

Надія Трач

**ФУНКЦІЇ КОЛЬОРУ
В ПОЕЗІЇ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ**
(на матеріалі збірки
«Тринадцять алогій»)

«Тринадцять алогій» — одна із найбільш вдалих, за твердженням Ю. Шереха, «найдовершеніших і найкалинцевіших» збірок Ігоря Калинця, за яку він удостоївся Шевченківської премії. Нас «Тринадцять алогій» цікавлять насамперед тим, що це маленький, всуціль сконструйований символічний світ, орієнтирами в якому може стати багато речей матеріального і духовного плану: від національного символу («калиноюю сопілка каганцює»), релігійно-ритуального атрибуту («народились ясла вповні, / зоря корону наї'яла»), як це бачимо у циклі «Різдвяне алогійне», до філософських вимірів («час лінивими клешнями/ обмацує линку планету»), емоційно-чуттєвих осяянь («даруєш безсмертя/ аби я пізнав гіркоту/ осиротілого неба»), що зустрічаємо у прикінцевих циклах збірки. Саме в цьому і полягає алогійність: читач мусить стати шукачем ключів для відмикання сенсу. Поети бароко, як правило, спершу давали коротку «інструкцію» для прочитання своїх віршів. Калинець як поет необароковий дає змогу читачеві самому підібрати необхідний ключ. Зрештою, «кожний твір неначе залишає кожному, хто його сприймає, простір для свободи дій, який він має заповнити» [1, 73].

Проводирем у необарокових лабіринтах так само може стати колір, що виступає у збірці відразу в кількох іпостасях. Поезія, що, за відомим визначенням Арістотеля, набагато філософічніша, ніж історія, відкриває нам безумовну істину: множинність функцій кольору в історії культури невичерпна. Ані магічно-заклинальне розуміння кольору у примітивних культурах (мова кольорів як важливий елемент спілкування людини з богами, духами); ні приписування йому ролі одного із першоелементів,

що від нього значною мірою залежать інші властивості речовин, в античні часи; ні надавання барвам статусу духовно-філософських категорій, їх містично-метафоричне тлумачення у християнському середньовіччі; ні комунікативні функції барв у суспільстві модерному не дадуть нам повної картини потенційних можливостей використання кольорів.

Поезія, тим паче поезія модернізму, дає незбагненно більший простір для кольору: тут він може виступати представником будь-якої із перелічених вище символічних систем і водночас будівничим нового художнього світу. У збірці *«Тринадцять алогій»* І. Калинця статус кольору посилюється ще й завдяки виразній необароковості. Писання на задану тему, сконструйованість поетичних текстів зумовлює вибух синестезії – як чуттєво-фізіологічної, так і мистецької: колір є і сам собою, і звуком, і доторком, і голосом, і метафорою, і зумисною грою чи навіть віднайденою істиною.

У *«Різдвяному алогіїному»* колір виступає «субтильною метафорою», яка, за визначенням Д. Гусара-Струка, в поезіях Калинця сягає «глибоко у підсвідомість, у підсвідомість колективну, і майже праісторично українську» [2, 12]. Д. Гусар-Струк заторкнув тут одразу два вкрай важливі для розуміння Калинцевої поезії поняття: колективне несвідоме і національна картина світу.

Поняття колективного несвідомого ввів у науковий обіг К.-Г. Юнг. Колективне несвідоме він розумів як певний «психологічний колективний субстрат», проявами якого є феномени архетипічної природи. До них належать насамперед образи художньої творчості, що є самовираженням несвідомого [3, 90]. Національна ж картина світу як єдність національної природи, побуту, історії та складу психіки, мислення є змістовим наповненням формальних архетипічних зразків: «І людство – цілісність, і народ – цілісність. Кожен бачить увесь Всесвіт, матеріальні і духовні явища світу, але в особливому аспекті, куті бачення» [4, 7].

Колір, безсумнівно, є явищем архетипічним і водночас складовою національного світобачення. У первісних культурах багатьох народів кольорове окреслення світу містилося в тріаді «білий – червоний – чорний» [5, 67]. З розвитком же народів бачимо виникнення різних, часом протилежних, значень кольорів (один із найпростіших прикладів: чорний як ознака трауру в західній культурі і білий – в традиційній культурі Китаю та Японії; той же чорний – символ незламної волі в явайських племен) [6, 164].

«Архетипічний зміст висловлює себе насамперед через метафори» [3, 92]. Колір відповідно можна вважати «стертою» метафорою: джерела символіки кольорів, первинні перенесення за певними аналогіями (асоціювання з найбільш цінними життєво важливими речовинами, внутрішні якості кожного кольору, прийняті інтуїтивно за об'єктивний факт; символи планет, що традиційно приписувалися певному кольору; зв'язки, що виводяться за допомогою елементарної логіки) вже давно забулися, кольорове окреслення речей матеріальних і духовних сприймається сучасною людиною як даність, зрозуміла і проста.

У «Різдвяному алогійному» знаходимо насамперед первинні кольорові означення речей світу: *червоний (красний), білий, чорний, золотий, срібний*. Дослідниця українських народних замовлянь М. Новикова саме ці кольори виділяє як основні для первісного фольклору: «Для замовлянь “старшими”, максимально “дійовими”, високочастотними і високо символічними кольорами є золотий, білий, чорний, червоний» [7, 264].

Світ має свої окреслені межі, не розмальований півтонами, а маркований, розбитий на чітку систему координат і водночас цілісний, круглий:

взялося червоне яблуко,
взялося собі – і знеслося
писаним Свят-Вечором
у срібному обручику.

Коло як символ вічного руху, постійних переміщень. З давніх-давен люди пов'язували з округлістю світ, сонце. Дослідник-антрополог К. Гірц наводить приклад символіки кола в племені оглала, де круг позначає майже всі важливі для людського існування елементи природи, окрім каменю: сонце, небо, землю. «Більше того, саме символ кола втілено у виднокраї, а отже, і в чотирьох вітрах, що дмуть там. Звідси – це також і символ року. День, ніч і місяць кружляють у небі. Отже, коло є символом цих відтінків часу, а, значить, і символ часу взагалі» [6, 153].

Коло, таким чином, окреслює життєвий простір людини, тим самим оберігаючи її цілісність, стабільність фізичного існування і тривкість, міцність внутрішнього світовідчуття: «...для більшості оглала коло, чи то помічене в природі, чи то намальоване на шкірі бізона, чи то втілене в танці сонця, усього лише незбагнений символ світла, значення якого інтуїтивно відчувається, але свідомо не витлумачується» [6, 153]. Поза колом – темрява, все, що може зруйнувати цю окресленість, визначеність, буття-у-колі. Так, скажімо, камінь як символ руйнування люди

племені оглала ніколи не назвуть круглим. Незважаючи на те, що його зовнішня форма сприяє подібним асоціаціям.

В українській культурній традиції коло також має свої означення. Бачимо, як нібито ненароком Свят-Вечір у Калинця *писаний*: за цим стоїть глибока народна метафора: ототожнення сонця та яйця як символів народження, життя: «Яйце – джерело зародження, як і сонце, чому воно з глибокої давнини стало емблемою сонця й шанувалося. Великодне червоне яйце (крашанка) набуло особливо великої пошани» [8, 27]. Образ яйця часто з'являється в космогонічних міфах багатьох народів світу: у грецьких орфіків, у єгиптян, фіннів, у японців та ін. «Шкаралуща космічного яйця – то структура світового простору, тоді як плодюча сила сімені, що всередині, типізує невичерпний життєвий динамізм природи» [9, 264].

Тож у цій округлості – вічний плин природи, де сонце (червоне) незмінно обертається місяцем (срібним), а Різдво змінює Великдень, і круговерть духовно-історичного досвіду народу, де годі вже розрізнити християнські й поганські елементи:

а в моєї ніченьки
небо сиротятко:
ні одної свіченьки
в золотім горішку.

Можна провести більш ніж чіткі паралелі з Антоничевим «Різдвом» («А в долонях у Марії місяць – золотий горіх») [10, 82]. Що стоїть за означником золотий: поганський ідол, «дійовий, всепереможний і всемогутній» колір народної магії чи барва дару, що його принесли новонародженому Христові волхви, барва обраності і священства? Чи це сковородинівська тлінна позолота, тільки зірвавши яку можна дійти до суті речі – зерна?

М. Новикова серед давніх українських замовлянь згадує і деякі християнізовані: «Спроба ж чотиричленної просторової орієнтації дає круговий обхід з центром: сонце попереду, місяць збоку, Божа Матір (імовірно, християнізований заступник зірки) позаду, а голе зерно на долоні, тобто посередині» [7, 280]. Ті ж самі герої діють у віршах Калинця й Антонича. Влучно окреслила поезії Калинця подібного стибу Е. Соловей у передмові до «Слова триваючого»: «Як бувало ще хіба що у В. Свідзинського – це твори конгеніальні за своїм фольклорним взірцем, коли видаються належними до того ж масиву, лише не відомими дотепер, і водночас вони – Калинцеві, десть замарковано у їхньому золотому плетиві авторський знак» [11, 10].

То може та Мати із золотим горіхом на руці у центрі все-світу (хрест в крузі) прийшла з тим, щоби урятувати світ, щоби

зберегти його круглу досконалість і плинність? Щоби обійняти небо *«сиротятко»*? Однозначної відповіді не дасть нам ні *«Різдво»* Антонича, ні *«Різдвяне алогійне»* Калинця. Це справді вростання поезії в метатекст народної творчості, де вже не може бути мови про фольклорні стилізації.

У наступних циклах *«Тринадцятьох алогій»* – *«Калиновій соніці»* і *«Веселці»*, з присвятою дочці Дзвінці, що їх літературознавці відносять до дитячої поезії Калинця, колір стає засобом гри, забавкою, асоціативним вікном, визируючи в яке дитяча уява пізнає світ:

Яринко, що у ярім вінку,
А хто на білому конику?
– А це мій батенько –
Ярило.
Він золотим ключиком
Небо відчиняє,
Вирій повертає.

Білий кінь традиційно був емблемою сонця, що біжить по небу. «Так кінь, особливо білий кінь, втілює рухливість сонця і його яскравість, грива, що розвівається, подібна до сонячних променів» [8, 26]. Таким чином, Яринка стає казковою дочкою сонця і перебуває під захистом його тепла, світла і могутності.

Тож колір – і ключ від вирію-раю дитинства, яким можна відімкнути таємниці світобудови і людського існування. Цікаво простежити за символічною семантикою червоної барви у вірші *«Китайка»*. Червоний у первісних культурах символізує життя, життєдайну силу, енергію. Так, за міфами острова Пасхи, людина створена із землі червоно-бурого кольору. Червоний супроводжує людину від народження до смерті, допомагає боротися із хворобами і нещастями (червоні амулети, шнурки), позначає важливі події життя (червоною фарбою розмальовували новонароджених немовлят, юнаків під час ініціації) [12, 26]. У світі живого, ціннісного-через-проминання, все марковано червоним:

Китайко, китайко,
Нащо козакові очі накрила,
– Хай ще раз подивиться
на черлене літечко,
на вогонь-коника,
на червону ружечку,
на красну дівоньку.

Але водночас червоний є символом крові, смерті. В. Тернер, дослідник первісної культури, називає червоний найбільш амбі-

валентним кольором, що поєднує в собі одну із найважливіших бінарних опозицій: «Чоловік вбиває, жінка народжує, і обидва процеси пов'язані з символікою крові» [5, 67]. Козак гине від ран, червона китайка покриває йому очі. Все, що залишає він у світі, прямо апелює до червоного. Відтак цей колір виступає знаком межі між життям і смертю, де перше ще не втратило свого повноправ'я (залишається ще-раз-дивлення, останній погляд на світ), проте закони другої набирають щораз більшої чинності.

Слід звернути увагу і на стилістичне багатство мови у вірші: *«черлене»* – піднесене, *«красне»* – архаїчне, *«червоне»* – нейтральне, і нарешті – *«вогонь»* – іменникове означення, що позначає одну із головних природних стихій. Це вже достоту майстерська вправність, вимальовування найтонших відтінків слова й іманентне урізноманітнення його сенсу, стрімке розширення його семантичного поля.

Знову зустрічаємо золоті барви, що часом виступають засобом вправної *омонімічно-історичної гри* (*«У Києві/ на Золотому тоці/ Золоту орду молотять»*), іноді ж є оказковленням дитячого світу (*«заграйте у золоті пальці,/ а я стану на листочок/ річка-млинівочка/ вечір-млиночок»*). У циклі ж *«Веселка»* золотий поряд із синім виступають кольорами національного світовідчуття (*«У синьої квітки/ золоте серце/ вона любить/ срібну росинку/ і золоту осу»*).

У первісних міфах і в античних легендах веселка вважалася мостом, що з'єднує небо і землю. По райдузі з неба на землю сходили вісники богів. Г. Бідерман у *«Енциклопедії символів»* наводить християнське тлумачення символу веселки, що у Старому Завіті символізує обітницю Бога Ноеві про те, що потоп ніколи не повториться на землі [13, 154]. Це знаменно, що веселка – знак завіту. Бо ж саме Святе Письмо також називають завітом. «У певному плані веселку можна вважати метафорою священного писання. І, звісно, високо цінується все те, в чому люди бачать відблиск веселки: яскраві і чисті барви, коштовне каміння» [12, 48]. У християнській середньовічній символіці сім кольорів веселки співвідносяться із сімома таїнствами і сімома дарами Святого Духа. Сім як одне із сакральних чисел – в поезії Калинця є засобом організації безладдя модерного світу через традиційні символи. Сім головних гріхів і сім печатей Одкровення Івана (*«зберігає ревниво тайну вогнистих печатей Апокаліпсису»*). Сім днів тижня (*«там поза мною темрява/ тому втискає в тиждень блукаючі світила/ наказує молитися дням планет»*). Сім повних місячних циклів в році (*«і ріст місяця*

пилює в утробах жінок»). Сім нот на нотному стані (*«з усіма звуками гами»*). Знову ж таки: сім барв веселки як найвища гармонія, як початок заново-створіння за сім днів (*«з усіма барвами небесної дуги/ заново цикл творіння сотворивши/ в кожному з нас»*).

Веселка виступала об'єктом захоплення в естетиці українського бароко. Про неї згадували у своїх трактатах І. Галятовський, І. Максимович [14, 349]. У поезії Калинця образ райдуги позначає сакральність національного, своєрідну літургію національного духу:

Веселко, Веселко,
чи маєш свого Шевченка?
– А мій Шевченко
сім небесних книг пише
незгасним пером.

У *«Кроках»* знаходимо чудові зразки синестезійного письма (*«чисті мов скло/ міської опівночі/ жіночі кроки»* (*«Кроки»*); *«той голос був нижчий від мого вікна/ зринув як у прозорих кулях/ що голубі і рожеві»* (*«Жінка»*)). Під синестезією розуміють міжчуттєві переживання, коли ті чи інші зорові, слухові та інші образи, а також уявлення і навіть абстрактні поняття перекладаються з однієї образної мови на іншу. Медицина нерідко кваліфікує найбільш нав'язливі форми синестезійних переживань як одне із психічних відхилень, в той час як у сфері мистецтва ця здатність завжди високо цінувалася [15, 121]. В українській поезії цей засіб першим почав використовувати П. Тичина.

Проте синестезійність можна розглядати не тільки з фізіологічної точки зору. Так, наприклад, М. Собуцький виводить витoki синестезійності з античних часів, від початку формування канону *septem artes liberales*, що ще тисячу років пізніше панував в системі європейської освіти. Паралелізм літер, чисел і звуків, вивчення граматики, математики та музики в тісному взаємозв'язку народжує грецьку «симфонійність гармонійно модульованого космосу, людської душі», «сприйняття гармонії як ритмометричної впорядкованості» [16, 34].

У XVII ст. Ньютон вводить природничо-наукову (фізичну) класифікацію кольорів. Феномен кольору, отже, набув фізичного обґрунтування, але втратив безпосередній зв'язок з космічними сутностями. Тепер возз'єднання кольору з космосом потребує філософської рефлексії. Зв'язки, що розпалися, треба відновити шляхом побудови «з'єднувальних теорій». Вже сам Ньютон вводить поняття кольоромузики [12, 10]. Отже, синестезійність як відновлення втраченої гармонії.

Цікаві синестезійні знахідки вищого порядку (не просто змішування відчуттів, а кольорові емоції, абстрактні поняття) у «Числах» («у золотій дині дня/ у синій радості ефіру» («Один»); «Золото було щирим/ а мене пік розтоплений метал кожного щемного звука/ щастя» («Дванадцять»)). Цикл «Мій Азбуковник», від якого, здавалося б, найбільше можна очікувати звуко-символіки, кольорової фоніки, дещо розчаровує своєю надраціоналістичністю («золота середина/ діткнута зубами і язиком» («Н»); «кохана/ дарма шукаєш/ у половецьких степах/ його Білу Вежу/ чорний бунчук над нею» («І»)) тощо.

У циклі «Червоне поле» (слова до Ганни Собачко-Шостак) автор не в змозі уникнути кольорових образів, навпаки відверто насичує ними поезії. Калинець часто присвячує свої поезії певним творам художнього, музичного, архітектурного мистецтва («М. Березовський. Концерт. Соль мінор», «Італійське подвір'я. Поривання», «Листівки»). Читач, який вправі очікувати вторинного тексту – опису художніх полотен, своєрідних словесних ілюстрацій, натомість опиняється у зовсім новому, власне Калинцевому, асоціативному плетиві вражень («Далека моя, далека,/ не пиши рожевою рукою/ зіроньку-свічарницю/ з блакитними пелюстками/ і золотцем-очком»). Поетичні малюнки – листи у минуле, до глибин національної культури. Заглиблення в картини, перебування в них, вчитування в кожен мазок, з надією на швидку відповідь («Мое поранкове, доброго ранку! Що таке прощання – не знаю,/ що таке повертання – не знаю,/ а зате знаю,/ що голос матінки,/ що квіти у кошику,/ що медок у коржику»). Часом бачимо поетичні вишиванки, де кожне слово, як хрестик на полотні є невід'ємною частиною орнаменту; зі вкрапленнями червоного й чорного – традиційних кольорів української вишивки («Глянув я перед собою –/ а там вогненний голокрут/ гарячі маки хилились,/ чорне поле з мене видзвонює»). Традиційна символіка червоного-чорного як життя-смерті. Поривання до життя, жадоба життя, любов до життя. Але водночас умертвлення, бо щось чорне завжди видзвонює із середини. З середини душі людини і духу народу.

Так само не обійтись без барв у «Зільнику» – наступному циклі «Тринадцятьох алогій». Серед Калинцевих рослин не знайдемо реалістичних зображень-описів, тут у кожній пелюстці дозріває історія («ранню правду яви/ первозданний/ словом пелюстки/ скресає Бористен/ на трілисті благословення» («Первоцвіт»)), світова культура («чи не з білопіни/ рожевої мушлі/ виносиш золотисте тіло/ оголена/ лиш темна бахрома/ з одягу/

під стопами/ німіє/ квітковий Ботічеллі» («Купальниця»)), казкові химери («і промовляю тричі/ ти царівно квітка/ я царівно квіт/ тут вона й одужала» («Чимерник»)), християнські чесноти («бо тільки я/ можу вгамувати/ шал світу/ палке серце/ у моїх пальцях/ лагідніє/ лагідніє» («Сон-зілля»)).

Квіти – то живі істоти, що можуть безтямно кохати (*«та/ що могла милуватися/ моїм блідо-рожевим/ квітом/ давно відцвіла/ тепер плазую/ безлистий/ самотньою землею» («Пізноцвіт»)*), покірно і мовчазно нести свій хрест (*«чала-наємо/ червоними селянськими/ ногами/... жінки-мироносиці/ воскреслого сонця» («Калюжниці»)*). Відтак зільник – це місце зростання людських переживань й емоцій, людської культури й історії. Необарокове захоплення рослинами, назви яких вже невідомі сучасній людині, і спроба через їх красу відновити красу всесвіту.

«Колір – це клавіша; око – молоточок; душа – багатострунний рояль. Художник – рука, що, торкаючи ту чи ту клавішу, призводить до вібрації людської душі», – писав відомий художник-абстракціоніст В. Кандинський, аналізуючи фактори фізичного і психічного впливу кольорів, обґрунтовуючи своє бачення функції кольору в художньому мистецтві [17, 67].

Достоту, інструментом, який озвучує емоції, пристрасті, бажання, виступає колір у *«Коханні у семи барвах» (окремі за В. Кандинським)*. Колір як свідома настанова вирвати із хаосу підсвідомого імена найпотаємніших переживань, як остання спроба потопельника у морі власних пристрастей вхопитися за соломинки асоціацій і вибудувати з них сходинки до розуміння свого власного «Я» у прямуванні до світу-серця Іншого (надалі вживатимемо *Іншої* для окреслення злиття Іншого як «окремої онтологічної сутності» (за Левінасом) з ліричним образом коханої, *Інша* – отже, інакша, яку треба зрозуміти, таким чином, ставши за Неї відповідальним) [18, 317].

Чорний як Ніщо, як мертва тиша без майбуття і надії (*«воно бгається в себе/ хоче стиснутися в кінцеву точку/ в н і щ о/ воно зовсім замовкає/ твоє чорне слово»*). Замкнене коло, вивільнитися з якого неможливо, за межею якого перебувають приречені, ті, що вже давно втратили надію на порятунок (*«де навіть траур поспішаєш струснути з пам'яті/ як зчорнілі пелюстки хризантем/ чорне то довга нескінченна стіна»*). Але все ж таки вкрай необхідно знайти єдино можливий вихід – самому втонути у чорному, зрікшись усіх барв світу, залишивши по той бік буття свою кохану, тим самим відгородивши її від небезпеки загубитись у мороці, у темряві (*«вам лишається усе*

інше з усім іншим/ де грають живі барви»). Таким чином, смерть заради життя, покора чорній смерті як жертва задля різнобарв'я життя Іншої, як знак безмежної любові.

Зелений – найбільш спокійний з усіх кольорів. Нічого не вимагає, не має ознаки ані суму, ані радості, ані печалі [16, 77]. У Калинця ж – то барва заспокоїної природи, де кожне зело – тихе і ніжне – своїм зростанням сповіщає, що воно – плід живої любові, яка щомить проростає (*«дощі непитливими вустами/ цілують зелену землю/ так я цілував твої зелені очі/ коли ти поверталася з лісів»*). Символ дощу як плодючості відомий ще з давніх часів (зокрема, у давньогрецьких міфах про сходження богів і єднання із земними жінками у вигляді золотого дощу). Шаленість вирування природних стихій змінюється помірним ритмом останніх, ледь чутних, дощових крапель. Тоді, власне, озивається голос природи у естві самої людини. Розпочинаються купайлівські ігрища, коли сплітаються вінки доль, а тілесна жага ховається у зеленій прохолоді трав (*«на паркеті виростала папороть/ стіну оплітав бородатий мох/ баговиння встеляло ложе»*).

І знову ж таки: поганство злите з християнським світовідчуттям. У християнській символіці зелений – колір небесного раю [19, 133]. Відтак вірш Калинця – туга за втраченим раєм. У голосі закоханих – заклики героїв біблійної *Пісні Пісень* – *«Уставай же, подруго моя, моя красна, й до мене ходи. Бо вже проминула пора дощова, дощ перейшов, ущух собі він»*. Мандрують тут і химерні істоти з *«Лісової пісні»* Лесі Українки, і прості та мудрі, як діти, герої Антоничевих віршів (*«тоді зі сторінок Зеленого Євангелія/ виходив Зелений лис/ і розповідав ще одну/ давню тайну існування/ просту мов життя»*). Природа від початку віків була «сталою мелодією, космічним сходом гнучкого пориву бажання, поклику до любовної безпосередності» [20, 93]. Зрештою, кохання – просте і природне, як саме життя, бо є його безпосереднім початком.

Червоний справдана позначає пристрасть, почуттєвість. У «Словнику символів» Х. Керлот подає класифікацію кольорів дослідниці юнгіанської психології Й. де Якобі, за якою червоний слід відносити до сфери вираження переживань та емоцій [21, 550]. У світовій культурі кохання як таке марковане червоним. Так, наприклад, у символіці української вишивки використання червоних ниток пов'язане насамперед з весільним обрядом [22, 58].

Тож у вірші Калинця зустрічаємо насамперед традиційні атрибути закоханого лицаря (*«у духмяні листи/ перев'язані червоною ниткою/ увійшло ствердло возню і троянда»*). За

Кандинським, червоний колір внутрішньо діє як дуже жива, рухлива, неспокійна барва, справляє враження цілеспрямованої безмежної могутності, червоне – це рух у собі [17, 80]. Цей притаманний червоному неспокій зумовлений психофізичними властивостями кольору, червоний «сприяє збудженню нервової системи і кори головного мозку, підвищує тривогу і ворожість» [23, 20]. Тож поряд із лицарством – тваринні інстинкти, агресія, святковий карнавал тілесного (*«пригадалися мені святкові фанфари/ і коругви що лопотіли в м'язах/ і звіряча ненаситість у щелепах погляду»*).

Варто пригадати і значення червоного кольору в картині світу християнського середньовіччя: скривавлені шати Христа і червоний одяг блудниці Магдалени. Таким чином, поняття еросу (тілесної любові, стосунків між чоловіком і жінкою) та харитасу (любові духовної, любові людини до Бога) означені червоним: «Пролиття крові Христа – це мета і підсумок його земного втілення, його діяльності в ім'я любові. Тому колір його крові є водночас кольором любові» [12, 82]. І харитас, й ерос пульсують у серці (що знову ж таки традиційно червоне) ліричного героя. Серце вже не виступає центром фізичного і духовного життя, вмістилищем розуму й емоцій, яким воно було для людини бароко.

Це радше розбита на друзки сучасність. Скласти з її уламків цілісність, а отже, зцілити світ – чи не у цьому сенс необарокового віршотворення (*«та ось тепер прислухаюся до невсипущого світу/ що стугонить червоним покликом / то серце/ воно розносить тебе у найглухіші закутки/ і через те я хочу вмерти разом із ним/ я втомився кривавим сном»*)?

Синій колір кличе людину в безкінечне, будить в ній жаль за безгріховним, надчуттєвим [17, 79]. Ліричне alter ego Калинця біжить на той поклик, без страху перед вічністю, яку не подолати (*«озеро приховує розлогі краї/ аби не здаватися таким неосяжним/ але не може затаїти глибокої офіри/ гину в синьому»*). На противагу жовтому, синій – це рух концентричний, це абсолютна сконцентрованість, заглибленість. У поезії Калинця сине – то поступове входження у таїну Іншої, чимраз глибше і сокровенніше (*«спіраль втягує до середини/ зачинає в собі округлою лінією/ як помах руки»*).

Та кожен новий виток спіралі – темніший і тим таємничіший. Звідси – безмір'я запитань, на котрі нема відповідей (*«куди несеш мене своїми ногами/ який краєвид покажеш мені своїми очима/ в яку розпуку вкинеш своїм серцем»*). У християнській символіці синій співвідноситься із кольором неба, вічністю, вірою

і вірністю [19, 132]. Повна довіра до Іншої, віра у вірність, що унеможлиблює ситуацію зради, відступу (*«з ким поділиш мене синьої ночі/ коли я за тридев'ять земель/ але навіть тоді я шептатиму твоїм сумлінням/ що ти не здатна на облуду/ бо надто глибоко я у синьому»*). Відтак кохання як зрозуміння, впізнавання, єднання аж до повного злиття, а отже, здійснення життя уповні. Власне, саме любов, ерос є «існуючим поривом людини до постійно недосяжної повноти життя» [20, 90].

Білий колір, за визначенням Кандинського, то символ усе-світу, з якого щезли всі субстанції і кольори, він діє на психіку як велика абсолютна тиша. Але ця тиша не мертва, а повна можливостей. Це доначальне, до народження суще Ніщо. Біле – це тиша, яка зненацька стає зрозумілою [17, 82]. У поезії Калинця розуміння безмежної мовчанки білого поєднується із символом чистоти, безгріховності у християнстві: «Білий – барва чистості і невинності, символ обнови духовного життя, колір ангелів, апостолів, пророків. У мозаїках білим зображували шати Христа під час Преображення» [19, 129]. Неможливо до кінця збагнути Іншу. Не через те, що вона щось приховує. А тому, що все в ній достоту бездоганне. Біле як безкінечність кохання-пізнання, кохання-захоплення, кохання-споглядання, кохання-увірування в чистоту (*«не можу вичерпати тебе/ бездонну як світло/ як білий отвір у вічність/ і сльоза твоя без дна/ і без дна твій усміх»*). І знову-таки: мова *Пісні Пісень*, осучаснена синестезійними прикметами (*«чиста моя лілеє/ з білим бездонним серцем»*).

Абсолютну чистоту справді не може затьмарити ніщо. Навіть первородний гріх, через який люди змушені були полишити рай. Біле як очищення від усіх гріхів. Як барва всепрощення (*«не-зміряна ласка/ від долоні/ яка зірвала яблуко в раю/ і до тієї/ що буде нести моїх/ білоголових онуків»*). Тут плід у руках жінки – не спокуса і не вина, а швидше молодильне яблуко, яке так важко дістається казковим героям. Кохання як відновлення, омолодження, як продовження роду й запоруча з'яви нового життя.

Поезією «Біле» Калинець завершує цикл «Кохання у семи барвах». Наука про кольори твердить, що змішування всіх барв призводить до утворення білої [12, 20]. Різнобарв'я світу обертається його цілісністю. Вирування пристрастей завершується втоленним безгомінням. З-поміж усіх барв ліричний герой все ж вибирає біле – абсолют, досконалу чистоту і зрозумілість. М. Ільницький так коментує вірші Калинця: «Суб'єктивізація особливо посилюється у циклі “Кохання у семи барвах”, де до самого

прийому (гама кольорів) додається уже портретність не так розсіяними в тексті символами-натяками, як, сказати б, прямим текстом: “кохання у семи барвах”, “мій азбуковник”, отже, прямування від знеособленої предметності через сумарне “ми” до “нас двоє” і “я” – автопортрета в іпостасі естетичного самовираження» [24, 160].

Справді-бо у циклі *«Кохання у семи барвах»* Калинець ви-творює портрет свого внутрішнього ества. Наслідуючи В. Кандинського, поет ховає його в уламках геометричних, культурних, історичних фігур, абстрагованих від предметного світу, що часом ставить читача у ситуацію сумніву: а чи, власне, про кохання йдеться? Розкрити таїну, зазирнути під численні маски поета допомагає читачеві колір – візьмемо на себе сміливість стверджувати, єдино правильний ключ до розкриття цього циклу.

Детальнішого розгляду потребує цикл *«Ланідарій»*. Коштовні камені займали одне з центральних місць у символічній картині світу середньовіччя. Це пов'язане насамперед з чотирма цінними якостями: коштовністю, твердістю, блиском, кольором, а також із поширеною в ті часи вірою в магічні властивості мінералів. Коштовні камені мали особливу цінність як для офіційної (християнської) культури, так і для різноманітних окультистських рухів (сюди значення самоцвітів прийшли з алхімії) [19, 131].

Символіка самоцвітів дещо суперечила природі християнства, адже віра у властивості мінералів насамперед пов'язана з певним фаталізмом, фетишизмом, можна сказати, ідолопоклонством. Але все ж саме у трактуванні значень цих коштовностей вперше зустрічаємо емоційно-вартісну функцію кольору [19, 131]. Польська дослідниця історії кольору в європейському мистецтві М. Жепінська подає уривок з листа папи Інокентія III до короля Яна, де йдеться про трактування коштовностей: «Зелений смарагд – символ надії, синій сапфір – уподобання справ небесних, жовтий топаз – добрі вчинки, вчинені відкрито, при світлі сонця, червоний гранат – харитас, любов до ближніх, білі перли – знак спокою, невинності, поміркованості» [19, 132]. Таким чином, через символіку самоцвітів (власне, їх кольорів) якоюсь мірою формувався етос середньовічної людини.

Взаємодію світогляду й етосу, їхнє докорінне взаємопроникнення цікаво аналізує К. Гірц у книзі *«Інтерпретація культур»*. Зокрема, він говорить про те, що «в сакральних ритуалах і міфах цінності зображаються не як суб'єктивні людські вподобання, а як настановлені умови життя, неявно присутні у світі з конкретною структурою» [6, 157]. Ота «неявна присутність»

часто увиразнює себе через видимі і знайомі знаки ритуалу, побуту, поведінки.

Отже, опиняємося перед відчиненою скринькою Калинцевої поезії, що повниться самоцвітами, де різнобарв'я вабить і вражає очі, де переливаються не тільки кольори, але й алюзії, символи, перегукуються мови різних культур й епох:

Інколи мені здається
то море
зупинене на мить у спалахові істини
де біла хвиля застигла побіч рожевої
а за нею червона збратана з зеленою
яка означає надію
бо має поруч чорну («Агат (Телець)»).

Море як одвічний символ життя, де поряд завжди – перемоги й поразки, викочування на гору сізіфових каменів і вставання з колін, хвороби й видужання, засліплення і прозріння, розп'яття і воскресіння, страждання й очищення, очікування і зневіра. Одне не може існувати без іншого, інакше все зіллється в однотонну сіру барву:

Якось у тьмавім дзеркалі існування
з полущеним сріблом
я схопив своє відлуння
із гримасою жаху на сірім лиці
і тепер цей образ упізнаю
в кожному покійникові
що мимо проходить
у чужому зачумленому місті.

Сірий – не-колір. Він не цікавив ані людей первісного суспільства, ані середньовічних коментаторів. В українській традиційній культурі ним позначаються поняття негативні (сірий вовк в народних казках, сірий чорт). Сірий – колір невизначеності і хаосу, колір відчуження, безнадійна нерухомість. «Сірий колір складається з барв, що не мають суто активної сили (сили руху). Вони мають в собі, з одного боку, нерухомий супротив, а з іншого, нездатну до супротиву нерухомість...» [17, 67].

Головне – віднайти в собі здатність до руху. Впізнати врешті себе у чужому місті-світі, на вулиці самопізнання, у провулку спокою, на площі тиші, самоідентифікуватися і впевнитися, що твоя душа перебуває в згоді зі своїм тварним еством у власному тілі, що мусить бути – ані затісним, ані запросторим. Це поетові допомагає зробити не що інше, як харитас; основна складова

Калинцевого етосу – любов до усього сущого, до всіх проявів буття, до всіх, без винятку, барв усесвіту:

Брати
всі барви добрі
червоний зелений білий і навіть сірий
коли вони властиві
блаженство білого у білім
а чорного у чорнім
єдина ж субстанція в них
творчий порив світла
...
не марнуй радощів на заломлення
за примарною щедротою веселки
впізнай свою барву
єдину

(«Яшма (Діва)»).

Але це надзвичайно важко зробити, бо триває одвічна битва, бо *«миць застигла у бірюзу,/ поміж неспокійним боем/ Білобога і Чорнобога»*. Білобог у слов'янській системі божеств – хоронитель і даватель добра, вдачі, справедливості, щастя. Чорнобог – бог темряви, гніву, начало всіх нещасть. Боротьба між ними – це битва між світлом і темрявою, добром і злом [25, 145]. Відтак шукання-себе, своєї єдиної барви поміж полюсами білого і чорного – найважливіший вибір людини, що здійснюється щомиті. Згадки про Чорнобога і Білобога подибуємо й у зв'язку зі слов'янськими міфами про сотворення світу. Так, польський дослідник А. Гейштор у своїй книзі «Міфологія слов'ян» згадує міф, за яким Всесвіт творили разом бог і чорт, Білобог і Чорнобог [26, 178]. Шукання-себе – це сотворення власного внутрішнього світу, і тільки людина вправі вирішити, світлі чи темні сили будуть керувати цим сотворенням-розмальовуванням її душі.

Філософські медитації, проривання у світ ідей (*«спонукає безмірна надія речей/ я ще визволю їх»*), визволення речей – означає, отже, обарвлення, перенесення їх у буття-у-слові. Жага життя, заглиблена у поганське світовідчуття (*«дух зеленого ще перебуває в мені/ не погаси передчасно/ ріку рослин/ о а з у б а ж а н н я»*). Християнська покора і смирення, життя-у-Слові (*«тільки багрову проповідь/ втиснену в золоте ложе оправи/ можете взяти зі собою»*). Оце і є справжній Калинець, котрий може бути водночас всіма знаками зодіаку, квітами і числами, до безконечності вдивлятися у каміння буття і віднаходити у кольорових прожилках щораз інші відтінки, мандрувати шляхами світової культури із сковородинівською торбиною за плечима:

Хтось незнайомий зв'язав мої очі
з небом золотим ланцюгом
коли я снів свободою
страждання загасало дзвоном
у темних клітинах
а в світі раптом пригадали для себе серце
існуємо щоб любити.

«Тринадцять алогій» Ігоря Калинця – спроба реконструкції цілісності світу, розбитого на друзки. Бачимо, як крок за кроком постає перед нами картина світу – у всій його повноті, значеннєвості, дієвості. Колір, отже, виступає у збірці одним із засобів відновлення зруйнованого усесвіту, важливою складовою метафорико-символічної системи поезії Ігоря Калинця. Поезія ця – виразно модерна, тож поряд з традиційними функціями барви, що закріплені в історії культури людства, у «Тринадцяти алогіях» подибуємо і нові сенси кольорів, нові можливості їх використання у поетичному слові.

На противагу *сірості, безбарвності* неспорядкованого хаосу Калинець витворює достоту *барвистий* (з найтоншими відтінками сенсів і значень) поетичний світ, обарвлює речі – матеріальні і духовні. Відбудувати світ – то не просто прихистити людей, речі, ідеї, що заблукали серед руїн сучасності, не просто надати сенсу призабутим іменам. Це взяти на себе відповідальність за поетичну будівлю-оселю для читача-людини, народу і людства загалом, перевірити міцність фундаменту світобудови, тривкість ідей-цеглин і зв'язків між ними.

1. Гадамер Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 278 с.
2. Гусар-Струк Д. Невольничча муза, або «як орати метеликами» // Калинець І. Невольничча муза. – Балтимор-Торонто, 1991. – С. 7–31.
3. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
4. Іачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 480 с.
5. Тернер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала идембу) // Семиотика и искусствоведение. – М.: Мир, 1972. – С. 50–82.
6. Гірц К. Етос, світогляд та аналіз сакральних символів // Інтерпретація культур. – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 151–169.
7. Українські замовляння. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.
8. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. – К.: Обереги, 1992. – 424 с.
9. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. – К.: Альтернативи, 1999. – 391 с.
10. Антонович Б.-І. Знак Лева. – Львів: Каменяр, 1998. – 254 с.
11. Соловей Е. У Країні Лицарії, країні колядок // Калинець І. Слово триваюче. – Х.: Фоліо, 1997. – С. 5–11.

12. Мифонова А. Цветоведение. – Минск: Вышэйш. шк., 1984. – 450 с.
13. Бидерман Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 333 с.
14. Овсійчук В. Українське малярство Х–ХVIII століть: проблеми кольору. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. – 537 с.
15. Многогранный мир Кандинского. – М.: Наука, 1999. – 208 с.
16. Собуцький М. Історичні витоки синестетичного світосприймання // Магістеріум: літературознавчі студії. – 1999. – Вип. 2. – С. 31–36.
17. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1992. – 112 с.
18. Левінас Е. Філософія, справедливість і любов // Дух і Літера. – 1997. – №1–2. – С. 309–328.
19. Rzeplińska M. Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. – Warszawa, 1989. – Т. 1. – S. 122–135.
20. Яннарас Х. Варіації на тему Пісні Пісень. – К.: Дух і Літера, 1999. – 128 с.
21. Керлот Х. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
22. Яншин П. Цвет как фактор психической регуляции // Прикладная психология. – 2000. – № 4. – С. 14–28.
23. Ільницький М. Ключем метафори відімкнені вуста: поезія Ігоря Калинця. – Париж-Львів-Цвікау: Зерна, 2001. – 265 с.
24. Фаминцын А. Божества древних славян. – СПб: Алетейя, 1995. – 363 с.
25. Gieysztor A. Mitologia Słowian. – Warszawa, 1982. – 210 s.
26. Українська вишивка: альбом. – К.: Мистецтво, 1993. – 264 с.