

## Сучасна поетична колористика

*(Міжслов'янські лінгвостилістичні паралелі)*

Тему дослідження кольорової палітри визначних майстрів слова аж ніяк не можна назвати новою, проте її невичерпність навряд чи хтось наважиться заперечувати. Широкі обрії для нових досліджень відкриває одвічна пов'язаність поезії з живописом, скульптурою і музикою. Великий Леонардо да Вінчі, універсальний геній епохи Відродження — учений, носій і виразник ідей цієї доби, у філософському трактаті «Суперечка живописця з поетом» висловив своє розуміння зв'язку різних ланок асоціативного ланцюга: «Живопис — це німа поезія, а поезія — це сліпий живопис, і одна, і друга прагнуть наслідувати природу, відповідно до своїх можливостей... Оскільки поезія змальовує довершену красу через відтворення окремих її частин, з яких... гармонія складається в картині, то в поезії виходить ніщо інше, як ніби слухати в музиці кожен голос сам по собі, окремо і в різний час, а з цього б не вийшло ніякої гармонії» [1: 31]. Будучи водночас і живописцем, і скульптором, і поетом (а також ученим, астрономом, інженером і т. д.) і міркуючи над тим, яка ж саме сфера мистецтва є первинною і основною щодо інших, Леонардо іноді схильний був віддавати перевагу живопису:

«Живопис може повідомити про свої кінцеві результати усім поколінням всесвіту, бо кінцевий результат його є предметом зорової здатності; шлях через вухо до загального почуття не є тим самим, що й шлях через зір. Тому живопис не потребує, як письменна, тлумачення різними мовами, а безпосередньо... слугує людському роду, так само, як і предмети, породжені природою. ...Живопис представляє почуттю творіння природи більш істинно й достовірно, ніж літери й слова, але літери представляють слова з більшою силою істинності, ніж живопис. Ми ж скажемо, що більш достойною подиву є та наука, яка представляє творіння природи, ніж та, що представляє творіння творця, тобто творіння людей, якими і є слова; такою є поезія й подібне до неї, — те, що проходить через людську мову» [1: 32; 34].

І дійсно, кому ж судити про такі речі, як не великому Леонардо, універсальність знань якого є чи не єдиним прикладом такого роду в історії.

Незаперечним є одне — тісний взаємозв'язок усіх видів мистецтва, зокрема літератури й живопису, який ми і спробуємо прослідкувати на прикладах, узятих із поезії минулого століття. Такий вибір зумовлений, по-перше, тим, що обидва автори — жінки, по-друге, тим, що обидві вони встигли посісти місце класиків своїх літератур (адже їхню творчість ми розглядаємо уже з певної історичної дистанції), а, по-третє, тим, що їхні твори дають багатий лексичний матеріал не лише для узагальнень суто лінгвістичного характеру, а й дають можливість подивитися на проблему крізь призму загальнослов'янського контексту.

Отже, автори обрані нами для аналізу не випадково, хоча їх творча діяльність і віддалена в часі: це визначна сербська поетеса ХХ століття Десанка Максимович, академік Сербської академії наук і мистецтв, перекладач, лауреат багатьох літературних нагород, активний учасник суспільного і культурного життя та українська поетеса Ліна Костенко, одна з найяскравіших представниць покоління так званих «шістдесятників», чії твори відзначаються водночас тонким ліризмом, яскравою образністю, глибиною думки, афористичністю і великою художньою культурною викладу. Звичайно, мова творів обох поетес була і продовжує залишатися предметом уваги лінгвістів і літературознавців. У цій статті, без будь-яких претензій на глобальність охоплення проблеми і універсальність висновків, ми спробуємо дослідити загальні вузлові моменти їх творчості, безпосередньо пов'язані з функціонуванням конкретних назв кольорів і кольорових асоціацій взагалі.

Ідейно-тематичною домінантою, яка чи не найбільше об'єднує та зближує ці дві поетичні особистості, є схильність обох авторок до філософсько-медитаційної і пейзажної лірики не лише споглядального характеру, а й такої, якій притаманна концепція органічного співіснування людини і природи в усіх її проявах. Крім того, дослідження, пов'язані з колористикою, дедалі частіше стають об'єктом уваги психологів, що вивчають особливості сприйняття кольорів індивідами різних статей.

Академік Асим Пецо, один із найбільш знаних дослідників поетичної творчості Д. Максимович, розмірковуючи на загальнофілософські теми, підкреслює:

«Якщо існує яка-небудь особливість, певним чином спільна для всього, що існує на Землі, тобто така, яка притаманна усьому живому й неживому на Землі, то це забарвленість, наявність якогось забарвлення. Усе, що нас оточує, має якесь забарвлення, і, на чому також варто наголосити, не існує ані двох людських

істот, ані двох тварин або двох предметів, котрі б мали абсолютно ідентичні колористичні особливості... У зв'язку з усією цією проблематикою виникає принципове питання: скільки кольорів існує? Якщо правильно, що все на Землі відзначається певною специфікою, пов'язаною з кольором, певною індивідуальністю, котра й полягає якраз у його забарвленні, то ця кількість мала би бути досить значною» [2: 21; 23].

Ми ж будемо намагатися, наскільки це дозволяють вузькі рамки статті, хоча б у загальних рисах визначити, що саме вирізняє цю авторку серед інших майстрів поетичного слова на прикладі вживання нею назв кольорів, і які характерні риси її поетичного арсеналу при цьому можна вважати доміантними. Спершу звернімося до пейзажно-медитаційної лірики поетеси, оскільки вона становить чи не найхарактерніший в ідейному та стилістичному сенсі розділ творчого доробку Д. Максимович. Як слушно зауважують сербські літературознавці, говорячи про її поетичну збірку «Зелений витязь»,

«...інші підходять до природи з відчуттям занепокоєння, з благоговінням, з містичною думкою про загадку, з подивом і водночас з обожнюванням, з передчуттям про існування вічного бога у кожній створеній ним істоті. Десанка ж, зі спокоєм душі, віддано, інтимно, не так, ніби торкається чогось дуже могутнього, а так, ніби йде до чогось дуже дорогого... Вона для Десанки — втілення ідеї кохання, і якщо інші пантеїстично відчують всеприсутність божества, то вона в ній відчуває всеприсутність кохання» [3: 717].

Навіть поверховий, побіжний аналіз пейзажно-медитаційної лірики Десанки Максимович одразу дає можливість звернути увагу на характерну колористичну гаму її художньої палітри, в якій одним з опорних є *зелений колір*, і, відповідно, лексема-прикметник *зелений*. Оскільки прикладів, що ілюстрували б цю тезу, можна навести безліч, обмежимося лише тими, котрі є, на наш погляд, у цьому відношенні найбільш характерними:

Драги, прошао је крај прозора витез зелени:

У врту су остале нечије зелене стопе.

...Као зелени мехур лебди у зраку жбуње...

...а долињске реке спавају као зелене тропске змије [4: 117].

У наведених вище фрагментах прикметник *зелений* вживається в ролі образних порівнянь, тобто метафоричних епітетів, до того ж у першому прикладі епітет знаходиться у постпозиції по відношенню до іменника (*витез зелени*), що не є характерним для загальноприйнятого порядку слів у сербській мові (де так

само, до речі, як і у східнослов'янських мовах, і, на відміну, наприклад, від польської мови, де прикметник у звичайному мовленні завжди стоїть після іменника), проте є цілком логічним, оскільки це словосполучення вжито в поетичному контексті, й на епітеті, таким чином, зроблено спеціальний логічний акцент. У двох останніх прикладах епітети *зелені* є вже органічними складовими стилістичних фігур — розширених порівнянь. Лейтмотивом зеленого кольору пройнята вся поезія Десанки Максимович. Академік А. Пецо у своїй монографії, безпосередньо присвяченій дослідженню мовних засобів в її поезії взагалі та характерної колористичної гами зокрема, підкреслює:

«Десанка Максимович, як вона сама писала, навчалася природничих наук у самої природи. Шумадія їй для цього, безперечно, дарувала безліч прикладів. ...Певно, що разом з тим, тут вона добре вивчила і всі кольори, якими сяяла й виблискувала Шумадія» [2: 29].

Повне злиття поетеси з природою відчувається не лише в ліриці пейзажно-медитаційного характеру, а і в її філософській ліриці, причому навіть тоді, коли зелений колір безпосередньо не фігурує, але незрима присутність природи завжди органічно вплетена до вишуканої тканини творів. Таким своєрідним маніфестом злиття людини і природи може бути її відомий вірш «На морському березі»:

Осећам кроз сан како се меша  
таласање мора и моје дисање,  
буђење слутњи м леопардско ближење мрака,  
осећам да сам са непрозирним дном воде једнака [5: 62].

У поезії Десанки Максимович зелений колір присутній не лише у складі стилістичних фігур, і не тільки, так би мовити, «підсвідомо», він часто інтерпретується в усталеному для відповідної лексеми-прикметника переносному значенні, а саме *зелений*, тобто *молодий*. Цікаво, що подібне вживання епітета *зелений* у переносному значенні носить яскраво виражений «інтернаціональний» характер, причому не тільки загальнослов'янський, а й такий, що далеко виходить за рамки слов'янського світу (пригадаймо для прикладу хоча б назву відомого роману Д. Кроніна «Green years» — «Літа зелені»):

Очи му црвене као рана жива  
па младић још зедең, хода смела...;  
...И ти, коме сећања увек ме зову,  
из младости зелене однекуд бане... [5: 100].

Говорячи про особливості світосприйняття і слововживання в поезії Ліни Костенко, зазначимо що її творчість взагалі близька літературному доробкові Десанки Максимович за багатьма художньо-естетичними і духовними параметрами. В одному зі своїх віршів Л. Костенко зауважує: «Поїдемо поговорити з лісом, а вже тоді я можу і з людьми» [6: 48]. Поетеса описує природу, що є для неї джерелом невичерпного натхнення, з пієтетом і замишуванням, а лексеми на позначення зеленого кольору нерідко під її пером набувають вигляду вишуканих епітетів:

Дубовий Нестор дивиться крізь пальці  
на білі вальси радісних беріз.  
І сонний гриб в смарагдовій куфайці  
Дощу напився і за день підріс [6: 48].

Колористика природи в творчості Ліни Костенко дає такий багатий матеріал для узагальнень (так само, до речі, як і в доробку Десанки Максимович), що ця проблематика, безсумнівно, могла б стати предметом окремого лінгвостилістичного дослідження. Природно, що й лексика на позначення кольорів є одним із найважливіших засобів поетичного арсеналу, причому активно використовується велика кількість лексем, а не тільки назви зеленого кольору та його відтінків в їх поетичних варіаціях.

Існує безліч суто мовознавчих та суто психологічних досліджень, присвячених існуванню багатьох проміжних відтінків між двома кольорами та певним особливостям сприйняття цих кольорів та їхніх відтінків окремими індивідами. Академік Сербської академії наук та мистецтв Мілка Івич присвятила чимало своїх робіт саме проблемам кольорів [напр., 7]. Зокрема, авторка звертає увагу на те, що в перцептивному і психологічному плані «біле» й «чорне» сприймаються як два взаємно протиставлені й протилежні екстремуми в ряду існуючих кольорових реалій, а їх індивідуальність базується на критерії «наростаючого світла» або ж, навпаки, такого світла, питома частка якого демонструє тенденцію до зменшення. Отже, на абсолютній межі наростання світлового компоненту знаходиться «біле», а на абсолютній межі наростання темряви знаходиться «чорне». Виходить, що визначення... поняття за допомогою існуючих назв кольорів як «біле» або «чорне» і т. п. засновується на констатації того факту, що мова йде про переважання певної якості, котра своїми кількісними характеристиками створює враження кольору, який є складовою частиною такої якості. Праці академіка М. Івич відкрили нову рубрику в лексикографії, тим самим

вкотре звернувши увагу на складність і багатоплановість проблеми найменувань кольорів у живій мові, а тим паче — на рівні поетичного мовлення.

Цю тезу можна особливо виразно проілюструвати на прикладі наступного уривку з пейзажно-філософського малюнку Ліни Костенко «Пролом хмари», де зміна станів природи не випадково подається поетесою різко, лише кількома поетичними мазками, перші з яких (прикметники *чорне* та *біле*) якраз і презентують екстремальні рівні кольорового спектру, а лише потім швидко зміна кольорів, що відбувається ніби в одному кінокадрі, розширюється за рахунок інших барв, притаманних природі, — серед них і *зеленого*, і *золотого*, і *червоного*, що подаються опосередковано, через поетичну метафору, яка не тільки створює уявлення про колір, але й атмосферу безпосередньої причетності автора до подій:

Чорне — біле — золоте — зелене —  
Спалахнуло — блиснуло — знялось!  
Грім ударив особисто в мене,  
Око сонця кров'ю налилось [6: 69].

Ліна Костенко часто звертається до екстремумів кольорового спектру, і незалежно від того, про що саме йдеться у вірші, його першоосною, як правило, завжди залишається природа. Тут цілком правомірно може виникнути запитання про первинність семантики компонента *біле*. Дійсно, в таких синтагмах колористичний компонент не повинен сприйматися суто матеріально; поняття кольорового забарвлення треба сприймати, скоріше, в духовному сенсі:

...Німе кіно — оце моя стіна,  
оця холодна, біла-біла-біла,  
де за хрестом замерзлого вікна  
стоїть зима, кошлата, як Сибіла [6: 69].

Констатуючи, що обидві поетеси активно використовують загальноживані назви кольорів, зазначимо, що вони водночас виходять і далеко за межі традиційного, адже саме цим цікаві зразки їх поетичної творчості. Так само, як і інші назви кольорів, що створюють у їхній поезії своєрідні семантичні поля, на особливу увагу заслуговують такі поетичні константи як *срібний* і *золотий*, їхні варіації та відтінки. Йдеться не тільки про визначення, що називають якийсь певний колір, а й про ті «раритетні» прикметники, які паралельно з тим позначають особливість предмета, поряд із яким вони вживаються. Крім того,

прикметники *срібний* і *золотий*, як відомо, не є лише атрибутами для визначення кольору предмета, але разом з тим, а іноді й на-самперед, — якоїсь іншої особливості: так, наприклад, сербська синтагма *златно дете* означає якості дитини, а синтагми *златно жито*, *златно класје* дає також поняття й про суто кольорові характеристики основних слів.

Лексеми-епітети *срібний* і *золотий* або їх відтінки фігурують у зразках пейзажної лірики (якщо, звичайно, у наш час правомірно говорити про існування якихось «чистих» видів поетичної лірики; це, зокрема, вірші «Срібні танцівниці» та «Гірський потік»), пейзажно-філософської, медитаційної лірики (поезії «Скошена леванда», «Вересень», «Північ»), і, нарешті, лірики громадянського звучання (її відомий вірш «Двадцять тисяч дівочих рук»):

Пољана сребрна, бела.  
 Трепери кроз снег, трепери...  
 На челу сребрна круна,  
 Трепери кроз снег, трепери...  
 ...Лепршају зелени скутови,  
сребрним везани у бедрима...  
 ...Снежне велове беле  
 лудо око себе веју,  
 Трче на сребрним простима... [5: 54];  
 ...то је зрно неко погодило над реком,  
 у сребрно крило  
 птицу које није никад било [5: 47];  
 Двадесет хиљада младих руку  
 у сунчаном сјају,  
 у златне се преварају гране... [5: 49].

Вірш «Срібні танцівниці», власне, процитований уривок з нього, за своєю методикою, структурою і внутрішнім ритмом одразу створює враження, що це не вірш, а вже справжній танок, тобто поезія, покладена на музику, яка водночас супроводжується танцем. Адже загальновідомо, що, виходячи з природи кольору і способів створення кольорового ефекту за допомогою різних видів мистецтва «колір можна малювати... і музикою, основою для цього служить синестезія вражень кольору й музичного тону. Тобто психологічний процес тісного асоціювання, й іноді навіть ототожнення цих вражень. Низькі тони в нашій свідомості пов'язуються, як правило, з темними кольорами, високі — зі світлими» [8: 98–99].

В уривку з вірша «Північ», який є довершеним зразком філософсько-медитаційної лірики з вельми «умовним» сюжетом, де живописний імпульс, безсумнівно, має первинне значення, фігурує *срібне крило* уявного й загадкового птаха (образ якого, можливо, деякою мірою перегукується з образом «синього птаха щастя», котрого нікому й ніколи не вдалося упіймати); під пером Десанки Максимович цей птах набуває певного забарвлення, причому досить логічно мотивованого: він *срібний*, тобто неприродний. Враховуючи специфіку вірша, семантика означення *срібне* значно розширюється й далеко виходить за звичні межі семантичного поля своїх традиційних, найуживаніших в поезії значень, тобто в даному разі набуває значення символу. Близького до щойно згаданого, також символічного значення набуває епітет *золоте* у вірші «Двадцять тисяч дівочих рук», що належить до творів зовсім іншого ідейно-тематичного циклу — громадянської лірики («Двадцять тисяч молодих рук у сонячному сяйві на *золоте* перетворилися гілля»). Однак, на відміну від попереднього прикладу, де символ, як і колір, має досить розмите, напівказкове значення, тут він, хоч, певно, й не позбавлений конотацій, позначає молодість і єднання.

До випадків відносно традиційного вживання стилістичної фігури — назви кольору, що стало вже своєрідним поетичним кліше, можемо віднести такий уривок з вірша Ліни Костенко:

Вечірнє сонце, дякую за день!  
Вечірнє сонце, дякую за втому,  
За тих лісів просвітлений Едем  
І за волошку в житі золотому [6: 19].

Однак такий, на перший погляд, простий епітет аж ніяк не можна кваліфікувати як примітивний: адже, по-перше, він є стислим, доречним у даному контексті, дуже характерним для створення уявлення про типово український пейзаж, а, по-друге, нестандартний ефект створює і його «сусідство» з набагато більш складним образом у попередній строфі, де, поряд із «просвітленим Едемом лісів» виразно «проглядає» зелений колір, хоча до конкретних епітетів автор і не вдається.

Звичайно ж, така своєрідна творча особистість, якою є Ліна Костенко, не могла б у своїй творчості обмежитися використанням лише традиційних визначень, пов'язаних із кольорами. Мандруючи сторінками її поетичних збірок, натрапляємо й на випадки неординарного поетичного осмислення кольору і кольорових асоціацій:



Ходить сонця золота мембрана  
по блискучій платівці ставка [6: 81];

Звичайна хмара, сіра і осіння,  
пропише раптом барви золоті [6: 65];

Іду в полях. Нікого і ніде.  
Півнеба захід — золото червоне [6: 45].

У вищенаведених прикладах конотації прикметника *золотий* ідуть по висхідній лінії в розумінні їх ускладнення: словосполучення *золота мембрана* (навіть враховуючи його оригінальність) усе-таки здебільшого ілюструє чисто кольорові характеристики форми, в той час як епітет *золотий* з другого уривку починає посправжньому «грати» в оточенні визначень *звичайна, сіра, осіння* і сприймається як антонім до цих понять. У третьому прикладі лексема *золото* сама виступає в ролі підмета, семантика якого розширюється «гарячим» означенням *червоне*, за рахунок чого теплові асоціації, наявні у цих рядках, можна вважати іманентними.

Вагомими в контексті назв різноманітних кольорів є також лексеми, котрі вживаються авторами як синоніми назв кольорів, тобто як такі, що називають барву, якусь із її відтінків або дають більш чи менш точне уявлення про неї. Дослідники О. П. Василевич і Ю. М. Скокан на прикладі лексики на позначення кольорів у звичайному мовленні обґрунтовують цікаві теоретичні положення та ілюструють їх за допомогою аналізу семантичних різновидів назв *жовтого* кольору (який за своїм смисловим наповненням близький до *золотого*):

«Що таке синонім по відношенню до назв кольорів? Припустімо, що в усій гамі відтінків жовтого кольору... інформант виділяє декілька різних категорій. Це, звичайно ж, не означає, що в межах кожної категорії відсутні відтінки, які він не в змозі розрізнити «на око»... Можливості зору здатні розрізнити набагато більшу кількість відтінків. Однак реально, на практиці, надто тонкі відмінності людині не потрібні: навпаки, ...вона схильна до мінімізації числа виділених категорій» [9: 103–110].

У поетичному мовленні автори, прагнучи уникати загально-вживаних поетичних штампів, намагаються створити своє образне визначення уявлень, пов'язаних із кольором, дати їх — або вживаючи єдино точно визначення барви, або взагалі конкретно не називаючи ні її, ні відтінків. Так, епітет на позначення кольору під пером такого видатного майстра слова, яким є Десанка Максимович, нерідко стає дієвим засобом творення художнього

образу, причому в ситуації, коли замість назви барви вживається її синонім або якщо колір називається непрямио:

Иструниће одеће њена

Пуна шара,

Прелива росе... [10: 36];

...као зверске очи врелог жара

више него у кључалом срцу земље... [10: 76];

Србија светлуца под маглом вечерњом

као да се пали шума стара,

фосфораста [10: 76];

А ти си с болом слушно насмејане речи што сам их

Као шарене птице бацала у гомилу да је забавим [10: 51].

Аби картина використання назв кольорів у творчості Десанки Максимович була більш повною, необхідно обов'язково наголосити на її феноменальній здатності дати уявлення про барву одним поетично-живописних штрихом, прямо її не називаючи. Надзвичайно важливу роль при цьому відіграє контекст. Приміром, словосполучення-назву її вірша «*Крвава бајка*» («*Кривава казка*») — твору про розстріл фашистами під час Другої світової війни в югославському місті Крагуєвац цілого класу учнів на чолі з учителем. Епітет *кривава* висуває на перший план перш за все суто кольорову сему *червоний*, проте не тільки її. Ця «казка», окрім того, що «*червона*», ще й глибоко *трагічна, смертоносна, фатальна* тощо. Два останні названі компоненти значення «витягуються» на поверхню багато в чому завдяки загальному контекстові твору, адже слово поза контекстом несе обмежену інформацію і має лише потенційне значення. Свою конкретну реалізацію семантика слова отримує у контексті, де окремі значення нейтралізуються, а інші — актуалізуються.

Продовжуючи низку прикладів оригінальних художньо-поетичних рішень, пов'язаних із кольором, наведемо ще кілька уривків із творів Ліни Костенко, де кольорові асоціації нерозривно пов'язані з музичними:

Ті журавлі, їх прощальні сурми...

Тих відлігань сюїга голуба... [6: 35];

Гули вже сходи маршем Чорномора,

Стелився дим, як сива борода [6: 27];

Натягне дощ свої осінні струни,

Торкне ті струни пальчиком верба [6: 35].

У висновку підкреслимо той факт, що, за спостереженнями академіка А. Пецо, кількість назв кольорів та їх нюансів у творчості Десанки Максимович сягає 53 лексем. Це, звичайно, чимало, й такій цифрі можна тільки позаздрити [2: 39]. Подібні статистичні підрахунки є надзвичайно цінними у віршовому і — ширше — в національному контексті. Вони дають підстави для серйозних висновків. Поетична творчість Ліни Костенко ще тільки чекає такого статистичного дослідження.

Однак своєрідність уживання назв кольорів у поетичному доробкові майстрів слова полягає не лише в кількості використаних лексичних одиниць цього семантичного поля і не в тому, що вони вживаються в різних тематико-емоційних видах лірики (громадянській, філософсько-медитаційній, інтимній, пейзажній), та навіть не в особливостях їх переносного вживання у складі стилістичних фігур (ці явища можна спостерігати на прикладі творчості багатьох поетів), а в неповторності їхнього творчого почерку при введенні асоціативних ходів до свого поетичного лексикону, у поліфонізмі світовідчуття, у нерозривності різних категорій мислення, пов'язаних, відповідно, з різноманітними мистецькими проявами (що є чи не найважливішим моментом), у тому, що все це покладається на певний національно-психологічний монокультурний ґрунт, але входить у синтез із визначними сучасними досягненнями в різних сферах мистецтва. Таким чином, почуття кольору — це «...невід'ємна якість не лише живопису. ...Колір у поезії став емоційно-забарвленим виразом складної гами авторських настроїв і переживань, їх метафоричним осмисленням. Поетика кольору — суттєвий фактор образно-поетичної системи» [11: 61]

### Література:

1. *Да Винчи Леонардо*. Избранное. — М., 1952. — 258 с.
2. *Пецо А.* Језичким стазама Десанке Максимовић. — Београд: Просвета, 2000. — 276 с.
3. *Ђорђевић Љ.* Песничко дело Десанке Максимовић. — Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета. — Књ. XLV, 1973.
4. *Максимовић Д.* Песме. — Београд: Издавачки завод «Југославија», 1967. — 172 с.
5. *Максимовић Д.* Песме. Хоћу да се радујем. — Сарајево: Веселин Маслеша, 1967. — 257 с.
6. *Костенко Л. В.* Неповторність. Вірші. Поеми. — К.: Молодь, 1980. — 224 с.

7. *Ивић М.* О разликовању људи по боји // Јужнословенски филолог. — Књ. XLIX, 1993.
8. *Критенко А. П.* Семантична структура назв кольорів в українській мові // Мовознавство, 1967. — № 4. — С. 97–112.
9. *Василевич А. П., Скокан Ю. Н.* К методике сопоставительного анализа (на примере лексики цветообозначения) // Вопросы языкознания, 1986. — № 3.
10. *Максимовић Д.* Заробљеник снова. — Цетиње: Народна књига, 1960. — 256 с.
11. *Захаржевська В. О.* Взаємодія і синтез мистецтв слов'янського світу ХХ ст. // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. — К.: Наукова думка, 1993. — С. 43–69.