

творюють струнку систему граничної конкретизації та увиразнення зображуваного, так що дуже незвичні, неочікувані “дійові особи” новели стають цілком рельєфними, виразно розмежованими, набувають неповторної індивідуалізації, а сам твір – небувалої як-рості і чарівності.

1. Библия. Книги Священного Писання Ветхого и Нового Завета. – Брюссель, 1973.
2. Голоюх Л.В. Порівняння як структурно-стилістичний компонент художнього тексту: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1996.
3. Коцюбинський М.М. Твори: В 7 т. – К., 1974. – Т. 2.
4. Мойсієнко А. Порівняння в системі Шевченкового вірша // Дивослово.- 1996. – №3.
5. Сучасна українська літературна мова. Морфологія. – К., 1969.
6. Шадура В.О. Метафора в новелі М.М.Коцюбинського “Intermezzo” // Тези доп. і пов. четвертої респ. наук. конф. з питань творчості М.М.Коцюбинського. – Дніпропетровськ, 1963.
7. Шаповалова Н.П. Функціонально-стилістичний статус порівняльних конструкцій сучасної української мови: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 1998.

В. І. Саєнко

Семантика й символіка кольору в збірці "Вибране" Михайла Драй-Хмари

Поетика М.Драй-Хмари – явище цілісне. Ця теза була б черговим трюїзмом, якби за цим не стояв отой айсберг, що приховує свою сутність під водою, а не височить на поверхні. Художня тканина його поезії зіткана з різних матеріалів, які пластично і непоривно з'єднані, складаючи спільність різних якостей, злучених не за принципом доданків, а взаєморозвитку, геометричної прогресії, де цілість набагато більша за суму окремих елементів. Так, звук органічно переплавляється в колір, що обростає тактильними (дотиковими) враженнями, а ті, помножені на запахів і больові відчуття, створюють стереоскопічну картину мікро- і макрокосмосу Душі, яка і є поезією М.Драй-Хмари. Та щоб дійти до цього синтезу, треба розкласти на окремі деталі, складники, матеріали, елементи, з яких зроблено поетичну будівлю, власне, “пережити аналіз”, щоб зрозуміти, що синестезійність як передумова й есте-

тичний принцип поезики митця, вияв художнього плюралізму характеризують не лише поезію неокласиків, але творче розмаїття української літератури 20-х рр. І тут допоможе спеціальне вивчення звукописної манери М.Драй-Хмари, що є гранню його художньої системи, в якій Слово формується з фонем, звуків, та дослідження візуальної образності, що так само матеріалізується в Слові, але вже в інших вимірах і за іншими принципами.

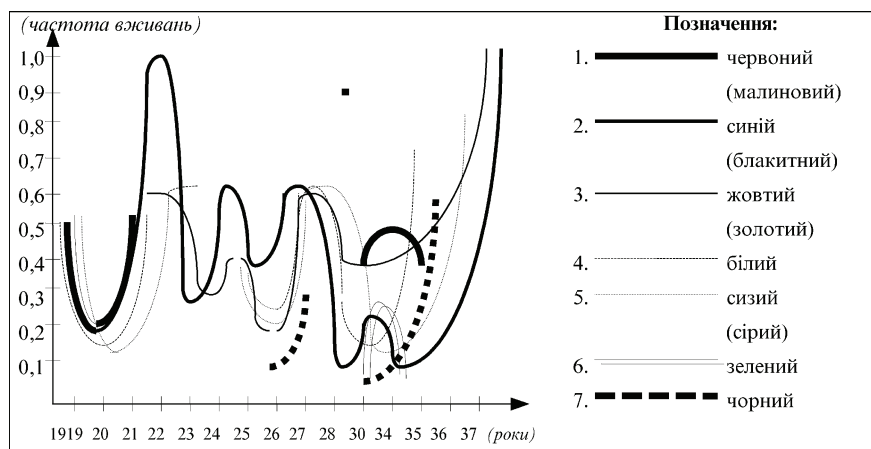
Яку ж роль відіграє барва, її озвучення в слові М.Драй-Хмари? Як пластика речей набуває сили і ваги завдяки кольоровій палітрі, яка виступає ніби та розкішна рамка для чудової картини, що оживає під пером майстра? Як відбувається цей одухотворюючий процес оживлення байдужого, індиферентного матеріалу, яким користуються всі, в чисте золото художньої правди, в естетичне багатство і красу словесного звучання і барвопластики? Це і складає предмет аналізу в даній роботі. Адже у “Вибраному” її автор прекрасно продемонстрував вміння скористатися можливостями палітри в поезії, своєрідно довівши, що колір у художній літературі є одним із найважливіших засобів розкриття ідейного змісту, досягнення художньої виразності, емоційної вираженості твору. Характер трактовки кольору в художньому творі (кількість і інтенсивність кольорів, контрастність їх співвідношень тощо) базується на об’єктивних кольорових властивостях зображених об’єктів і зумовлюється конкретним художнім задумом, історико-стилістичною особливістю мистецтва, методом творчості художника, призначенням твору, а також індивідуальною своєрідністю художника тощо. І колір, і колорит у поезії М.Драй-Хмари відіграють принципову роль, як і звукопис. Отже, колір працює не лише на живописному полотні. Він має місце і в роботі літератора, який доречно користується його можливостями для відтворення багатоманіття світу, його яскравих відтінків та природних барв. З поняттям фарбного опису в словесній творчості тісно пов’язана ще одна художня категорія – колориту, що є продуманою системою сполучень кольорів художнього твору, що відтворює барви реального світу та характеризує ідейний зміст твору. Поруч із композицією і малюнком колорит відіграє важливу роль у художньому пізнанні дійсності та є важливим засобом емоційної, психологічної виразності, яка служить цілям найповнішого розкриття художнього образу.

Серед нечисленних праць, присвячених вивченню творчості М.Драй-Хмари, питання колористики залишилося поза межами дослідження, хоч і є окремі цікаві знахідки в цій сфері. Так, збуджує пошук і праця Юрія Шереха (Шевельова) [13] про творчість М.Драй-Хмари, щоправда, колір як елемент поетики митця розглядається побіжно і не спеціально. Не можна обійти багатоаспектні і ґрунтовні роботи О.Ашер, Л.Темченко [12], присвячені вивченню творчості неокласиків, у котрих містяться окремі спостереження над колористикою їхньої поезії. Та як літературознавча проблема питання кольору не оминалися. Деякі дослідники розглядали його на матеріалі окремих творів чи авторів, роблячи, проте висновки узагальнюючого характеру, як наприклад, С.Соловйов, який зробив посутнє узагальнення: “Колір у літературі має особливий виключний інтерес для дослідника: письменник використовує його ненавмисне, інтуїтивно, підсвідомо, як правило, це природна, натуральна функція” [8: 54]. Цієї теми торкався ряд дослідників: Н.Бахіліна [1], В.Бичков [3], В.Петров [6], С.Соловйов [8], Н.Сологуб [6]. В.Саєнко та І.Пономаренко [7], котрі дійшли висновку, що “кольоровість” словесного зображення, активна до нього апеляція у художній творчості, міра й специфіка його застосування – прикмета індивідуальна. Не кожному митцеві особливо сильне барвокористування вдається. Але М.Драй-Хмара саме з тих поетів, як і Леся Українка, для яких це обов’язкова умова естетичного хисту.

М.Драй-Хмара – поет надзвичайно талановитий, наділений природним умінням писати такі поезії, в яких гармонійно поєднуються і музика, і барвистість, і найтонші запахові та смакові відчуття. Тому колористика в його поезії не ріже слух, а, зливаючись з іншими чуттєвими елементами, створює єдине, цілісне враження виразної картини чи образу. Адже ще Лесинг вказував на надзвичайний талант поета, що відрізняє його від живописця чи музиканта, бо він універсальніший і всеосяжніший. Саме цією властивістю просякнута неокласична творчість М.Драй-Хмари, в якій колористика і художні наслідки її вмілого застосування відіграють не останню роль, демонструючи багатогранність змалюваного навколишнього світу та почуттєвої сфери людини, наділеної, до того ж, певною національною своєрідністю сприйняття.

Колористика поезії Драй-Хмари не проста для аналізу. Барва у його віршах є важливим компонентом поетики. Стежачи за кольоровою палітрою, неважко збагнути настрої ліричного героя, а тому і настрої самого автора, еволюцію його життєвого і творчого шляху. Так, перші поезії (1919-1926 років) сповнені переважно ніжних, світлих барв, акварельних відтінків, тоді коли у віршах останніх років (1935-37) переважає темна палітра. Спробуємо це представити візуально – у своєрідній схемі

ГРАФІК 1



За допомогою графіка можна розглянути еволюцію кольорової палітри, що змінювалася протягом усієї творчості М.Драй-Хмари. Якщо за точки відліку взяти роки написання творів та колористичну частотність (від 0 до 1), то вийде певна закономірність, яка увиразнюється на графіку. Як уже зазначалося, а схема це ще раз підкреслює, барвистість поезії раннього періоду творчості (1919-1926) складає гаму світлих фарб. Це *біла, червона, жовта, синя* (*голуба, блакитна* – переважно) та *сіра* (переважно *срібна, сиза*). Беручи до уваги семантичну наповненість даних кольорів, цей початковий етап творчості молодого Драй-Хмари схарактеризуємо як гармонійний, чистий, світлий період, сповнений надій і творчого завзяття. Автор сповнений сили, чуттєвості, жаги (*червоний*), відданий істині, мислячий (*блакитний*). Він знаходиться в стані чистоти, духовного піднесення (*білий, сонячний*). І хоч

М.Драй-Хмара, на відміну від інших неокласиків, увійшов у літературу відразу сформованим митцем, поезія перших років його творчості мала широкі можливості для розвитку, а публікації ще не так ретельно просіювалися через сито цензури, втім числі не так явно застерігалися внутрішньою цензурою. Друга половина творчості письменника була іншою. Схема показує різкі збої, підйоми, неочікувані, раптові перерви, хаотичне розміщення барв, їх несподіване поєднання. З'являються *темні фарби* – *чорна, синя* (вже не *блакитна*) та *сіра* (вже не *срібна*). Символічна наповненість цих барв опосередковано вказує на страшні випробування. Адже чорний та сірий кольори відповідають “стадії бродіння, гниття, затемнення” [5: 554]. В українській, як і слов'янській традиції, символізують смерть, траур, пасмурні почуття, осінні настрої, емоції приреченості.

У християнській символіці Середньовіччя іноді *чорний колір* символізує час, плин часу, який неможливо зупинити. Внутрішні настрої поета, перебіг його думок і почуттів певним чином задокументувалися і відбилися в кольоровій пластичності образів. І в даному разі барва – не індиферентний складник твору, а його емоційний камертон, що настроює цілий злагоджений оркестр різних мелодій душі поета, що через себе, через “Я” ліричного героя передає світовідчуття цілого покоління людей трагічної і зламної епохи, планетарно вагомий міркування про сутність речей, їх затаєний смисл і вагу.

Коли так безповоротно спливали останні місяці життя поета, то барвистість віршів 1935-37 рр., змінюючись, набуває іншого колориту – на перший план висуваються темні відтінки – ніби на противагу тому, що білий колір означав і був кількісно виразним у поезії, починаючи з 1919 і до 21 року. Прикметною є й динаміка застосування кольорів, зокрема *контрастних* – *білого і чорного*. Виявляється, що біла барва постає дискретною, переривається, час від часу, поступаючись своїй протилежності. Це наводить на ряд міркувань, які є інформативними щодо пояснення внутрішнього світу автора та ліричного героя. Змінюються віхи в їх долі, і вони, ніби на канві, вишиті (чи вкарбовані!) по білому: після радісного відчуття повноти життя, піднесеного на гребені трьох літ (1919-21), коли ще були сильними надії на національне й культурне відрод-

ження України, біла барва зникає аж до 1925 року, щоб знову з'явитися і тривати майже до кінця творчості, але саме майже до кінця.

І вже в цій ситуації *білий колір* має іншу семантику. Автор не тільки заперечує той *стан відвертості та прощення, піднесення та просвітлення*, який є основним символічним навантаженням *білого*, але й наповнює його іншим значенням, вказуючи на протилежну властивість *білого* – *смертельну блідість, символ смерті, небуття*, бо, скажімо, так його використовували романтики, засновуючись на відсутності спектру в білому.

Цікаво варіюється і смислово навантажується *червона фарба*, що має місце в поезії Драй-Хмари. З'явившись на самому початку творчості і протривавши до 1922 року, вона зникає аж до 1930. І лише в 1924, 1926 та 28-му роках нагадує про себе короткими спалахами. Останній ніби ривок відмічається в 1930-1935 роках, з піком – у 1934. Беручи до уваги наповненість червоної фарби, можна опосередковано визначити психічний стан автора, як і загубленої на роздоріжжях ХХ віку української людини. Період 20-х років для М.Драй-Хмари був сповненим *жаги, "чуттєвості та життєдайної сили", "пульсуючої крові та вогню"* [8: 522]. І водночас це період вибуху емоцій під впливом тривожних подій в Україні. Ті окремі спалахи червоного весь час нагадують про незгасання того стану, яким сповнена душа митця. А поява *червоного* в поезіях останніх років, як алогічний, на перший погляд, поворот до полегшення, що неминуче наступає перед кінцем життєвої снаги, як останній подих душі, котра переходить межу смерті заради ідеї життя і вічності ідеалів світлого і краси в усій їх невичерпаності. Повна ж відсутність цієї барви в 1935-1937 роках не прямо, а через код художньої мови свідчить про зневіру, відчай, повну виснаженість людини і суспільства, в якому ріки крові поглинули все інше, а колір *людських потенцій перетворився на символ соціалістичної галери, офарбленої у брудний червоний, яким явно зловживали*.

Можна припустити, що М.Драй-Хмара, який дуже добре розумівся на творчості Лесі Українки і був автором вельми продуктивних наукових робіт про її творчість, скористався (може, й підсвідомо, а не лише цілеспрямовано!) національною літературною традицією про символіку *червоного як аналог і концепт смер-*

тельно небезпечного, що чатує на людину під час життєвих і суспільних випробувань, осягнення Істини і Правди. Міг він і опертися чи одночасно дійти до думки про саме таку семантику і символіку червоного як тотожного кінцю життєвої снаги, екзистенційного переходу від життя до смерті, розроблену Лесею Українкою в “Кассандрі”, яку пізніше розвинули В.Саєнко та І.Пономаренко у статті “Мистецький синтез і творчий метод у “Кассандрі” Лесі Українки” [7], у котрій висловлено плідну думку про поетику червоного та його ідейно-естетичне наповнення: “Червоний колір (у “Кассандрі” Лесі Українки. – В.С.) є передумовою появи чорного; несе семантику ще живого, але неминуче приреченого на загибель, отже, символізує навзагал не кінцевий результат, а процес умирання, перші симптоми смерті та її причину”... [7: 122].

Так, у “Іспанській баладі” поява червоного на початку поезії знаменує фатальну розв’язку — жахливу смерть тореодора, кардіограма душі якого представлена діалектично:

“... огнем налився він ущертъ” – (почервонів) та “червоний мотлох скрізь, і блазнів гурт кругом...” – віщує “останній смертний бій”: “Ущухнув шалу грім, розбився звук сурми – / тореодора бик на роги настроїв” [4: 137, 138].

Як і у Лесі Українки, саме червона, а не чорна барва здатна виступити знаком смерті. Підтвердженням цього є “залитий кров’ю плащ” – символ смерті. Аналогічна семантика червоного фігурує в поезії “Від болю сонце скорчилось і в’яне”... [4: 139]. Як і в попередньому вірші, червоне забарвлення, що заявляє про себе на самому початку твору, готує до сприйняття фатальної розв’язки – смерті героя. На відміну від “Іспанської балади”, в якій розв’язка наступає наприкінці, постає інший варіант зв’язку барви з подіями, змальованими в творі, – прямий, а не дистанційний. Червона фарба є не просто фоном події, зоровим вираженням відчуття, а ніби її співучасником і конкретним інструментом реалізації ставлення до зображеного, авторської оцінки. Відразу після згадування червоного кольору ліричний сюжет доходить апогею:

“... пірнувши в буйну кров гарячих ран, / і в кожнім серці вістря ятагана, / і кожне горло стягує аркан” [4:139].

Таким чином, червоний колір у поезії М.Драй-Хмари має різне символічне навантаження. А це ще раз доводить не тільки на-

явність широкого художнього інструментарію, але й уміння поета висловити невичерпність, глибину змісту за допомогою економно використаних засобів письма. У період 1935-1937 років поет вдається до світлих барв лише задля підсилення контрасту між спокійним, сповненим надії, минулим та жорстокою сучасністю. Яскравим прикладом поєднання світлих та темних барв є поезія “І знов обвугленими сірниками...” (1937) [4: 147]:

*І знов обвугленими сірниками
на сірих мурах сірі дні значу,
і без кінця топчу тюремний камінь,
і туги напиваюсь досхочу.*

*Напившись, запрягаю коні в шори
і доганяю молоді літа,
лечу в далекі голубі простори,
де розцвітала юність золота.*

*– Вернітєся, благаю, хоч у гості!
– Не вернемось – гукнули з даліні.
Я на калиновім заплакав мості
і знов побачив мури ці сумні,*

*і клаптик неба, розп’ятий на ґратах,
і нездріманне око у “вовчку”...
Ні, ні, на вороних уже не грати:
я – в кам’янім, у кам’янім мішку [4: 147].*

У цьому вірші наявні як власне, так і невласне назви кольорів: “сірі мури”, “сірі дні”, “голубі простори”, “юність золота” і “обвугленими сірниками” (близький до чорного), “клаптик неба” (блакитний), “кам’янім мішку” (сірий). Варто розглянути систему означень кольорів і їх семантику та функції згідно з класифікацією кольору, поданою Н.М.Сологуб: “Кожен колір утворює своєрідне мікрополе, в якому варто розрізняти: 1) назви, в яких означення кольору є основним значенням слова і які утворюють систему, тобто є власне назвами кольору (жовтий, жовтизна; червоний, червонястість і т.д.); 2) назви, в яких означення кольору є додатковим значенням слова, і які доповнюють систему, але своїми основними значеннями належать до інших тематичних словесних

груп, тобто є невласне назвами кольорів (напр., небо як позначення блакитного кольору; калина як позначення червоного і т.д.)” [9: 60]. Підхід до аналізу кольору, здійснений у цій роботі, більшою мірою лінгвістичний, аніж літературознавчий, але одне без іншого не існує, це та паритетна взаємодія, за якою розкривається специфіка художньої творчості, в тім числі і поетична картина світу, зображена М.Драй-Хмарою.

У щойно розглянутій поезії, як і в інших віршах митця, колір виступає елементом психологічної характеристики ліричного героя, за допомогою тих чи інших барв автор малює картини, які уточнюють перебіг його настроїв, діалектику думки й почуття. І зміна кольору свідчить про мінливі душевні стани, що переживає ліричний герой, сповнений багатством емоцій, наділений вмінням зчитувати з книги Природи одвічні людські цінності, мудрість гармонії і краси. Колір, як правило, відтіняє переходи в тональності вірша М.Драй-Хмари, що піднімають нагору прихований спектр почуттів ліричного героя й автора, котрий наділений здатністю сприймати світ багатовимірним, а не однобоким, звуженим і підкореним лише соціальним законам буття людини. Саме цього поет аж ніяк не визнає. І протестує усіма фібрами душі проти будь-якого поневолення. І хоч не впадає у відчай, але за допомогою художньо переконливо підібраної гами кольорів, як це спостерігається у поезії “Обвугленими сірниками...” та й усій збірці “Проростень”, передає трагізм втрати індивідуального начала в умовах механістичного суспільства, оберненого не до людини, а проти неї. Так, чорно-сірі барви на початку поезії характеризують важкі умови існування (а не життя), як і сумні думки про цю невеселу реальність. А повернення до цих тонів наприкінці вірша особливо гостро підкреслює стан внутрішньої облоги, що переживає ліричний герой: *“Ні, ні, на вороних уже не грати: / я – в кам’янім, у кам’янім мішку”* [4: 147].

Превалювання ніжних, світлих тонів у рядках, присвячених згадці про юність, молоді літа, лише посилює контраст. Оточуючи цю строфу з обох боків протилежною палітрою кольорів, М.Драй-Хмара ніби замикає сіре коло, тим самим підтверджуючи всю безповоротність і безвихідь становища.

Отже, колористика не байдужа річ у системі поетики М.Драй-

Хмари. Вона є тим внутрішнім стрижнем, на якому тримається його бездоганне художнє чуття і майстерне володіння можливостями Слова, що передає не лише відтінки життєвих явищ – фактів, предметів реальності, – але й їх прихований бік – душу і внутрішню суть. Але варто парадигму барвопластики розкласти спершу на мікроелементи, дослідити функціональне призначення кожного з них, а далі вже синтезувати надбане у галузі цієї сфери поетики митця. Отже, спочатку трохи статистичних даних, щоб оперувати фактами, а не приблизними відомостями про кольоровий світ поезії М.Драй-Хмари. Укладемо необхідну таблицю частотності вживання кольорів у поезії митця, керуючись індексом кольору, розробленим у праці С.Соловйова, що в свою чергу орієнтувався на А.Белого.

Назва барви	Золотий (жовтий)	Синій (блакитний)	Білий	Сірий	Червоний	Чорний	Зелений
Кількість вживань	3,4	3,2	2,3	1,3	0,15	0,15	0,05

Отже, тепер відносно легко визначити колір-фаворит, найбільш уживаний у поезії М.Драй-Хмари. Ним виступає *золотий* (з відтінками *жовтого*) – 3,4%, а також *синій* (з відтінками *голубого, блакитного*) – 3,2%. Найменшою частотністю заявлений *зелений* (0,05%). Дивно, але факт. Варто пояснити, чому так. Але це лише з першого погляду зеленого мало у палітрі митця. Адже поєднання синьої та жовтої барв – домінант дає саме *зелений* – колір плодючості полів, земного, доступного безпосередньому сприйняттю рослинного світу [див.5: 550].

Прикметно, що збірка “Проростень”, яка складає майже половину “Вибраного”, вже своєю назвою, семантично наповненою народнопоетичною традицією, вказує на *зелений колір*. Адже проростень – це молодий, соковито-зелений пагін, що тягнеться до сонця. Цим образом, у котрому опосередковано явлена зелена барва, митець вказує на природну активність *смарагдового кольору*, на традиції його щедрого побутування в українському кліматично-географічному середовищі та національному побуті, в усьому комплексі світобачення, що всмоктується з молоком матері. Тим більше, що *зелений колір* – це *своєрідний місток між синім та жовтим*, які все ж домінують у барвокористуванні. Тому по-

вернемось до них і зосередимося на розміщенні синьої та жовтої ліній на схемі №1, на якій зафіксовано перевагу саме цих кольорів, міцно поєднаних один з одним. Заявляючи про себе вже в перші роки творчості М.Драй-Хмари, вони безперервними кривими досягають кінця. Чому ж поет віддає перевагу саме цим двом барвам? Цікаво зазначити і таке явище, характерне для поезики барвописання митця, як поєднання синього (з відтінками голубого, блакитного) та золотого (з відтінками жовтого) кольорів поряд. Такі приклади маємо у виразах:

*І синьо-золоті грімниці
дражнили відгульня-коня* [4: 53];

*Жовтожарні там горять заграви,
голубе кипить вино* [4: 54].

І прискає золотом в синь [4: 100];
(а в небі тільки смужка– синій льон, –
і ледве мріють золоті бордюри) [4: 122];

*лечу в далекі голубі простори,
де розцвітала юність золота* [4: 147].

Різноманітна семантична та символічна наповненість даних кольорів не тільки не заважає їх поєднанню, але має індивідуально творче вираження саме в такому сплетінні барв, до яких, як відомо, тяжіє українська душа. За Біблейською енциклопедією [див.2], таке поєднання фарб слід розуміти як шлях духовного піднесення, чистоту, світле життя. Таке тлумачення пасує до тих ідей, які закодовані в системі художніх образів поета, простеженій не лише в контекстуальних взаємозв'язках, але й еволюційному розвитку творчості М.Драй-Хмари. Так, у першому випадку, “синьо-золоті грімниці” [4: 53] є яскравим прикладом такого тлумачення, оскільки, по-перше, ця поезія була написана 1923 року (порівняно спокійний період в творчості митця) і, по-друге, це сплетіння барв подається у світлому обрамленні білого та блакитного кольорів.

Для порівняння візьмемо останню поезію М.Драй-Хмари, написану, за різними джерелами, в травні 1936 р. чи в 1937 р. “Голубі простори” і “юність золота” [4: 147] – ці вирази вжито поруч, і

вони використані автором задля ніжного спомину про минуле, що досить виразно відчувається в контексті:

*І знов обвугленими сірниками
на сірих мурах сірі дні значу,
і без кінця топчу тюремний камінь,
і туги напиваюсь досхочу.*

*Напившись, запрягаю коні в шори
І доганяю молоді літа,
лечу в далекі голубі простори,
де розцвітала юність золота [4: 147].*

З іншого боку [див. 5: 552], таке сплетіння барв символізує інтуїтивне мислення, інтелект, що є одним із яскравих доказів глибини та елітарності віршів поета. Адже поезія М.Драй-Хмари – для освіченого читача, бо не кожен із широкого загалу зможе розпізнати дійсну суть сказаного, крім, звичайно, замилювання її звучанням.

Та найраціональніше було б обмежитися посиленням на думку про цілком закономірне традиційне вживання цих барв поруч. З давніх-давен і дотепер поєднання *жовтого (золотого) та блакитного (синього) кольорів*, притаманне нашому народові, виражаючи таким чином і художню ментальність. На основі усної народної творчості ще часів Київської Русі, історичних пам'яток, підсумовуючи кількість найбільш уживаних кольорів на гербах українських губерній XIX ст., В.Сергійчук доводить традиційне поєднання жовтої (золотої) та блакитної (синьої) барв. Автор підкреслює: “Вже з того часу (період Київської Русі) наш народ віддає перевагу саме цим двом кольорам” [10: 94]. Свої думки В.Сергійчук підтверджує прикладами, взятими з усної народної творчості, різних літописів Київської Русі, “Слова о полку Ігоревім...” та інших джерел. Автор переконує і в тому, що на початку XX віку найуживанішими в Україні були саме жовтий та блакитний кольори. Близька спорідненість з голубизною неба та кольором хліба завжди імпонували українцям, бо виходили не лише з краєвидів, але й національної ментальності. Важко сказати, свідомо чи інтуїтивно, але саме ці кольори є найчастотнішими і найрепрезентативнішими у поезії М.Драй-Хмари. Більше того, саме

ці – жовта та блакитна фарби – є найулюбленішими кольорами поетів, що склали групу неокласиків, зокрема М.Зерова та М.Рильського. І ця риса помічена в студіях про їх творчість. Ось один із витягів на цю тему зі статті Л.Таран: “Не маючи на увазі в жодному разі зашифрований політичний підтекст, поети-неокласики часто вдавалися до називань поряд, підряд жовтого (золотого) і блакитного кольорів та його відтінків. Очевидно, маємо вловлювання митцями надзвичайної природної гармонії цих барв, урівноважене поєднання холодної і гарячої стихій” [11: 54] (Курсив мій. – В.С.).

І саме таке противенство гарячої душі і розважливо-холодного розуму є своєрідною віссю, на якій тримається колористичний принцип М.Драй-Хмари, котрий аж ніяк не має однозначної трактовки, вихідним моментом якої є одвічне поєднання земного (матеріального) і небесного (духовного), реального й ідеального, загальнолюдського й індивідуального. І хоч кольорова палітра нараховує всього сім кольорів і їх відтінків, які своєю спільністю “малюють” надзвичайно гармонійні картини та образи, але винахідливість створеного автором барвного світу дуже показова. За допомогою зміни барв кожна одиниця тексту “Вибраного” набуває художньої виразності, а поряд з тим і емоційної, психологічної достеменності. Задля того, щоб відчутти цю гармонію фарб в цілісності, візьмомо для прикладу поезію 1926 року “Пам’яті С.Єсеніна” і розглянемо її кольорову палітру:

*Над ним лиш **чорний** прапор має,
і десь на стінах **крові** слід, –
а в серці він ще й досі **сяє**
мов **золотий** метеорит.*

*Я пам’ятаю вечір **тьмяний**
над Петербургом **голубим**:
морозний блиск, і вітер п’яний,
і над Ісаком – **сизий дим**.*

***Огнями** розцвіла естрада,
і вийшов він, як **ясний** день.
Душа була бентежно рада
і слухала дзвінких пісень.*

Блакитноокий, кучерявий,
стрункий, як **ясень молодий**,
він ще не знав гіркої слави:
уперше він прийшов сюди.

В сорочці простій і в каптані,
неначе вчора із села,
а очі тихі, як у лані,
і ніжність із очей пливла.

По залі голос **малиновий**
розливсь, як весняний струмок,
і в кожнім жесті, кожнім слові –
вишневі пахощі думок.

І досі як живі: **березки**
над **ставом**, біля кошениць,
співучість **польової стежки**
і тепле мукання телиць.

Життя ще не було прожито
серед повій та гультяїв,
і був він як ядерне **жито**
перед грозою нових днів.

Хвилини споминів чи жалю –
і наче вітер запашний
дихнув на урочисту залю
диханням **золотистих** нив.

Уже минуло десять років,
той **весняний одцвівся сад...**
Ми не почуєм його кроків –
і як вернути їх назад?

Над ним лиш **чорний** прапор має,
і десь на стінах **крові** слід,
а в серці він ще й досі сяє,
мов **золотий метеорит** [4: 68].

Прикметна динаміка кольорів уже в першій строфі, насиченій не лише візуально-зоровими образами, але й несподіваним поєднанням кольорів – *чорного, криваво-червоного, золотого з блискітками* (бо ж “золотий метеорит”!), – але й такою гамою, що є, власне, царською і водночас такою, що сигналізує про трагічне зображення об’єкта твору. Саме через колір постає філософськи загострена трактовка долі поета, що вивищується над натовпом. І через те над митцем (в даному разі це С.Єсенін) “чорний прапор має”, хоч серце його сяє і грає красою, талантом, прагне щастя і взаємопорозуміння з людьми, хоче щедро поділитися “золотим метеоритом” Душі, але все виявляється намарно. Донесення ідей щодо одвічної теми трагедії Поета заґрунтовано на русі емоцій, представлених у кольоровій гамі, мінливих її відтінках, загалом – синестезії (наприклад, “вишневі пахощі думок”). Сумарно виглядає це справді вражаюче, але не тому тільки, що створюється ефект веселки, а передусім через майстерність барвопластики, синестезійність поезії М.Драй-Хмари, який умів сказати мало і лаконічно (за кількістю слів і засобів поетики), але вагомо і переконливо. І старий, здавалося б, мотив призначення поета, трагедії творчої людини, що виявляється на вершині слави цілком самотньою, далекою і незрозумілою, повертається новою гранню, відкриває духовні муки людини, що випереджає свій час, живучи категоріями вічності, що відчуває власну безпорадність і приреченість у боротьбі з жорстоким світом, з “квітами зла”, що отруюють саму ідею вільної і непересічної індивідуальності.

Оскільки поезія “Пам’яті С.Єсеніна” збудована за принципом градації, а провідний конфлікт внутрішньо-психологічного характеру виявляється в душі головного героя твору, – російського митця ХХ віку, – його духовній сфері, – поетові, який узявся за цю складну тему, довелося б вишукувати невідомі факти з його біографії, щоб показати перебіг думок і почуттів і їх закономірність в атмосфері трагічного часу зрушень, а М.Драй-Хмара обійшовся колористикою, за допомогою якої реставровано і навколишнє середовище, історію простого люду і російського бомонду, але найбільше досягнення – достовірність душевних порухів героя. Дивуєшся, як гарно вийшло у М.Драй-Хмари, що виявився не лише глибоким і сумлінним обсерватором зовнішніх і внутрішніх

обставин життя С.Єсеніна, але майстром ліричного малюнка, в якому всі штрихи виписані тонко й точно (ніби з середини самої душі!), але через посередництво кольорів і їх динаміку, різноманітність синестезій.

Варто придивитися до поданої таблиці барв, виписаної з даної поезії (лише одної!), щоб у цьому пересвідчитися.

№ строфи	Власне назви	Невласне кольори	Значення
I, XI	Чорний золотий	Кров (червоний)	Смерть, час, кров, великодушність, інтуїція, інтелект
II	Голубий сизий	Тьмяний (чорний, сірий); морозний блиск (білий)	Гниття, гріхопадіння, чистота мислення, смерть (від словосполучення «смертельна блідість»), чистота
III	–	Ясний (білий) огнями (жовтий+ червоний)	Пульсуюча кров, вогонь просвітлення, піднесення, інтуїція, наявність позамежного
IV	Малиновий	Весняний струмок (блакитний) вишневі (червоні)	Відданість та невинність, симпатія
V	–	–	–
VI	Малиновий	Весняний струмок (блакитний) вишневі (червоні)	У контексті: «дуже ніжний [14: 558], невинність
VII	–	Березки (білий) став (блакитний) польова (зелений)	Чистота, невинність, симпатія
VIII	–	Жито (жовтий)	Інтуїція
IX	Золотистий	–	Великодушність, інтуїція, інтелект+ шлях духовного піднесення
X	–	Весняний сад (білий)	Краса, оновлення, чистота, юність

Простежуючи колорит даної поезії, не можна не помітити, що всі застосовані кольори знаходяться у постійному контрасті і динамічному противенстві. Прикметно, що сам С.Єсенін подається на фоні світлих барв, як і його поезія. Ці ніжні тони передають чистоту, невинність, симпатію і водночас “інтуїцію, яка освітлює, як спалахом блискавки, джерела і тенденції того, що відбувається” [5: 550]. Світ же, з якого пішов “блакитноокий, кучерявий, стрункий, як ясень молодий” [4: 68] поет, так і не зазнавши “гіркої слави” [4: 68], подається крізь призму темних барв.

І тут реалізується не лише ідея смутку, траур по ньому, а й власне характеристика даного часу. Отже, за допомогою різноманітних барв М.Драй-Хмара майстерно створив стереоскопічну картину світу і діалектики душі творчої людини. Кожен колір насичений індивідуальною смисловою значимістю і здатен викликати різноманітні асоціації. Так, одна і та сама фарба може мати різне, а часом і зовсім протилежне значення (наприклад, *білий – в одному випадку позначає вічність, в іншому – смерть*). Символічна наповненість залежить від самого автора, а саме від його творчої пристрасності і таланту, від його індивідуальної манери вживання саме такого кольору і з даним підтекстом. Хоча справжній твір “розумніший” за свідомість творця і кожен здатен побачити в поезії кольору своє, але пояснення підтекстового навантаження барвної палітри – завдання не з легких та справді важливих як з прикладного погляду (систематизації розуміння словесного колориту такого синестезійного за якістю поезики митця, як М.Драй-Хмара), так і глибшого (на рівні сучасних вимог до філологічної науки та літературознавчих методик) осмислення епохи культурного і національного Відродження двадцятих років ХХ віку, зокрема неокласичної школи. Важливо також підкреслити, що колір у М.Драй-Хмари, явлений у синестезійному ключі, характеризує властивий неокласицизму потяг до калокагатійності й архітектурності форм.

Спостерігаючи за тим, як барвопластика діє в системі неокласичного світовідчуття поета, варто послатися на узагальнюючу думку Л.Темченко, висловлену в авторефераті кандидатської дисертації “Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: генезис, естетика, поезика”: “І в той же час синтетична природа неокласицизму органічно поєднує традиційний тип образності з модерністським, збагачуючи нормативність класичного ідеалу суб’єктивною наповненістю. Тому художня образність неокласиків є виявом емоційного ставлення до всього, що слугує об’єктом творчості, як-то: естетично значимого предметного світу, що сприймається крізь призму ідеалів досконалості, краси життя і природи. Їхня поезія вибудовувалася за архітектурним принципом. Акцентація на “архі”, тобто вищий вияв майстерності, а отже, вищий вияв духовності, зумовила і форми побутування цього прин-

ципу у творчості неокласиків, де духовне підкорює собі матеріальне” [4: 10].

Як довів аналіз барвопису в поезії Михайла Драй-Хмари, творчість митця засновувалася на законах краси і майстерності, що розуміється широко: й архітектурна пластичність, і звукова образність, й культура слова, збудована на його живописних можливостях щедро виявити все багатоманіття світу в його мінливих відтінках і фарбах. І вміння М.Драй-Хмари це здійснити напрочуд витончено і гармонійно – колосальне. Спеціальне дослідження функцій кольору у системі поетики М.Драй-Хмари дає змогу дійти до ще одного посутнього висновку – про творчий метод і особливості його функціонування в спадщині поета. Здавалось би, що все ясно, бо виходить з першоджерела – неокласицизму, що мав місце в українській культурі двадцятих років ХХ ст. Але цим справа не обмежується. Адже мова йде про творчий поліфонізм, а точніше – про модерністський напрямок. Колористика М.Драй-Хмари доводить, що митець умів і охоче користувався можливостями імпресіоністичної поетики, а також символістської, що також свідчить про “мистецький синкретизм, виявлений у візуальній семантиці кольору і його репрезентативності у вибудові ідей” [7: 116]. Користуючись думкою Віктора Петрова про Лесю Українку, яка була близькою М.Драй-Хмарі своєю барвопластикою, слід підкреслити таке: “Од імпресіонізму – вражливість барв, од символізму — проникливість в ідеї” [6: 64].

1. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. — М., 1975.
2. Библиейская энциклопедия. — М., 1990.
3. Бычков В. Византийская эстетика. — М., 1977.
4. Драй-Хмара М. Вибране. — К., 1989.
5. Керлот К.Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. — М., 1994.
6. Петров В.Драматична поема Лесі Українки “Кассандра”//Вісник Академії наук Української РСР. — 1991. — № 2.
7. Саєнко В.П., Пономаренко І.В. Мистецький синтез і творчий метод у “Кассандрі” Лесі Українки // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. — Одеса, 1997. — Вип. 1.
8. Соловьев С. Цвет, число и русская словесность//Знание-сила. — 1971. — № 1.
9. Сологуб Н.М. Колористика О.Гончара. — К., 1991.
10. Сергійчук В.І. Національна символіка України. — К., 1992.
11. Таран Л. “Цвіте прозорий вертоград”//Слово і час. — 1994. — № 9-10.

12. Темченко Л.В. Український неокласицизм 20-х рр. XX ст.: генезис, естетика, поетика. Автореф. дис. канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1997.

13. Шерех Ю. Поезія М.Драй-Хмари//Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. — К., 1994. – Кн.1.

Т. І. Крупеньова

Ономастична організація діалогу Лесі Українки “Три хвилини”

На фоні подій 9 січня 1905 року в Росії Леся Українка звертається до французької революції 1789 – 1794 рр. і пише діалог “Три хвилини”, датований 29.VIII.1905 р.

Основних персонажів діалогу двоє, названі вони **Монтаньяр і Жірондист**. Поетесі знов не знадобилися імена, їй досить акцентуації на їх політичних розбіжностях: **монтаньяри** — революційно-демократичне крило Конвенту, спільники якобінців, **жірондисти** – політична партія, що представляла інтереси великої буржуазії. Двох своїх головних персонажів поетеса іменує тільки в безіменному ключі. При цьому проводиться чітке графічне розмежування. Наймення двох своїх конкретних персонажів авторка подає виключно з великої літери: “Одна пара, **Монтаньяр і Жірондист...** одбивається від гурту” [3:217]; “старенька жінка ... гукає на Жірондиста” [3:237]. Там же, де йдеться не про цих конкретних осіб, а про прихильників відповідних політичних напрямків, уживається мала літера: у першій же репліці діалогу Монтаньяр заявляє Жірондисту: “я, монтаньяр, ненавиджу тебе” [3:217]. Персонаж не іменує себе, а називає своє політичне кредо, тому і мала літера. У кінці другої частини діалогу Жірондист проголошує аналогічну фразу: “Я, жірондист, ненавиджу тебе” [3:232]. Так само: “Що жірондист живе на іншому світі, ніж монтаньяр?” [3:223], пор. і в множині: “досить монтаньяри/ трудилися, обмиваючи всі бруди/ на жірондистах” [3:227].

У запеклому діалозі — двобою Монтаньяр возвеличує свої цінності – Гору та гільйотину: “Наш підмурівок буде все ж міцніший, /недарма зветься він Горою” [3:229]. Жірондист же в’їдливо називає Гору **Араратом**, який теж буде втоплений у потоках крові, розлитих якобінським терором. Назва **Гора**, фр.