

Андрій Тимофєєв  
(м. Кам'янець-Подільський)

## ТРАДИЦІЇ ВИКОРИСТАННЯ СИМВОЛІКИ БЛАКИТИ У ТВОРАХ І. ЧЕНДЕЯ

**Анотація.** У статті розглядається функціонування символіки блакитного кольору у текстах творів Івана Чендея. Автор статті відтворює процеси появи і використання синього і блакитного як кольоропозначень в українській і російській мовах і окремо в українській літературі, а також наповнення блакиті символічними значеннями в українській літературі кінця XIX ст. – 1920-х років. Простежується продовження цих традицій символіки блакиті у вітчизняній літературі другої половини XX ст., зокрема у творчості І. Чендея.

**Ключові слова:** кольоропозначення, символіка кольорів, блакить, абстрактне кольоропозначення.

**Resume.** The following article deals with the function of blue-colour symbol in Ivan Chendey's texts. The author of article is reproducing the process of appearance and the using of blue and azure colors as a colormarks in Ukrainian and Russian languages and separately in Ukrainian literature. It is also reproducing the filling of azure by symbol meanings at the end of XIX century – 1920-th in Ukrainian literature. The continuation of these traditions of azure symbol in the native literature of the second half of XX century are observed, specifically in I. Chendey's creative work.

**Key words:** colormarks (sings), symbol of colors, azure, abstractive colormarks.

У кожній мові за тим чи іншим кольором закріплюється стійка парадигма його поєднання з тими чи іншими об'єктами. Для одних кольорів така парадигма є дуже широкою, для інших вужчою. У повсякденному вжитку для синього кольору і його різновидів (голубого, блакитного, лазурного тощо) найстійкішими є поєднання тільки з небом і водними об'єктами. Можливо, це пояснюється тим, що, на переконання окремих науковців, синій колір утверджується в мові пізніше за інші основні кольори (чорний, білий, червоний, зелений): „...Існує загальноприйнята думка психологів і офтальмологів про те, що всі народи в глибокій давнині в цілому проходять спільні чи подібні періоди в розрізненні й позначенні кольорів. Існує спостереження, що синій колір розрізняється і називається пізніше за інші“ [1, 174]. Правда, що це саме так і для української мови, ми можемо тільки здогадуватися за аналогією, бо навіть у найдавніших писемних пам'ятках синій колір уже фігурує поряд із основними, маючи, однак, невизначені обриси, що,

можливо, пояснюється незавершеністю процесу формування його значення.

На обмеженість об'єктів, з якими може поєднуватися синій колір у повсякденному мовленні, науковці вказували неодноразово: „...Світ природних, насамперед рослинних, об'єктів, що позначаються як зелені, диференційований у мові набагато повніше й докладніше, ніж світ природних об'єктів, що позначаються, наприклад, як сині. Останні описують насамперед одиничний об'єкт – небо і водні об'єкти, номенклатура яких обмежена кількома найменуваннями: *ріка, озеро, море, ставок, струмок*“ [8, 44].

Частково це так, але дослідниця, очевидно, з метою більшої антитетичності, для доведення широти словопоєднання з зеленим, дещо обмежила поєднання синього і його відтінків з тими чи іншими іменниками. Бо для української мови так само характерним є вживання синього кольору у поєднанні з тими ж об'єктами, які наводить для російської мови Н. Бахїліна: ті чи інші частини

людського тіла, насамперед обличчя; нечіткі сіро-сині відтінки диму, туману, льоду, снігу, далини, далекого лісу тощо; вогонь, полум'я; невизначена пора дня (ранній ранок, вечір, сутінки), темне волосся та ін. [1, 185-189].

Для російської мови *синій* від XVIII ст. стає основним у парадигмі відповідних кольорових відтінків, набуває абстрактного кольорового значення. „...З часом прикметник *синій* остаточно викристалізовується як абстрактне кольоропозначення, й інші кольоропозначення цієї групи або втрачаються, або стають у підлегле становище, наприклад, *голубий* (відтінок синього з наявністю емоційно-експресивної оцінки)“ [1, 267]. У повсякденному мовленні подібне абстрактне значення синього у гамі подібних відтінків спостерігаємо і в українській мові, правда, такого абсолютного домінування нема.

Дещо інша ситуація з поетичною мовою української літератури. В мові російської літератури, як зазначає Н.Бахліліна, можливе використання саме як поетизмів слів *лазоре́вый, лазурний, голубой*. Але і їх використання має тенденцію до зменшення, особливо це стосується двох перших слів. В українській літературі до кінця XIX століття теж спостерігалось явне переважання кольоропозначення *синій*. Так, І.Огієнко у словнику Т.Шевченка констатує, що *синій* у поета зустрічається 27 разів (11 разів як постійний епітет у словосполученні „сине море“, яке має важливе семантичне навантаження в поезії Шевченка), *голубий* – 4 рази і *блакитний* – лише один раз („Блакитні гори здалека“) [3].

З кінця XIX століття в українській поезії під впливом модерністської європейської літератури, у тому числі й польської, все частіше використовується кольоропозначення *блакитний* – дуже давнє (з раннього Середньовіччя) запозичення з польської мови. Поступово це кольоропозначення починає конкурувати з *синім* і все більшої ваги набуває і в повсякденному мовленні, часто як своєрідна опозиція до російського *синий*, яка вказувала на окремішність українського (це знайшло пізніше свій вияв у іронічно-зневажливого російськомовному „желто-блакитники“). З цілого ряду причин *блакить* від перелому століть починає набувати особливого символічного насаження в українській літературі. Варто відзначити ще одну особливість цього кольоропозначення – вживання його як іменника, який уособлює собою не тільки *блакитне небо*, але й містично-символічне абстрактне поетичне значення.

Нове життя символіці *блакиті* і виділенню саме цього кольору серед парадигми відтінків голубого-фіолетового надає європейська література доби романтизму. Безперечно, пальму першості тут треба віддати Новалісу, авторові роману „Генріх фон Офтердінген“, який мав ще й іншу назву – „Блакитна квітка“. Саме тут на повну силу виявилася символіка *блакиті* як вияв довершеності і прагнення до цієї довершеності, до високості

духовних запитів. Це символічне наповнення *блакитного кольору* знайшло своє продовження у п'єсі М.Метерлінка „Блакитний птах“ (переклад російською, а потім, як скалькований, українською – „Синій птах“ – не є правильним).

Остаточно довершив формування основних символічних значень *блакиті* для літератури перелому віків Ф.Ніцше з його культом пориву *ins Blaue*, давши філософське узагальнення іманентному потягові людини до гармонійного самовдосконалення, насамперед – духовного, до осягнення величі людського духу, яка може дорівнюватися до божественної величі. Це символічне значення *блакиті* через учення Ф.Ніцше, яке справило великий вплив на подальший розвиток усієї європейської модерністської (й не тільки) літератури, знайшло своє стале місце фактично в усіх літературах народів Європи кінця XIX – початку XX століть. Чи не першим його декларативно закріпив у ліричному творі С.Маларме. Поезія так і називалася – „Блакить“.

Раннім українським модерністам була добре відома символічна наповнюваність образу *блакиті* в західноєвропейській традиції, але вона ще не стала для їх творчості органічним складником, тому в поезіях з'являється вряди-годи, швидше як чинник, привнесений ззовні, аніж елемент поетики, що існує підсвідомо. Підтвердженням цього стають поетичні твори Г.Чупринки, С.Черкасенка, О.Олесь, Б.Лепкого та ін., написані до 1917 року. В них рідко, значно рідше від традиційних для українських фольклору і поезії білого, чорного, червоного, зеленого, золотого, зустрінемо *синій* чи *голубий* кольори, а ще рідше *блакитний*. При цьому у більшості випадків *блакитними*, *синіми* чи *голубими* у цих поезіях стають небо, річка, озеро, очі, ніч. Таким чином, це кольорове означення перебуває на межі художнього означення (тобто епітета) й означення нехудожнього, виключно номінативного.

Одночасно є й зовсім рідкісні випадки символічного вживання *блакиті* у ніцшеансько-модерністських традиціях: „Орлім оком озирає/ Степ безкрай та *блакить*“ (С.Черкасенко); „Душа відновлена і чиста, як *блакить*“ (М.Вороний); „В сяйві шириться *блакить*“; „Дивись: лечу в *блакить* небесну!“ (Г.Чупринка); „Візьміть мене, хмари, в безкраю *блакить*...“; „О слово рідне! Шум дерев!/ Музика зір *блакитнооких*...“ (О.Олесь). Тут *блакить* часто заміщує собою майже стале словосполучення „*блакитне небо*“ й одночасно символізує досконалу чистоту й повну довершеність ірраціонального ідеалу.

Уже перший з наведених у попередньому реченні прикладів пов'язаний ще з одним символічним значенням *блакиті*, яке повільно, спорадично, але все настійливіше починає утверджуватися в українській поетичній свідомості. Мова йде про поєднання *блакитного*, *голубого*, *синього кольору* з *жовтим* (а ще частіше з його різновидом – *золотим* чи *золотистим*). „Степ

безкрай та блакить“ поєднують у собі кольори українського національного прапора, зрештою, саме від неба і степу, пшеничного лану сьогодні, як і на початку ХХ століття, намагаються вивести символіку українського прапора. А синьо-жовті кольори як національні українські якраз активно починають впроваджуватися політичними діячами й науковцями-українофілами в широку суспільну свідомість.

Символічний комплекс блакиті з різним рівнем органічності знаходив свій вияв у „перших“ модерністів, але саме від них перейшов у творчість представників наступних поколінь і став одним із найпродуктивніших у роки революції та у два післяреволюційні десятиліття. Дуже швидко цей колір синтезував у собі символіку української ментальності й революційну романтику і почав активно взаємодіяти з символікою червоного та золотого кольорів. Поряд із цими кольорами блакить (як різновиди – синій, голубий кольори) стала домінувати в колористиці української лірики 1910-х років (В.Еллан-Блакитний, В.Чумак, П.Тичина, М.Рильський), дуже швидко утвердившись і в ліриці, і в ліризованих епічних творах наступного десятиліття (абсолютна більшість поетів; у прозі – Г.Михайличенко, М.Хвильовий, А.Головко, А.Любченко та ін.).

З середини 1920-х років блакить усе частіше починає сприйматися „пильними“ критиками й авторами як вияв буржуазного націоналізму, контрреволюції петлюрівського спрямування тощо й одночасно міцно утверджуватися у свідомості більшості митців як колір Української національної революції 1917-1920 років. Амбівалентність такого ставлення до символіки блакиті зустрічаємо в „Народному Малахаєві“ та „Патетичній сонаті“ М.Куліша.

У 1930-х роках письменники намагаються уникати використання блакитного кольору, щоб уникнути звинувачення в націоналістичних тенденціях. Так, блакить постійно фігурувала у творах В.Свідзінського 1920-х років, але зовсім поодинокими стають випадки вживання цього кольору у творах поета в наступне десятиліття. У 30-і роки В.Сосюра „покращує“ свою поему „Червона зима“, помінявши, серед іншого, вирази „золото-синій сон“ і „блакитний бій сердець“ на „золотобарвний сон“ і на „гарячий бій сердець“ відповідно. Свідомо чи несвідомо, літератори, однак, продовжують символічну парадигму блакиті через синій і голубий кольори (в надмірності їх використання офіційна критика, зокрема К.Слюсар, в кінці 30-х років відкрито звинувачувала того ж В.Сосюру). Одночасно з усталеними в 1910-1930-х роках символічними значеннями блакиті майже у кожного літератора цього періоду мала своє суто індивідуальне наповнення і форми виразу.

Українське шістдесятництво надзвичайно сильно тяжіло до відтворення ідеалів і поетики 1920-х років, починаючи від ідей націонал-комунізму й закінчуючи жанровим чи версифікаційним експериментаторством. Це

знайшло свій вияв також у колористиці, у тому числі й у відродженні активного використання блакитного кольоропозначення та його відтінків. Блакить та її символіка стають дуже продуктивними у творчості Д.Павличка, І.Драча, синій колір стає одним із домінантних у всій системі символів поезії М.Вінграновського. Подібні явища, однак, спостерігаємо не тільки у ліричних, віршованих творах, але й у прозових.

У цьому плані дуже показовою є творчість М.Стельмаха, письменника, який передував шістдесятництву. Із біографії літератора і його творчого шляху можна зробити висновок, що особисті життєві враження призвели до того, що героїні позитивного плану можуть бути дуже різними за зовнішнім виглядом і внутрішнім світом, але незмінно вони будуть із синіми, блакитними чи голубими очима („ранково-сині очі“ Мар’яни з „дитячої“ діалогії; „одна синява очей“, „великі сині очі“ Ярини з „Думи про тебе“; „... між повіками її тасмничо волохатиться чи то сон, чи півсон, що одразу нагадує ранню весну чи квітку сон-трави“ – про Соломію з того ж твору; „А які очі! Їх, напевне, дав татарський брід – блакитні, аж сині, з несподіваним відблиском осінніх зірок“ – про Оксану з „Чотирьох бродів“, „вдивляється фіалковими очима“ Мирослава з того ж роману; навіть дорога у цьому творі „...по-дівоному довірливо дивилась у світ голубими очима петрового батога“). Проте використання парадигми блакитного (синього, голубого) кольору в поєднанні з іншими субстантивами у творах 1930-1950-х років не є аж надто частим. Кількість їх суттєво зростає у романах 1960-х років, досягаючи свого апогею вже у „Чотирьох бродях“. На прикладі цього роману можна побачити, наскільки зросла в художньому мовленні здатність поєднання цих кольорів із субстантивами, вийшовши далеко за межі тільки водних об’єктів чи неба: „синього-синього вересневого вечора“, „у праосінь злотаву і синю“, „після блакитних ланів“, „усе, що колись шумувало голубою концепцією“, „в білих, аж блакитнавих од синьки, хусточках“, „вдарив чоботом по куцику петрового батога, і той сполохано затремтів синіми вогниками“, „синій смуток“, „виколихує блакитні дими й волошкове цвітіння“, „по її блакитнавій тіні“, „блакитним снуванням“, „на іскристій підсиненій рівнині“, „вибрав із тіней блакить“, „на синіх долонях вечора“, „на синім отворі дверей“, „синя чаша вечірнього степу“, „підсинене срібло снігів“, „з блакитного вечора“, „надвечір’ям заблакитнавився день“, „...оті блакитні вогні, якими догорали і просвічувались твої побратими. Блакитні...“, „від синього передосіння“, „...лагідна синя вечорина... оті ставки, де волошкова снівода купає вечірню зорю...“ [4, 5; 80; 75; 144; 156; 159; 167; 176; 177; 189; 190; 194; 208; 210; 211; 219; 236; 237; 261; 289; 296] та багато інших подібних прикладів, де зустрічаємо як традиційне поєднання кольорів (з небом, водними об’єктами, вечором, снігом, димом), так і зовсім незвичне (з вогнями,

концепцією, снуванням, рівниною, полями, ланами, праосінню, передосінням, смутком, цвітінням, безмовністю, снивою тощо). Зустрічаємо найрізноманітніші граматичні форми назв цієї гами кольорів (синява, блакить, блакитнявився, підсинене та ін.).

Привертає увагу те, що в цій палітрі блакитного-синього-голубого-фіалкового домінує в М.Стельмаха *синій* як кольоропозначення.

На цьому тлі творчий доробок І.Чендея виділяється тим, що автор віддає абсолютну перевагу *блакитному* кольорові. На „літературність“ походження, свідому чи несвідому, цього кольоропозначення у творчості закарпатського прозаїка, на певне продовження саме літературно-мистецької традиції, символіки вказує те, що жителі Дубового і прилеглих сіл (майже виключно про цей регіон пише у своїх творах І.Чендей) фактично використовують тільки один, абстрагований за значенням основний колір – *синій*, дуже рідко вживають для кольоропозначення слово *голубий*. Одночасно про лексему *блакитний* можна сказати, що мові горян вона довгий час була невідома і тільки в останні десятиріччя її вживає обмежена частка місцевих жителів, які довгий час жили за межами рідних місць і мають високий освітній ценз.

Рідкісний для дубівчан голубий колір стає рідкісним і в кольоровій палітрі творів Івана Чендея („вранішня голубизна на снігу“, „міський голубий одяг“, „сріблясто-голубий віск“ (про чорнослив), „голубі очі“ [6, 206; 211; 286; 290]; „сплетений з фіолетового та голубого мережива“, „голуба тасмичка мла“, „голубі брандуші“, „небо щедро вливало голубинь“, „густа бездонна вечірня голубинь“, „сріблясто-голубе сяєво ночі“ [5, 66; 164; 309; 309; 336; 416]; „кучерява голуба хмаринка“, „голуба імла“, „голубі вічки“, „густа голубизна високого неба“ [7, 38; 76; 79; 79]. Як уже зазначала Н.Бахліна, голубий колір наділений емоційною й експресивною оціночністю, що призводить до поетичності мовлення при вживанні цієї барви, навіть якщо вона поєднується з цілком звичними і зрозумілими об'єктами чи породжує нові й незвичні поєднання (у наведених прикладах маємо і ті, й інші варіанти).

Що стосується *синього* і *блакитного* як кольоропозначень, то вони явно переважають над *голубим* і ніби сперечаються за пальму першості щодо використання у творах І.Чендея. Оскільки *синій* у мові горян є звичним і постійним, то буденні, звичні речі, часто з нейтральним, номінативним значенням, без відтінків емоційності й експресивності, позначаються саме цим кольором (частини тіла, одяг, квіти), наприклад: „синів сад брандушками“, „личко синіло“, „сині шкарпетки“ [7, 55; 65; 74]; „сине небо“, „синя ходила“ [6, 56; 309]; „розмальований синіми кривульками джбан“, „синіми очима“, „емалевий синій горщик“, „сині дзвіночки“, „сині квітки“, „під очима залягли синці“ [5, 81; 90; 97; 195; 207; 217] та ін. Це кольоропозначення вжито і в народних

фразеологізмах, близьких між собою за значенням, де *синій*, очевидно, має негативний відтінок: „щезни у синю пропасть“ [5, 199], „а бодай вас взяло у сині скали!“ [6, 43]. Цілоком традиційним, літературного походження, є і вираз, де синій позначений високим рівнем образності: „синя птиця мрій“ [7, 18] (перекладачі доводять, що адекватнішим був би переклад назви п'єси М.Метерлінка як „Блакитний птах“).

Блакитний колір у І.Чендея позначений високим рівнем поетичності, він постійно символізує досконалу красу гірських красвидів, повноту людського буття і щастя життя на рідній землі, високий рівень духовності людини. Найчастіше блакитним є небо, може бути день чи вечір. Характерно, що іменникова форма *блакить* може конкурувати за кількістю вживань із прикметниковим означенням *блакитний*: „блакитні кола“, „марєво сплелося з блакиттю“, „місячна зоряна блакить“, „блакить чистого неба“, „ворухнувши блакиттю неба“ [5, 314; 398; 410; 420; 420]; „ранкова легка блакить верховинського неба“, „журавлина мережка танула в блакиті“, „густіюча блакить“, „легка блакить (над овидом здавалася золотавою)“, „блакитні вітрила“, „відсвічувало блакиттю“ [6, 6; 7; 20; 33; 39; 221] та ін.

Безперечно, лідерство за використанням цього кольоропозначення належить повісті з відповідною назвою – „Луна блакитного овиду“, де блакить, крім уже вказаних символічних значень, уособлює також щастя і безтурботність прекрасного (хай і важкого) дитинства, коли навіть дитячі малі й великі неприємності сприймаються уже як ностальгічно-радісні і неповторні моменти. Особливо часто у повісті зустрічається однойменний образ „блакитного овиду“ як абсолюту краси, який завжди манить до себе, як дитинство, і, як те ж дитинство, ніколи не може стати досяжним. У різних варіантах цей образ зустрічається в „Луні блакитного овиду“ як мінімум 16 разів. А ще ж є „небесна блакитна радість“, „небесна блакить“, „блакитні латки льону“, „блакитний світ“, „блакитніє сонячне мереживо палючої днини“, „латка блакитного неба“, „блакитні горизонти“ (синонім до блакитних овидів) [7, 6; 7; 7; 31; 49; 59; 86] тощо.

Безперечно, не можна стверджувати, що у творчості І.Чендея відбувалося свідоме запозичення з літератури 1910-1920-х років. Символіки блакиті. Тим більше не доводиться говорити, що це була прихована, добре завуальована форма вияву дисидентства, національної самосвідомості через часте використання таких неприємних для офіціозу *блакитного* і *блакиті*, хоча повністю виключати це теж не варто. Швидше за все засвоєння цієї символіки відбувалося інтуїтивно, напівсвідомо, через занурення у світ української літератури доби Розстріляного Відродження. Частково цьому могло сприяти підсвідоме тяжіння українців загалом до синьої і жовтої барв, на чому наголошує не один дослідник [2, 43-53].

Одночасно можна наполягати на тому, що у використанні символіки блакиті І.Чендея основу становили саме літературні традиції (у протилежному випадку домінувати мав би саме *синій* як кольоропозначення, притаманне мові закарпатців, про що вже йшла мова). А тому відбулося і запозичення символіки блакиті, характерної для української літератури перших десятиліть ХХ ст. Очевидно, прозаїк не мав у думках чіткої окресленості цієї символіки (якщо для символіки чітка окресленість взагалі є можливою), але інтуїтивно-підсвідомо вона, напевне, хоча б частково включала весь комплекс тих значень, яких набула на початку ХХ століття, у тому числі й національно-патріотичне звучання.

Підтвердження подібним думкам бачиться і в наступному: для характеристики неба, дня, вечора у творах І.Чендея часто використовується *синій* як кольоропозначення, але він зазнає суттєвого впливу з боку *блакитного*, оскільки значно частіше використовується в формі іменника чи дієслова, ніж як прикметник (на зразок слова *блакить*): „нічна густа синява“, „синів сад брандушками“ [7, 7; 55]; „латка неба синіла“, „синява віддалялася“, „на тлі чистої синяви“, „на тлі небесної бездонної синяви“ [6, 28; 29; 351; 354]; „запалими очима над вкарбованою синявою дуг“, „здивилася в бездонну синяву“, „бездонна синява весняного неба“ [5, 28; 44; 66] та ін. Навіть „сині вітрила“ [5, 11] мають

уже згадуваний відповідник „блакитні вітрила“. Подібне, до речі, спостерігаємо і для *голубого* як кольоропозначення: „небо щедро вливало голубінь“, „густа бездонна вечірня голубінь“ [5, 309; 336] тощо. І хай не вводить в оману фраза письменника, що „...небо... над Забережжю було завжди блакитним по веснах, світло-голубим влітку, густого синього цвіту пізно восени...“ [5, 403], бо в уже наведених раніше прикладах можна спостерегти, що блакитним небо у творах І.Чендея було і весною, і влітку, і восени, так само як і синім чи голубим.

Можна констатувати, що творчий світ Івана Чендея органічно перейняв і продовжив традиції української літератури початку ХХ ст. і доби Розстріляного Відродження у символічному наповненні *блакиті* та тих відтінків, які є близькими до цього кольоропозначення. Безумовно, у письменника, як і в його попередників, ця символіка набуває також неповторного індивідуального наповнення, робить цю кольорову гаму невід'ємною частиною герметичного хронотопного й образного світу І.Чендея. Так само можна стверджувати, що результати, отримані в цій статті, є тільки початковою стадією вивчення символічного функціонування блакиті в українській літературі загалом й у поезії Чендея-митця зокрема.

## Література

1. Бахилина Н. История цветообозначений в русском языке. – М.: Наука, 1975. – 288 с.
2. Братко-Кутинський О. Нащадки святої Трійці: Генеза української державної символіки. – К.: Видавництво Міжнародного товариства „Білий птах“, 1992. – 85 с.
3. Митрополит Іларіон. Граматично-стилістичний словник Шевченкової мови. – Вінніпег: Інститут дослідів Волині, 1961. – 257 с.
4. Стельмах М. Чотири броди. – К.: Дніпро, 1995. – 592 с.
5. Чендей І. Зелена верховина. – К.: Дніпро, 1975. – 439 с.
6. Чендей І. Калина під снігом. – К.: Радянський письменник, 1988. – 399 с.
7. Чендей І. Луна блакитного овиду. – К.: Веселка, 1987. – 278 с.
8. Яворська Г. Мовні концепти кольору (до проблеми категоризації)// Мовознавство. – 1999. – №2-3. – С. 42-50.