українській мові. Наукові записки ТДПУ. Серія: Мовознавство. 2003. Вип. 2 (10). С. 82–85.
3. Бабій І. М. Семантика, структура та стилістичні функції назв кольорів у сучасній українській мові (на матеріалі малої прози В. Стефаника, М. Коцюбинського, М. Хвильового): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Київ, 1997. 21 с.
4. Бабій І. М. Семантична характеристика назв кольорів у сучасній українській мові. Українське мовознавство. 2003. № 27. С. 12–15.
5. Бедрик Ю.І. Василь Стус: проблема сприймання. – К.: Фотовідеосервіс, 1993. – 89 с.
6. Бех, І. Д. (2011). Вплив кольору на емоційний стан людини. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 12: Психологічні науки, 25, 3-10.
7. Беценко Т. П. Структура і поетичні функції атрибутивних словосполучень у поезіях шістдесятників: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Харків, 1999. 20 с.
8. Богдан С. М. Поетика загадки і концепт табуйованого імені у творчості Миколи Вінграновського. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2157/Bohdan_Poetyka_zahadky.pdf?sequence=1 (дата звернення: 29.03.2023)
9. Бондаренко, А. (2013). Поетичний звукопис Василя Стуса: феноменологічна проекція. Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи".
10. Вакуленко, Н. (2017). Психологічні впливи кольору на особистість людини. Серія «Психологічні науки», 38, 94-99.

11. «Вихід у чорне»: чорний колір у збірці «Палімпсести» В. Стуса // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. – К. – Ніжин: ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. – Вип. 11: Лінгвістика і літературознавство. Частина 2. – С. 324 – 331.
12. Вінграновський М. URL: http://ukrlit.org/vinhranovskyi_mykola_stepanovych/tvory (дата звернення: 29.03.2023)
13. Войнаровський, В. Кольори у поезії Василя Стуса // Слово і Час. - 2004. - № 4. - С. 64-72.
14. Семантика кольору в поезії Ірини Жиленко // Літературознавчі обрії: праці молодих учених. — Вип. 12. — К., 2006. — С. 185 — 191.
15. Генезис та особливості формування базових моделей ідентифікації кольору. URL: <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2019/12/113-%D0%AF%D0%A0%D0%95%D0%9C%D0%A7%D0%A3%D0%9A.pdf> (дата звернення: 29.03.2023)
16. Гете Й. В. «Учение о цвете». URL: <http://surl.li/fwylb> (дата звернення: 29.03.2023)
17. Гончар, І. (2004). Колір в українському національному живописі. Київ: Наукова думка.
18. Горобець В. Й. З історії назв кольорів в українській мові. Культура слова. 1977. Вип. 12. С. 56–65.
19. Грабар, І. (2001). Елементи колірною мислення в живописі. Київ: Основи.
20. Гриценко, І. Символіка кольорів у поезії Ліни Костенко // Зарубіжна література в школі. - 2010. - № 3. - С. 39-44.
21. Дегтярьов, В. (2018). Колір у живописі: теорія і практика. Київ: Либідь.
22. Дзівак О. М. Про систему назв кольорів у сучасній українській літературній мові. Українське мовознавство. 1975. Вип. 3. С. 25– 31.

23. Драч І. URL: <https://ua.poetree.club/poets/drach.ivan> (дата звернення: 29.03.2023)
24. Еволюція науки про колір URL: https://www.koloristika.in.ua/t_enk.php (дата звернення: 29.03.2023)
25. Ємельянова, І. В. (2012). Психологічні особливості восприяття кольору людиною. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, 13(246), 111-115.
26. Забужко, О. Кольорова терапія. Поезія шістдесятників. - Київ: Факт, 1998. - 295 с.
27. Зайцев О. Наука про колір і живопис. URL: <https://readli.net/amp-quot-nauka-o-tsvete-i-zhivopis-amp-quot/> (дата звернення: 29.03.2023)
28. Золотий колір – «ікона» світла» у збірці «Палімпсести» В. Стуса // Вісник Харк. нац. ун-ту. Сер. філол. – 2005. – № 707. – С. 153 – 156.
29. Іттен Й. Мистецтво кольору / Й. Іттен. - К.: КМ-Букс, 2018.
30. Карпенко О.В. Кольорова символіка в поезії Шевченка та Шевченкознавстві: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Карпенко Олександра Володимирівна; Київський національний лінгвістичний університет. - Київ, 2017. - 211 с.
31. Коваль, М. Символіка кольорів у поезії Івана Драча // Українська література. - 2002. - № 1. - С. 90-95.
32. Козловська, І. (2014). Вплив кольору на психіку людини. Вісник Кіровоградського національного технічного університету, 23, 220-223.
33. Коцюбинська, М. (2004). Художній світ Василя Стуса. Київ: Дніпро.
34. Кольористичні епітети в творчості поетів-шістдесятників. URL: http://shistdesjatnyky.blogspot.com/2012/11/blog-post_652.html?m=1 (дата звернення: 29.03.2023)
35. Куц О. Кольорова символіка в поезії Мирослава Дочинця // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. - 2006. - Вип. 4. - С. 40-46.

36. Левченко, О. Кольори у поезії Віктора Неборака // Українська література. - 2008. - № 4. - С. 107-112.
37. Лесьова, Г. Поетика кольорів у поезії Миколи Вінграновського // Література України. - 2013. - № 5. - С. 90-96.
38. Малиновська, О. (2016). Колір у творчості українських художників XIX-XX століть. Львів: Видавництво Львівської політехніки.
39. Мельник, І. Кольорова символіка у поезії Василя Мачули // Літературна Україна. - 2011. - № 3. - С. 100-105.
40. Миронова Л. Кольорознавство. - 2006. - Київ: Наукова думка.
41. Мисливець М.Н. Особливості трагічного у поезії В.Стуса // Шістдесятництво як літературне явище: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. – Дніпропетровськ, 2000. – С.82-85.
42. Новокширська, І. В. (2017). Кольорова психологія та її вплив на людину. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки, 1(10), 192-195.
43. Остапчук, Н. Символіка кольорів у поезії Юрія Андруховича // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. - 2014. - Вип. 126. - С. 136-141.
44. Пустовіт Л. Семантика кольору у Івана Драча і Бориса Олійника // Культура української мови: Довідник. – К., 1990. – С. 257 – 262.
45. Прищенко С. В. Кольорознавство : навчальний посібник / за редакцією професора Є.А.Антоновича. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 358 с., іл. URL: http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/knugu/knygy2/dyzain/pryshchenko_koloroznavstvo.pdf (дата звернення: 29.03.2023)
46. Савчук Г. О. Поезія Василя Стуса: художня семантика і структура (на матеріалі збірки "Палімпсести"): дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. — Х., 2006. — 187арк. — Бібліогр.: арк. 169-187.

47. Саковець, С. (2002). Міфопоетика творчості Василя Стуса. Львів: Літопис.
48. Симоненко В. URL: <https://ua.poetree.club/poets/vasil.simonienko> (дата звернення: 29.03.2023)
49. Слапчук В. Національний образ світу у творчості поетів-шістдесятників (М. Вінграновський і А. Вознесенський). URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Slapchuk_Vasyl/Natsionalnyi_obraz_svitu_u_tvorchosti_poetiv-shistdesiatnykiv_M_Vinhranovskyi_i_A_Voznesenskyi/ (дата звернення: 29.03.2023)
50. Стус В. URL: <https://ua.poetree.club/poets/stus.vasil> (дата звернення: 29.03.2023)
51. «Слово о полку Ігоревім». URL: <http://litopys.org.ua/slovo67/sl18.htm> (дата звернення: 29.03.2023)
52. Темченко Л.В. Екзистенційна проблематика поезії В.Стуса // Шістдесятництво як літературне явище: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. – Дніпропетровськ, 2000. – С.48.
53. Томко Н. М. Кольорова символіка української поезії ХХ століття. - К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2011. - 280 с.
54. Ткаченко, А. (2013). Вища школа мистецького чину (Сізіфові крила Івана Драча). Київ: Критика.
55. Ткаченко, О. Кольорова символіка у поезії Сергія Жадана // Філологічні науки. - 2012. - Вип. 2. - С. 29-35.
56. Треф'як Н. І. Синтез модерністських стильових ознак у прозі Миколи Вінграновського URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14892/Trefiak_Syntez_modernistskykh_stylovykh_oznak.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 29.03.2023)
57. Халатний, В. Кольорова символіка у поезії Юрія Іздрика // Українська література. - 2012. - № 1. - С. 108-113.

58. Холод, І. Кольорова символіка у поезії Ігоря Калинець // Філологічні студії: науковий журнал. - 2009. - Вип. 7. - С. 246-250.
59. Черкашина, О. (2017). Колір в живописі: проблеми теорії і практики. Київ: Дніпро-Україна.
60. Чорне і біле: кольори поезії шістдесятників. URL: http://shistdesjatnyky.blogspot.com/2012/11/blog-post_10.html?m=1 (дата звернення: 29.03.2023)
61. Чубай, О. Кольорова символіка у поезії Василя Герасим'юка // Молодь і ринок. - 2014. - Вип. 4. - С. 28-32.
62. Шевельов Ю. Трунок і трутизна: Про „Палімпсести“ Василя Стуса // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія: У 3-х т. Т.2. – Харків: Фоліо, 1998. – С.105-135.
63. Шевченко, Л. Кольорова символіка у поезії Левка Тімченка // Сучасна українська література. - 2011. - Вип. 2. - С. 102-108.
64. Шеремета, О. Кольорова символіка у поезії Івана Семесюка // Сіверщина: історія, культура, сучасність. - 2015. - Вип. 30. - С. 209-215.
65. Штолько, М. Семантика кольору в поезії Ірини Жиленко [Текст] / М. Штолько // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. – 2009. – Вип. 51, вип. 852. – С. 190-195.
66. Юрій Басанець, Микола Осипчук. Кольоровий контраст як засіб підсилення звучання ідеї живописного твору. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/8252/1/20171120_201.pdf (дата звернення: 29.03.2023)
67. Якубець, Н. Кольорова символіка у поезії Василя Симоненка // Філологічні науки. - 2010. - Вип. 9. - С. 171-176.
68. Яцків, Н. Кольорова символіка у поезії Віктора Зборовського // Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. - 2013. - Вип. 1. - С. 117-121.
69. Berlin, V., & Kay, P. (1991). Basic Color Terms: Their Universality and Evolution. University of California Press.

70. Biggam, C. P. (2012). *The Semantics of Colour: A Historical Approach*.
Cambridge University Press.