

ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ДОНЕЦЬКЕ ВІДДІЛЕННЯ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА  
ІМ. ШЕВЧЕНКА

*Оксана КУЗЬМЕНКО*

## ПОЕТИКА ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА

Друкується за рішенням Вченої ради  
Донецького національного університету  
(протокол № від .03.)

Донецьк  
Східний видавничий дім  
2003

**ББК 83.3 (4 УКР) 1/6 я 73**  
**К 54**

**Кузьменко О.В.**

**К 54** **Поетика Василя Голобородька.** - Донецьк: Східний видавничий дім, 2003. - 196 с.  
**ISBN 966-7804-58-5**

Монографія висвітлює деякі аспекти індивідуальної поетики Василя Голобородька. У ній подано огляд критичних і літературознавчих праць про творчість цього видатного українського поета. Розглянуто сюжетно-композиційну структуру творів, особливості їхньої суб'єктивної організації, роль фольклорних кодів, наскрізні, концептуальні образи-символи. Доводиться, переважно шляхом монографічного, "від першого слова до останнього", аналізу, що кожен з компонентів поетики функціонує в єдиній системі, ідеї та проблеми сучасності втілюються в традиційних для української культури, але неповторно трансформованих образах та формах.

**ББК 83.3 (4 УКР) 1/6 я 73**

РЕЦЕНЗЕНТИ:

В.О. Соболев - доктор філологічних наук, професор.

І.Л. Михайлин - доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна.

ISBN 966-7804-58-5

© Кузьменко О.В., 2003

© Макет, "Східний  
видавничий дім", 2003

**З М І С Т**

Перелік умовних скорочень.....	4
П Е Р Е Д М О В А .....	5
ТВОРЧИСТЬ В. ГОЛОБОРОДЬКА В КРИТИЦІ.....	9
<b>Розділ 1. Естетичні принципи моделювання художнього світу .....</b>	<b>23</b>
1.1. Сюжетно-композиційна структура творів.....	24
1.2. Особливості суб'єктної організації творів В.Голобородька.....	58
1.3. Фольклорні коди поезій В.Голобородька.....	86
<b>Розділ 2. Естетичні принципи творення концептуальних образів .....</b>	<b>107</b>
2.1. Україна в поетичному світі В. Голобородька .....	108
2.2. Полісемантичність образу хати у творчості В.Голобородька.....	120
2.3. Образне втілення філософії людського буття.....	137
2.4. Образ слова в поезіях В.Голобородька.....	157
ВИ С Н О В К И.....	179
Л І Т Е Р А Т У Р А.....	185

**ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ**

Скорочено подані назви поетичних збірок:

ЗД            Голобородько В. Зелен день. - К., 1988. - 168 с.

с.

ЛВ Голобородько В. Летюче віконце. - Париж-

Балтімор. - 1970. - 233 с.

СУВС Голобородько В. Слова у вишиваних сорочках.

- К., 1999. - 110 с.

## ПЕРЕДМОВА

Книжка Оксани Кузьменко цікава і потрібна з бага-тьох точок зору. Зацікавлений читач тримає в руках перше в українському літературознавстві системне дослідження всього творчого доробку Василя Голобородька, що його творчість є воістину феноменальним явищем нашої поезії. Інтерес до його поезії настільки захопив дослідницю, що пошуки таємниць самотності митця продовжується і після завершення дослідницької праці, матеріалізуючись у публікації, котрі не увійшли до презентованого видання.

Василь Голобородько - один із найбільших українських поетів-інтелектуалістів. Його вслуховування - вживання у внутрішню форму слова і особливе його, українського слова, відчуття - переживання є незбагненою таїною, котру дослідники намагаються віднайти у впливові на творчість поета вчення О.Потебні, у суголосності до думок герменевтиків з їх стратегією витлумачення історичних фактів на основі філологічних даних (що в свою чергу зробило герменевтику універсальним принципом інтерпретації художнього тексту). Авторці презентованої книжки "Поетика Василя Голобородька" вдається наблизитися до розкриття найбільш присутніх прикмет поетики Василя Голобородька, застосувавши психологічний інструментарій аналізу, започаткований в українській науці нашим генієм- Іваном Франком. На його трактат "Із секретів поетичної творчості" дослідниця і спирається, взявши за основу Франкове положення про те, що художня творчість поєднує "еруптивну силу вітхнення", котра черпає свій будівельний матеріал з "нижньої" свідомості, та "холодну силу розумового обмірковування" (Т.31, С.65). Цілком слушною видається і така оцінка рецензованої праці її науковим промотором - знаним дослідником-франкознавцем Ф.Д. Пустовою: Оксана Кузьменко сприйняла і прагнула послідовно реалізувати вимогу І.Франка як теоретика до дослідників мистецтва слова розкривати не лише фактуру образної системи кожного твору, а й те, чи становить вона гармонійну єдність, чи забезпечує повноту спілкування автора з реципієнтом.

Рецензована праця складається із двох розділів. Як розділ перший - про естетичні принципи моделювання художнього світу Василя Голобородька, так і наступний - про естетичні принципи творення концептуальних образів - є досить успішною реалізацією обраного методу - монографічного аналізу поетичного тексту, апробованого Ю.Лотманом - від першого слова до останнього. Часом дослідниці можна було б закинути надмірну суб'єктивність інтерпретації окремих образів поезії Василя Голобородька. Але добрим знанням кожного студійованого тексту і широкого контексту - як фольклорного, так і літературного та літературно-критичного - вона доводить своє право на вияв власного оригінального прочитання і поцінування об'єкта своїх студій. Це, власне, і забезпечує цінність праці, надає переконливості її висновкам про те, що Василь Голобородько - поет глибоко оригінальний в усьому: і в сюжетно-композиційній структурі своїх поезій, і в особливостях суб'єктивної їх організації, і в трансформації фольклорних образів та мотивів. Так, фольклорні коди його поезії, зчитані дослідницею, - то "не стилізації, не розробка мотиву чи образу, а прояв органічного принципу художнього мислення, завдяки чому він розв'язує найрізноманітніші, переважно незвичайні естетичні завдання".

Ці естетичні завдання в ході їх реалізації набувають ознак концептуальності і надчасових вимірів, бо ж їх надиктовує серце митця, його сумління. Словник лірики поета, без сумніву, ще має стати об'єктом більш глибокого вивчення, а в пропонованій на суд читача книжці осмислено такі домінуючі в поетичному світі Голобородька образи, як Україна, Слово, хата, тіло. Проблема образного втілення філософії людського буття в творчості В.Голобородька актуалізує багатющі вікові традиції - від Григорія Сковороди до Василя Стуса, від Гомера до Кафки. Алгоритмічне зображення людей у В.Стуса ("кроти") і В.Голобородька ("земляні звірята") сягає своїми витокami в ареал давньоукраїнського (а значить і давньоєвропейського) літературного бестіарію і тим самим

актуалізує значущість проблеми в її загальнолюдській проекції: як темноту щодо історичних витоків, щодо самоусвідомлення себе в історії. У цьому контексті особливої гостроти набуває Голобородькова формула про свій народ із давньою історією, котру береже хіба музей народної архітектури та побуту - чи не єдиний символ незнищенності народного духу: "Наша артилерія - чумацькі випряжені вози, що поціляють задерними догори дишлами у ворога, який наступає на нас нізвідки і звідусіль, / наша авіація- вітряки, сконцентровані на одному бойовому аеродромі - у музеї архітектури просто неба."

Пуант цитованої поезії (водночас і останній його рядок) - "ми- самовбивці" - може послужити імпульсом до окремого ґрунтового долідження, і, хочеться вірити, уже прийшов у світ той, кому судилося руйнівну енергію спрямувати в животворне русло, в чистоті і оновлюючій потузі котрого зміцніє українство. Національна проблематика, котра домінує в художній свідомості Василя Голобородька, послідовно досліджується в усій праці, але чи не найбільш виразним її прочитання є в підрозділі про образ слова у творчості поета. Квінтесенцією присутньої і гостро актуальної проблеми цілком справедливо можна вважати рядки самого поета (вірш "Наша мова"):

кожне слово	кожне слово
нашої мови	нашої мови
проспіване у Пісні	записане у Літописі
тож пісненими словами	тож хай знають вороги
з побратимами	якими словами
у товаристві розмовляємо	на самоті мовчимо

Образ слова поета, прочитаний крізь призму імені (що в ньому нагромаджене упродовж століть багатство, без котрого, за О.Лосєвим, не може бути "ніякої психології думки, так само і логіки, феноменології й онтології") набуває ознак екзистенційної параболи з трагічно - больовою суттю, як то бачимо у поезії "Викрали моє ім'я"- одній із багатьох, які стали об'єктом пильного осмислення у цій книжці. Імена інтерпретуються поетом не тільки як одна з підвалин народного багатства, його духовного скарбу, а і як образна форма озвучення (і значить можливості донесення до реципієнта) філософської проблеми буття багатостраждальної нації. В цьому контексті переконливими видаються висновки авторки книжки: "Оцінюючи витвори народного генія - мову та культуру як вирішальні підвалини його життя та розвитку, В.Голобородько підтверджував концепцію видатного російського філософа і літературознавця О.Лосєва, що найбільш загальнолюдське є найбільш національним".

О.В.Кузьменко у своєму дослідженні "Поетика Василя Голобородька" постає вдумливою і вправною дослідницею, якій стало підвладним розкриття багатогранної суті змістотворчих і формотворчих принципів поета, своєрідності його художньої умовності, філософічності. Праця Оксани Кузьменко про творчий дивосвіт видатного майстра слова є помітним явищем сучасного літературознавства. Вона має також і практичну цінність, оскільки стане добрим помічником викладачам, аспірантам, студентам.

**В.Соболь,**  
*доктор філологічних наук, професор*

## **ТВОРЧІСТЬ В.ГОЛОБОРОДЬКА В КРИТИЦІ**

В. Голобородько входив у літературу гучно. Перші відгуки на його твори містила публікація М.Малиновської в "Літературній Україні" [1] про виступ "молодого шахтаря з Луганська" у Республіканському будинку літераторів. Критик назвала прочитані вірші і процитувала найсуттєвіше з характеристик, які давали учасники обговорення. Всі вони (Л. Коваленко, Є. Адельгейм, Л.Мороз, С. Тельнюк, О. Ющенко) визнали своєрідний внутрішній світ і талант поета, неординарність його образного мислення, вказуючи водночас і на "окремі похибки" - "недостатньо розвинену мелодійну, музичну лінію...творів, послаблену увагу до організованості вірша". 1 травня 1964 року Д.Павличко в напутньому слові до дебютної добірки Голобородька в тій самій газеті відзначив "привабливий світ молодого поета", "його непересічний талант", зауваживши також "невправний ритмічний рисунок" [2].

В липневому номері журналу "Дніпро" (1964) була опублікована ще одна добірка віршів В. Голобородька з переднім словом В. П'янова. До попередніх коротких оцінок цей критик додав таке: молодий автор вихоплює "вагомні зерна поезії" "з буденного життя", змальовує "звичайне в казковому забарвленні".

Першу глибоку, аналітичну статтю про В. Голобородька опублікував І.Дзюба під назвою "У дивосвіті рідної хати". Це мала бути передмова до збірки віршів "Летюче віконце", видання якої планувалося у видавництві "Молодь". І Дзюба розкрив новаторство молодого поета, виходячи з теорії І. Франка про психологію художньої творчості і посилаючись на "Поетику" Р. Мюллера-Фрайенфельса, прибічника психологічної школи в літературознавстві, що теж засвідчує прагнення розглядати творчість В.Голобородька під кутом зору психології. І. Дзюба вказав на відмінність поетового світобачення від "світових клопотів" ровесників. Асоціативне мислення В. Голобородька він назвав "сучасним анімізмом", "інтуїцією", що може забезпечити в літературі відродження в новій якості "національних форм і джерел духовності, її прадавнього етнічно-фольклорного підкладу". Те, що інші вважали ритмічною невправністю, І. Дзюба назвав "речитативністю", яка "відповідає і епічності, монументальності поетичного малювання", і "зосередженості на буденній предметності життя" [3].

Проаналізувавши деякі вірші В. Голобородька, критик відзначив, що поет не схожий на інших, коли художньо освоює тему "життя в момент його втрати", що йому властива "дитинність" у зображенні дійсності. Немає сумніву, що І. Дзюба ставив і надзавдання: похитнути підвалини радянської критики, яка покликана була перевіряти відповідність зображеного вимогам соцреалізму.

Проти впровадження нової методології в літературну критику різко виступили І. Дзевєрін [4] і москвич В. Сєдих [5]. Вони засудили брак соціальних критеріїв оцінки творів у І. Дзюби, а в молодого поета помітили несформований світогляд, асоціальний зміст віршів та песимізм. Незважаючи на такі оцінки, О. Гончар у листопаді 1966 року згадав В. Голобородька у звітній доповіді на з'їзді СПУ серед талановитих молодих літераторів [6].

Політичний характер виступів І. Дзевєріна та Д. Сєдих викрив І.Кошелівець в закордонному журналі "Сучасність" [7]. Він заявив, що Д.Сєдих, очолюючи раду з української літератури СП СРСР, "комісарствує над нею" і що він 1965 року "очолював кампанію ліквідації Івана Дзюби". До звинувачень І.Кошелівця свої міркування додав Б. Кравців. Він кваліфікував критичні виступи проти І. Дзюби як частину "акції", спрямованої на те, щоб "завдати нищівного удару по українській літературі, позбавивши найталановитіших її представників елементарних можливостей творчості" [8, 3]. Саме так склалися обставини як для І. Дзюби, так і для самого В. Голобородька. Підготовлена до друку збірка "Летюче віконце" була вилучена з плану видавництва "Молодь".

В 1967 році з'явився лаконічний позитивний відгук про поета М.Ільницького. Він відзначив, що В. Голобородько - оригінальний митець, який не стилізує свої твори під фольклорні, а "демонструє психологічний прояв народності, глибоку національність" [9, 99]. Намір І. Дзюби утвердити нові естетичні критерії в літературознавстві, захистити право поета на свою самобутність продовжив А.Макаров у 1969 році. Спираючись на Франків трактат "Із секретів поетичної творчості", А.Макаров дійшов висновку: поет досягнув "вельми доцільного й художньо виправданого розширення комплексу ліричних емоцій за рахунок включення в нього деяких елементів підсвідомих переживань" [10, 191]. Але спроба А. Макарова утвердити наукове тлумачення психології художньої творчості та відповідні естетичні принципи аналізу теж викликала гострий осуд. Л.Новиченко нагадав А.Макарову, що він, як і І.Дзюба, обмежив розгляд творів молодого поета лише "одним вузьким аспектом - в даному разі психологічним (а практично ще вужчим, - інтуїція, підсвідомість і т. д.). Тому, мовляв, концепціям А.Макарова далеко "до справжньої соціальності та художності" [11, 40].

Для самого В. Голобородька полеміка навколо його творчості закінчилася внутрішньою еміграцією на 17 років. Осмислення новаторства поета продовжилось за межами України. В 1970 році в Парижі у видавництві "Смолоскип" видається збірка "Летюче віконце" з інформативною передмовою П. Голубенка, в якій відтворено складне входження поета в літературу, оцінено публікації про нього [12]. Незабаром у журналі "Сучасність" з'явилася рецензія Б.Бойчука під назвою "Летюче віконце" В.Голобородька". Критик, висунувши тезу про "двоповерховість" творчості донбасівця, виносить за межі "справжньої поезії" вірші "з досить великою дозою публіцистичності на сірі злободенні теми, на суспільні мотиви". Назвавши поезію молодого автора *сучасним українським сюрреалізмом*, "бо базований на елементах українських вірувань і звичаїв", критик з Нью-Йорка ширше пояснив коріння світобачення і відображення авторської сутності у слові. Він підкреслив: сюрреалізм В. Голобородька "замість віддавати властивості власної підсвідомості (яка ніби найповніше виявляється в снах)", "базований радше на сновидінні минулого". Б.Бойчук зауважив:

"Такий вияв індивідуальної підсвідомості, яка, за Юнгом, включає міфи і вірування даного народу, не тільки закономірний, але далеко ширший засягом, і глибший, - він легше стає переживанням, тобто чимось особистим і творчим для читача". Рецензент збірки "Летюче віконце" визнав "філософську глибинність" поезій В.Голобородька і "тотальну метаморфозу" фольклорно-етнографічних елементів, які набирають "неповторної форми і нового значення", а також їхню "своєрідну прозорість", розповідність, ритмічну простоту і музичну легкість". "Казковість" та "уявну наївність" поета Б.Бойчук вважає "найкоротшою дорогою до правди", а філософічність його творів визнає тоді, коли "ця філософічність незримо переходить через метафори і образи" [13, 36]. Цікаві судження Б.Бойчука, на жаль, не могли тоді стати фактом літературного життя в Україні, дійовим чинником біографії молодого поета.

У жовтні 1971 р. на науковій конференції УВУ в Нью-Йорку М.Антонович виступив з доповіддю "Національні мотиви в поезії Василя Голобородька". Дослідник "схематично", як сам зазначав, виділив у доробку Голобородька сім "груп" творів відповідно до особливостей виявлення в них національних моментів: "1) національне в "прямому прицілі"; 2) з'ясування основ національної душі; 3) загальнорадянські мотиви з національним підтекстом; 4) побутові українські елементи; 5) особисті національні рефлексії; 6) його місце в українській літературі у зв'язку з іншими українськими поетами і 7) органічний зв'язок України з природою в його світогляді" [14; 136].

Зрештою й діаспора втратила з поля зору опального поета. В одній з хрестоматій зазначалося: "Праця й літературна творчість Голобородька останніх років невідома" [15, 285].

Із числа прихильників В. Голобородька слід згадати думки І. Світличного та В. Стуса, хоча вони не мали можливості висловлювати їх у пресі. Обидва дисиденти дивилися на молодого поета як на свого однодумця - патріота і визнавали неординарність його таланту. І. Світличний згадав його в сонеті "Парнас" у блискучому товаристві: "І враз ні стін, ні ґрат, ні стелі, / Хтось невидимий ізбудив / Світ Калинцевих візій-див, / Драчеві клетоти і хмелі, / Рій Вінграновських інвектив, / Чаклунство Ліни, невеселі / Голобородькові постелі / І Стусів бас-речитатив" [16, 29]. В. Стус, за свідченням В. Захарченка, вважав, що В. Голобородько сказав "нове слово в... українській поезії", "зробив крок уперед" [17, 33]. І.Світличний та В.Стус залишили принагідні міркування про тогочасний поетичний дискурс, а почасти й визначили критичну рецепцію пізніших поціновувачів творчості В. Голобородька. Зокрема ці міркування торкалися так званого "герметизму" в поезії.

Лише в 1986 році ім'я В.Голобородька знову з'явилося на шпальтах українських видань. В одній з перших після тривалого замовчування добірок була вірзка Г. Штона, де літературознавець зауважив, що В.Голобородько - "лірик од природи", який "асоціативними своїми рядами дуже близько стоїть до фольклорних джерел" [18, 18].

У 1988 році в Канаді вийшла книга У. Пелех, де вміщений нарис про В.Голобородька [19]. Того ж року з'явилася в Києві збірка поета. У статті "Вільний вірш поета", що вперше була надрукована у 1987 р. [20], а до цієї збірки, що називалася "Зелен день" [21], увійшла як передмова, М.Вінграновський підкреслив, що верлібр для В. Голобородька - "це органічна йому, його природна поетична стихія, висловлена в такий спосіб" [21, 5].

На збірку "Зелен день" відгукнувся І.Дзюба на сторінках "Літературної України" (1988, № 48). Заголовок рецензії дуже місткий - "Течія перегачена, але не зупинена". Критик підтвердив свої оцінки із статті "У дивосвіті рідної хати" і підкреслив, що "постшістдесятник" В. Голобородько переконав: "...в духовну потребу дня нашого можна йти не лише з висот ідеологізму, громадянської публіцистичності, інтелектуальності, а й з глибин інтуїтивізму та народного світогляду, який відклався в національному психологічному типові й визначає структуру поетичної мови" [22].

Лаконічно, але дуже емоційно привітав першу збірку поета в Україні А.Погрібний, назвавши сумним святом нашої літератури, парадоксом і трагедією такий запізнілий дебют [23]. Прихильно зустрів "Зелен день" М.Рябчук, хоча й зауважив, що збірку укладено "з перестраховальним запасом", а передмову М.Вінграновського назвав "войовничо бездарною" [24, 123].

Збірка "Зелен день" привернула увагу російського критика І. Гітович. На сторінках "Літературного обозрения" вона сповістила, що вийшла антологія світової поезії "Від Рабіндраната Тагора до Василя Голобородька" і що всім відомий лише перший автор. Читачам цього журналу критик висловила своє безмежне захоплення поезією українського автора, цитуючи його в оригіналі. Крім того, вона від-значила, що верлібр В. Голобородька - це "потреба самої поезії", "внутрішня безперервність розвитку поетичної мови" і "душевний лад та досвід самого поета" [25, 55-56].

Переїнята пафосом "відновлення справедливості" стаття про В.Голобородька у московській "Літературній газеті" мала назву "Повернення додому" [26]. В контексті "повернення" коментували появу збірки "Зелен день" українські видання [27- 31].

За "Зелен день" поетові було присуджено республіканську літературну премію ім. В. Симоненка як авторові кращої першої книжки. У 1990 р. вийшла друга збірка віршів в Україні - "Ікар на метеликових крилах", теж схвально зустрінута критикою [32 - 34]. Коли журнал "Слово і час" у 1991 році проводив традиційне опитування серед критиків і науковців, "Ікар на метеликових крилах" назвали однією з кращих книг року В. Агєєва, Т. Салига, А. Погрібний, В. Моренець [35].

Добірки віршів поета часто з'являлися у різних журналах; часом В. Голобородька запрошували до розмови, і він ділився своїми думками про життя, мистецтво, даючи таким чином своєрідні історичні та психологічні коментарі до власної творчості [36; 37; 38]. У журналі "Донбас" була опублікована добірка матеріалів про В. Голобородька як про одного з видатних донбасівців: розмова з поетом, згадувана вже рецензія І. Дзюби на "Зелен день", вірші - українською і в російському перекладі Г.Щурова, що додав туди і свої спогади про те, як він ще у 1960-ті роки перекладав В. Голобородька [39]. Г.Щуров виступав і в газеті "Донбасс" [40], а дещо пізніше у газеті "Тюрьма и воля" [41]. Остання публікація цікава тим, що в ній наведені давні листи В. Голобородька до перекладача, які допомагають з'ясувати деякі аспекти творчої психології митця.

Згадана критиком І. Гітович збірка поезій "Від Рабіндраната Тагора до Василя Голобородька", без сумніву, сприяла популяризації творів українського автора. В 1991 році сам поет свідчив, що його твори видані російською, естонською, латиською, польською, румунською, сербською та португальською [42, 8]. Пізніше до цього додалися французька, англійська, німецька, шведська, грузинська мови.

Часом дуже далекі від української культури перекладачі бралися ознайомити з його поезіями своїх співвітчизників, бо відчували глибокий зміст Голобородькового слова. О. Забужко у 1993 р. мала щодо сили цього слова великі сподівання: "Який бум зробив би добре виданий англомовний Василь Голобородько..." [43]. Бум не бум, але, як засвідчила О. Забужко пізніше, навіть у посередніх букввальних перекладах видавці відчували неординарність його творів [44].

Віра Вовк, яка перекладала вірші В. Голобородька португальською, подбала про те, щоб дати іноземному читачеві вичерпну інформацію про поета. У збірці "Dia werde" (буквально - "Зелений день"), де вміщені вибрані вірші зі збірок "Зелен день" та "Ікар на метеликових крилах", дві передмови: в одній сам поет знайомить із деякими біографічними фактами, а друга - перекладачки, яка визначила провідну тематику творів, а своєрідну художню форму реалізації її звела до таких засобів: інакомовлення, алегорія, іронія.

Напевне, чільну роль в ознайомленні польських читачів з творчістю В. Голобородька зіграла О. Гнатюк - як перекладач, коментатор та укладач найповнішої збірки поезій польською мовою, де до того ж було вміщено бібліографію попередніх польських видань [45].

Творчість В. Голобородька починають зіставляти з іншими видатними поетами. Польська дослідниця А. Корнієнко [46] розглядає на матеріалі поезій І.Франка, В. Стуса і В. Голобородька різновиди пошуків "дороги до свободи", віддаючи перевагу Голобородьковому варіантові як формі єднання зі світом, а не боротьби: "Потуга світу не терпить нікого поряд з собою і жадає безумовного розчинення в собі" [46, 222].

Вітчизняні публікації про В. Голобородька на початку 1990-х років переважно мали на меті первинне ознайомлення читачів з творчістю поета [47; 48]. Такий характер має, зокрема, згадка про В. Голобородька у нарисі О. Неживого про луганських літераторів [49]. Власне ж літературознавчі дослідження проводилися майже виключно в контексті "Київської школи", що звужувало можливості осягнення поетової оригінальності, а подекуди викривляло суть. Спочатку напрям, до якого зараховували В. Голобородька, називали "герметизмом". Так розглядає твори поета у досить ґрунтовній рецензії Л.Таран: "так чи інакше постають роздуми про з'яву в українській поезії 60-х років "київської школи". Мається на увазі творчість В. Голобородька, В. Іллі, В. Кордуна, В. Рубана, С. Вишенського, М. Воробйова, М. Саченка. Я б назвала це явище інакше - *українські герметики*" [50, 85]. Тоді в Україні була відома школа італійських "герметиків", бо їх перекладали ще в радянські часи як антифашистів, до того ж їхня творчість була популяризована роботами О. Пахльовської, на статтю якої "Поезія духовного опору" посилається Л.Таран.

Власне, розуміння герметизму в Україні задане було В. Стусом. Шануючи італійських герметиків, В. Стус досить широко користувався поняттям герметизму як робочим визначенням політично незаангажованого поетичного письма. Риси такого письма він знаходив у В. Свідзинського, М. Воробйова, В. Кордуна. З робіт В. Стуса до арешту видно, як цікавив його такий герметизм. Це був практичний інтерес митця, що шукав можливостей творчої свободи у тоталітарному суспільстві. Що саме розумів В. Стус під герметизмом, сформульовано у його праці про Тичину: "Поет звертає свій погляд до малого, незначущого світу", "в Тичині намічався новий

етап - поглибленої, схожої до сучасного живопису, пейзажності, етап розкошування власного ества хай і на обмеженій території існування" [51, 331], "нові вияви тичинівського таланту могли б призвести до дуже цікавого герметизму, що, як відомо, виникає в умовах посиленого (не надмірного!) тиску на художника слова" [51, 332]. За принципову незаангажованість В. Стус цінував поезію М. Воробйова, якого назвав одним з таких поетів, "яким заліплено вуха, щоб вони не чули якихось сирен" [52, 123]. Критик твердив, що М.Воробйов "з'явився із фольклору, з'явився з Тичини, з'явився із цього десятиліття, з'явився із Голобородька...", і зауважував, що між Воробйовим і Голобородьком "відстань найближча" [52, 123]. Але В.Голобородька герметиком В.Стус ніде не називав. Більше того, контекст Стусових згадок свідчить, що ув'язнений поет сприймав його як митця свого типу, якому таки було замало "розкошування власного ества... на обмеженій території існування".

М. Рябчук у 1989 р. об'єднав під рубрикою герметизму усіх, хто писав на той час асоціативно ускладненою образною мовою, а з ними й Голобородька [53]. Критик робив застереження, що не має на увазі аналогій з італійським герметизмом, бо його вплив на українську поезію був "невеликий", хоча умови виникнення подібні. Тож з групи поетів, до якої зараховували В. Кордуна, М. Воробйова, В.Голобородька і ряд інших того самого покоління, скоро зняли ярлик герметиків, а назвали "постшістдесятниками", "сімдесятниками", "київською школою". В.Рубан зарахував В.Голобородька до "київської школи" у газетній публікації 1990 року [54]. В. Ілля назвав її "школою Голобородька" [55].

Найдокладніша, здається, вітчизняна розвідка, де творчість В.Голобородька розглядається в контексті "школи", - стаття В.Кордуна, надрукована спочатку в "Літературній Україні", а потім у ширшому варіанті у журналі "Світо-вид", "Київська школа поезії - що це таке?" [56]. В.Голобородька автор називає поетом "надзвичайного таланту", що стверджував нові поетичні принципи: "Замість номінативної народності робилася спроба відродження міфопоетичної свідомості; замість гри культурологічними реаліями... було здійснено справжній поворот до первісної основи буття" [56, 11].

У літературно-критичній практиці зарахування до "школи" призводило до певної нівеляції творчих особливостей письма В.Голобородька. Разом з поетами, які, за давнім визначенням В.Стуса, розкошували "на обмеженій території існування", його вважали ледве не поетичним відлюдьком. Це позначилося на тональності, в якій витримані згадки про В.Голобородька у статті про одного з представників "київської школи" М.Григоріва [57]. У 1995 р. М.Москаленко, розкриваючи своєрідність М. Григоріва, назвав В. Голобородька предтечею "київської школи". У М. Григоріва, твердить критик, "не проглядало... обов'язкового вболівання за свою землю, не було там ні національного протесту, ні антиімперського підтексту, ба навіть політично безневинної фольклорної стихії..." [57, 115]. Але ж у В.Голобородька все навпаки. В його творах чітко вирізьблюються національні мотиви, животрепетні філософські чи моральні проблеми.

В цій же статті М. Москаленко мимохідь кидає докір В. Голобородькові: "Особисто мені шкода, що на рубежі 80-90-х рр. В. Голобородько помітно "політизувався" і став оспівувати Рух не з меншим завзяттям, аніж свого часу більшість поетів-шістдесятників похваляли "Сонцесяйну Програму"... "Нові часи - нові пісні" [57, 115]. М.Москаленко випустив з уваги те, що для В.Голобородька "пісні" такого роду не були "новими": поет послідовно обстоював незалежність України, хоча в 1960-х не сподівався, що здобуття її здійсниться за життя його покоління.

Такі погляди позначилися на тому, як творчість В.Голобородька представлена в українських підручниках з історії літератури. Статті про В.Голобородька в підручниках для вищих навчальних закладів [58; 59] належать перу Ю.Коваліва і є поширеним варіантом матеріалу, надрукованого в 1994 р. "Літературною Україною" [60]. В новішому ж підручнику для школи контекст "аполітичності" аж надто відчутний: "В. Голобородько чітко висловив думку своїх ровесників: у поезії не повинно бути ні публіцистики, ні політики, вона має орієнтуватися на "художній вираз" сутнісних екзистенційних ознак" [61]. Сентенції від імені поета хибували на суб'єктивність, і автори їх забували, що найголовнішим джерелом пізнання митця є його творчість. Більш справедливими були спостереження Б. Рубчака, який відчув величезну "внутрішню напругу" поезії В. Голобородька. Не маючи можливості встановити хронологію написання віршів, він відзначав у 1990 році: "Особливо круто й цікаво відбувається осучаснення в творах В. Голобородька: автор аж ніяк не відмовляється від свого стилю, але значно розширює його досить вузькі межі й зміцнює філігранну кристалічність, сміливо змушуючи свою музу зустрічати жорстокість, твердість, брутальність сьогоднішнього дня, міста, байдужого механізму життя. Це дає (з того, що мені доводилося бачити) надзвичайно цікаві, а іноді й моторошні, справді "енгармонійні" ефекти..." [62, 104].



Те, що помітив Б. Рубчак, стосується віршів на політичні теми. До речі, й Б.Бойчук у 1971 році зауважував: "Я не знаю, чому поет не мав би права по-своєму трактувати політичні й суспільні явища..." [15, 37].

В.Колесник у статті про В.Кордуна пише про "своєрідний вияв заангажованості" поетів "Київської школи" - за-ангажованості як орієнтації на сутнісні основи екзистенції народу" [63, 56].

Спроба розгляду творчості В.Голобородька в контексті "київської школи", але з урахуванням індивідуальної своєрідності, належить польському дослідникові Б.Бакулі [64]. Дослідник зауважив, що при прочитанні віршів В.Голобородька неодмінно виникає "еретичне" у світлі "засад київської школи" (поетів якої він характеризує як поборників "чистого мистецтва") "питання про спосіб участі поезії у громадському житті..." [64, 290].

У 1992 р. вийшла збірка В.Голобородька "Калина об Різді" [65], захоплено зустрінута критикою і читачами. Навесні 1994 р. поет одержав Шевченківську премію за збірки "Ікар на метеликових крилах" і "Калина об Різді". Вихід збірки і присудження премії викликали нову хвилю рецензій та інших публікацій популяризаторського плану [66-71]. У тому ж номері журналу "Світо-вид", де була вміщена стаття В.Кордуна про "київську школу", подані вірші В.Голобородька (як представника "школи", якій був присвячений випуск), і стаття М.Сулими [72]. Критик вибрав визначення для творчості В.Голобородька з "нобелівських формул" [72, 28].

У 90-і роки почали з'являтися, вперше після І.Дзюби та А.Макарова, вітчизняні літературознавчі розвідки про творчість В.Голобородька. Спроба "психологічного ескізу" - аналізу доробку поета за методикою К.Юнга та С.Грофа належить З.Карпенко [73]. Стаття Т.Щербаченко [74] виділяється постановкою нового й конкретного питання. Відніши доробок поета до "кращих здобутків екзистенційного світотворення в контексті не лише національного, а й світового мистецтва", дослідниця зробила спробу визначити різновиди суб'єктів мовлення у віршах поета, але свої твердження сформулювала без докладного аналізу його творів. Це характерне і для статті Л.Дударенко про міфопоетичні мотиви [75]. Ця молода дослідниця у 2001 році опублікувала ще дві розвідки про поезію В.Голобородька [76, 97]. У 1998-2003 роках були опубліковані розвідки автора даної монографії, присвячені переважно розглядові наскрізних образів у творах В. Голобородька [78-85].

Принагідні, але суттєві міркування щодо творчості В.Голобородька висловила Е.Соловей [86]. Вона поділяє українську філософську лірику на три "типологічні лінії" і до першої з них, міфософської, відносить "поетів буттєвого розмислу у міфопоетичній світобудові" - В.Свідзинського, молодого П.Тичину, Б.-І.Антонича, - поетів "безпосередньо-спонтанного... світопізнання із сильним пантеїстичним, загалом натурфілософським забарвленням". До цієї "лінії", на думку дослідниці, "виразно тяжіють" І.Калинець і В.Голобородько [86, 116]. Але це не доводиться.

Цікаві паралелі між творами І.Калинця та В.Голобородька спостеріг М.Ільницький [87;88], у відгуку на його монографію вносить деякі нюанси до теми Т. Пастух [89].

В останні роки про творчість В. Голобородька друкуються рецензії протилежного змісту, наприклад, про його збір-ку "Слова у вишиваних сорочках" [90]. В. Осадчий вважає, що вірші в ній "мучать" читача болючою для українців проблематикою та художньою складністю втілення її, і водночас "справжню радість і насолоду переживає читач від книжки, безліч асоціацій виникає у свідомості..." [91]. Через півтора року в газеті "Література-плюс" О. Шаган назвав В.Голобородька "поетом національного страху", а вірші із збірки "Слова у вишиваних сорочках" (окрім циклу "Українські птахи в українському краєвиді") поспіль дидактичними, подібними до публіцистичної статті, такими, що не асоціюються з іменем такого оригінального поета [92]. Своєрідним анонсом до "Слів у вишиваних сорочках" була стаття В.Абліцова [93], резонансом збірки є також такі газетні публікації як рецензія О. Логвиненко [94], інтерв'ю В.Голобородька, записане О.Логвиненко [95].

У 2002 році в Луганську вийшло своєрідне "вибране" В.Голобородька - невеличка збірка "Посівальник", вірші до якої добирав сам поет [96]. Рецензію на збірку (як і передмову до неї) написав луганський дослідник О. Неживий [97]. Тим же 2002 роком позначено вихід збірки поета "Українські птахи в українському краєвиді" [98]. Тут до восьми віршів про птахів, уже друкованих у "Словах у вишиваних сорочках", додані нові. Передмову до збірки написав І.Андрусак. Він відзначив як найсуттєвіше в цих віршах дотримання "стилістики й поетики народних замовлянь з їх вічними й одвічними повторами і самоповторами", і засвідчив, що "Голобородько, узявши за основу "пташині" повір'я та звичаї, розповідає світові про українців, надавши своїм спостереженням ще й природної для нас поетичної форми самовідчування й самоосмислення" [99].

Пояснюють певні аспекти творчості В.Голобородька не лише інтерв'ю, але й розвідки: поет звертається до загадок [100], народних казок у зв'язку з весільним обрядом [101; 102].

Стаття дослідницького характеру належить Т. Пастуху [103]. На матеріалі збірки "Зелен день" він зробив спробу "наблизитися до витоків творення" Голобородькового поетичного світу, "збагнути складові його творчої уяви, її механізм". Зосереджуючись на джерелах поезій, дослідник поділив їх на три групи. Одна з них становить "стилізацію під фольклорний жанр", в них "відсутня суб'єктивна авторська позиція". В другу групу Т. Пастух відносить "поезії, в яких постулюється якийсь фольклорний жанр, але розробка теми й добір художніх засобів позначені виразними прикметами авторського суб'єктивізму". Найбільше у збірці "Зелен день", на думку дослідника, віршів, у яких "поет бере якесь міфічне уявлення, певний фольклорний мотив чи елемент і творчо його розробляє" [103, 212]. Т. Пастухові належить невеличка розвідка в журналі "Дивослово" про ігрове начало у творчості В.Голобородька [104], дослідник аналізує цикл віршів про птахів [105]. Орнітоморфною символікою поета займалася Ю.Дмитренко [106].

У журналі "Дивослово" (№ 7 і № 9 за 2002 р.) друкувалася стаття Л.Дударенко "Міфологемний концепт лірики Василя Голобородька". Авторка вважає, що "в творчості В. Голобородька втілено язичницько-християнський міф українців і східного слов'янства" [107]. Заради стрункості концепції дослідниця "підправляє" автора: "В країні Інії був початок" прочитує як "В країні Ірії був початок", пов'язуючи це з язичницьким Ірієм. Це вже перекручення.

У В.Голобородька країна Інія - поетичний неологізм від слова "іній", що позначає атмосферне явище. На вкритій памороззю чи першим снігом поверхні чітко виділялося "писання пташиних лапок", і все було "найпершим", тому що життя починалося ніби з чистої сторінки. У цьому ранньому вірші, можливо, несвідомо, автор "закодував" справжній центр і початок свого всесвіту: "В країні Інії" звучить надто подібно до "в Україні", алітерація ніби підсилює цю часопросторову локалізацію. "Інія" - не друкарська помилка. Це видно із строфи, яка була в "Летючому віконці", але в "Зелен день" не увійшла, що починалася словами: "А потім народу наїхало до Інії..." Л. Дударенко ж "виправляє" на "Ірій", бо тоді "авторове бачення вирію, який міститься в центрі світобудови і як невичерпне джерело життєдайної енергії втілює світлоносне начало Всесвіту, прекрасно вписується в архетипну концепцію "райських начал", яку ми зустрічаємо в багатьох ученнях (давньоєврейському, іранському, греко-латинській традиції), що возвеличують початкове "время оно" [107]. Це досить виразно ілюструє некоректність вихоплення з поетичного тексту окремого слова, думки, образу і свідчить на користь аналізу поезій "від першого слова до останнього".

Останнім часом з'являються цікаві та змістовні статті про твори В.Голобородька. Це підтверджує, що його поезії продовжують виконувати притаманну лише їм роль у духовному житті суспільства.

## РОЗДІЛ 1

### ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

#### 1.1. Сюжетно-композиційна структура творів

Загальноприйняте розуміння композиції як побудови твору. Це - "взаємна співвіднесеність і розташування одиниць зображуваного і художньо-мовленнєвих засобів" [108, 262].

Ю. Лотман вважав, що композиція художнього тексту будується як "послідовність функціонально різнорідних елементів, як послідовність структурних домінант різних рівнів" [109, 336].

У статті для вчителів дослідник радив: "Здійснивши текстуальний аналіз рядка за рядком, можна розглянути... композицію вірша, тобто простежити, як основна думка... розвивається протягом тексту" [110, 800].

Взагалі Ю. Лотман послідовно відстоював монографічний аналіз вірша від першого слова до останнього. Дослідник вважав, що такий аналіз дає змогу "виявити внутрішню структуру твору,

природу його художньої організації, певну - часом значну - частину закладеної в тексті інформації", і саме він "відповідає на запитання: чому даний твір є твором мистецтва" [111, 10-11].

Справді, такий аналіз видається найприроднішим і найбільш об'єктивним, бо, відбираючи лише окремі рядки, образні вислови, втрачаєш часточки змісту, які може нести навіть вигук. В. Смілянська та Н.Чамата у книзі про поетику Т.Шевченка зазначають: "Найповніші можливості для з'ясування мистецьких закономірностей відкриває розгляд окремого поетичного твору в усьому багатстві його формотворчих принципів та зв'язків" [112, 3]. В.Холшевніков наголошував на необхідності кожен твір "сприймати й аналізувати як певну складну цілісність", маючи на увазі, що "у одного поета не лише вірші різних жанрів, але й два близьких за жанром і темою вірші (скажімо, любовні) можуть бути побудовані неоднаково і вимагати через це різних прийомів аналізу", і "ключ до кожної поезії міститься в ній самій" [113, 167]. На нашу думку, монографічний аналіз дає змогу цей "ключ" відшукати.

У цьому підрозділі використані положення з праці В.Жирмунського "Композиція ліричних віршів" [114]. Композицію лірики досліджував В.Холшевніков, а з українських літературознавців - Н.Чамата. Визначальними факторами віршової композиції В. Жирмунський вважав ритм і синтаксис, а у вірші без чіткої метричної організації - синтаксичний паралелізм. Велику роль у побудові поетичного твору відіграють також, як їх називав дослідник, "тематичні" образи. В.Холшевніков виділяє образно-тематичну, строфічну і метричну композицію [113, 209].

Питання про "сюжет" у ліричному творі викликало суперечки. В.Холшевніков виходить з того, що в ліричному творі "звичайно відсутній сюжет, тобто зображення подій, що розвиваються у часі і в певному просторі [...]. Тому не варто шукати в ліричному творі експозицію, зав'язку (тобто означення конфлікту, з якого виростає сюжет), розвиток дії, кульмінацію і розв'язку - класичні п'ять етапів у розвитку сюжету епічного і драматичного твору" [113, 169]. Якщо ж дослідники визнавали наявність сюжету, то підкреслювали, що це сюжет своєрідний. Ю.Лотман вважав, що "сюжетні схеми" лірики визначаються співвіднесеністю займенників першої, другої і третьої особи [111, 64]. Натомість авторка однієї з нещодавно захищених дисертацій доводить, що будь-який, навіть мініатюрний, ліричний твір має і сюжет, і фабулу [115]. Літературознавці у практиці аналізу досить часто вживають щодо ліричного твору поняття сюжету та інші з цього ряду, звичайно, усвідомлюючи своєрідність лірики. У монографії про Б. Олійника Г. Ключек, наприклад, говорить про два типи "сюжетності" поезії: вона може бути специфічно лірична, "тобто набирає значення "внутрішнього руху" - руху переживань, настроїв, думок", або ж "твір будується на міцному каркасі подійного сюжету" [116, 125]. "Ввідні" строфи Г.Ключек називає "експозиційними", доводить наявність у творах кульмінації. У схемі елегії М.Гаспарова є експозиція - композиційна частина, що "зображує вихідну ситуацію" [117, 41]. Т.Сільман вважала експозиційні моменти іманентно властивими ліриці [118].

В. Стус назвав Голобородька "поетом здорового ліро-епічного хисту" [51, 171]. Втім, пошуки "епічності", подієвої достовірності у Стуса не в останню чергу пояснюються відразу до декларативної поезії, що домінувала тоді.

Вірші Голобородька складаються з компонентів-строфоїдів, інколи синтаксично не завершених, з різною кількістю рядків. Це характерно і для великих за обсягом творів, і для мініатюр. Їх лише умовно можна називати строфами або тирадами. В. Жирмунський назвав такі неканонічні строфи "уриwkами" [114].

Характерною прикметою багатьох поезій В. Голобородька є те, що в них відбувається розвиток одного тематичного образу, який часто закладається в заголовок. Так, у поезії "Село змінює обличчя" стрижневий образ твору - в його назві. Власне, початковий рядок: "Село змінює своє обличчя" [Ікар, 20] - експозиційний. В.Холшевніков твердить, що ліричні зачини відрізняються від сюжетних експозицій тим, що експозиція "дає попередні відомості про головних героїв, час і місце дії і т. ін.", а "ліричний зачин звичайно дає емоційний ключ, що налаштовує читача так, як потрібно поетові" [113, 271]. В. Голобородько в зачині (або і в заголовку) нерідко дає й "попередні відомості", і "ключ". Якби він написав: "Село змінюється", - це було б лише "повідомлення". Але в його рядку є образ, хай близький до уста-леної метафори, - зміна обличчя. Село "робить пластичну операцію: / ніби старіюча кіноакторка / (народжена ще у трипільську добу)".

Уривок сприймається як об'єктивна розповідь, що породжує ілюзію парадоксального часопростору, у якому перемішалися події теперішнього і далекого минулого. Потім це минуле ще й відкидається в майбутнє: "чи то після тяжкого поранення у дорожній пригоді, яке понівечило колісь гарне обличчя, / чи то щоб сховатися від переслідування, / від наскоків татар із майбутнього".

У порівнянні з кіноакторкою відчувається гіркота сучасника, якому було дороге колишнє "обличчя" села і який сприймає зміну як суєтний спектакль. Але суб'єкт мовлення відразу ж згадує, що ця "кіноакторка" берегла свою гідність віками (народилася ще "у трипільську добу"), а змінилася через катастрофу - "дорожню пригоду" (дорога ж - усталений образ часу). До цього додається національний нігілізм - наскоки "татар із майбутнього". Вибіркове "чи то, чи то..." означає "і те, і те". А ще одне "чи то", виділене в окрему синтагму, переводить проблему в особистий план: "Чи то для того, щоб його не впізнав той, / хто побачить його знову / через багато років відсутності". Двокрапка позначає наступне розгортання такої особистої рефлексії. Метафори, які характеризують місце й обставини дії, втілені майже як номінативне слововживання, бо ситуація читачеві відома і з власного досвіду, і з літератури, і з творів самого В. Голобородька. А далі йде пряма мова, звернена ніби до самого себе. Вона позначає тут перехід до інтроспекції. Суб'єкт мовлення вдається до стилю думи або історичної пісні: "Гей, козаче..." Те "гей" передає, ніби дзвін на сполох, значення чогось такого, про що треба терміново повідомити, якоїсь біди. Але все товариство, до якого суб'єкт мовлення може апелювати, єдиний "козак" - він сам. Як у Шевченка: "Хіба самому написати / Таки посланіє до себе..." І сам собі власне автор повідомляє про біду: "Та вже ж ти докозакувався - / п'ять літ бряжчав кайданами, / п'ять літ стирив білі руки на турецькій галері, / а повернувся додому - села не впізнати". Мінорний настрій "плачу", як у полонених козаків у думах, мотивується не стільки "п'ятьма літами" у неволі (біографічно, мабуть, навчання у Київському та Донецькому університетах та армійська служба), скільки тим, що застав удома.

Суть зміни розкривається далі в опозиції минулого й теперішнього: "Пам'ятаєш, яким чорним було село / без білої хустини вирубаних вишневих садків..." - звертається суб'єкт мовлення до себе, але водночас і до кожного, хто це пам'ятає або може уявити. Та "біла хустина" доповнює уособлення (села з "обличчям") і взагалі є знаковим образом для В. Голобородька. В поезії "Дорогою в літо" хатки крокують у сукенках садків, у поезії "Зозуля при перуці" мати вдягає доньку у хусточку "з полотенця вишневого садка" [Ікар, 26]. Генетично цей образ пов'язаний із Шевченковим "Садок вишневий коло хати". Такі наскрізні образи-символи у Голобородька, коли вони не розгортаються, а лише називаються, є теж своєрідним композиційним прийомом, щось на зразок "загальних місць" у фольклорі, - вони "маркують" оповідь, відсилають читача до цілого масиву уявлень, - і є опорою для подальшого розвитку емоційної думки. Трансформується тематичний образ твору: село тут "з опухлим від голоду обличчям, / що колись дівчиною россою вмивалося". У тому понівеченому війною образі лише пам'ять відновлювала рідні риси: "із замерзлим на лиці села ласкавим поглядом матері, / привітною усмішкою батька, / веселим співом сестри". Усі ці графічно виділені прикмети "замерзлі", застигли в пам'яті (війна могла зробити обличчя батька й матері скорботними і суворими, і сестра могла перестати співати). Село було зруйноване - "із самими кістяками обгорілих коминів".

Наступна строфа - ніби й епічна розповідь про зовнішні події і в той же час наскрізь метафорична і містить суто *особистісне* авторське розуміння ситуації: "Та люди носили у своїх очах / красиве креслення світлих будівель, / та люди брали із поля, із лісу, із води / рисочки образу села / і повертали йому правдиве обличчя". Це "та" у двох рядках виражає своєрідну антитезу до картини руйнації у попередній тираді. Відновлюючи село, люди прагнули звести ці "світлі будівлі" згідно з давніми традиціями, шукали "рисочки" в природі, щоб повернути "правдиве обличчя". Цей зміст підсилений оптимістичним емоційним зарядом, на нього "працює" і звукопис (повтор сонорних звуків та голосних И, І).

Новий часовий відтинок - і нове протиставлення: "А тепер село розрослося ушир - / розкотилися хати в різні боки яєчками з гнізда". Нова реальність не відповідає ідеалові селян. Чайка (пісенний символ України) "з криком літає..., не сідає", бо хати-"яєчка" розкотилися: громада втратила єдність. Зникла важлива споруда села. Воно "стало нижчим на зруйновану через непотрібність / дзвіницю". Виділення слова "дзвіницю" в окремий рядок змушує читача до випереджаючих пошуків. Він задумується, що ж може бути зруйноване через непотрібність. Водночас актуалізуються й інші смислові зв'язки: дзвіниця робила село "вищим", була об'єднавчим духовним центром. Це спровокована ззовні втрата духовності мешканцями, це й смислова паралель до "білої хустини садків", колись знищених війною. Кульмінацією змін в селі є те, що воно "поховало біле полотно стін / аж на дно скрині забуття". Білі стіни тут - це не лише найперша, звичаєво визначена риса української оселі. Білий колір - колір святості. Те, що це "біле полотно" сховане у "скриню забуття", свідчить про справді глибокі, можливо, незворотні зміни.

Простежуючи розгортання сюжету, виявляємо незвичайний спосіб розкриття внутрішнього світу героя. В трьох зображених картинах села відбивається не тільки емоційне ставлення автора до змін, а й естетичний ідеал. В такий спосіб досягається індивідуалізація героя, яка поглиблюється в заключному компоненті твору, можна сказати, автобіографічними фактами. Герой підсумовує: "Лишилося незмінним тільки ім'я, / яке ти носив у душі усї тяжкі роки поневірянь". Ім'я - назва села, слово, яке сконденсувало зміст давнього образу села, прикмети його "правдивого обличчя". Але з того імені вивітрився зміст, воно "лишилося на тому ж місці, / місцем, де ти зустрічався з коханою дівчиною", дорогим спогадом. Ця емоційна думка була закладена ще в першій частині, але там вона подана узагальнено, а потім конкретизована розповіддю і власним життєвим матеріалом героя.

Підсумовуючи, відзначимо: для побудови вірша характерні ліро-епічний початковий роздум про причини соціальних змін, самохарактеристика ліричного оповідача і пронизана почуттями розповідь, яка поєднує ретроспекцію і сучасність. Оцінка минулого - через образи людей, сучасного - через предметні деталі. Після цього назва сприймається не як нейтральна фраза, а як провідна емоційна думка твору, заради якої він і написаний. "Зміна обличчя" села - це величезні втрати тих моральних та духовних чинників, на яких трималася родина, сільська громада і формувалася кожна людина як особистість.

У багатьох творах композицію, розгортання сюжету визначає анафора, яка до того ж поєднується з градацією. У розлогому вірші "Чорна сторінка" [КОР, 36], де ніби відбувається зміна предмета медитації, змінюється смисл і повторюваного на початку тирад слова та додаються інші стилістичні фігури. Цей твір, ймовірно, має в основі слова Л. Барановича: "Чорне, але гарне". Він розгортається навколо різних значень слова "чорний", що виявляє свою полісемантичність уже в заголовку: буквально сторінка чорного кольору зробила б написане на ній звичайним чорнилом невидимим. Коли ж зважити на те, що чорний - колір жалоби, то така сторінка виглядає "жалобною". В.Голобородько звертається до призабутої внутрішньої форми слова "чорнило" (класичний приклад того, що з часом етимологія слів стає невідчутна, - у сполученнях типу "зелене" чи "червоне чорнило"). "Заховане" в морфемі значення "чорного" В. Голобородько змушує вступати в різні смислові зв'язки з іншими словами-поняттями, і на цих зіставленнях будує вірш. Перші три строфи композиційно пов'язані ізосинтаксизмом, анафорою ("чорнило - воно ж..."), потрійністю. Це своєрідна медитація навколо "чорнила" (в глибшому сенсі - навколо письменницької праці, бо ж чорнило - те, чим пишуть). Ці три строфи передають думку інтроспективну і ретроспективну: суб'єкт мовлення "пунктиром" окреслює все своє життя, бо з кожним його етапом пов'язувалось щось написане чорнилом. У підтексті тут відчувається узагальнюючий образ типу "книги долі". "Чорнило - воно ж чорне, а гарне, / як півники". З розгортанням емоційної думки стає зрозумілим, що "гарне" не чорнило, навіть не півники. Гарні - перші літери, виведені сином: "Літери у синовому зошиті матері неписьменній / здавалися дитячим малюнком пером: / маленькі фіолетові півники / мальовані рівненько, аж під тином". Пестливі форми слів "маленькі", "півники", "рівненько" та звукові повтори передають материнську любов і замилювання. Синові літери були для неписьменної матері великим дивом, тому й "чорнило" тут справді "гарне", і насамперед не для зору, а для душі. То краса почуттів матері й сина, що її згадує.

Другий спогад пронизаний "світлом". Він теж із дитин-ства: "Чорнило - воно ж чорне, а світле: / незграбні рядки на розгорнутому косинці / батькового листа з фронту світилися". Тут також "зіштовхування" переносного значення слова "чорний" - "темний" і "світлого". Відбувається своєрідна синестезія сприйняття зором і душею, адже "чорний" (темний) і "світлий" мають оптичне й етичне значення. Батьків лист "світвся" духовним сяйвом, любов'ю до рідних. Для родичів він був джерелом радості, щастя, бо свідчив, що солдат - живий: "і світ нам - вдома - забарвлювався у той колір, / навіть мамина сльоза була кольору світла".

"Кольорові" спогади завершуються висновком: "Чорнило - воно ж не чорне, а веселе..." Це протиставлення уможлиблюється наявністю у "чорного" значення жалоби, в якому поєднані зорова конкретика і душевний стан. Чорнило веселе, "як розсміяні дівчатка, / яким показує фіолетового язика / бешкетун-школярник, / напившись чорнила із чорнилки, / щоб нічим було писати диктант". Відбулася остаточна заміна чорного фіолетовим. "Дівчатка", на яких уже звертає увагу "школярник", - передвістя руху життя в майбутньому (закоханості, сім'ї і т. д.). Те, що тут ніхто нічого не пише, - переносить увагу на "книгу життя", "текст", який людина творить своєю долею. "Бешкетун" - ніби щось середнє між звичними "бешкетник" і "пустун" - утворене, здається, заради евфонії: "бешкетник - школярник" створило б враження гикавки, а "пустун" дав би дисонансний збіг приголосних.

Друга половина вірша контрастна до першої, це передано через "Але" і будовою строф. Попередні - спокійні, світлі спогади, в кожній строфі - одне складне речення, після кожного речення - крапка. У другій же частині на строфоїди розбите одне речення, яке за змістом становить до висловленого вище трагічну протиположність: "Але, поминувши біле поле чистого паперу..." (проживши певний час), "підійдеш до темної ями незвичайної сторінки" (немовби "зачин" цієї другої частини). Характеристики цієї сторінки, крім "темної ями", подані у трьох графічно розмежованих метафорах, які починаються повтором одного слова: "Це - розгладжена дитячою рукою / у цукеркову обгортку ожинава ягода, / спогадом про літо закладена між сторінок книжки, / це - суцільна фіолетова пелюстка іриса, / материної квітки, / заведеної під скло весняного вікна..." "Чорна сторінка" ототожнюється з фіолетовим кольором, але він неживий, бо має відношення до "темної ями незвичайної сторінки". Це враження підсилюється третім образом. Це "прямокутна патефонна платівка, / де наявний непомітний голос". "Прямокутна" ця платівка за формою сторінки, водночас прямокутну платівку не поставиш на патефон, а зором записаного на ній не прочитаєш. Оксиморон "непомітний голос" - теж своєрідна синестезія зору і слуху, хоча й у негативній формі. Це градаційна конкретизація відчуття несвободи, заблокованості, позбавленості права голосу поета і нації.

Чорна сторінка, образ якої введений ще у заголовку і яка з'являється, поступово набуваючи трагічної конкретності, у другій частині поезії - "це - свідчення того, що все-таки чорнило чорне - / речове підтвердження його етимології". І висновок, обґрунтований не стільки логічними аргументами, скільки потрібною градаційністю образів, які спочатку заперечують, а потім стверджують, що "чорнило чорне": "Це - могила живцем похованого поета". У світлі цієї фінальної фрази назва поезії "Чорна сторінка" набирає значення символу творчого, а то й фізичного ув'язнення чи й знищення митця.

Розглянуті вірші побудовані за характерною для поета композиційною "схемою": задана у заголовку думка-образ - розвиток її у різних варіантах образно-медитаційних "уривків"-строф, причому варіантів цих три (як правило), вони можуть мати "підваріанти" (теж по три). Кінцівка може розпочинатися як антитеза (з "та", "але"), проте вона містить елементи синтезу (усі варіанти розвитку "тематичного образу" зводяться до спільного знаменника), емоції ж, виражені у творі, досягають тут кульмінаційного рівня.

У творах різного ступеня умовності В.Голобородько майже завжди дотримується принципу потрібності, успадкованого від фольклору. Це можуть бути три картини-аргументи, три образи національної сутності, три часопростори теж з національною прикметою, три персонажі з мовною партією або без неї. Так, у поезії "Дитячі поминки" [КОР, 28], звичайно, не є випадковим, що саме три сестрички "щодня всідаються за довгим столом". Вони відповідають "трьом сестрам" з українських замовлянь: "Ви зорі-зоряниці, вас на небі три сестриці" [119, 39]; "Калиновим мостом ішло три сестри: Калина, Малина і Шипшина" [119, 60]. За твердженням дослідниці М. Новикової, поміж значень числа три є "збільшення, посилення, виражена магічність, священність" [119, 281]. Не випадково й те, що вони сидять за столом: сидіння - "класична поза центру; в ній застигли центральні персонажі" [119, 298]. Так беззахисні українські сироти поставлені в центрі художнього світу цієї поезії. Вони "поряд сидять тихенькі - чекають обіду". "Сестрички", "тихенькі" - пестливість, яка передає співчуття суб'єкта мовлення. Вони чекають "пшоняної каші, не більше як на сірникову коробку". Така мала кількість їжі не є обідом як таким, це сакральна трапеза, у якій сестрички беруть участь "разом з іншими дітьми їхнього села". Так доля "трьох сестричок" поширюється й на інших дітей. Це вони "справляють у колгоспних яслах дитячі поминки". Далі розгортається зіставлення сирітського обіду в яслах із поминками, що й становить композиційну основу цього вірша: "Так разом за спільним довгим столом / збираються для поминального обіду - / по комусь невідомому, померлому десь далеко / від рідного села". Через образ "невідомого" поет досягає узагальнення: таких загиблих було багато. В даному ж випадку "це - поминки трьох сестричок по своєму / татові, що вмер на холодному Уралі, / куди був вивезений потягом спецпереселенців". Такою інформацією закінчується перший компонент вірша, всі слова в цій фразі у своєму номінативному значенні без жодного підтексту. Але слова "вивезений" і "спецпереселенці" містять оцінку автора. Це злочинна політична акція влади. Другий (заклучний) компонент поезії контрастний до першого змістом і художнім втіленням його: "Три сестрички одночасно заплачуть непомітно, / і зорі вночі над ними сльозами / тремтять на віях небесного янгола". Образ зірок-сліз містить потужний емоційний заряд. Це і підтвердження центрального положення сестричок у поетичному всесвіті, їхньої моральної та

історичної правоти: разом з ними плаче небо (або ж янгол у ньому). Емоційно-образний підсумок у віршах В. Голобородька зустрічається не менш часто, ніж логічний.

У поезії "І стали зустрічатися чоловіки..." [ЛВ, 100], яка у КОР має заголовок "Рівність" [КОР, 43], градаційна потрійність слугує для розв'язання кількох відмінних художніх завдань. Експозиційна частина цієї поезії розпочинається сполучником "і", об'єднуючи цей вірш з деякими іншими як частину єдиного роздуму на політичну тему: "І стали зустрічатися чоловіки / всі стрижені "під нуль" / (або іще називають таку стригню "під Котовського)" [ЛВ, 100]. У цьому зачині міститься тематичний образ стрижених "на один копил" (знівельованих). Це значення - одне з можливих, закладених у заголовку "Рівність". Такі заголовки, як "Пильність", "Рівність", "Необхідність", "Загиблий за ідею" могли б мати позитивне значення, але розгортання емоційної думки до кінця поезії робить їх різко негативними. У В.Голобородька вже в зачині поезії "І стали зустрічатися чоловіки..." виявляється ця негативна оцінка: у словах "чоловіки, всі стрижені..." "Всі" - то вже певний надмір, емоційне підсилення враження масової знівельованості. Назва "стригні" "під Котовського" межувала з політичним анекдотом. Далі - формула вдаваного "незнання": "і не знав я..." Це засіб відсторонення від зображуваного факту, представлення відомого невідомим, екзотичним - так повніше розкривається абсурдність цього відомого і звичного, його протиприродність. Три припущення суб'єкта мовлення щодо того, чого він "не знав", допомагають створити багатогранну картину суспільної неволі, окреслену езоповою мовою: "чи це всі майбутні солдати / (так де їхні штандарти і барабани?), / або всі вони зеки / (тільки де їхні смугасті празничні костюми?), / або їм просто жінки повидирали чуби" [ЛВ, 100]. Повторюване "всі" об'єднує й без того знівельованих. Солдати мусять за статутом коритися наказам, не розмірковуючи; ув'язнені судовим вироком позбавлені свободи; ті, кому жінки видають чуби, хто на це заслугоує і дозволяє, - нікчеми, позбавлені гідності. У ЛВ зеківські костюми названі "празничними", це розвінчувало декларований офіційною пропагандою оптимізм. Позірне нерозуміння суб'єкта мовлення розвіюється чисею вказівкою: "А мені сказали: / дивися в корінь". "Корінь" реалізується як "принцип": "І тоді я зрозумів, що на власні очі бачу, / як втілюється в життя принцип рівності". Анафоричне "і" позначає не тільки своєрідну "циклізацію" поезій, але й розвиток емоційної думки окремого твору: "І стали зустрічатися..., і не знав я..., і тоді я зрозумів". Закінчується поезія "Рівність" двома категоричними наказами. Перший: "Хто там у підпіллі згадує чубатих? - / виловити і обстригти!" Цей принцип "рівності" поет "засвоїв" на власному прикладі. Наступна "директива" спрямована проти виявів "чубатості", тобто національних тем і проблем у мистецтві: "У кого там є вірш про чубату яблуневу гілку? / Обстригти: а) автора, / б) вірш; / в) яблуневу гілку". Ці графічно виділені "підпункти" є виявом характерної градаційної потрійності й пародією на псевдоділовий стиль бюрократії. Наказ обстригти навіть яблуневу гілку, - пуант, - тотальне знищення національного в мистецтві.

Деякі поезії В.Голобородька мають форму роздуму над твором мистецтва, опису картини чи скульптури, але зображують, власне, не твір, а окреслений ним хронотоп, момент суспільного життя. Інтерпретації полотен і пов'язаних з ними ідей служать приводом для розгортання роздумів про національну природу мистецтва в поезіях "Катерина Білокур: піжмурки квітів" [Кар, 22-23], "Невтримні образи" [ЗД, 70], "Півонії: автопортрет із Катериною Білокур" [КОР, 91].

У вірші "Катерина Білокур: виготовлення пензлика" [КОР, 88-89] В.Голобородько створює образ народної художниці, показуючи її самотність у виготовленні пензля, техніці малювання і спілкуванні з котом, який є персонажем твору. Задля цього поет відступає від дійсності, малюючи образ тварини, із шерсті якої ніби Катерина робила свої пензлі-віхтики. Насправді такі пензлі використовують майстри петриківського розпису, для якого характерні м'якші лінії. А К. Білокур робила пензлі "з тхорячих волосинок, бляхи з-під консервної банки та вишневої гілочки" [120, XVI].

Із поезії В. Голобородька видно, що він знав про бляху і вишневу гілочку, але тхора свідомо замінив котом. Тхір - тварина дика, тільки з убитого звірка можна було взяти шерсть на пензлики. Усе це дисонувало б з Голобородьковою мистецькою концепцією, не відповідало б задумові поезії.

Значна частина вірша "Катерина Білокур: виготовлення пензлика" - розповідь про працю майстрині, в яку влітається її звернення до kota. Оповідается так, ніби це казка: "Подивиться на kota і подивиться на kota: / - Котику, мій братику! - / а той сидить на припічку, / розцяцькований, як опішнянський глечик: / і калачики, і королевий цвіт, і чорнобривці / по ньому цвітуть". Ця строфа передає виникнення творчого задуму, двічі повторене "подивиться на kota" і звертання - зовнішній вияв поступової кристалізації цього задуму. А першою дією для реалізації мало бути - спіймати kota і вистригти шерсті для пензлика. Щодо цього майстриня й домовляється з котом, називаючи його

братиком, - що схоже на архаїчну магію. Кіт "розцяцькований", бо майстриня, дивлячись на нього, уявляє ті квіти, які збирається намалювати. Частково зміст цих метафор пояснює заголовок, а частково - подальше розгортання подій. Після цього своєрідного "заспіву" з тими ж "казковими" повторами майстриня готує "віхтики": "Уловить kota і уловить kota, / вистриже віхтик і вистриже віхтик, / по віхтику на всяку квіточку..." Повтори ці створюють враження якоїсь "заокругленості", гармонійної доконаності дії, пестливість слів "віхтик" і "квіточка" підсилюють це враження: тут нічого різкого немає, все лагідно й природно. Кожна квітка потребує свого "віхтика": "віхтик на калачики, / віхтик на королевий цвіт, / віхтик на чорнобривці". Мотивація цього характерна: "бо ж розквітають у різні пори року". Так працю художниці зіставлено з процесами, що відбуваються в природі, є тут і любовна потрійна конкретизація тих "пір": "яка навесні, / яка о Петрі, / яка у бабине літо". Конкретизується саме виготовлення пензля: "Витеше з вишневої гілочки держальце, / бляхою з консервної банки закріпить котячу шерсть - / от уже й готовий пензлик, / буде чим малювати". Повтор окремих висловів, нанизування схожих антитез відтворюють настрій у момент творчої праці митця. Розцяцькований кіт - образ, що передає творчу силу фантазії художниці. Котика вона зве братиком, як у казці "Лисичка, котик і півник" [121, 27-28]. Щодо цього kota поет вживає слово "уловити", як в іншому своєму вірші - щодо казкового птаха: "це ти, синку, уловив жар-птаха" [КОР, 31]. Такими, як у В.Голобородька, повторами, що уповільнюють виклад, наприклад, казок, створюють інтимну, довірливу атмосферу фольклорні оповідачі.

Котові у цьому вірші надано людських, дитячих рис: "От і бігає увесь рік їхній кіт / обстрижений драбинкою, / як післявоєнний школяр". Через образ цього kota розкривається суперечність між наївним мистецтвом і життям. Такого незвичайного kota ніхто не сприймає: "Сусідські коти його лякаються, / свого племені не визнають, / миші - ні, не бояться, бо мишей не ловить, / та ще й обстрижений, наче й не кіт". "Що мені з ним робити, - скрушно промовить мати, дивлячись на kota, - / хоч до лісу вивозь" [КОР, 88-89]. Тут прихована полеміка з тими, хто все, навіть функції мистецтва, зводить до "корисності", до примітивної заангажованості. Розглянута поезія засвідчує, що В. Голобородько як поет зберігає дитяче сприйняття найпотаємніших сфер життя людської особистості.

У поезії "Катерина Білокур: плетіння вінка" [КОР, 90] уся перша строфа експозиційна, хоча зміст її сконденсований у першому рядку: "З ранньої весни готується вити вінок". Далі йде детальний опис цієї підготовки і того, як мисткиня розпочинає "плекти вінок" - малювати перші квіти: "вибере коло хати сонячну місцину..." ("коло хати" - символічна прив'язка до рідної землі). Далі фактично робота біля землі, селянська праця зображується як частина праці художника, адже щоб змалювати на полотні квітку, мисткиня спершу її вирощує: "скопає глибоченько, заскородить рівенько, / яку квітку посіє, яку пересадить, / чистенько прополе, дбайливо виполиває..." Дієслівний ряд, що передає етапи цієї праці, а також оціночні епітети - прислівники "глибоченько", "рівенько", "чистенько", "дбайливо" - передають старанність і любов, які вкладаються в це заняття. Як "етап", "плетіння вінка" постає і власне малювання: "принесе мольберта, / поставить біля білої квітки / і перемалює її на полотні". Тут є і своєрідний "проміжний підсумок", що наче передає задоволення самої героїні: "буде перша квітка на віночок". Такий підсумок наявний і в поезії "Катерина Білокур: виготовлення пензлика": "от уже й готовий пензлик, / буде чим малювати". Подальше передається пришвидшеним темпом: "А згодом, дивись, уже розквітли / і рожеві, і блакитні, і червоні - / тільки встигай малювати". Відправною точкою рефлексії у цьому вірші є те, що художниця писала кожную квітку окремо, сплітаючи в один букет чи вінок квіти різних пір року.

Власне малярська праця передається у вірші менш детально, ніж землеробська, і водночас більш образно. Це інтерпретація, узагальнений погляд на полотна Білокур і на працю митця: "Від весни і до пізньої осені, / поки остання квітка не відцвіте у городчику, / перемалює квіти на вінок дівочий, / літо влітає квітами у вінок [повтори: "літ-літ-віт-він"], / летіння літа зупинила пензликом" [л-л-л-л]. Звукопис доповнює зображення творчого процесу ніжною мелодією. "Летіння літа" - образ, що виник з етимологічних вслухань В. Голобородька. В іншому вірші - "Вже не літати літові і літиці" [ЗД, 109]. Ще один зразок поетичної етимології - "Літо літописує" [Ікар, 74]. Характерні імпровізації саме навколо "літа" - часу хліборобської праці.

Праця художника не може бути завершена за життя. Бо неможливо відобразити світ так, як того прагне душа митця, - з вичерпною повнотою: "Але літо минає [ле-лі] - / вінок недомальованим лишається, / "На друге літо домалюю". Далі висловлене розуміння суті мистецтва. Тут час циклічний (повторюваність, "коло" - форма безкінечності). Такий самий час у хліборобів (від засіву до жнив).



Такий самий час у міфах. Це нескінченне і завжди актуальне: "Квітку до квітки, / день до дня, / місяць до місяця, / рік до року, - / в'є дівочий вінок..." Власне, вінок - теж коло. Може здатися, що художниця відтворює те, що робить природа.

В одному з віршів В. Голобородька природа - "маляр": "Я знаю тебе, малярю, / що ти восени змиваєш дощами / - з легким серцем - / літа невдалу акварель..." [ЗД, 134]. Але тут є відмінність від творчості художника. Природа щоразу "змиває" свою акварель. А художник зберігає неповторні образи суцього. Катерина Білокур "малюванням скасувала відцвітання, / щоб було вічне літо" [КОР, 90]. Мистецтво і співзвучне з природою, і протистоїть їй у прагненні до вічності. В цьому його драма й велич.

Завершення вірша "Катерина Білокур: плетіння вінка" містить емоційну думку про те, що й сама художниця досягнула "вічного літа" - безсмертя: "У вінкові, звитому з квіток усього літа / дівчиною, яка починає дівування кожної наступної весни, / стоїть із пензликом в руці посеред вічного літа". Поет відштовхується від біографічних реалій: дівчина - тому що не виходила заміж, квітки всього літа, - бо малювала їх в одному букеті. "Вічне літо" - метафорична оцінка створеного народною мисткинею. А увесь заключний компонент-строфоїд набирає більш загального змісту. Дівчина, яка "починає дівування кожної наступної весни" і стоїть "посеред вічного літа" у чудесному вінку, - то майже постать космогонічної міфології, узагальнене зображення митця і мистецтва. Узагальнене, але не безнаціональне. І заданий ще у заголовку дівочий вінок, і шевченківська деталь "коло хати" вказують на українське підгрунття. А "плетіння вінка" - це метафоричне визначення стильової оригінальності Катерини Білокур.

Осмислення мистецького безсмертя продовжується у поезії "Півонії: автопортрет із Катериною Білокур" [КОР, 91]. Перший рядок, як і в попередньому вірші, - зачин. Це загальна характеристика всього буття майстрині: "Протягом усього життя малювала квіти". Далі двокрапка і поетичне тлумачення цього факту. Назва фактично входить в зачин, як і в попередніх творах, присвячених цій мисткині. В них іде об'єктивна розповідь, але така, з якої легко перейти і до прямої мови: "Котику, мій братику", і до думки героїні: "От уже й готовий пензлик, / буде чим малювати". Схожа для кількох поезій форма викладу знаменує тяжіння до циклізації.

Активізує увагу читача, викликаючи запитання, заголовок поезії "Півонії: автопортрет із Катериною Білокур". Адже три автопортрети Катерини Білокур - без півоній. У вірші те, що мисткиня завжди малювала квіти, осмислюється як реалізація прагнення самих квітів увічнити своє буття: "півонії невиліковною хворобою / - але не короткотривалим грипом - / прикували малярку до мольберта, / півонії водили її рукою з пензлем - / квіти прощалися з білим світом / перед непроминальною зимою".

Розповідь тут емоційно наснажена. Досягається це персоніфікацією півоній. Їх "дії" виливаються в образний ряд: *прикували, водили, прощалися*. Тут ідеться про прагнення суцього до вічності у конфлікті з "непроминальною зимою" - смертю. Це філософський конфлікт, суб'єкт мовлення постає носієм ідеї-узагальнення. Ю.Шевельов тлумачить вірш "Півонії" з циклу про квіти О.Лятуринської: "півонії - спалах пристрасти життя перед зів'яненням уже завтра" [122, 20]. В.Голобородько передає драматизм і навіть трагізм долі не тільки і не стільки недовговічних квітів, скільки художниці, її картин, а може, й нації.

Далі зима потрактована як війна: "Може, оті передвоєнні картини / були передчуттям півоніями того часу, / коли вони вмруть - / для загиблих навечно, / для живих на невизначений час?". Ці п'ять рядків твору, що складають одне питальне речення, є ліричним відступом в епічній розповіді. Але тут же ця думка заперечується категоричним - "Ні". Автор не поставив риторичного оклику. Тому й пояснення наступного життя півоній виконане в спокійній манері: "...і після війни квіти знову / дивилися у дзеркало малярчиного погляду, / малювали свої автопортрети". "Автопортрет" півоній - Голобородькова метафора, якою окреслюється емоційна думка про те, що природа, її краса через художника зображують самі себе, художник - знаряддя.

Новий вияв "активності" півоній "після війни" збігається з висловленим у листі настроєм самої Катерини Білокур: "А як прийде весна, та зазеленіють трави, а потім і квіти зацвітуть! Ой боже мій! Як глянеш кругом, то та гарна, а та ще краща, та ще чудовіша, а та начебто аж нахиляється до мене, та як не промовляють: "Хто ж нас тоді буде малювати, як ти покинеш?". Мажору в Голобородьковій поезії немає. Двокрапка після слів "малювали свої автопортрети" вказує на подальше розкриття цього образу, розвиток емоційної думки. Вона висвітлюється через порівняння, яким досягається ще глибше олюднення квітів: півонії "фотографувалися на пам'ять, / як сільські дівчата / для своїх

наречених, / що зійшли з села на чужину". "Автопортрети" сповнилися тужливим настроєм, продженим соціальним явищем. Це духовний сенс картин Білокур для українців, відірваних від батьківської домівки. Для них ті півонії не лише втілювали красу природи, але й були привітом з рідної землі, найдорожчим добром, як портрет нареченої.

Структура цієї поезії зумовлена тим, що долю олюднених квітів поет пов'язав з двома лихами в житті народу - війною і бідами села повоєнного часу. Виникає питання: що ж було головним для автора? Осмислити мистецьку проблему чи відтворити великі й менші лиха, пережиті народом? Напевне, для В. Голобородька не було альтернативи. Це прояв своєрідності його таланту. В переважній більшості творів, "поетична фантазія" (Франко) свідомо й підсвідомо виводить автора до соціуму, до національної історії.

У В. Голобородька є твори, побудовані на образі "укрупнення" чи "зменшення" природних розмірів предмета. І. Дзюба в 1965 році бачив у цьому вияв поетичної філософії - високонаївної натурфілософської діалектики: "З-поміж усіх українських поетів Василя Голобородька якісно вирізняє особлива м'яка плинність його світу... Його поезія - це замріяна стихія доброго бога перевтілень і перероджень, це нескінченне й мимовільне взаємопереливання всіх станів, речей, якостей..." [123, 658]. Це "взаємопереливання" виявляється, зокрема, в тому, що змінюються "абсолютні розміри предметів, просторові співвідношення" [123, 658]. Власне, це - різновид градації, який є композиційною основою таких віршів, як "Слово з коліскової", "Ужалений бджолою", "Виправдання гіперголою", "Далеко", а до певної міри й названих І. Дзюбою поезій "Тіні розбіглись від хати..." (у ЗД - "З дитинства: хліб") і "Золота птаха". "Збільшення" і "зменшення" поєднуються з фантастичною зміною форм.

Подія, зображена у вірші "Серйозна розмова" [Ікар, 100], - зменшення співрозмовника до розмірів гудзика і перетворення його на гудзик, якраз придатний на те, щоб пришити його "до штанів". Така нищівна характеристика опонентів суб'єкта мовлення через зменшення розмірів має місце і в поезії "Виправдання гіперголою" [СУВС, 25-26].

Подія, що лягла в основу вірша "Слово з коліскової" [Ікар, 81], - мати вкладає дитину спати. Зачин: "Мати дитину... ввечері по мачині збирає". Серединна частина речення підрядними конструкціями характеризує дитину як "розсіяну по стежках, по городі, в садку, / таку, що вже й квітне яскравими пелюстками", - і тим самим - її день, її світ. Денна сфера зацікавлень дитини - усе довікілля, де вона почувається вільно і природно, як квітка в полі.

Коли мати заколисує дитину, то "Телесикового човника / прикликає до бережка, обертає на трісочку", а річку "переливає в крапельку води", а потім "мачину дитини, / трісочку човника, / крапельку води / кладе на долоню, / тихенько стискає пальці, - / і вже спить дитина у материній жмені". Це світ казкових образів, які мати відкриває дитині, а крапелька води - животворна дія цих образів. У кінцівці з'являється образ "слова з коліскової", що дає уявлення про справжні масштаби: дитина уві сні плаває у човнику, "у кубельці затишного слова з коліскової". Тут співвіднесеність розмірів показує грандіозність роду і народної культури: у контексті "слова з коліскової" кожен справді "мачина".

А в "Ужаленому бджолою" [Ікар, 82] зміна масштабів та "очуднення" звичайних реалій передають небуденну подію з життя хлопчика: його уперше вкусила бджола. "Вилетіла бджола із вічка - / короною налетіла на хлопчика, / рогом штрикнула у мизинний палець". Гарний і психологічно переконливий малюнок несподівано "побільшеного" вулика і бджіл у ньому. "Вулик піднісся вишиною до вершечка дерева / - скільки ж їх там багато живе! - / вічко роздалося до розміру дверей у хату, / а звідти виходять, виходять, виходять, / ... а всередині на кожній подушці ще більше сплять..." - так передане сприйняття малюка, що вперше до цього придивився. Підмета (бджоли) немає, хлопчик їх навіть подумки ще не називає так, бо не звик до них, лише, здивований, помічає, що бджіл багато, що їхнє життя мудро й гармонійно влаштоване.

У вірші "Далеко" через гіперболізовані образи, казкові за походженням переданий масштаб відчуження між людьми, що посварилися, але мусять сидіти за одним столом ("я" і "ти"): із скибки хліба, що "я" впустив ненароком, утворилося "широке пшеничне поле", з дрібки солі - "висока крижана гора", з розлитої з кухля води - "глибока річка" [КОР, 74].

Незвичайні й розмаїті естетичні функції у творах В. Голобородька виконують драматизовані елементи сюжету. Це може бути розмова двох співбесідників і неповний діалог (другий учасник без мовної партії). Поезія "Дитячий футбол 55-го року" містить експозиційний зачин і три діалогічних епізоди. Заголовок вірша окреслює художній часопростір: Україна через десять років по війні. Із

зачину стає відомо, що дітям, які зібралися грати у футбол "м'ячем з ганчірок", "ні з кого дві команди набрати" [Ікар, 32]. Те "ні з кого" можна зрозуміти двояко: або на "кутку" не вистачає дітей на дві команди, або не всі прийшли. Дія вірша розгортається нібито за другим варіантом: діти йдуть по сусідах шукати відсутніх гравців. Далі три діалоги. Співрозмовниці дітей - три жінки. Перший діалог: "Тітко Ганно, пускайте свого сина / з нами у футбола грати!" / "Ой, діточки, немає синочка, / мені помічника, а вам - воротаря" / "Може, він вівці із татом до заходу сонця пасе?" / "Ні, мої босенькі, / пішов тато наш у війну на Дон / та й не повернувся / і синочка за собою повів, / грайте самі, без голкіпера". Друга, тітка Оксана, відповідає їм так само лагідно і сумно: "Ой, діточки, немає синочка..." (тут ізосинтаксизм повний, і вигук "Ой", і лагідне "діточки", "синочка"), а далі трохи відмінне за тією ж моделлю: "Мені, дивлячись на нього, радіти, / а вам - корнери подавати". Діти запитують, чи не поливає він з татом "капусника", але чують у відповідь, що "пішов тато наш у війну на Дніпро / та й не повернувся / і синочка за собою повів, / грайте самі, без форварда". І третя - тітка Катерина заперечує припущення дітей, що її син "аж у Мечетній балці із татом сіно згрібає". Повідомляє: "пішов тато наш у війну на Дунай / та й не повернувся / і синочка за собою повів, / грайте самі, без хавбека".

Названі ріки - важливі орієнтири: і на своїй, і на чужій території гинули чоловіки, залишаючи молодих вдів і наречених без нащадків. І моторошно стає від цієї думки, бо після осмислення діалогу він увесь сприймається як метафоричне зображення української нації з величезними непоправними людськими втратами. Земляк В. Голобородька, поет І. Савич у вірші "Роздум біля панорами" [124, 74-75] вжахнувся, згадавши про участь у боях під Севастополем у 1854-55 роках Льва Толстого: "Куля ж раптом могла убить / І його, і його - Толстого! [...] / І збідніла б земля тоді, / Бо не знала б "Війни і миру". Дитяча гра у футбол у В.Голобородька - це життя народу, для якого потрібні і рядові трудівники, й інтелігенція, й видатні національні діячі. Але їх немає.

Репліка персонажа (матері) - емоційно-сміслова кульмінація лаконічної ранньої (1965 р.) поезії "Глечик на столі" [ЛВ, 65; КОР, 103]. Епічний зачин - експозиція знайомить з дійовими особами: "Нас за столом сидить трос./ Принесла мати воду в глечику..." Глечик - постійний і полісемантичний образ у В.Голобородька, що позначає "змістовну форму" (здебільшого національну) будь-якого плану: людина, її душа, її оточення і т.д. Тут глечик зразу схарактеризований як незвичайний: "з блакитним боком - / хтось шматок неба приліпив!.." "Блакитний бік" глечика, та ще й зіставлений з небом, попереджає, що це глечик не простий. "Блакитними" стають у В. Голобородька предмети етично високого, "небесного" значення, цінні або в особистому, або в громадському плані: "Коли їхали до скирти, / шматки блакитної дороги / прилипали до дзвінких коліс" [ЗД, 32]; "Материнський погляд блакитний / від ясного неба над головою / гетьмана, який вирушає на / битву коло Пилявців / (хоч материні очі / були насправді іншого кольору)" [Ікар, 36]; "Що лишилося у твоїй постаті від блакитної дівчини? / Лише блакитний погляд карих очей" [Ікар, 50]. Семантика блакиті має своє коріння в давніх уявленнях. Це Божа благодать.

У вірші "Глечик на столі" мати (образ її у поезіях В.Голобородька часто тісно пов'язаний з образом Батьківщини) "поставила на столі" позначений "небом" глечик. Це - символічна дія: вона пропонує "трьом" за столом те, що у глечику, але ніхто не годен його пригубити: "Узяв один - хотів напитись - і поставив, / узяв другий - і поставив, / узяв я..." Трикратність тут, як у казках, підкреслює складність виконати, здається, просту дію. Суб'єкт мовлення "заглянув у глечика - / рибкою попливло... око" (відбилосся на поверхні рідини), але і він не може напитися з нього, бо "там не вода кринична, / а кров!" Отже, там мала бути "вода кринична". Криниця часто втілювала неперервність людського життя. Казки про живу та мертву воду, замовляння засвідчують багатогранність слів-символів "вода" і "криниця". М.Рильський під час війни створив поему "Жага", у якій вода - найголовніший (разом з хлібом та весняним відродженням природи) "символ безкінечно інтимного, нерозривного злиття з найсвятішим - з рідною землею" [125, ХХІІІ].

У кінцівці Голобородькової поезії - своєрідний діалог, водночас це - образний "підсумок" поетичної мініатюри. "МАТИ: чом не п'єте?" - символічний план цього запитання емоційно відчутний. Україна питає своїх дітей, чому не борються за неї. Відповідь сина (суб'єкта мовлення) не розгорнута. Просто всередині мовної "партії" матері ремарка в дужках: "(Сказав)". Що він міг сказати? Що йому страшно "причаститися" тією водою. Взагалі символічне значення води у більшості віршів В.Голобородька - любов, життя, але тут - інакше. Вода стає кров'ю у Біблії (одна із "єгипетських кар"). "Ріки крові" - фольклорний і Шевченків образ, що звичайно зустрічається у творах про війну. Суб'єкт мовлення в поемі про війну Росії на Кавказі "Валерік" М.Лермонтова не міг

напитися через те, що "мутная волна была тепла, была красна" (у річці йшов бій). Але у В.Голобородька мова не про ріку, а про криницю (у глечик у мала б бути "вода кринична"). Це та вода, в яку кров потрапила не сьогодні, не зараз, вона піднялася з глибини часу, увібрала в себе всю трагічність історії рідної землі. Така інтерпретація збігається з образом "вода-кров" в іншому Голобородьковому вірші - "Витечеш ти і річечка з-під старого дуба в лузі - / з джерела кривавої землі" [ЗД, 71].

Закінчується вірш "Глечик на столі" спокійною відповіддю матері, що, певно ж, знає про вміст глечика: "Ну, тоді піди да полий квіти коло хати". Це значить - поверни землі та її квітам те, чого не годен, не наважишся прийняти. Збережене діалектне "да" у репліці матері надає віршеві відчутної бут-тевої конкретики. Це не тільки Батьківщина, це жінка, мовлення якої запам'яталося розповідачеві. Ще одна істотна деталь у вірші - "коло", як у Шевченка (а не "біля") хати. "Коло хати" - підкреслення того, що це відбувається у рідному краю. Така кінцівка змушує досягнути головний образ твору. Глечик з блакитним боком і кров'ю всередині поєднує дві ідеї - Божу благодать (свободу) і боротьбу за неї.

Загалом для ранніх поезій В. Голобородька характерний високий ступінь умовності. Поет творив ускладнені тропи, частково, мабуть, з огляду на цензуру, адже він спочатку хотів надрукуватися в Україні. А частково це - свідчення активної "еруптивності" (І.Франко) його підсвідомості на початку творчого шляху. Сам поет зізнавався у давньому листі до перекладача, що у 1960-ті писав під дією "осяння": "...вірші я не склав, а вони явилися зненацька, я їх лише записав" [41]. Підсвідоме у В.Голобородька парадоксальним чином обернене в соціум, у національне, в політику і фольклор.

Виразна тенденція до драматичного викладу помітна у таких ранніх поезіях В.Голобородька, як "Пильність" [КОР, 42], "Необхідність" [КОР, 44], "Планова рукавоздача" [КОР, 41]. З них лише "Планова рукавоздача" у "ЛВ" мала заголовок. Напевне, через неї пізніше й інші заголовки з'явилися, і саме такі. Вибіралося слова, які "уречевлювали" певні соціальні процеси - відприкметникові іменники "Пильність", "Рівність", "Необхідність". Назви віршів позначили своєрідну циклізацію цих ранніх віршів, проте формально вони не об'єднані в цикл, хоча розміщені у КОР поряд.

Ці твори невеликі за розміром, не поділені на строфи-компоненти. Вірш, що у КОР названий "Необхідність", у ЛВ починався прямо з дії: "І попросився чоловік до хати переночувати..." Це, власне, епічний експозиційний зачин, характерний для В.Голобородька (окреслює персонажа і ситуацію), але "і" надає йому додаткового відтінку, воно ніби свідчить про те, що перед початком оповіді було щось інше, що це - уривок з потоку спостережень над дійсністю. У ЛВ так починалося чимало віршів: "І стали зустрічатися чоловіки..." [ЛВ, 100]; "І сказали йому, що мусить вмерти за ідею", "І спитав у пtiці з соволючю, що живе..." [ЛВ, 97; КОР, 146]. Композиційну основу вірша "Необхідність" становить прислів'я типу: "Пусти сусіда в хату, та й волю йому дай" [126, 232]. "Презентація" знайди у ЛВ досить відразлива: "І попросився чоловік до хати переночувати, / і назвався тим, / хто розводить воші у голові / для коханої білої берези". "Біла береза" - традиційний символ Росії. В.Голобородько в такий спосіб знижує патетику цього образу як ідеологеми, що директивно *мусить* розчулювати ("для коханої білої берези"). "Воша" дерева - це тля. "Воша в голові" сприймається як те, що задурманує голову. Цей відтінок В.Голобородько посилив у КОР, замінивши вошей на "комах у голові".

За вечерею знайда сказав господареві: " - Сядь до печі і там вечеряй!" [ЛВ, 101]. Ситуація і діалог подібні до тих, що в казці С. Васильченка "Ось та Ась": " - Пришел к тебе на постой я, москаль Ась, и принес тебе такой приказ: быть тебе у меня в послушании и во всем мне верить! - А чого ж воно так, щоб мені у своїй хаті меншувати, а тобі, прибулді, старшувати" [...]. Чи буде цеє по святій правді? - Все будет по чистой правде - верь моей службе царской и совести московской" [127, 167].

У В. Голобородька: "І спитав я потім його: - А що, так треба? / - Так треба!" І полягали спати. А він сказав: / - Піди ляж на лаву. Я спатиму з твоєю дружиною. / І спитав я потім його: - А що, так треба? / Я завжди чинив, як люди чинять. / - А тепер робитимеш так, як я хочу, / бо так треба".

У С.Васильченка: "Козака Ося із-за столу до порогу обідати посилає, за попихача, за наймита має та про те, як би зовсім здихатись,... думає-гадає". На цьому подібність закінчується. "Той, хто розводить воші у голові" не намагається поховати господаря живцем, - але й господар не виганяє прибульця. Цілком можливо, що схожість казки С.Васильченка й сатиричної мініатюри В.Голобородька не контактна, бо й казку ту у 1960-х не легко було дістати, а типологічна, породжена історичною ситуацією. Епізоди з обідом і дружиною - метафоричне зображення сваволі гостя і

безоборонності господаря. Господар запитує, чи справді "так треба", але вже "потім", по шкоді. У С.Васильченка Ось дає волю прибульцеві через свою лагідну вдачу: "усякого він у свою господоу приймав, усякому віри, як мала дитина, діймав". У вірші В.Голобородька відбита інша ментальність: у господаря, схоже, виробилася звичка до покори. Він ладен позбутися найменшої втіхи. Остання репліка - "Я завжди чинив, як треба. / А можна мені kota гладити по спині, / я знаю - цього не треба робити, та я гладив, можна?" Заляканий персонаж залишає собі шлях до відступу на той випадок, якщо не дозволять: "Я знаю - цього не треба робити" і посилається на "прецедент": "та я гладив..." Це не байка у класичному розумінні, але своєю алегоричністю мініатюра наближена до байки. Можливо, через те, що вона являє собою розгортання змісту прислів'я, а прислів'я, як доводив О.Потебня, - сконденсована форма байки.

У творі значну роль відіграє такий композиційний засіб, як анафоричне і: "і попросився", "і назвався", "і спитав я", "і полягали", що "зчіплює" оповідь, позначає її рух. А в діалозі - розкриття двох характерів, протилежність яких забезпечує розгортання сюжету. Назва твору набуває іронічного звучання: навряд чи така покірність справді "необхідна".

У поезії "Пильність" теж два персонажі. Один без мовної партії, другий - "натовп", але неоднорідний. Репліки "натовпу" визначають рух конфлікту. Початок твору динамічний: "- Він жовтий, у нього жовті ідеї - / кричали на весіллі / і пили із склянок свої очі". Це "весілля" - бенкет життя, на якому чужі ті, хто має громадянську совість.

Близько 1970 р. В. Стус у "Веселому цвинтарі" теж вмістив вірш про "весілля": "Я вигукував з усіма "гірко" / і думав про Валентина Мороза, / згадував його лоб і волосся, й очі, / і переконувався знову й знову, / що горішньою частиною обличчя / він скидається на пророка..." [128, 180]. У В.Стуса реалістичний образок, у В.Голобородька - ускладнене асоціативне мислення, алегорично-символічна картина. Те, що "на весіллі" "пили свої очі", означає, що вони бачили на поверхні рідини своє відображення, коли пили (як у вірші "Глечик на столі"). Образ очей у склянках чи глечуку - розвиток семантики, закладеної в запитанні-загадці: "Що найперше в горщик кидають, як варять в нім їсти?" [129, 326]. Відповідь - "очі" (дивляться, чи та посудина чиста). Ще тут виявилось характерне для художнього мислення В. Голобородька "ототожнення" предмета і його відображення. А звучить це фантасмагорично, відразливо (що відповідає змістові твору), ще й перегукується з фразеологізмами типу "у Сірка очі позичити", "перекліпати сором" і т.д. "Негаразд" з очима присутніх означає негаразд із їхнім сумлінням. Жовтий колір "ідей" тут означає, по-перше, нонконформізм ("жовтий" - не такий, як усі). По-друге, це один з кольорів забороненого тоді прапора. По-третє, це колір зерна, а зерно - добро, праця, здоровий глузд, селянство і знову-таки національне. Адже одне з тлумачень кольорів національного прапора - блакитне небо над жовтим пшеничним полем. Образ зерна є в наступному періоді: "Розчинилися - зачинилися двері залізні, / орнаментовані коштовними ланцюгами / і замок (сутність єдина дверей) загавкав / на зерно, розсипане по майданах і вокзалах". Це зображення історичного моменту: двері розчинилися - відлига, зачинилися - початок нової репресивної хвилі; "залізні двері" - репресивний апарат, вони "орнаментовані" пропагандистськими гаслами. Подібний образний хід - у вірші "Дорогою ціною платимо за щоденне..." [ЛВ, 69; КОР, 125]: "ярмо орнаментоване давить все важче". І хоч ланцюги "коштовні" (привабливі ідеї й високі слова), та вони означають неволю, бо ж саме замок - "сутність єдина дверей". У В. Голобородька він "загавкав". Образ замка-собаки є в загадках: "Чорненький собачка весь дім стереже" [129, 201]. А "гавкає" він тут на тих, проти кого були спрямовані репресії, - на "зерно, розсипане по майданах і вокзалах" - на національно свідому і творчо продуктивну - селянського походження, "жовту" інтелігенцію. Наступна репліка "натовпу" (присутніх на весіллі) супроводжується "закадровою" дією ("жовтого" запроторюють до в'язниці); а слово-дія - це з арсеналу драматургії: - "Він жовтий, у нього жовті ідеї, / хай же він згниє у тюрмі - / тоді побілішає / і на весілля і чарочку штрафну - / за запізнення..." У КОР, що готувалася ще за радянських часів, тут "друкарська помилка", мабуть, навмисна, щоб заплутати цензорів: "хай згине... - тоді побільшає". За варіантом ЛВ виходить, що ідеї весільних гостей "білі" ("побілішає, як і ми"). Можливо, на це вплинула "біла" береза "білий", як колись казали, російський цар. А ідеї гостей "білі" тому, що вже зогнили, перетліли (ймовірно, спочатку теж були "жовті"). Вони прагнуть зробити "жовтого" таким, як самі, - перетлілим.

І далі знову навмисна помилка: "О, запітнілий, ранній, із жовтими ідеями..." У ЛВ було: "(О запітнілий ранній із жовтими ідеями, / від твого жовтого язика неспокійно / сплять міністри і бригадири)". У листі автор визнав за слушні виправлення у вірші "Пильність", здійснені за ЛВ. Репліка про "запітнілого раннього" належить або власне авторові, або одному з тих, що присутні на

"весілли", але незгодні із думкою натовпу. То було покоління "запізнілих ранніх": тих, хто прийшов вчасно, але кому не дали тоді сказати свого слова. Так вихід першої книжки В. Голобородька в Україні "відклали" на 20 років.

Натовп продовжує волати, але різне: "- На гільйотину його! - вивезли / з тюрмою на плаху. - Це ж тюрма / пропаде - не рубайте йому голови!" Тут "тюрма" - можливо, якась установа, адже репресії звичайно спрямовувалися не лише проти порушника, а й проти навчального закладу, редакції тощо, де він провадив свою "підривну діяльність". Зрештою, винесли вирок і порушникові, і тюрмі: "- На вогнище, на вогнище, / паліть його з тюрмою - нову збудуємо. / Кидалися у багаття замість дров, / щоб веселіше горіло". Репліка - переосмислення легенди про "святую простоту" старенької, що підкидала дрова у вогнище, на якому палили еретика Дж. Бруно. У "весільних гостей" це - спроба врятуватися (духовна загибель замість фізичної). У вірші "Пильність" алегорія - основний троп, діалог - "пружина", яка рухає дію. А самі дії надають назві твору іронічного змісту.

Якщо тут автор "втручався у дію" - подавав коментарі про замок, своєрідні ремарки, то поезія "Планова рукавоздача" - суцільний діалог. Лише "Ну хто з вас сорочку знімає?!" (3 поважних розмов) виділене як епіграф [КОР, 41], у ЛВ і це подане як репліка. В основі твору фразеологізм про "останню сорочку". "Планова рукавоздача" - пародіювання грабіжницьких щодо народу кампаній, які проводилися державою. Тут теж два персонажі. Звучить голос, який наказує, і голос тих, над ким збиткуються. Інтонація голосів конкретизується риторичними фігурами (накази виголошуються) та апосіопезами, що відбивають несміливі спроби довести безглуздість дій влади. З наказу починається твір: "Відірви лівий рукав від сорочки, / зараз модно без лівого рукава". "Мода" тут - іронічне позначення диктованої норми (як і "план", "добровільність"): так грабують усіх. Власник сорочки зважується нерішуче боронитися: "Та остання ж сорочка..." Але цього не беруть до уваги: "Є ж хоч остання, / а он у Африці люди без штанів ходять - треба ж одягти народи" [КОР, 41]. Абсурдний аргумент - засіб сатиричної оцінки державної політики поширення комуністичних ідей на Африканському континенті, розкриття того, за чий рахунок велася інтервенція ідей з економічним підкупом. "Рукав" (бюрократичний педантизм змусив уточнити - "лівий") - своєрідна синекдоха злиденного майна радянських громадян, на яке все одно претендувала держава. Слово "лівий" може означати і лівизну поширюваних ідей, задля втілення яких не шкодували і людських жертв, своїх співвітчизників.

"Та рука ж голою буде - люди засміють..." - апелює власник сорочки до думки "людей", народного звичаю. "Яка така рука?.. Подивись, скільки безруких ходить - / і живуть. А ти - рука! / Ось нічого, придумаємо ще пару воєн - / тоді й не знадобиться рукав..." - "Коли ж то буде, пришийте рукав..." (гра слів: "пришити" - інкримінувати злочин): "Пришити? Пришиємо - бо заважаєш / добровільній рукавоздачі державі". Тут спадає машкара "державного плану" і відкривається людожерська фізіономія режиму: "Стільки пришиємо, що не одна сорочка зітліє / на твоїх плечах, поки й плечі не зітліють!" "Незгодний" жахається і прикривається блаженською запоною добровільності: "Товариші, я віддам і другий рукав - / для перевиконання плану..." Ця апосіопеза у мовній партії незадоволеного рукавоздачею громадянина - іронічне відображення ступеня свободи слова. Наляканий відвертою погрозою, він сам обриває свою відповідь. У тих, хто проводить рукавоздачу, - риторичні оклики, оклик з питанням (інтонація залякування і зневаги), а багатокрапковість лише раз: "придумаємо пару воєн - тоді й не знадобиться рукав..." Але й ці три крапки передають загрозу.

Подієвий чи емоційний "рух" у деяких поезіях В. Голобородька визначається не репліками, а образом "розмови", яку передає й оцінює обізнаний розповідач. У вірші "Перед білою стіною" двоє розмовляють "по-іноземному", тобто один другого не розуміє або не хоче зрозуміти, кожен веде мову про своє: "не сказали - / він: стіна чорніє, / вона: так, біліє, / тоді і дійшли б згоди". Обізнаний розповідач в поезії "Сонце" вживає відповідне німецьке слово, передаючи розмову "окупантів", "карателів". Вони "після кривавої операції сидять край дороги, / розмовляють про мою батьківщину. / Один каже: "У них є щось таке округле, - / обома руками описує коло, - називається зонне" [Ікар, 28]. Ідея зрозуміла: над кожним народом світить своє сонце, бо у кожного своя історія, культура, свої звичаї. Окупанти називають сонце німецьким словом, якого вони нібито не знають, що виглядає як алогізм. Поет відчуває слово "німець" в його первісному значенні: німий, той, хто не наділений зрозумілою мовою, давнє позначення чужинця. "Етимологічна" ідея в поезії "Сонце" домінує над життєвою правдоподібністю.

У діалогах з поезії "За мостом ділять хліб" [ЛВ, 88; КОР, 147] зближуються ідеї, які представляють "вороги-воріженьки" (полонені) і "сльози" (милосердний у своєму стражданні народ): "На, синку, хліба", - сльози казали. / "Я убив вашого батька", - а вони йому / хліба окрасць: / "Не ти убив нашого батька". - / "Я принизив ваших жінок", - а вони йому / хліба окрасць: / "Не ти принизив наших жінок". - / "Я спалив ваші хати білі", - а вони йому хліба окрасць: "Не ти спалив наші хати білі" [Ікар, 147]. У мовній партії "ворогів" - каяття, у словах (а головне - в діях) "очей", "сліз" - прощення. Як "ворогам", так і милосердним до них людям протиставлений "конвой", який відбирає у "ворогів" хліб, "що їм надавали сльози", і віддає пташкам. Розгортання сюжету вилилося в опозицію: милосердні жінки, що втілені в метонімію - "сльози", і жорстокі конвоїри, які, напевне, особисто нічого не втратили в цій війні, але одержали ще більшу владу, не маючи не лише співчуття до полонених, а й поваги до населення, яке перебувало в окупації.

У поезії "Як чашка без вушка" діалог - нібито з ряду тих, де кожен говорить про своє: "я - суб'єкт" - про чашку, а "дівчина" - про розлад стосунків з коханим. Вірш побудований на паралелізмі "розбитої чашки" і зруйнованого кохання. І коли суб'єкт мовлення запитує, "як же це сталося, / що чашка розбилася?", дівчина відповідає: "Сиділа я, вишивала маки на рушнику, / вишивала червоні, а вишила - чорні". Ця репліка ключова для розуміння суті розмови, причин збайдужіння хлопця. "Вишивати рушник" - готуватись до подружнього життя. Але замість червоних маків - символу кохання дівчина вишила чорні, можливо, її поведінка не відповідала високим критеріям народної моралі, народним уявленням про наречену.

У діалогічних формах Голобородькової інтимної лірики "жіночий голос" сприяє чіткішому окресленню одвічних буттєвих ситуацій любові й розлуки. Ось вірш із двох реплік. Парубок: "Як ще й завтра постою під твоїм вікном / а ти не будеш виходити / я стану зорею що сходить кожного вечора". Дівчина: "А я стану тією зорею / що заходить увечері з другого боку - / і ти однаково будеш сам" [Ікар, 116]. Зображена ситуація нерозділеного кохання. В народній скарбниці теж можна знайти пісні на цю тему. Але форма втілення не має нічого спільного з художнім досвідом народу. По-перше, тому, що парубок у фольклорі ніколи не ототожнюється і навіть не порівнюється із зорею. По-друге, у В.Голобородька це перевтілення стало засобом розкриття глибини почуттів парубка. В такий спосіб досягається індивідуалізація закоханого; для нього радістю була б можливість хоч би бачити дівчину.

Елементами неповного діалогу у віршах Голобородька є численні звертання, апострофи. В поетичних листах це прикмета жанру: "Брате мій, хліборобе чорнявий..." [ЗД, 35], "Добридень, моя вузенька, / у ясних споришах" [ЗД, 38]. Звертання до самого себе - ознака буттєвого роздуму: "гей, козаче, та вже ж ти докозакувався..." [Ікар, 20]; те саме - із звертаннями до однодумців, своєрідних alter ego: "Іване, / ми не відвертаємося..." [КОР, 20]; "Пригадай, брате, післявоєнні уроки з каліграфії..." [Ікар, 34]. В цих поезіях апострофи відіграють композиційну роль зачинів. Різні відтінки сповідальності передають звертання до матері: "Мамо, надивлятися на стелі..." [ЛВ, 16; КОР, 139]; "Не наврочили ви мені, мамо, пташку в руці тримати..." [Ікар, 61].

У поезії "Вдруге в Парижі" звертання до матері - в кульмінаційній частині: "мамо, дія драми першого дня / - липневого, у сонячних плямах - / була невдалою, / мамо, дію драми другого - у весняному рясті - дня / треба переграти наново, / мамо, дія драми й третього дня, / що починався морозним святковим ранком, / не задовольняє великого режисера, / він вимагає її ще порепетирувати" [Ікар, 69].

Три звертання до матері разом з оцінками трьох дій "драми" сприймаються як невтішний підсумок прожитого відрізка життя. Пригадується ХХІV поезія із "Паренетікону" І.Франка: "Хто в першій чвертині життя / Знання не здобув, / А в другій чвертині життя / Майна не здобув, / А в третій чвертині життя / Хто чесним не був, / Той скаже в четвертій: "Бодай / Я в світі не був!" [130, 199].

В Голобородька не такий категоричний присуд, та й перелік іде не за періодами життя: день "липневий, у сонячних плямах", день "у весняному рясті" і день, "що починався морозним святковим ранком". "Великий режисер" - це саме життя з усіма лихими перешкодами, що випали на долю автора ще в молодому віці.

Продовженням колись силоміць обірваної розмови є звертання у вірші "Калина об Різдві" [КОР, 22-23]: "Калиною, розквітлою об Різдві, / ти повернувся, Василю, на Україну" (зачин, що вказує також на жанр поетичного послання). Звертання в усіх цих поезіях визначають їхню емоційну тональність. А розмову в них веде сам ліричний герой - поет. "Співрозмовники" його в таких творах бувають найнесподіванішими. У вірші "Побачення з Косинкою" "адресат" названий у заголовку.

Звертання до загиблого письменника на "Ви", з великої літери, ніби у листі. Про знайомство з творчістю та долею свого попередника Голобородько повідомляє у формі буденної життєвої події: "Письменнику Григорію Косинко, сьогодні я Вас відразу / впізнав у натовпі - такого синього костюма / я ще ні в кого не бачив" [Ікар, 144]. Розкриття внутрішньої незвичайності персонажа відбувається через зовнішню деталь - "синій костюм". Синій чи блакитний колір, який від неба набрав значення неземного, високого, у Голобородька часто національно окреслюється. Монолог суб'єкта мовлення "замкнений" на самого себе: "Я Вас відразу впізнав", "Я відразу впізнав, що то Ви", "...ТОЙ, ХТО Вас упізнав". Згідно з приказкою про те, що "своєк свояка бачить здалека", це може означати тільки зіставлення, "приміряння" (недарма ж згаданий "костюм") на себе долі репресованого письменника. З певністю можна сказати, що це сам автор осмислює своє становище в суспільстві. Він помічає, що у приміщенні, де вони обидва знаходяться, "ненадійна стеля", яка "може впасти". Закінчується ж вірш змістово паралельним до Косинчиного "синього костюма" образом неба: "Чи, може, Ви думаете, що ця стеля літає, / щоб було над нами небо?" "Небо" залишається під питанням, малоімовірним. Характерно, що себе і репресованого автор об'єднує тут спільним займенником "над нами". Створюючи ілюзію присутності мовчазного співбесідника, В. Голобородько не дбав про езопівський стиль. Такий сюжет - це теж характерний для поета спосіб асоціативного мислення. Звертання "Письменнику Григорію Косинко" не лише позначило культурну парадигму певної доби, але й життєву програму, яку обрав для себе автор.

Якщо оцінювати взаємодію між епічними, ліричними і драматичними елементами у творах В. Голобородька, то слід сказати, що вона зумовлюється не лише задумом чи першопочатковою рефлексією, а передусім своєрідністю хисту автора. І розповідь, і описи, і драматизовані епізоди, а також інтроспекції та медитації в багатьох творах засвідчують незвичайність, непередбачуваність асоціативного мислення поета. Часто воно не вкладається в три відомі типи асоціацій - за подібністю, суміжністю та контрастом. І тоді в різних частинах поезій В. Голобородька треба знаходити ті деталі, які стають ключем для осягнення задуму і його художньої реалізації, для сприймання семантики та емоційного заряду віршів. І цей зміст спрямований у сучасність, що цілком усвідомлено автором. Цим він відрізняється від поетів "київської школи".

У багатьох поезіях у назві закладається тематика образів, після аналізу назва стає зрозуміла як метафора, що може містити в собі провідну емоційну думку твору. В основі композиції, як правило, поєднується анафора з градацією, градаційна потрійність. Національної сутності зміст набирає через елементи одягу, назви річок (Дніпро, Дон, Дунай) тощо. Ліро-епічні елементи часом переходять у самохарактеристику, але цей індивідуалізований ліричний персонаж стає представником усього народу, нації. Несподіване й непоширене явище, що характерне для Голобородька, - ліризм втілюється в предметні деталі. Експресія підсилюється антитезами, часом фантастикою. Емоційна експресія рідко підсилюється риторичними окликами.

Сюжетно-композиційна структура віршів у В. Голобородька залежить не лише від задуму, який сам по собі може викликати роботу "поетичної фантазії" на рівні свідомості і підсвідомості. І. Франко у своїй праці "Із секретів поетичної творчості", доводячи, що письменники є "копачами захованих скарбів" у нижній свідомості, водночас зауважив: "Певна річ, зміст і композиція поетичного твору його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості. Повна гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування показується у найбільших велетів людського слова, як Гомер, Софокл, Данте, Шекспір, Гете і небагато інших" [131, 65]. У кращих поезіях В. Голобородько наближується до цієї гармонії, вибудовуючи художнє ціле своїх віршів.

## 1.2. Особливості суб'єктної організації творів В. Голобородька

Комплекс питань, пов'язаних з суб'єктною організацією ліричного твору, привертає до себе увагу дослідників досить давно. Питання про "ліричного героя" Ю. Тинянов ставив на початку ХХ ст. [132], тоді ж, коли М. Бахтін розглядав співвіднесеність позицій героя та автора в прозі. Активно досліджувалася ця проблематика у працях Б. Кормана [133; 134], Т. Сільман [118], Л. Гінзбург [135], В. Смілянської [136; 137], Л. Голомб [138]. Не обминають дослідники теми про образ автора в ліриці і в наш час [139]. Суб'єктна організація лірики В. Голобородька стала предметом розгляду в



невеличкій розвідці Т.Щербаченко [74] і є одним з питань, якого торкався, досліджуючи "Київську школу", польський літературознавець Б. Бакула [64].

І для медитативної, і для сугестивної лірики В.Голобородька найхарактерніший ліричний герой, морфологічно виражений займенником однини першої особи, - хлопчик. Одна з причин цього в тому, що значну кількісно й дуже вагому якісно частину доробку поета складають ран-ні твори. Для 19-річного юнака "я" хлопчика і підлітка було органічним. Пізніше до заголовків деяких з цих творів, вміщених у збірці "Зелен день", поет додав: "З дитинства".

В поезії "З дитинства: хліб" [ЗД, 27] у зачині кількома штрихами зображена картина ранку в селянській родині: "Тіні розбіглися від хати, мов кури, / ми снідати сідаємо за стіл". Від колективного ліричного героя - "ми" - виклад фокусується на "я": "я дивлюся на материні руки, / руки, що крають хліб". Метафоричним "місточком" (героєві з хлібини "випала" не скибка, а "пшенична нива") відбувається перехід до інтроспекції і ретроспекції. Уявляючи "ниву", він і себе бачить невіддільним від неї: "випала... пшенична нива / та як я на тій ниві малий лежу!" Нива через сприйняття ліричного героя змальована неосяжною і глибокою, як море: "Я упав, я втопився у хвилях ниви: / високо в небі стояло колосся, / плавали угорі рибинками птахи, / пропливали наді мною човнами хмарки". Нива творить тут одне ціле з небом, як в одному з тлумачень кольорів національного прапора, у неї - "хвилі", птахи-рибинки і човни-хмарки пропливають у небі. Центральний тут - гіперболізований образ колосся: "високо в небі стояло колосся". Об'єднуючи ниву і небо в єдиному образі моря, "колеса на гарбах рипіли крізь воду далеко". У сприйнятті героя нива настільки грандіозна, що не тільки він "малий", "втопився", але й комбайн - лише "перепел": "Я тихо лежу, не злякати б комбайна, / що перепелом сидів на гнізді у тих гонах!" Через образ комбайна здійснено перехід до тієї, хто годує хлібом, - матері-селянки. "А мати пестила лагідно колосся, / зерно у долонях пересипала" - була однією з тих, хто цей хліб вирощував і збирав. "Куркою дзьобала на землі по зерняткові" - годувала світ, але самій їй важко діставався хліб. "Візія" закінчилася образом довічного вкарбування у зір (у пам'ять, у душу) ліричного героя: мати "остюком вишивала на полотняних / кружечках моїх очей / золоті руки, / руки, що крають хліб". Образ рук, "що крають хліб", творить обрамлення поезії: на початку то побутовий образок, у кінці - символічна картина (те, що для ліричного героя найвище). І в зачині, і в кінцівці вірша образ рук, що крають хліб, посилені епітетами: "материні руки", "золоті руки" і анадиплозисом. Інтроспекції і ретроспекції не виділені у часовій перспективі: "дивлюся", "лежу" - у теперішньому часі, є й минулий, але вся картина сприймається як така, що розгортається у теперішньому часі, "часі переживання", який є завжди актуальним через свою значущість, і разом з тим - це суто лірична "мить", яку Т. Сільман вважає за основну "точку відліку", "коли яскравість життєво-безпосереднього переживання предмета вже може поєднуватися з підсумковим осягненням його суті" [118, 12].

Біографічно причиною того, що В. Голобородько і в подальшій творчості часто повертається в дитинство, і "я" ліричного героя - дитяче, могла бути довголітня змушена "відсутність" у літературному процесі (немов діалог з читачем розпочинався з місця, де був силоміць перерваний). Виникають ретроспекції, де "я" дитини поєднується з "я" дорослого, що озирається на пережите.

У поезії "Стежка солодких півників" [КОР, 34], зачин, за формою нібито об'єктивований, емоційно забарвлений, наблизений до неозначено-особових запитань у зачинах народних пісень: "Хто той хлопчик / білочубчик..." У розгорнутій тираді, яка вся є одним реченням, зображений хлопчик, у якого "сорочечка на плечах горить". Ідіома про сорочку, що "горить" на бешкетникові, розвинулася у міні-сюжет, поданий у дужках: "(Одного разу прийшов додому, сорочка / полум'ям у материних очах зайнялася, / хоч ще ж недавнечки пошита, / от мати давай мокрим рушником гасити, / а він - сльозами)". Історія з самозагорянням і гасінням сорочки відбиває особливості сприйняття дитини. Почувши ідіому, мабуть, тоді ж, від матері, що докоряла за порвану сорочку, хлопчик замислився над закладеним у ній образом, для дорослих звичним, а для нього - живим і яскравим. "Ще ж недавнечко пошита" - "двоголосе" слово - ліричного героя і матері. Уявна "пригода" з сорочкою надає відтінку казковості тому, що інакше звучало б як убога буденність: сцені покарання дитини змученою злиднями матір'ю, якій нелегко було справити синові нову сорочку. Далі описана і блаженська, і незвичайна, казкова сорочка хлопчика: "а йому сорочка - з павутинок". У тому ж дусі витримана характеристика й інших деталей одягу: "на колінах у нього проліски цвіли б, / коли б мати вчасно штанці не прала, / а йому штанці - із води". Є прислів'я типу "На тім би можна ріпу сіяти" [140, 96]. Так кажуть про щось брудне. У вірші ж не бруд і не буденна "ріпа", а квітучі проліски. Згадаймо, що мати, у якої, мабуть, було багато іншої роботи, ті штанці "вчасно прала". Так дитинство

і материнська любов забарвлюють нелегке життя казковими фарбами. Штанці "із води" (мабуть, блаженські, такі, що водночас ніби є і нема), як і сорочка "з павутинки", - незвичайні. Третій (Голобородько і тут дотримується потрійності) елемент хлопчикова вбрання - черевики: "а черевики їсти просять калачиків / (а були ж знайдені - аж блищали), / пити просять росу на вигоні, / кажуть - хочемо гуляти на вигоні, / а йому черевики - як двоє сорочиних ячок". Знову ідіома: порвані черевики "їсти просять". У В.Голобородька вона розгорнута в невеличку історію: черевики були "знайдені - аж блищали" (певно ж, клопотанням матері), а нині просять не тільки їсти, а й пити росу на вигоні, "хочуть" гуляти. Переліком цих бажань досягається певна індивідуалізація не стільки черевиків, скільки їх власника, бо то його бажання, його світ. Черевики в нього - як пташині яєчка. Цим порівнянням створюється враження і невеликого розміру, і крихкості - малому бешкетнику вистачало їх ненадовго. Після такого експозиційного зачину, що дає уявлення про життя хлопчика та його матері, "фокус" зображення зосереджується на ньому самому, на його місцезнаходженні у просторі: "Хто той хлопчик, / білочубчик, / що електричною лампочкою, / згорілою і викинутою кимось, / валяється у траві?" [КОР, 34]. Цей "портрет" через порівняння з лампочкою передає зорове враження і водночас психологію героя: хлопчик той перейнятий світлом і через те, що він "білочубчик", і через яскраве і радісне світосприйняття. Поза його недбала - він "валяється у траві". Він тимчасово "випав" із звичного плину свого життя, тому він - лампочка "викинута". Далі пояснюється, чим викликаний інтервал у біганні та пустошах, причому змінюється суб'єктна позиція: якщо напочатку хлопчик виступав об'єктом зображення, то тут він стає суб'єктом. Це виглядає як наслідок своєрідної часопросторової градації: розповідач усе ближче до хлопчика (свого минулого) і врешті зливається з ним. "Це я - збік стежки сиджу, / маму з базару виглядаю". В експозиційному зачині вжите слово "мати", бо то - мовлення дорослого ліричного героя, що заглиблювався у ретроспекцію і бачив себе, малого, здалеку. Далі ж - слова і думки дитини, для якої мати - завжди "мама": "Уранці прокинувся: / сонечко у дворі, / а мами немає, мама на базарі, / тож і пішов я маму зустрічати". Це пояснення ситуації з позиції хлопчика, де, зокрема, наявний значущий паралелізм матері і "сонечка". У невеликому реченні "маму" згадано тричі, бо у світі дитини це - основна дійова особа. Далі немовби дитячий чи наївний малюнок: "Аж ондечки вона, бачу, з пагорба сходить: / жене перед собою солодкого півника, / а на коромислі - обнови". Усе це - укрупнені (бо дуже значні для хлопчика) реалії: мама на підвищенні (сходить з пагорба), обнови "на коромислі" (так їх видніше) і особливо "півник" - льодяник, що тут дуже побільшений та оживлений (його можна гнати перед собою). Коли м а м а підходить до хлопчика, він теж "оживає": "Ось наближається мама до того місця, де я / згорілою лампочкою валяюся, / я встаю з трави і кажу: / "Мамо, це не пухирець скляний, це - я". І знову "наївний" малюнок: "Мама дає мені півника нести, / отак і йдемо додому: / попереду я - аж свічуся - / із півником солодким у руках / і мама з обновами до школи". Тут ніби присутній і погляд "збоку", погляд дорослого: сам хлопчик не знав би, що він "світиться". Великий (аж обіруч треба нести) "півник" - свідчення материнської ніжності: як би не було суцужно тій жінці, вона не лише дбає про те, щоб син навчався, а й не забуває принести цукерку. Так розкривається зміст назви "Стежка солодких півників": у поетичному світі В. Голобородька це - складова своєрідної "географії" долі. Стежка дитинства - назавжди важлива й індивідуалізована частина світу. У більш публіцистичному плані це розкривається у поезії "Лист до стежки" [ЗД, 38].

Інший вірш про "хлопчика-білочубчика" - "Глибокий погляд". Тут він теж і суб'єкт, і об'єкт; хоча у зачині відразу сказано, що хлопчик - "я" ("за мною"): "За життям хлопчика-білочубчика / - за мною, який катається на санчатах з узгірка: / то весело мчить униз, / то важко вгору санчата вивозить - / стежить погляд материнський" [Ікар, 36]. Відсторонення тут у тому, що цей "я" описаний дієслівними формами третьої особи ("який катається...", мчить..., вивозить"), у першому ж рядку зазначено, що це - "життя", а не малюнок конкретної гри.

Найвищого ступеня узагальнення автор досягає у метафоричній характеристиці погляду, що стежить за життям хлопчика: "Материнський погляд блакитний / від ясного неба над головою / гетьмана, який вирушає на / битву коло Пилявців". Це узагальнення переростає рамки конкретних доль: "блакить" тут - від висоти, значущості образу України, про що й свідчить зауваження в дужках: "(Хоч матеріні очі / були насправді іншого кольору)". Ця "блакить" - від того, що на образ матері накладається образ України. Дві наступні характеристики погляду матері - він "лагідний / від моря під байдаками легкими, / що ними плывуть козаки / побратимів із неволі тяжкої визволяти" і "ласкавий, / як завітчаний лужок, / що ним ведуть вороги у полон / дівчат-подолянок". Слова "материнський погляд", повторені тричі, створюють ритм, що підсилює художню переконливість, а

три картини (гетьман, козаки, полонянки) передають образ України таким, яким він склався у фольклорі та літературі, образ трагедії української історії.

Фольклорні за походженням образи білого каменю і криниці: "Із отакого білого каменю викладений / - як криниця - / погляд матері". Враховуючи контекст, у ролі "отакого білого каменю" виступають попередні історичні картини. Метафоричний малюнок життя - катання на санчатах відбивається у криниці, а ліричний герой відчуває себе у ній "камінчиком": "я в тій криниці аж на дні / приниженим камінчиком лежу: / ось санчата мої дитячі об землю розбивають, / а я зарюмсаний тут-таки стою, / дивлюся двома сльозинами на побиті санчата". Життя-"гра" порушене чужою сваволею, від якої несилла захиститися (на дні викладеної білим каменем криниці герой - "принижений" камінчик). Алгорично-символічний шар стає потужнішим, ніж побутовий, і мати (Україна) "закриває очі", а неможливість боротьби вдруге оцінюється ліричним героєм як приниження: "Як би мати не закривала очі / - боляче матері бачити, як завдають кривду рідній дитині - / моє приниження у глибині її погляду".

На це немає ніякої ради, бо звільнити від синівського обов'язку борця, оборонця могло б хіба що "порожнє дно / після смерті / криниці". Криниця ж (мати-Україна) "не вмирає, / а стає глибшою від білого каменя / мого погляду". Погляд "глибокий" був у заголовку, погляд, від якого глибшає криниця, - у кінцівці. Це обрамлення передає своєрідний "діалог" поглядів матері й сина, в алгоричній площині - те, що погляд сина звернений "на матір / і в майбутнє".

І. Дзюба пов'язував з "дитинністю" ліричного героя Голобородькової поезії наївність і свіжість світовідчуття, інші рецензенти говорили й про дитинність як художній прийом, щось подібне до "маски". З творів В.Голобородька вимальовується образ хлопчика, що "має індивідуальний емоційно-психологічний склад, а також побутово-біографічну конкретність" [137, 113]. Хлопчик цей живе в українському селі з матір'ю, братом, сестрою. В поезії "Золоті глечики груш" [ЗД, 9-10] він - повоєнний сирота: "батько у землі іще од війни".

Насправді батько В.Голобородька з війни повернувся. Тут щось глибше, ніж індивідуальна біографія. Говорячи з гіркотою про те, що українство все не може дорости до державної нації, О.Довженко у "Щоденнику" писав: "Ми вічні парубки. А Україна наша вічна вдова. Ми удовині діти" [141, 287].

В.Голобородько творить біографію ліричного героя відповідно до власного бачення історичної ситуації. В. Смілянська зауважує щодо ліричного героя Шевченкової поезії "Якби ви знали, паничі...": "Суворі художня необхідність змусила поета "зробити" своїх сестер наймичками, а братів "віддати" у солдати..." [137, 114]. Так і Голобородькові поезії з героєм-дитиною відтворюють біографію багатьох українців, зокрема повоєнного покоління.

Твори В. Голобородька прочитуються як ліричні вірші, незважаючи на неканонічність форм, на перенасиченість предметними деталями і оповідними епізодами, можливо, саме тому, що у плані суб'єктної організації поет дотримується правил, емпірично винайдених ліриками. Ті правила прагнула сформулювати Т.Сільман: "найзагальніша формула ліричного вірша вимальовується такою: він складається з двох частин, емпіричної і узагальнюючої (узагальнення може бути не висловлене, але воно передбачається), причому в центрі його, в певній постійній для даного вірша точці, знаходиться ліричний герой, який акумулює у своєму внутрішньому світі перебіг ліричного сюжету. Час перебігу ліричного сюжету замінений, таким чином, у вірші часом його "переживання..." [118, 9].

"Час переживання" організує зміст вірша в поезії "Народитися одночасно із матір'ю" [КОР, 33]. У зачині ліричний герой деталізує прагнення здійснити те, про що повідомляє заголовок: "Слухаючи матеріні розповіді про її життя, / хотів би народитися одночасно із матір'ю, / хотів би бути поряд із матір'ю / увесь її вік / від дня її народження - / аж до того дня, / коли вона передасть мені слова / відомих їй народних пісень". Життя тут представлено як процес передачі з покоління в покоління слів "народних пісень".

Далі зображено реалізацію цього бажання. Умовний спосіб змінюється дійсним, і відбувається настільки глибока "ретроспекція", що ліричний герой бачить себе до свого народження. Це засвідчує, що у вірші відбитий не індивідуальний досвід, а колективний історичний досвід народу: "У двадцятих роках продираюся / крізь колючий дріт на поле: / удвох із матір'ю прилаштуємо на дереві / колиску з первістком". Колючий дріт, що, мабуть, залишився з першої світової або громадянської війни, - чуттєва конкретизація історичних обставин. "Колиска з первістком" на *дереві* входить у чималий образний ряд поезій В.Голобородька із згадками про *дерево* роду або життя.

Ліричний герой поезії "Народитися одночасно із матір'ю" знаходить порозуміння із матір'ю в минулому: "Дивимося одне на одного, усміхаємося: / я бачу матір у білій хустці, / а мати бачить мене - у шапці-невидимці, - / який є далеким краєвидом". Духовна єдність сильніша за час. Ліричний герой включається в одвічний цикл хліборобської праці: "Поряд із матір'ю на полі працюємо". Далі зображена універсальність роду, материнства: все поле повне дітей і матерів. "Чуємо, як перепеленята кричать - / маму-перепілку гукають, / чуємо, як зайченятко стукає лапками по землі - / маму-зайчиху прикликає, / чуємо, як первісток із колиски голос подає, / мати йде, як летить, до первістка". "Мама", "зайченятко", "лапками" - передають зворушливу ніжність стосунків дітей і матерів, а анафора з потрійністю і градацією (від пташки до людини-"первістка") - всеосяжність цих "паралелей".

У поезії "Народитися одночасно із матір'ю" "я-суб'єкт" присутній з початку до кінця: мати "летить" до первістка, "а я на ниві лишаюся". І далі: "У тридцятих роках іду / серпневої ночі на колгоспний тік: / сторож мене не пропускає, бо не впізнає, / чий я - іще не народжений". Образ "ненародженого" міг виникнути під впливом Шевченкового "Послання", яке було адресоване "І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні". У Шевченковому заголовку народ представлений як ідеальна спільнота понад часом і простором. У В.Голобородька часи перетинаються, герой діє в минулому, і його бачить не лише мати, а й сторож, який, зрештою, мабуть, упізнав і пропустив його на тік, бо далі: "Допомагаю матері крутити віялку, / слухаю, як народжується пісня". Пісня "народжується", як жива істота, і послана Богом: "Бог, який камінь з душі знімає, / починає співати материними устами - / і материн трудовень стає трішки легшим".

Третій епізод розгортається під час війни: "У війну, одягнений у білий маскувальний халат, / переходжу через фронт до матері, / яка виглядає своїх рідних із війни, / стаю поруч і кажу, не розтуляючи уст: / "Я тут, мамо, я поряд із тобою". Те, що тут "ненароджений" вперше озивається до своєї матері словом, має біографічне пояснення: В. Голобородько народився у квітні 1945-го.

У кінцівці знову з'являється образ дерева: "Мати чує мій голос, зраділа, озирається, хоче мене побачити, / та я ховаюся за вишневим деревом" [КОР, 33]. Образ дерева тут - символ тривання роду з покоління в покоління, а через нього - й незнищенності народу. На прикладі цієї поезії видно одну з особливостей поезики В.Голобородька: розширений до меж усієї нації діапазон "ліричного переживання". "Темою ліричного вірша може бути будь-яка подія або явище зовнішнього або внутрішнього світу, коли вони стають фактом напруженого духовного життя поета, включаються ним у це життя" [118, 13]. Національна історія, життя суспільства були фактом напруженого духовного життя у Т.Шевченка. Ця традиція остаточно у ХІХ-ХХ ст. не переривалася, але була значною мірою спрофанована "соцреалізмом". В.Голобородько повертав їй чистоту.

Тематичний образ поезії "Розпускання колгоспів" [КОР, 10-11], заданий заголовком, розкривається в тексті. "Колгоспи" - свідомість суспільства, яке будувалося за тоталітаризму, "розпускання" їх - поступове повернення до природного стану речей. Позиція "власне автора" [137, 72] втілилася у зачин-заклик: "Розпускаймо колгоспи душ, / де наше усупільнене / настільки, / що й перестало належати будь-кому зокрема, / аж поки й зовсім не вийшло з ужитку / або поміняло своє значення на протилежне: / любов стала зрадою, зрада - любов'ю, / свобода стала неволею, неволя - свободою, / відвага стала боягузством, боягузтво - відвагою". Зачином задано, в якому аспекті слід розуміти те "усупільнення": мова про колективну свідомість українців, у якій громадянські чесноти знівельовані (те "наше", що "вийшло з ужитку") або zdeформовані. Автор постає тут як частина загальнонародного "ми" (*наше усупільнене*).

Повернення з колгоспної доби ототожнене з весною: "Чудова доба повернення, / наче настання незмінного рокового свята: / дитячого свята зустрічі весни / із випеченими з тіста жайворонками у руці". Жайворонки - обрядове печиво, яке пекли на 40 Святих (22 березня). *Традиційне* свято - художня антитеза зміни вартостей "нашого усупільненого" - повернення до витоків. Характерно, що свято це постає як *дитяче* (для "синів", дітей України). Але суспільна "зима" (так добу після "відлиги" позначали поети, зокрема Л.Костенко, В.Стус, І.Світличний) виявилася занадто суворою, тому в іменуванні доби повернення "чудовою" закладена іронія; далі зображено, наскільки ця доба проблематична.

"Розпускання колгоспів" представлене буквально в образі повернення реманенту: "Заносять на наше подвір'я невідомі люди / - давні активісти, яких тепер уже й не впізнати у обличчя, - / наш реманент - плуг, борону, букар". Тут "наше" позначає майно роду - колективного ліричного героя.

В образах "давніх активістів" акцент - на безликості виконавців злочинних приписів влади. Поряд з *пługом* і *бороною*, що читачам, вихованим на українській класичній літературі, яка переважно зображала життя селян, більш-менш знайомі (з їхнім символічним ореолом), згадане "знаряддя для розпушування ґрунту" - "букар" [142, 252]. В етимологічному словнику його назву пов'язують з німецькою заводською маркою "Becker" [143]. Так поет демонструє, наскільки ми насправді відійшли від "доколгоспної", традиційної, в якій, за його уявленнями, було найменше деформацій свідомості, епохи: "букара", напевне, ніхто не згадає.

Наступна строфа-компонент розпочинається із звертання неозначеної особи, як у народних піснях: "Діти, діти, погляньте, ось наші воли повернулися: / і половий, і сірий!" Форма "наші" (мова про "подвір'я") свідчить про те, що це репліка все ж тих, кому належали воли, - батьків наших сучасників - *dimeй*. Звичайно, ці "батьки" давно повмирали (можливо, у засланні), але В.Голобородько надає їм "слово" задля подолання часового розриву. Епоха "колгоспів" постає таким чином прірвою у розвитку нації. Як нелегко відновити втрачену тяглисть, свідчить ремарка у дужках: "(Діти ж не впізнають рідної худобини, / навіть не знають, що то за тварини)".

Далі В. Голобородько звертається до народної казки - як до останнього засобу повернути дітей до "притомності": "І пішли в поле брати орати, / - проорали борозну від хати аж до поля - / та й не повернулися, / і пішла в поле сестра їхня, братам обідати понесла, / - загорнув змій борозну братів, / а нову проорав до свого палацу - / пішла та й не повернулася". Це з казки про Котигорошка. Змій заманив сестру до свого палацу, а братів "закинув до глибокої темниці". Котигорошко у казці, підрісши, поспішив на допомогу: "Як же таки свою кров та не визволити?" [144, 41].

Змій у В. Голобородька є втіленням тих сил, що самовільно переламали хід історії. Котигорошко (у тексті поезії "я - малий") - сам суб'єкт мовлення, ліричний герой: "Стою я - малий - на порозі хати / із завинятком для своїх братків у одній руці, / а в правій руці із залізною булавою, / братків від змія визволяти". Залізна булава - зброя Котигорошка у казці. "Я" тут має зброю і їжу. Це символи поезії (духовний харч і зброя національного визволення). Котигорошко - водночас ще дитина і лицар - втілення образу національного поета й авторського образу.

В поезії "Розпускання колгоспів" цей герой шукає шляху: "але куди йти, не знаю..." Далі "я" змінюється на "ми" - слово бере особовий "власне автор" (за термінологією В. Смілянської): "давні борозни позаростали, / нову проорати чи зуміємо, / ходячи коло поверненого реманенту та волів, / не знаючи, що для чого призначене / і з якого боку волів запрягати, - / як перед музейними етнографічними експонатами". Асоціативно цих "волів" із казкою про Котигорошка поєднує образ борозни: поверненими волами можна було б проорати нові борозни - відновити тяглисть історії. У "незнанні" подальшого шляху авторське "я" зливається з "ми" народу, бо національний поет від нації невіддільний. У кінцівці залишається тільки "ми": "Хто поверне нам наші піс-ні - / інструкції до користування поверненими вартостями" [КОР, 11]. Тема "вартостей", втілена у мовленні "власне автора", творить обрамлення. Звичайно, *вартості*, інструкціями до користування якими є народні пісні, - не воли та реманент, а громадянські чесноти, згадані в зачині.

Поезія "Донести квітку до цвітіння" [КОР, 31] має риси образка, але "я - суб'єкт" зманіфестував свою присутність у зачині, підкресливши свою причетність до зображуваного: "Як зараз бачу: мати вишиває онукам сорочечки". Вишивка - частина "звичаю", народних традицій. "Сорочечки" - чи не від демінутивів народної поезії, тут передає і малий розмір дитячих сорочок, і ніжність героїні до онуків. Власне, враховуючи, що це онуки, героїню можна було б назвати бабусею. Але у В.Голобородька вона "мати" - і через те, що то, мабуть, автобіографічний образ, і через особливу значущість саме *матері* в його художньому світі. Тут - малюнок "з природи", від ліричного розповідача: українська селянка похилого віку "Була уже стара, / невідповідні окуляри надівала, бо все ніколи було / з'їздити у місто до окуліста, а надівала, / які під руку трапилися, / порепаними пальцями, не дуже вже / й слухняними, тягла нитку - / вишивала онукам сорочечки". "Невідповідні" окуляри, якими користувалася ця жінка через те, що "ніколи" за роботою було поїхати до окуліста (то, мабуть, були б і завеликі грошові витрати для неї), натруджені, неслухняні пальці - портретні деталі типової старої селянки. У другій тираді розкривається сенс її вишивання: "Для чого вишивала, / адже можна було придбати куповану? / Над цим не задумувалася, хоч купувала і в сільмазі / сорочки в басамани чи картаті". Сорочки з сільмагу - стандартні, яких з прагматичної точки зору начебто й вистачало. "Басамани" - смуги, діалектне слово, що, можливо, передає конкретику мовлення героїні. Надособистісна сила народної традиції, народної культури ще жила в душі цієї жінки. Вишиваючи, вона "не задумувалася, просто чинила так, як дерево / крізь зиму доносить / у брудній бруньці / квітку

до цвітіння". "Не задумувалася", повторене двічі, засвідчує підсвідомий рівень дії традиції. Порівняння з деревом, що доносить "крізь зиму" квітку до цвітіння, спрямовує асоціації до дерева роду і до соціальних "зим". Колись вона "дітям готувала обнови до школи, / хай вчаться, "буде інженером", але / вивчився на всіма поважаного тракториста, / тепер - онукам до школи". Через пряму ("буде інженером") і невласне пряму мову "двоголосе" слово (термін М. Бахтіна, що вживає В. Смілянська) [137, 84] переходить до жінки, це адекватно передає її турботу про духовну ідентифікацію роду. Що б там не було, діти мають *вчитися*, і справа навіть не в тому, на інженерів чи трактористів. Повторене в кінці цього складного речення "хай добре вчаться" нагадує рядки з Шевченкового "Послання": "Учітесь, читайте, / І чужому наuczайтесь, / Й свого не цурайтесь..." На-самперед у В.Голобородька мова про осягнення національної ідеї. Те, що мати чинить "не задумуючись", діти й онуки повинні зрозуміти, тоді "квітку" буде донесено "до цвітіння" (у заголовок це винесено в інфінітивній формі, лише як завдання). Пояснення того, чому "квітка" досі не цвіте, у В. Голобородька метафоричне: спрацьована "мати"-бабуся вишиває надто до в г о: "Довго підбирала гарний узор, нарешті / спинилася на "сосонці", / довго прикладала моточок до моточка, / якими нитками вишивати - вибирала, / вишивала довго - усе ніколи за хатніми турботами". Напівсліпа, виснажена і повсякчас заклопотана селянка не встигала зі своєю вишивкою: "онуки виростили - сорочечки були малі". Так передано те, чому "звичай", який ледь жеврів після всіх історичних пертурбацій, не встигав укоренитися у душах дітей. Але "Слава Богу, народжувалися інші, тим / колись же будуть якраз" - так у кінцівіці висловлена надія на те, що самосвідомість відновиться бодай у майбутньому.

*Мати* - той жіночий персонаж, до якого ще помітніше переходить суб'єктна позиція у поезії "Під колесом" [КОР, 49]. Вірш побудований на метафорі: "під колесом" - значить під тягарем режиму. В.Голобородько оздоблює побутовими деталями застиглий у мові символ: "І народиться син у хаті, де на стрісі / лежатиме колесо від воза, як іще на Новий рік / колядники стягли, з того часу воно й не знімалося". Зачин цей об'єктивований, певна експресія закладена лише в "і" на початку речення та інверсію.

Через форму дієслова, яка передбачає "ми" ліричний герой-поет маніфестує свою присутність у тексті і, власне, у подіях національної історії: "так під колесом з воза на стрісі / і житимемо". Але вже в наступній тираді мовлення переходить до персонажа - матері. Це спочатку виявляється "двоголосим" словом - реченнями, в яких відсутні підмети типу "вона": "Хотіла захистити дитину від реєстрації новонародженого: / брала похололими пальцями достиглу вишню, / називала її ім'ям дитини / і ковтала - хай не відбирають дитини від матері / на самому початку дороги". Реєстрація новонародженого - перше зіткнення громадянина з державою. "Похололі" пальці (дотиково-відчутний образ на по-значення страху, відчаю), "достигла" вишня (цілком "синкретичний" образ - зорово-дотиково-смаковий) роблять картину відчутною з внутрішньоконпозиційної психологічної позиції персонажа - матері. Називання ім'ям дитини і ковтання вишні - своєрідна магія. Нібито безневинний акт реєстрації новонародженого сприймається як спроба відібрати дитину. Мати-українка не хоче віддавати сина духовно чужій державі, але "вже прилетіли чорногузи, / облюбували колесо на стрісі під гніздо". Образ чорногузів алегоричний, як і всі образи цього вірша. Це ті, хто мав користь від колеса над людськими головами, - суспільні зверхники. Син постає як дерево - від образу "дерева життя" чи "дерева роду". І вже від реєстрації на цьому дереві всохла гілка - чорногузи "найменшеньку всохлу гілочку з дитини / узяли на гніздо".

У наступній строфі знову чути думку й мову матері: "Прийшов час записувати дитину до чужомовної школи: / подивилася в небо, де пролітали у вирій гуси, / і назвала останнє гусенятко ім'ям свого хлопчика, / як питатимуть, скажу: полетіло в далекі краї". Образ останнього гусенятка - з казки про Телесика. Він асоціативно пов'язаний з образом рідного дому: "Гуся, гуся, гусенятко! / Візьми мене на крилятку / Та понеси до батенька..." [144, 359]. "Як питатимуть, скажу" засвідчує цілковитий перехід на суб'єктну позицію матері, як і подальше: "та знов щось усохло у моєму хлопчиківі, / знов узяли чорногузи гілочку на гніздо" [КОР, 49]. Так чорногузи на колесі (влада) розграбовують дерево життя людини і народу, бо й відхід від матері, і записування "до чужомовної школи" - образи, що засвідчують бачення в національному аспекті. Третій епізод - зі службою у війську. Слово й тут "двоголосе": виклад з ніби опущеним підметом може належати власне авторові або відбивати думки героїні, частково - безсумнівно від матері: "На чистому аркуші паперу писала красивими літерами / синове ім'я". Знову "магія" у фольклорному дусі, віра в силу імені. Чистий аркуш і красиві літери - зорові деталі, які допомагають чіткіше сприйняти усю картину, як і подальша деталізація дій матері:

"аркуш заклеювала у конверт, / писала на ньому адресу свою, замість адресатової, / укидала листа у поштову скриньку, / щоб повернули мого сина люди у військовому". Повний перехід на позицію матері і в наступних рядках: "але чорногузи вже домощували гніздо / із сухих гілочок мого сина" [Підкреслення наші. - О.К.].

Підсумкову тираду проголошує ліричний герой. Так його мовлення творить обрамлення цього багатосуб'єктного вірша: "Які ж жорстокі твої розваги новорічні, Боже! / Прошу, зніми колесо від воза зі стріхи нашої хати!" "Н а ш а хата" тут сприймається як Україна. "Новорічні розваги" Бога - суголосні з давньою Голобородьковою алюзією Бога як "Діда Мороза" у вірші "Невідоме призначення" [Ікар, 51]. Колесо на стрісі зображено як фатум, якого, може, й Бог уже не зміг би змінити: "Але де тепер те колесо зняти, / уже хтозна-відколи на тому колесі / вимостили собі гніздо чорногузи". У заключному образі чорногузів підкреслені неживі, механічні риси: "Он вони стоять у гнізді, / дзьоби, як стрілки компаса, / за пагорби повертають". У цьому відчувається певна агресивність: повертаючи дзьоби "як стрілки компаса", ці чорногузи, можливо, шукають напрямків подальших завоювань.

Поезія "Як була молода - була як пушинка..." у ЛВ мала motto "На мотив Т.Шевченка" [ЛВ, 199], у ЗД є епіграф "...Івана сина годувать. / Тарас Шевченко" [ЗД, 97]. Душевна окриленість молодої матері метафорично передається через образ легкості - "як пушинка": "А тут вітер як повіє, як повіє з-за гори, / то й чіплялася серпом за пшеницю, / щоб не полетіти". І в праці, отже, була окрилена. "Як зайшла в тяж - не так боялася" ("поважчала", так актуалізується етимологія слів "тяж", "вагітність"). Це - кінець "двогосого" викладу, коли речення без називання мовця іменником, відприкметниковою чи віддієслівною формою, займенником можуть належати і персонажеві, і авторові. Мовлення повністю переходить до матері: "Тепер, чую, Івасик ворухить ручками під копою, / а тут вітер як повіє, як повіє з-за гори, / а я знай все серпом, серпом за пшеницю, / та часто не вдержуся і лечу до Івасика" [ЗД, 97]. Видно, такою Голобородькові запам'яталася мати; в іншому вірші вона "йде, як летить, до первістка" [КОР, 32]. І це позірно суперечить цитованому віршеві Т.Шевченка, де селянка до сина "пошкандибала". Т.Шевченко у зображенні матері зробив акцент на виснажливості підневільної праці, а В.Голобородько - на окриленості почуття, з яким нібито й не страшні земні тягарі. Лише образ матері такий важливий у Голобородьковому поетичному світі, що на її позицію він легко переходить від "я", "ми" чи неособових форм викладу.

Неординарне співвідношення суб'єктних позицій у поезії "Той, хто ловить білих метеликів" [Ікар, 64-65]. "Ловити білих метеликів" - бавитися "як дитина" (ця ідіома є у Номиса). З точки зору загалу, "бавиться", займається прагматично некорисною діяльністю митець. У першій фразі вірша представлені і "той, хто ловить білих метеликів", що "ходить напростець через поле", і "ми, які їхали з роботи", що "стояли у кузові, притислі до кабіни, / мовчазні, / бачили його..." "Ми" тут у позиції розповідача - неіндивідуалізовані, повідомляють те, що бачать. "Той, хто ловить білих метеликів", - персонаж. "Ми" не можуть зрозуміти того, кого зустріли у полі (та й бачать його якось мить). Але звідкись стає відомо, що перед цим перехожим "краєвиди відкриваються... зовсім інші, / ніж ми їх бачимо". "Метелика" він "уловлює" ("казкове" слово, вжите В. Голобородьком щодо жар-птаха і kota Катерини Білокур) поглядом. Колись він поспішав до сусіднього села, де "занедужав старий батько", і "очі ловили білих метеликів і випускали / - народжували поглядом - / побарвленими його тривожними думками". Позиція цього персонажа близька до авторської. Передана невластна пряма мова чи спогад, роздум, якого "ми" знати не могли. Того, "хто ловить білих метеликів", і тих, що "їхали з роботи", у кінцівці поєднує "я" ліричного розповідача, що "розшукав... поглядом" того перехожого і "помахав йому - на привітання - рукою" [Ікар, 65].

"Я-суб'єкт" у Голобородька може бути представлений більш чи менш алегоричними персонажами, які "проходять випробування" на тих питаннях, що є головними для нього: національної, громадянської й особистої автентичності. Це такі персонажі, як "я - сівач безголосий" у вірші "Без пісні"; "я-суб'єкт", що "сам себе... визначив сопілкою" у вірші "Невідоме призначення" [Ікар, 51]; вартовий у поезії "Стріла" [Ікар, 58] та деякі інші.

Вартовий чи, як він названий у тексті - той, "хто стоїть на західній вежі фортечної стіни" [Ікар, 58], з першої фрази виявляє себе як "ліричне я": "Чому мені, - обпікає мозок думка..." "Стріла" - це назва однієї з народних балад, у зачині якої стріла, що прилетіла невідомо звідки, вбила "вдовиного сина". Героя В.Голобородька стріла не вбила, але принесла йому пропозицію зрадити. Вірш прочитується як алегоричне зображення долі дисидента. "Чому мені спрямована оця стріла, / що впилася площиком у груди, / невже саме я той, кому спрямовані пропозиції резиньяції?" Органічність

втілення теми саме в цих образах надає творові філософського, екзистенційного звучання (стріла з листом - необхідність буттєвого вибору) і водночас дає змогу бачити за кожною деталлю реалії останніх десятиліть радянської епохи. Навіть не зрада, а хвилиenne вагання героя, виявлена ним цікавість до листа від ворога призводять до біди. Поки він читав лист, то "відклав смолоскип", "тому замовкає на західній вежі гармата", що, певно ж, дало перевагу ворогові. Лист, мов тавро, відбився на долоні героя "літерами з незмивної сажі".

Рідкісний у В. Голобородька риторичний оклик побудований як питальне речення: "Як такими руками брати смолоскипа, / як такими руками підносити до рота хліб, / як такими руками обіймати кохану дівчину!" [Кар, 58]. Тому вірш, що почався з питання ("Чому мені?.."), зберігає і підсилює питальну інтонацію, що відповідає ситуації вагання, вибору, до кінця другої тиради.

Питання вибору вирішується у третій тираді, зміст якої повідомляється у першому рядку: "Так я доторкнувся до вогню". Після двокрапки ця дія зображена детально: "кинув стрілу назад між ворожі лави, / обпik долоні об розжарене деревце до вугільної чорноти". "Розжарене деревце" тут - смолоскип. Так він знищив "незмивні" літери листа від ворога, але подальше життя стало суцільним стражданням. Сонце "стало... лиш тим, хто пече", вітер - "тим, хто роздмухує / - щодня, аж до кону - пригаслі жарини обвугленої шкіри". Можливо, ці заключні образи - трансформація тих, що в "Слові о полку Ігоревім": Ярославна дорікала сонцю і вітру, що вони недоброзичливі до Ігорєвого війська.

У ситуації буттєвого вибору опиняється й суб'єкт мовлення вірша "Реля" [Кар, 63]. На початку твору він не виступає як "я", бо він ще й не реалізував себе, він - частка "ми", - як видно із словосполучення "н а ш е подвір'я", - але теж не надто свідомо, бо й від "ми" він не промовляє. Лірник, що з'явився невідомо звідки, викликає у нього подив і дещо зверхнє співчуття: "З яких країв / ти, лірнику, з рипучою релею / на наше подвір'я зайшов? / Зі сторінок якої книжки зійшов?" Подібні запитання можна розглядати як варіант зачину", що "представляє" персонажа читачеві, хоча, звичайно, відтінки, функції цих "презентацій" різні. Тут у питальному реченні - характеристики "лірника": прийшов здалеку, "зі сторінок... книжки". Далі подібні характеристики нанизуються: "Пісні твої, лірнику, ой же ж смутні. / Сам ти, лірнику, ой же ж старий та убогий: / побиті чоботи, свита латана-перелатана, / та ще й дорогою далекою втомлений!" Відсторонений погляд на "лірника" зберігається і в наступній тираді, де друга особа однини вжита розповідачем для зображення своїх дій ("наслухавшись..., спиняєш"). Це теж підкреслює невизначеність цього персонажа, якому байдуже до пісень лірника: "Доволі наслухавшись його пісень, / доволі посидівши біля нього, не так через / екзотичні мелодії та пісні, як для того, / щоб він більше зміг перепочити, спиняєш його на середині співаного слова: "Ідіть собі з Богом!" - проводжаючи з подвір'я". Узагальнено нерозуміння народної пісні і впливаюча з нього зверхність виражені в неозначено-особовій репліці, зверненій до лірника: "Ідіть собі з Богом, діду, / хіба ж усі пісні переслухаєш, / та й люди хочуть вас послухати, / ідіть собі з Богом!" Тричі повторене "Ідіть собі з Богом" передає бажання якнайшвидше позбутися "діда". Але чи то як кара за безпам'ятство й зарозумілість, чи то як реалізація вищого завдання, з яким прибув з далеких країв лірник, відбулася метаморфоза: слухач сам перевтілюється у лірника. Ця частина поезії виглядає як антитеза до всього попереднього (починається з "та"). Тут вперше з'являється "я-суб'єкт". У новому образі персонаж стає близький авторові, набуває рис, які в його поетичному світі повинна мати людина, що адекватно себе реалізує. Тепер його мовлення - мовлення ліричного героя: "Та тепер, куди не піду - всюди / переді мною курні шляхи мої лірницькі, / на що не погляну - усе забарвлюється / у колір темряви лірницького темного погляду, / та й тобі, коли хочу розказати про своє життя, / жодного слова не в силі вимовити без супроводу релі - / руки шукають і знаходять стару релю, / і ліва рука на співаниці тремтить". Нелегкий "курний" шлях народного митця, "колір темряви", "темрява" погляду - відображення становища народу, національної культури, неможливість говорити про своє життя без супроводу релі - закоріненість у фольклорі.

Коли "я-суб'єкт" робить такий буттєвий вибір, який у художньому світі В. Голобородька не постає як достойний, вірш набуває іронічного звучання. Польський дослідник Б. Бакула відзначає, що іронічні здебільшого ті вірші, персонажем яких є "він" (а суб'єктом мовлення, відповідно, - ліричний розповідач): "Хотів бути людиною", "Долання бар'єрів..." тощо [64, 289-291]. Але "я" теж буває таким: у поезіях "Без імені" [Кар, 94], "Золотий спокій" [Кар, 92].

Характерною для громадянської лірики В. Голобородька є форма особового "власне автора" у другій особі множини ("ми"). Ця форма може бути послідовно витримана від початку до кінця або творити обрамлення для мовлення ліричного героя ("я"). Б. Бакула відзначив: "Характеристичним у поезії В. Голобородька є перехід категорії особи, заміна, наприклад, першої особи однини на першу



особу множини і навпаки, а також першої на третю чи інші варіанти. Не йдеться про підкреслення якоїсь особливої поетичної "техніки". Заміна вказує на взаємини суб'єкта мовлення з оточуючим його світом, особливо людським. Коли суб'єкт від "я" переходить до "ми" і повертається до вихідного пункту, це може тільки означати, що між ним і громадою існує тісний зв'язок, існує почуття спільноти життя, може, в категоріях не лише буденних, але й святкових, міфічних, обрядових" [64, 293].

Особливо відзначає дослідник вірш "Традиційне вбрання" [Кар, 4-5], у якому поет вступає "у світ історії народу, у якого намагалися відібрати самоідентичність і гідність, сіючи у ньому страх і знищення" [64, 93]. Ця поезія від початку до кінця витримана у сфері особового "власне автора" у третій особі множини ("ми"). Лише в кінцівці "власне автор" неозначений: "Хай не забувають, що перед ними стоять / - без шапок, у чужинських сорочках, не підперезані поясом - / нащадки Дажбога, / які й донині продовжують уважати змія / - володаря темряви - / ворогом світла і України".

У поезії "Теплі слова" [СУВС, 3] увесь виклад витриманий у формі особового "власне автора" від "ми". У "Самовбивцях" [КОР, 12] - теж, але там сильний полемічний струмінь, це можна охарактеризувати, за В. Смілянською, як "різноспрямоване двоголосе слово" [137, 84], бо "власне автор" цитує, полемізуючи, оцінки недругів: "Ми - репані жителі Хохландії, / ми - хохли з обвислими вусами, / ми - ледарі і боягузи, / ми - бандити, зрадники, поліцаї, / ми - мазепинці, / ми - петлюрівці, / ми - бандерівці...". У вірші "Роман Жук: "Сад" [КОР, 21] увесь виклад (опис картини, характеристика того, чим вона "писана") належить до сфери ліричного розповідача, а кінцівка - особового "власне автора": "Це - сад, / це - наш, / це ми, сучаснику, виплекали такий сад" [КОР, 21].

Повністю побудований на полемічному, саркастичному переосмисленні "чужого слова" вірш "Рішуче рішення" [КОР, 39]. Сама незграбно тавтологічна назва, що означає великий надмір "рішучості", іронічно репрезентує тих, кому це "рішення" належить. Далі відразу розпочинається монолог-виправдовування: "Як і в кожній новій справі, / як і в кожній справі"... "Новизна" справи соціалістичних перетворень надто часто прикривала згубні помилки і справжні злочини проти народу, які чинила влада. Важливість "справи" моментально зводиться автором нанівець нищівним уточненням: "хоч би йшлося про полювання на мух". Роздуми персонажа, що приймає "рішуче рішення", розгортаються за власною логікою: "Треба виважити всі "за" і "проти": / винахід недосконалий? зате дешевий, / будова над чистою річкою? / зате поряд вода для потреб, / будова завершена з недоліками? / зате достроково". Це воістину вбивча логіка державної політики СРСР, зокрема вгадується тут чорнобильська історія, особливо в наступній тираді: "Можлива катастрофа? / Може, й не катастрофа, але аварія не виключена, / може, й не аварія, а так собі, робочі неполадки, / які трапляються всюди". Зворотна градація. Оскільки катастрофу відразу оголосити звичайним випадком неможливо, це робиться "сходінками": катастрофа - аварія - робочі неполадки - те, що "трапляється всюди". Оголення прийому побудови промов радянських діячів після Чорнобиля. Розвиток тієї ж теми продовжується у наступній тираді: "Можуть загинути люди? / Не виключено, від цього не застраховане / жодне людське починання: / наука вимагає жертв!". Останнє - дослівна цитата з одного післячорнобильського інтерв'ю. Кульмінаційний момент поезії - у характеристиці тих, "хто може загинути": "Якісь древні дреговичі, які й досі бояться русалок, / якісь забобонні селянки, які й досі хвороби вишіптують, / якісь напівтемні селянки, які й досі вірять у те, / що на Івана Купала / сонце грає!" "Якісь", "древні", "забобонні", "напівтемні" ці люди для персонажа, що приймає "рішуче рішення", - носія протилежної авторській оціночної, психологічної і фразеологічної точок зору [145]. "Власне автор" затримує погляд на тому, що персонажеві здається "забобонами": на вікових "звичаєх" народного буття. Графічно виділене "що на Івана Купала / сонце грає!.." - трагічний акорд. Сонце, яке, до того ж, "грає", - різкий контраст з гаданою "напівтемнотою" селянок.

Кінцівка від ліричного розповідача зрештою вказує на того, в чий вуста вкладений цей монолог-самовикриття: "Так ретельно виваживши всі "за" і "проти", / нарешті остаточно вирішивши, що блага для людства / його захід принесе більше, ніж смерть / нікому непотрібних (а може, до того ж / ще й шкідливих!) людей, рішуче сходить з горища, / ховаючи в полах одягу сокиру, / Родіон Раскольников" [КОР, 39]. Непотрібне, та ще й шкідливе, - позиція союзного уряду щодо українства, - і населення, і його культури (тут - невластне пряма мова). Родіон Раскольников - персонаж роману Ф. Достоєвського "Злочин і кара" - класична постать російської літератури.

Б. Бакула спеціально виділяє "вужчу категорію "ми", віднесена до простору родини..., до сфери дружби, кохання" у В.Голобородька [64, 293]. У "сфері дружби" це "ми" важко буває диференціювати

з особовим "власне автором". Так, у поезії "Шукачі могил" [Кар, 14] "ми" - суб'єкт мовлення - це насамперед ліричний герой-поет та Ігор Калинець, якому присвячений вірш, у ширшому контексті - члени "Клубу творчої молоді" 1960-х, які справді розшукували могили репресованих за часів сталінщини. Але цей суб'єкт мовлення, що запитує: "де наш голос?..", і дією підводить невтішний підсумок: "(Палимо свічу / перед пустелею світу / у вишневому цвіту)" , - у своїх масштабних роздумах про недавнє минуле близький і до "власне автора".

Любовна лірика В. Голобородька чисельно невелика. Б. Бакула вказує на "немалий брак безпосередньої лірики кохання" [64, 290]. Суб'єкти вираження авторської свідомості у цих творах різні: розповідач, ліричний герой, персонаж. Найбільшу художню переконливість мають поезії, які базуються на вдалому переосмисленні і трансформації фольклорних образів, як-от у віршах "По золотій нитці" [ЗД, 56], "Подаленіє твоє село і стане лісом..." [КОР, 76], "Дав-ньому співрозмовникові" [КОР, 163] та деякі інші.

Для пейзажних, "натурфілософських" творів характерна "нерозділеність" суб'єкта мовлення і природи, що давно вже відзначали рецензенти. А. Корнієнко вважала, що "дорога до свободи" у В. Голобородька передбачає не боротьбу, а єднання зі світом, що правильно щодо пейзажних поезій. Як приклад вона наводить відомий вірш В. Голобородька, де "я" (ліричний герой) ототожнює себе з дощем: світ, і суб'єкт "взаємно скеровують увагу одне на одного. Трапляється й так, що зникає реляція "я - світ" без найменшої шкоди для котрогось з них, і ми не можемо відрізнити себе від того, що нами не було" [46, 222]. Це з приводу слів: "З-за дерева узнаю, що я вже не я, а дощ за деревом" [КОР, 153].

У вірші "З дитинства: дощ" [ЗД, 31] та ж сама єдність суб'єкта мовлення зі світом, яку відзначила А. Корнієнко, передана не через "ототожнення" з дощем, а через "вплетеність" "я" у дощові струмені-волосся: "Я уплетений весь до нитки / у зелене волосся дощу". У В.Голобородька "волосся" назване зеленим, і це відразу задає загальну тональність картини: доміантний колір, час, навіть дотикове відчуття. Решта реалій цього пейзажу наділена підрядними означальними, які виразно окреслюють, наскільки ця картина промовиста і дорога для героя. У "волосся дощу" вплетені не просто *дорога, хата, дерево, річка*, хоча й без додаткових означень це образи великого символічного наповнення, що традиційно дотичні до глибинної суті буття. Дорога, "що веде до батьківської хати", позначає життєвий простір, хата "видніється на горі, як зелений птах" ("зелень" - повнота життя - поєднана з "пташиною", високою суттю), дерево, "що, притихле, стоїть над дорогою", знаменує "вкоріненість" героя у рідному ґрунті і його благоговіння перед таким життям (дерево - "притихле"). Річка вплетена в дощ, "наче блакитна стрічка у дівочу косу" - фольклорно-етно-графічне порівняння, що окреслює культурні орієнтири героя. Власне "пейзажною" є лише "череда корів, що спочивають на тирлі", - та й то "зображальність" тут відносна, зважаючи на давню сакральність корови, її значення у Голобородьковому художньому світі ("Проект пам'ятника корові"), міцний асоціативний зв'язок з сільською місцевістю і те, що корови - єдині в цьому переліку - живі, теплокровні істоти, той заключний "акорд", що єднає людину із світом у потоці буття. Метафорична картина у наступних трьох рядках, - власне "основна", серединна частина вірша, бо попереднє складне речення було зачином, а наступне - кінцівкою. Тут змальована сама "подія", що лягла в основу вірша, "сюжет": "А хмара плете і плете / зелене волосся дощу, холодне волосся дощу". Тут дощове "волосся" вперше назване "холодним", щоб, яскравіше виділити "теплоту" повного буття, і саме такого, яким воно зображене у вірші: одвічного, на Батьківщині: "Але усім тепло, / усі знають - дощ перестане". Хто "усі"? Ті, про кого йшлося у першій строфі-тирадї, тут перелік "з кінця", що вишукано обрамлює вірш: "хто напасеться" (корови), "хто набігається" (річка, адже вона "біжить"), "хто нахитається" (дерево), "хто насидиться на горі" (хата-птах), "хто належиться" (дорога). В основі останньої метафори - народна загадка: "Лежить Гася, простяглася, як устане - до неба дістане". "Я" - ліричний герой - розпочинав твір, і він же його завершує, але вже в дещо "опосередкованій" формі: "хто прийде додому / у хату, наповнену теплом, як гніздо" (так побудоване речення може стосуватися будь-кого і поширює зміст на співзвучно налаштованого читача).

"Злиття" свідомості із світом і наділеність світу свідомістю часом виражається у неозначеному мовленні: "Купало, Купало, засвіти ніч!", "Купало, Купало, даруй мову рослинам!" [ЗД, 100]. Неможливо зрозуміти, хто це говорить, але Купало "засвічує" ніч, а квіти починають розмовляти. Тема єдності суцього втілюється у різних суб'єктних формах. Спробою витворити поетично-філософську модель реальності є ранній вірш "Було перше і друге" [ЛІВ, 196, КОР, 139], що належить до сфери неозначеного "власне автора": "Було перше і друге: / першому дали ім'я води, / другого не

охрестили ніяк. / Сказали: / перше не може бути другим, / а друге - першим, / хоч схожі вони були між собою, / як дві краплі води" [КОР, 139]. Шукати відгадку цієї поетичної загадки у площині "води" та її ознак безперспективно. В ЛВ цей вірш виглядав інакше: "Було перше і друге: / першому дали ім'я яблука...", і далі: "хоч схожі вони були між собою / як два яблука" [ЛВ, 196]. Важливі не реалії, закодовані під назвами "перше" і "друге", а єдність усього сушого, тут постульована у негативній формі "фіналу": "І істинність їхньої схожості / ніхто не міг довести аж до фіналу - / вкінці все відмінне стає однаковим". "Двійником" яблука з варіанта ЛВ могла бути людина, а води у варіанті КОР - швидкоплинний людський вік, але головне - оголеність їхнього зв'язку у схожості-відмінності.

Часом про приналежність мовних партій (а тому значною мірою і про зміст) залишається тільки здогадуватися, "вираховувати" це з контексту: "Ти хто? / - Я той, хто ходить далеко-далеко. / Весною виходжу і повертаюся у серпні, / обвитий стрічками яблук. / - Ти хто? / - Я той, хто все плутає. / Можу випускати листя, а потім помилюся / і випущу листок, що літає" [КОР, 119]. Денотатом тут ніби є водночас і людина і плодове дерево (навіть сад, бо узгодження скрізь у чоловічому роді). Можливість подвійної інтерпретації зберігається від початку до кінця, бо самохарактеристики цього персонажа "пасують" і людині, і садові: мандрувати "далеко-далеко" і повертатися з урожаєм (творів) може творча особистість; листок, що літає, може бути поштовим листом. Третє ж - "Ти хто?" тягне за собою найдокладнішу самохарактеристику, проте все одно подвійну: читач уже ладен вважати, що той, хто уміє "з гілок тишу плести" і "складати у той кошик рожеві пелюстки", - персоніфікований сад, але те, що ті пелюстки він дарує "одній дівчині", схиляє до думки, що то - алегоричне зображення юнака, "пейзаж душі". Ця не прояснена до кінця загадковість поширює "семантичне поле" образів і базується на давньому символі дерева, що різноманітно інтерпретується у Голобородькових творах. Міфологія, за свідченням дослідника С.Токарева, знала щонайменше п'ять різновидів д е р е в [146]. У В.Голобородька дерево часто позначає людину, це теж давній образ, що активізувався в українській поезії у 1960-70-ті роки ("Ми - дерева" І.Світличного, "Зимові дерева" В. Стуса). Суть цього зіставлення у В.Голобородька не політична, а буттєва. У різних віршах варіюється образ людини-дерева: "Он незнайоме хлоп'я стоїть деревцем / у траві з головою" [ЗД, 115,], "Дівчина, розкуйовджена, як весняне деревце" [ЗД, 54], "Клен Василь" [Ікар, 106]. Дерева також "виростають" з настрою, почуття, як своєрідне набуття предметності: "Наш стіл / відчув свято / і став дивним деревом: / він пустив пагінці, / з них розквітли квіти / (ті квіти були білими / і завбільшки з тарілку) / і просто у полив'яних квітах / виспіли яблука" [ЗД, 8], "повертається у нашу хату дивна яблуня / з золотими яблуками, / якими весело граємося ми, діти" [Ікар, 31]; "Серед хати виросла яблуня, / а під яблунею - вмерла! (мати?)" [Ікар, 111; ЛВ, 164]. Характерно, що останній вірш і в "Летючому віконці", і в "Ікарі" має заголовок "Тривожне". Образ "дерева"-настрою, отже, може мати і трагічний зміст, головне - його "центральне" положення, це "центр" художнього світу вірша - семантика, що походить від образу "світового" дерева. Що ж до вірша "Хто ти?..", то характер його діалогічності наводить на думку: "розмова" відбувається всередині однієї свідомості, когось, хто хоче означити себе, і тими запитаннями позначає три кроки "самохарактеристики".

Неозначені мовці-персонажі ведуть діалог у поезії "Тут десь поблизу море..." [ЛВ,106, КОР,178]. Ця мініатюра має амебейну композицію, це розмова одностумців (один другого називає - "брате") про "море", якого вони не бачать, але яке відчувають: " - Тут десь поблизу море, - / ти чуєш, брате?". Більшої виразності надає мініатюрі поділ на дистихи; тут три запитання й три відгуки. Не можна сказати, що відповіді, бо через непевність у того, хто відгукується, теж виходить запитання: " - Чую голоси пташині - чи то співають вітрила?" [КОР, 118]. Шум, який чує цей мовець, видається йому чи то пташиними голосами, чи то співом вітрил. Оскільки птахи - в небі, то таким чином формується паралель моря і неба - двох "безодень". На друге запитання: "Чуєш? / десь близько море" дано відповідь, яка зіставляє "море" і людину, її серце: " - Чую, як б'ються наші серця, / чи то прибий?" Третє запитання: " - Десь море, / брате?". Відгук: " - Голос подають весла - / чи то наші уста?" Важлива формо-змістова роль цієї репліки у тому, що в ній компоненти помінялися місцями: "весла" (море) - на першому місці; це художньо підтверджує, що море таки близько. Тут уже зіставлені суспільство ("наші уста" подають голос) і "море". Через образ пошуків "моря" поет передає тугу людини і суспільства за повнотою життя. Тим, що серця і уста "голосами" подібні тут до моря, вони зображені як явища споріднені; як дві "безодні" у Сквороди: "Бездна бездну призиває сир'їч: В законі Господни воля его. Дал би ти воду живу, вол'ї - волю и бездн'ї твоей бездну мою" [147, 69]. Образ "двох безодень" взятий із Святого письма, досить вільно інтерпретований Г. Сквородою: одна

з "безодень" у нього - людина, друга - Бог. У замовлянні є плач "моря за морем", який М. Новикова вважає образом, вражаючим "за силою, сміливістю і простотою" [119, 18]. М. Номис засвідчив гумористичну інтерпретацію цього образу: словами "Бездна бездну призывает" священники кликали один одного на обід [126, 694]. Усе це свідчить про закоріненість у національній культурі образу "двох безодень", однією з реалізацій якого є поезія В. Голобородька "Тут десь поблизу море". За К.Юнгом, море - "несвідоме", царство архетипів.

Неозначеність мовців надає додаткових смислових відтінків віршеві "Зелена підкова" [ЗД, 141]: зачин і кінцівку поезії творить авторська оповідь, два порівняння: "Галявина зеленіє на узліссі / циганською підковою, / загубленою у траві" і "Глибокий яр своїми схилами / схожий на білі боки коня". В середині ж вірша дві репліки, які невідомо кому належать: " - Коні шатра привезли, / дірв'яві, наче решето, / щоб сіяти дощ" і " - Димить багаття серед шатер, / і циганча ковтає жарини" (печену картоплю). Картини табору, що асоціативно спливають у свідомості того, хто бачить галявину схожою на підкову, розбиті на репліки, це додає зображеному таємничості і драматизму. В цих репліках - рух: коні везуть шатра, дощ "сіють", багаття димить тощо. В "потоці свідомості" у В.Голобородька виділяються "мовці", і це не лише художній прийом, а й особливість мислення, у якому закладена "діалогічність". У давньому листі до перекладача, зауважуючи, що у внутрішньому світі людини повсякчас "щось відбувається", поет засвідчив: "Мої діалоги - це діалоги того чогось з чимось, що не має назви" [61]. Здається, у таких випадках особливо відчутна присутність масштабних і таких, що не надто піддаються витлумаченню, символів (людина і дерево, людина і море). Перекладач Г. Щуров визначав це як "фантастичне бачення людини і Всесвіту крізь неї, а головне - проникнення всередину того, що зветься... "підсвідомість" [41].

Як бачимо, суб'єктна структура віршів В.Голобородька досить різноманітна. Тема ця має найближчу дотичність до творчої своєрідності митця. В листі до Г.Щурова поет виразно інтерпретує у с і образи з своїх творів як форми втілення авторської свідомості: "Май на увазі, що й людина, яка вночі читає книгу, і хлопчик з метеликовими крилами за спиною - все це я. І той, хто готується до свята, і мама, і друзі, і календар, - це теж я. І той, хто від'їжджає з міста, і метро, і дівчина, і крило метелика, - це теж я" [41].

Суб'єкти мовлення, за якими лірика В.Голобородька є "впізнаваною", - ліричний герой-дитина ("я"), ліричний власне автор, неозначені мовці, що ведуть між собою діалог. Різноманітним є поєднання часових площин, побутових картин і алегорій, символів. Постійною залишається зосередженість ліричного переживання на болючих питаннях національної історії та культури, які ліричний герой, ліричний персонаж чи власне автор сприймає як те, що визначає його долю.

### 1.3. Фольклорні коди поезій В.Голобородька

Політична "відлига" і коротка хвиля українського відродження спричинилися до пошуків молодими літераторами нових, адекватних потребам часу форм фольклоризму. Це ознаменувалося зверненням до кодів балади, замовляння, голосіння, загадки. Видимою здалеку була, наприклад, апеляція до "баладності" І.Драча, що подавав у заголовку це жанрове визначення: "Балада про соняшник" (1962), "Балада роду", "Калинова балада", "Балада про кібернетичний собор", "Балада про дядька Гордія", "Балада про випрані штани" та деякі інші. За А.Ткаченком, це свідоме надання поезіям "баладного ореолу" засвідчило пошук "нових виражальних можливостей завдяки наданню більшої еластичності формі та збереженню нею змістової пам'яті жанру" [148, 16]. В І.Драча від балади часто залишається тільки заголовок, що стає засобом зіштовхнути "прозу і драму життя з романтичним ореолом, пов'язаним з певною "залітературеністю жанру" [148, 16]. В.Голобородько ж, навпаки, часом знімав це жанрове визначення і там, де воно у перших публікаціях було. Його "баладність" полягала в іншому. Для нього це було утвердження в письменстві прадавніх моделей мислення, свідчення, що вони продуктивні й досі.

Ситуації, відображені у Голобородькових творах, - переломні, вузлові моменти життя, вічно відтворювані життєві сюжети. І фольклорні коди адекватні їм у чомусь найсуттєвішому. Термін "коди" вжитий тут у розумінні, що йде від Р.Барта, - коди різних фольклорних жанрів як субкоди "культурного" [149]. Звичайно самою назвою автор позначає тему чи життєвий матеріал, що розбудив інтенсивну роботу "поетичної фантазії" (І. Франко) митця, хоча інколи заголовки мінялися. "Балада про війну" [ЛІВ, 52] потім була названа "Війна у пам'яті матері" [ЗД, 7]. В цьому творі фантастичною є подія: "полуторкою без коліс" убитий на війні батько, сидячи за кермом, привозить

додому вбитого сина. Ситуація змушує пригадати давній баладний мотив про гостя "з того світу". З іншого боку, в баладах нерідко зображений момент одержання рідними звістки про загибель козака, лицаря: "Чи не твій то син, що сім полків вбив, / За восьмим полком голову схилив? / Зозуля літала над ним, куючи, / А коники ржали, його везучи. / Колеса скрипіли, під ним котяться, / Служеньки плакали, за ним ідучи" [150, 286]. У "Страшній помсті" М. Гоголя: "Біжить возок кривавенький, / У тім возку козак лежить..." [151, 177].

У В. Голобородька сюжет має національно-історичний зміст. "Полуторка" - істотна частка воєнної могутності радянської армії. Вантажівки саме такої місткості "витягли" всі транспортні потреби воєнного лихоліття. Те, що "полуторка" повертається без коліс з двома загиблими родичами, переводить оповідь в алегоричний план. Діалог починається ніби на побутовому рівні: жінка питає чоловіка, що він їй привіз. Тут не меркантильність, а звернення до фольклорного мотиву: здобуте в боях було, так би мовити, матеріальним свідченням перемог, підтвердженням звитяги. Наприклад, на підтвердження перемоги в першому бою з половцями у "Слові о полку Ігоревім" наведений перелік здобутого. У "Думі про козака Голоту" герой теж забирає майно переможеного ворога [152, 76]. У пізніх баладах з їх драматизмом і загостреністю морального підтексту запитання типу "що завоював?" набувають глибшого сенсу: заради чого було воювати (гинути). Наприклад: "Ой сину мій, сину, що ж ти завоював, / Що ти ручок-ніжок своїх не жаловав?" [150, 294]. У В. Голобородька мати питає чоловіка, що той їй везе: "Чи на сукню полотна, / а чи шовку на хустку?". Фактично ставиться проблема: що принесла, чим була війна з німецькими загарбниками для цієї родини і для всієї України. Той же мотив далі в голосінні матері, позначеному звукорядом: "А-а-а!". Вона "Чекала: / із Германії приїде чоловік з подарунками". А втратила найрідніших. Уточнюється час, коли підводяться ці своєрідні підсумки. Чоловік "можна сказати, в останній день загинув", а траурне повідомлення про сина, напевне, одержала в травні 45-го року: "На солон'яному рушнику / вишито вишнево сина". А в українських різдвяних піснях "лик янгольський" Христа відбивається "на високім снопі" [153, 26]. Це той сніп, що символізував урожай і наступного року. Смерть сина сприймається як така, що нічим не може компенсуватися. Остання думка-узагальнення висловлена у формі зіткнення протилежних оцінок: "Ой війна, війна, ти - вода? / Ні, ти - каміння пам'яті, / що важко осідає на дні серця!" Вода - це плін часу, тому можливе й забуття. Тут - протилежна і вражаюча характеристика війни. При цьому пригадується народне прислів'я "Трудно вийти з біди, як каменю з води". В Голобородьковій метафорі камінь "на дні серця", і нею оцінюються непоправні втрати не окремої сім'ї, а всієї нації.

Окремі твори В. Голобородька з фольклорною основою, на перший погляд, зберігають конфлікт побутового або родинно-побутового змісту. В поезії "Посіяла мати..." [ЛВ, 47], що в пізнішій збірці дістала назву "Урожай" [ЗД, 23], осмислюється мотив народної пісні про вдову, що сіяла пшеницю. О.Дей характеризує її як таку, що має "соціально-дидактичну мету: викликати до вдови, як людини з складною життєвою долею, особливі симпатії, винятково чуйне ставлення, адже ж і неземні сили прагнуть сприяти їй у житті. Така глибока гуманна ідея передана побутовим малюнком прискороного росту вдовиної пшениці" [154, 72].

У В. Голобородька: "Посіяла мати / на дорозі жито. / Сміялися сусіди, / що жито не зійде: / "Да де твій, мати, розум подівся, / щоб на дорозі урожай уродився?!" Ставлення сусідів відверто недоброчливе: "сміялися", називали нерозумною. По війні ледь не кожна мати була і вдовою. "Чуйного ставлення" потребувала вся Україна. А що ж мала вона? "Да ставали сусіди над тинами, / да хитали по вітру головами, / да ховали в кишені руки, / да розмовляли, як ті круки..." [ЗД, 23]. Це не просто недоброчливі, а "круки" - відверті вороги. І вони сприймаються як влада, що "забезпечила" голод в Україні в 1946-1947 рр. А повторюваний після обох строф вислів "щоб на дорозі урожай уродився" стає образною характеристикою ще одного повоєнного лиха: це дорога депортації населення західноукраїнських областей. Мотив посіву "на дорозі" нагадує баладне ж: "Візьми, мати, піску жменю, / Посій його на каменю..." [150, 262]. Навіть у колядках про вдову величання не знімає трагізму. У В. Голобородька, як і в Т. Шевченка та І. Франка, Мати - це Україна.

У В. Голобородька є улюблені фольклорні жанри, деякі з них він вивчає як фольклорист (казки, загадки). І природно, що мотиви чи образи багатьох творів дають поштовх до народження оригінальних поезій. Художня самобутність їх визначається передусім авторським світобаченням, зосередженістю на національних проблемах, історичних подіях. Прикладом такого твору є "Телесик". До народної казки "Телесик" зверталися М. Кропивницький і П. Тичина. Драматург написав п'єсу для дітей повчального змісту, а поет радянської доби в Телесіку втілює майбутнє народу, його розвиток по висхідній.

Перша редакція драматизованої Тичининої "казки" вийшла 1923 р. [155, 369-374], друга створена в середині 1960-х [155, 375-382]. Цей твір В.Голобородько, звичайно, знав. І саме тому, на нашу думку, дав своїй поезії підзаголовок - "Хатня інсценівка 33-го року", підкресливши опозиційність щодо мажорних прорадянських "казок".

Розпочинається вірш описом дій і думок матері. Це не ремарки, хоча Голобородькове письмо знає й ремарки, подібні до драматичних. Тут це відносно самостійна частина вірша, свого роду пролог до драми: "Мати натопила піч, / вигребла жар кочергою під челюсті, / вимела чистенько черінь помелом, / узяла у руки дерев'яну лопату, / ніби зібралася саджати хліб у піч" [Ікар, 24]. Ця звична праця селянки створює враження затишку, захищеного простору (так само звично, мабуть, спостерігали за нею у ці хвилини діти), дбайливості (вимітає черінь не абияк, а "чистенько"). Лише н і б и ("ніби зібралася саджати хліб у піч") насторожує. Друга ж строфа є щодо першої антитезою: "Та ні з чого хліба спекти - муки ні на пучку, / ні з чого їсти зварити - / картоплі ні картоплинки, / капусти ні пелюстки, / круп ні пшонинки". Тут відбувається перехід суб'єкта мовлення на позицію матері: це вона сумно перелічує, чого в них немає, і підбиває підсумок, мабуть, скрушно похитуючи головою. У тексті цього руху немає, але трикратний повтор справляє таке враження: "нічого їсти, нічого їсти, нічого їсти". А значить, "скоро вмирати". Матері боляче не за себе, а за дітей: "всім умирати, / діточкам з опухлими від голоду личками умирати, / та як дивитися на їхню повільну смерть: / на видовженого у безкінечну нитку / додихаючого пташенятка!" Так у матері визріває думка позбавити життя одного з синів, щоб його тілом нагодувати інших. Поет обриває її внутрішній монолог, не доводячи до цього моменту, але це стає зрозуміло з наступного діалогу. Щоб не змусити дітей страждати ще й від чекання цього жертвопринесення, мати перетворює все на гру: "Давайте гратися у Телесика: / я - буду Зміючкою Оленкою, / ви - дітки мої ріднесенькі - Телесиками".

Основу сценарію Голобородькової інсценівки склав той момент народної казки, коли Зміючка Оленка хоче посадити Телесика на лопату. Дії дітей-"телесиків" (кладуть на лопату спочатку руку, потім голову, ногу) і репліки Зміючки Оленки буквально перенесені з народної казки.

"Я - буду Зміючкою Оленкою" - знаменне "роздвоєння": мати справді грає дві ролі, бо добро і зло, життя і смерть борються в її душі. А п'єса розгортається: "Каже вона найменшенькому: / "Сідай, Телесіку, на лопату!" / Найменшенький поклав на лопату руку / "Та ні-бо: сідай зовсім!" Тут всі слова з казки. Тільки "найменшенький" - із взаємин цих дітей та матері. Хлопчик розуміє, що це не гра. Він не просить помилювання, а нагадує: "Мамо, хоч ваше обличчя і не біле, / а зелене, як у Зміючки Оленки, / але ж сорочка ваша вишивана нашими вишивками: / таких квітучих рукавів ні в чиєї мами немає!" Тут вишивка - засіб моральної ідентифікації особи. До яких би крайнощів не довело людину життя, мати залишається матір'ю, а не "Зміючкою Оленкою", поки пам'ятає н а ш і вишивки, має "квітучі рукави" (символ народної моралі).

"Репліка" матері у цій "інсценівці" не словесна. Це - пластичний жест і сльози жалю й любові: "Стоїть Зміючка Оленка коло печі / і, як мати, ріжком хустки сльози утирає". Тут ще раз підкреслене "роздвоєння" героїні. Власне, роль "Зміючки" їй накинута "зміїна" влада. Це впливає з наскрізних зв'язків між Голобородьковими віршами. В поезії "Із хроніки роду" герой рятувався на дереві "від зміюки із залізними зубами" [КОР, 27] достоту так, як Телесик у казці, де змії змусили коваля скувати їм "такі зуби, щоб явора перегризти".

Наступний обмін репліками знов з казки. Мати "Каже середульшому: / "Сідай, Телесіку, на лопату!" / Середульший поклав на лопату голову: / "Та ні-бо, ні! Сідай увесь!" Естетично така апріорна заданість "тексту" та дій підсилює враження ритуалу, як у містеріях з людськими жертвопринесеннями. Щоб звільнити душу матері від "Зміючки Оленки", сини звертаються до сили імені: "Мамо, ми не Телесики - / ви ж знаєте наші імена: / я - Михайлик-слухняний-хлопчик, / я - Петрик-піді-позич-жару-у-сусідки, / я - Василько-принеси-водички-з-криниці". Ім'я "розширюється" до цілісного образу, до того, чим дитина є для матері, для родини, - першого мікросоціуму, частини громади, нації, в якій діти, коли б змогли вирости, виконували б значніші справи. І сила і м е н і пробуджує у матері с л о в о. Внутрішня сутність матері проступає крізь страшну машкару Зміючки Оленки: "Стоїть Зміючка Оленка коло печі, / крізь сльози слова мамині жалібні промовляє". Але "інсценівка" історії йде своїм шляхом, і знову відбувається ритуальний обмін репліками. Мати "Каже старшенькому: / "Сідай, Телесіку, на лопату!" / Старшенький поклав на лопату ногу. / "Та ні-бо. Ні, не так!" Відповідь старшого сина ставить крапку в "містерії". Розвиток сюжету не відповідає логіці народних казок. Тут - спочатку черга меншого, потім середульшого, потім найстаршого. Бо репліка його найвагоміша. Фактично син просить матір дозволити йому померти по-людськи, так, як

годиться, гідно: "Мамо, не повертайте нашого золотого човника назад: / ми уже побрали у руки срібні весельця - / ми уже пливемо далеко по велику рибину!" Образи золотого човника, срібних весельць, риболовлі - з казки про Телесика. А крім того, у човнах ховали мертвих (човен - труна). Звернення до давніх образів у поезії В.Голобородька є проханням дати вмерти так, як велить народна мораль, а не так, як змушують "змії". "Відповіддю" була повна перемога матері над Зміючкою Оленкою: "Кинулася мати / від Зміючки Оленки діток своїх ріднесеньких рятувати: і найменшенького Михайлика, / і середульшого Петрика, / і старшенького Василька" - відмовилася від думки про канібальство. Мати вирішила, що усі в родині разом виживуть або помруть: дітей "обійняла руками, як гусочка крилами. / Полетіли" [Ікар, 26]. У казці Телесик просить порятунку від змії у гусей, що пролітали над ним, гусенятко його врятувало. Щодо подальшої долі родини у творі Голобородька фінал є відкритим. Оце "Полетіли" може означати й перехід в інший світ - смерть. Але виділене в окремий рядок, це слово емоційно наснажується, передає значення духовної згуртованості цієї родини. Всі разом вони перемагають тим, що тримаються звичаю і народної моралі, і навіть перед загрозою мученицької смерті від голоду залишаються людьми.

У Голобородьковому "Телесіку" художнє розв'язання складних морально-етичних проблем виливається у форму діалогу, але проходить у підтексті. Підзаголовок "інсценівка" вказує на значний рівень умовності, потужний алегоричний і символічний зміст твору.

Часто В. Голобородько творить своєрідні замовляння, в основі яких психологічний паралелізм чи порівняння. Наприклад, на основі того, що яблуко з дерева падає так само життєдайно, як добра людина віддає своє тепло, виникає прохання ліричного героя: "Яблуко, яблуко, / навчи і мене / падати отак щедро в серця людей / із добрими вістями" [ЗД, 6]. Сама паралель тут, ймовірно, запозичена. В цьому ранньому вірші В.Голобородько міг відштовхнутися від порівняння у "Сповіді хулігана" С.Єсеніна, творчістю якого, як засвідчив у статті "Посівальником через усе життя", захоплювався: "Не каждый умеет петь, / Не каждому дано яблоком / Падать к чужим ногам" [156, 101]. Але те, що у С. Єсеніна виражене порівнянням, В.Голобородько вклав у "замовляння", в чому виявилася і зорієнтованість на фольклор, і своєрідне бачення взаємодії людини й елементів довкілля як діалогу живих, рівноправних особистостей (теж, зрештою, закорінене у фольклорі).

У "Замовлянні від печалі" [ЗД, 66] етимологічне під-грунття: печаль, піч, пекти - однокореневі слова. Суб'єкт мовлення хоче віддати "печаль" печі, ніби своєрідний різновид вогню: "На тобі, пече, / мою печаль, / хай хліб пече, / а не серце молоде". Поет втілює тут глибоко осягнену художньою інтуїцією фольклорну "логіку": ототожнення "пекучого" у природі і в душі (так виникали психологічні паралелізми), сакральність печі (як у прислів'ї: "Сказав би, та піч у хаті"), характерне для народних замовлянь "відсилення" печалі у зачароване місце, де "на горі гора, / а на тій горі / піч горить". Алітерація, закорінена частково у тавтології, а частково в омонімії (горі - гора - горі - горить), досконало відтворює магію повторюваних слів, характерних для давніх замовлянь. І в поезії "Яблуко добрих вістей" наявна магія повтору: "Яблуко, яблуко..." Але у "Замовлянні від печалі" цей засіб виразно відтінює образ печі, яка й семантично виноситься на велику висоту: "на горі - гора..."

"Замовляння від печалі" Т. Пастух відніс до поезій, які "ніяк не відрізняються від адекватних фольклорних творів" [103, 211], навів прислів'я зі збірки К.Зиновієва, в якому піч і печаль ототожнюються ("піч-бо іменується печаль"). Але ж у творі В. Голобородька відбувається зіставлення настрою людини і тих природних та побутових реалій, що існували віддавна, близьких до витоків національного духу. Той, хто проголошує "замовляння" у віршах Голобородька, розкривається якоюсь гранню душі, індивідуалізується. В "Замовлянні від печалі" відбиток стану душі молодого людини, а у вірші "Яблуко добрих вістей" мовець мріє бути корисним для людей. З однієї фрази постає характер героя. А в народних творах персонажі відзначаються імперсональністю.

Замовлянням закінчується вірш "Засвічені сонцем". У ньому показано процес зближення закоханих. Своєрідним паралелізмом до етапів формування почуттів є зміни місяця. Спочатку це "молодик", потім "світив на небі перекрый", за ним був "місяць підповні" і нарешті "сяє місяць уповні". Поряд з цим ще одна паралель. Кохання зображене як чудесне полювання на птаха: "уловили птаха" - початок, "птаха ховався у квітках твого вбрання", "чекав нас на місці наших побачень" - розвиток почуття; коли "птаха у золотій клітці" - це й розквіт кохання, і намір створити сім'ю (золота клітка - зречення молодечої волі заради високої - "золотої" - мети). Своєрідна амебейність мотивів місяця і птаха зводиться до кінцівки-кульмінації - образу сонця: "Піднесімо його [птаха у золотій клітці] серед села, щоб сонце побачило!" "Серед села" - значить, побачать і люди. Ефектний контраст "не-змінного" сонця "змінному" місяцю "цементує" вірш. Це й психологічна паралель: високе

кохання так само вічне, як сонце. Це й вихід на давнього бога слов'ян (у поезії "Традиційне вбрання" В.Голобородько слідом за автором "Слова о полку Ігоревім" називає українців нащадками Дажбога) [Ікар, 5]. І все це втілюється у прикінцеве звертання-замовляння: "Сонечку, сонечку, / засвіти нас, / щоб ми довіку були незмінними, / як ти!" [КОР, 87]. Так зведені до купи різні формозмістові чинники "маніфестують" кохання, що зріло у сутінках і вийшло на світло дня.

Замовляння до сонця споконвіку - дівочі: "освіти мене, рабу Божу, перед усім миром... - добротою, красою, любощами й милощами... Як ти ясне, величне, прекрасне, щоб і я отака була ясна, велична, прекрасна перед усім миром християнським. На віки віків. Амінь" [119, 34]. Або: "освіти моє личко, щоби моє личко було ясне-красне, як сонечко" [119, 35]. У В.Голобородька герої просять щастя, спільної долі - "незмінності" любові для двох, для майбутньої родини.

Важко розмежувати семантично відмінні Голобородькові замовляння: ті, що базовані на психологічному паралелізмі чи порівнянні, і ті, які, так би мовити, безпосередньо передають емоційну ідею про гармонійне існування людини в оточенні природи і традиційного побуту. Другий тип замовлянь звичайно не містить порівняння типу "щоб ми довіку були незмінними, як ти". Це прохання про "дружню послугу": "Солодкі деревця, / приходьте квітнути до мого садка: / я води принесу, / щоб напилися із зимової дороги, / я під ноги трав'яного килимка постелю, / щоб м'яко стояли, / я на гілки птахів посаджу, / щоб весело було" [ЗД, 142]. Звичайно структура і тут дуже архаїчна. Суб'єкт за прихід "солодких деревець" та їхнє цвітіння (за плоди) обіцяє їм своєрідну "жертву", що втілюється у землеробській праці. Деревця чують це замовляння, "приходять" до садка, "родять груші по глечичку, / яблука, червоніші півнячого гребеня, / а вишень рясно, як бджіл у рою. / Буде всім". Люди і деревця постають рівноправними партнерами, а поетизований у традиційному дусі фольклорної гіперболи добробут - результат їхніх спільних зусиль, угоди.

Спроба укладання "угоди" відбита і в іншій поезії: "- Хмаро, / затули долонею / сонце. / А ти, дерево, / піди до криниці - / само нап'єшся / і мені принесеш" [ЛВ, 208]. У ЗД ця репліка розділена на дві [ЗД, 40], через це незрозуміло, хто що говорить (неозначеність мовця характерна для деяких віршів поета). В ЛВ і до хмари, і до дерева звертався, мабуть, суб'єкт мовлення, а дерево відсылало його до пташки, як у кумулятивних казках: "Хай пташка полетить, / їй нічого робити, співає, / а я тчу тині з трави". У заключному катрені зображувалося, як усі "співрозмовники" творили картину літнього дня, водночас перейняті своїми життєвими клопотами: "Хмара затулила долонею сонце. / Дерево виткало тині з трави. / Пташка накрила крильцями пташат у гнізді, / а я сходив по воду і п'ю" [ЛВ, 208]. У ЗД цей вірш став довершеним, бо з'явився заголовок "На косовиці", а в діях людини підкреслений соціальний аспект: "А я сходив до криниці по воду: / сам п'ю / і товаришам-косарям подаю" [ЗД, 40]. Так у симфонію спекотного дня влилася тема праці, своєю грандіозністю рівнозначна одвічному буттю природи.

Часом звертання містить метафору-загадку, яка, за давніми уявленнями, висвітлювала істинну суть речей: "Дочко двох батьків / з кошою, у яку заплетено рибинок..." [ЗД, 113] або "Річко, річко з білими руками, де ти живеш? / "У воді". / "Водо, водо, що воду білими руками водиш, де ти живеш?" / "У річці" [ЗД, 52]. Тут ще й казковий мотив: суб'єкт мовлення погрожує воду з річкою "розлучати", "у коновки набирати", а вода й річка просять цього не робити, обіцяючи в нагороду кладкою перевести "до дівчини".

Всеосаяжність світового "діалогу" у В. Голобородька виражається часом у звертаннях до таких реалій, "розмови" з якими й не чекаєш: "Руче, руче, утрачена руче..." [ЗД, 11]; "Спи, картопле, поки кіт по землі покачається, / спи, ного, у повстянику - до черевика" [ЗД, 152].

Дуже архаїчні моделі світовідчуття відтворює поет у вірші "З дитинства: грушка" [ЗД, 33]. Грушка у В. Голобородька сідає вечеряти разом з дітьми, мати наливає їй молока, намазує окрасць медом. Кульмінація емоційної думки - у "замовлянні", що завершує картину вечері і вірш в цілому: "Їж, грушко, мед, а нам дай груш!" / "Пий, грушко, молоко, а нам дай груш!" "Їж, грушко, хліб, а нам дай груш!" [ЗД, 33]. Це інтуїтивно відтворена сакральна трапеца (мед, молоко і хліб у давнину були даром - жертвою, як продукти "чисті", священні). В обрядах різдвяного циклу є суголосні моменти. Господар ділиться освяченим хлібом з худобою. А плодів дерева, щоб давали добрий урожай, "лякає" сокирою [157]. Семантика "угоди" присутня й тут. Психологічний паралелізм у цьому вірші "зворотний": не стан людини порівнюється з явищем природи, а частинка природи (грушка) діє, як людина. Проте художня мета, якої досягає В.Голобородько, суголосна тому, що є в інших віршах: картина погідного літнього вечора, вечеря під хатою (до якої ще запрошують і грушку) створює враження високої гармонійності традиційного життєвого ладу.



Голобородькове замовляння може й не містити "пожертви", обіцянки, елементів "угоди", а лише прохання. В поезії "Яворовий лист" ліричний персонаж просить ведмедя посприяти - передати вістку дівчині. Ведмідь - один із давніх тотемів, відгомони цього залишилися у казках та легендах. Саме прохання теж є переосмисленням казкових мотивів: пошуки пари, одруження - композиційний стрижень багатьох казок. "Ім'я" ведмедя повторюється у різних варіантах, до найархаїчніших: "Піду до ведмедя - деримеда: "Баре, баре, - скажу..." [КОР, 83]. "Ведмідь" і "деримед" - це назви пізніші, що виникли в середовищі мисливців, які остерігалися на ловах назвати звіра "справжнім" ім'ям (бар, бер) [158, 233].

В. Голобородько витримує форму шанобливого звертання до "бара", своєрідного звеличення: "Ти ходиш лісами-борами, / ти сильніший за всіх, / ти й борти не боїшся видирати..." Прохання ж до ведмедя таке: "нагни мені високого явора", - утвори місток, поєднай. Явір - теж тотем, один з варіантів дерева життя. Як у справжньому замовлянні, урочистість мовлення посилюється увиразненням ритму, повторами голосних та приголосних, виникненням спорадичної рими: "Нагни явора / від мого двора / до того двора..." "Явір" підтверджує свою сутність "дерева життя" тим, що все в цьому любовному заклинанні стає "яворовим": "щоб яворовий лист / уквив подвір'я, / щоб із яворової хати / через яворові двері / вийшла яворова дівчина". "Очуднення" і нагнітання однокореневих слів - характерні для народного замовляння. В основі вірша, як часто буває у В. Голобородька, - етимологія, омонімія "листу" - листків дерева і "листа" - послання. Допомога чарівного помічника (ведмедя - "бара") потрібна для того, щоб дівчина "побачила яворовий лист, ...прочитала яворові слова" . І, напевне, не змогла не відповісти на кохання, про яке дізналася в такий чудесний спосіб.

Поезія "Дерево-любисток" має етимологічне й zarazом звичаєво-магічне підґрунтя. "Любисток" і "любити" - однокореневі слова, тому що любисток використовувався для привороту. Ця декоративна і лікарська пахуча рослина досить велика, та все ж не дерево. Але любисток у В. Голобородька казково збільшується до "дерева на горі". Тут істоти, що "летять" до любистку - "бджолич", метелик і птах, - засвідчують суголосність сприйняття цієї рослини, що стає символом кохання, усім живим. Вони виходять "із хат", як люди, хоча хати у них своєрідні: у "бджолича" - "у лікоть заввишки", у метелика - "при квітці", у птаха - "із шовкових ниток". Представлені три, можна сказати, особистості, бо мотивація поведінки у них різна: бджолич хоче "меду брати", метелик - "квітами милуватися", птах - "на гіллі гойдатися". Це різні аспекти краси, користі, приємності. Художньо виправданим видається, що саме істоти чоловічого роду (бджолич, метелик, птах) зачаровані "деревом" жіночої магії й косметики.

Дівчина, що вийшла "із хати під золотим дахом" (з традиційної хати під соломою) не є лише четвертою в ряду тих, кого привабив любисток. Вона підсумовує у своєрідному монолозі - замовлянні силу впливу любистку (любіві) і описує приворотний "обряд": "Що за дерево на горі стоїть, / і бджолич до нього летить, / і метелик до нього летить, / і птах до нього летить - / піду й собі до дерева-любистку, / вирву листочок. / Вирву листочок, / прикладу до губ, / прикладу до очей, / прикладу до рук". Наскрізна потрійність переводить любистків "мед" у площину людських стосунків. Дівчина тулить листок до губ, щоб кохання було солодким. А коли вона тулить листок до очей, то краса сприймається очима, зором. І нарешті: птах летить до любистка, щоб "погойдатися", а дівчина тулить листок до рук, щоб доторк був приємним. Як і в інших поезіях, сенс замовляння сконденсований у прикінцевих рядках, які розкривають паралелізм "любистку" й "любіві": "Як до дерева-любистку усі летять, / щоб так до мене хлопці летіли, / як дерево-любисток усі люблять, / щоб так хлопці моє ім'я любили" [ЗД, 51]. Відсутність у Голобородькових замовляннях риторичних фігур орієнтує на спокійну розповідну інтонацію, але насиченість фрази повтором сонорних звуків надає їй емоційного забарвлення.

Своєрідністю образного мислення В. Голобородька є те, що його замовляння стають художньою концепцією світу, в якому у мирі і злагоді перебувають люди і природа. Це помітно і в поезіях з персонажами-дітьми.

Прикликання жайворонка й миші в поезії "Хай вівці під дубами спеку перестоять" [КОР, 105-106] виглядає як коротенькі дитячі ігрові замовляння: "Жайворонку, жайворонку, / не літай угорі, а йди до нас їсти!" , "Мишко, мишко, / не сиди у норі, а йди до нас їсти!" Справедливий розподіл хліба й молока між чабанцями, пташкою і тваринкою символізує злагоду й гармонію традиційної світобудови.

Характерна всеосяжність образу роду: жайворонок "з блакитними крильцями" (від неба, бо він з небесного царства) несе крихту хліба "діточкам, малим жайвороненяткам", і мишка забирає крихту хліба "діточкам, малим мишеняткам". У вірш "Хай вівці під дубами спеку перестоять..." дбайливо й майстерно вплетений "уламок" народної космогонії, що зберігся у казці "Яйце-райце": "Колись була птиця жайворонок царем, а царицею - миша, і мали вони своє поле..." [144, 251].

Поезія "Золоті ключі" [СУВС, 110] - суцільне замовляння, але не одне. Тут подано сім (магічна цифра) замовлянь-апостроф: "Сонечку, сонечку...", "Вербо, вербо..." тощо. Вони об'єднані образом "золотих ключів". У народній загадці "золоті ключі", кинуті місяцем і знайдені сонцем, - це роса. За В. Голобородьком, "золоті ключі" - символ весни, пробудження природи. Вони в руках сонечка, тому перше прохання - до нього: "подавай золоті ключі вербі". А верба, відкривши "листяні віконця", має передати ключі вівсянці, вівсянка, відімкнувши "срібну скриньку" зі своєю пісенькою, має випустити ключі у річку - пліточці й карасику. Ще в цьому "ланцюжку" задіяні лисичка, квіти, бджоли. Це вже композиційний принцип кумулятивної казки. Сім персонажів весняної естафети і сім відмін "золотих ключів", яких у кінці стає безліч, - бджоли розсипають їх "золотими піщинками". Розпочався ланцюжок замовлянь із сонечка, життєдайного для всього живого, а закінчився бджолою, яка працює з користю для людини. В цьому вірші поет створив масштабну картину весняного відродження, радісного пошвавлення. Апострофа та звукопис підсилюють мажорну тональність поезії.

У циклі "Українські птахи в українському краєвиді" (він став основою поетичної збірки В. Голобородька, виданої 2002 року) неповний діалог замовлянь - основний чинник згрупування віршів у певну художню цілісність. Цю ж функцію циклізації виконують і однотипні заголовки: "Вівсянка: найперша весняна пісенька", "Горлиця: лісова ткаля", "Ракша: замикання вирію", "Зеленяк: птах Клецької неділі"; "Рибалочка: птах, який морозить воду на кригу"; "Вивільга: дощовий голос", "Сойка: відмикання вирію", "Галка: птаха із людським ім'ям". Перша частина кожного з цих заголовків - загальноживана назва птаха, друга - перифраз, іменування за ознакою, що є центральною у творі. Усі вірші починаються двічі повтореним звертанням до птаха: "Вівсянко, вівсянко", "горлице, горлице" тощо. Так починається й кожна тирада. Анафора допомагає організувати "строкатий" художній матеріал всередині вірша навколо образу птаха. У кожен вірш уплетені діалектні назви певного птаха, фольклорні мініатюри, пов'язані з ним: прислів'я та приказки, легенди, загадки тощо. Тут подані картини традиційного побуту, реконструйовано багато світоглядних моментів.

У поезії "Горлиця: лісова ткаля" образ дикого голуба автор буквально "ліпить", складаючи його з конкретно-чуттєвих елементів. У першому компоненті твору поет наводить діалектні назви горлиці, намагаючись розкрити закладені в цих словах характеристики. Так, спочатку це образи звуків. В. Голобородько відтворює їх за допомогою алітерації: "Туркочеш, / і своїм турканням себе називаєш: / Ти - і туркавка, і туркавонька, і туркавочка, і туркалка, / ти - і гуркавка, і туркочка, і тукавка, і тутавка, / ти - і тутайка, і туторка, і туріючка, і трукча..." Легенда, наведена у цій же тираді, теж стосується назви: нібито колись горлиця сперечалася з соловейком, хто раніше прокинеться. Горлиця спала, доки селянин не сказав на воли "Тпру-тпру", через це й дістала такі назви, як "прукавка, і прутавка, і прутайка [...], / а ще інакше ти після того називаєшся плужак" [СУВС, 80].

У наступному компоненті поет переходить до ідіом, і виявляється, що в кожній з них з горлицями порівнюють людей: "звичайна" (чемна, вихована згідно з народним "звичаєм") дівчина - "як горлиця", на старанну господиню кажуть: "Так окукобилась, мов та горличка"; "вередливих діток" сварять: "Попотурчи, туркоте!" (усі ці ідіоми є в Номиса).

Наступна тирада, розпочата, як і попередні, звертанням "Горлице, горлице", розкриває зміст другої частини назви: "Лісова ткаля". Гніздо горлиці - "основа з паличок", а голос "нагадує стукіт ляди ткацького верстата". Жінок-ткаль зображено у теперішньому часі, хоча зараз удома не тчуть: "навесні... прислухаються / до твого воркування - як почують його вперше, / то знають, що ти розпочала своє ткання, / отже, і нам час сіяти коноплі, / щоб була пряжа на основу для полотна, / щоб і ми не забували ткати".

Звертанням до горлиці розпочинається й остання тирада, але побажань, висловлених тут, вона не змогла б виконати; від неї тільки залежить найперше: "Мости своє ... гніздечко у садку" й останнє: "Прилітай до нашого садка..." [СУВС, 81]. Решта побажань адресована "нам", народові: "Щоб ми чули, як ти прочищаєш горлечко, / щоб ми не забували твого прадавнього імені, / щоб ми знали, як ти іще й від людей навчилася голосу, / щоб ми мали з ким порівнювати звичайну дівчину..." Спочатку ті побажання стосуються самосвідомості: "щоб М И" чули, не забували, знали, далі вони цілком

переорієнтовуються на родину: "щоб ми твоїм іменем називали своїх дружин, / щоб ми твоїм іменем хвалили наших старанних господинь, / щоб ми вередливих діток вгамовували, / нагадуючи їм про тебе". Це народна модель гармонійної родини, що завершується образом згідної з природою гармонії і в людей, і в горлиць: "а ми - будем знати турбуватися за своїх дітей, як ти за своїх турбуєшся!" Завершує вірш фраза, суголосна назві: "Горлице, лісова ткале!" [СУВС, 81]. Це творить композиційне обрамлення: у заголовку випереджає зміст, у кінцівці - підводить ризику. Образ "ткалі" в процесі звукових та моральних характеристик наповнюється багатограним змістом. І сам птах сприймається як обов'язкова частка людського буття.

У вірші "Зеленяк: птах Клечальної неділі" [СУВС, 86-88] зеленяк має все, що колись мав кожен пристойний українець: "вишневий садок", "білу хатинку", "світлу світлицю", вишиті рушники, а на Зелені свята - "церковцю", "дзвіницю", "дзвін". Птах ніби зберіг усе, що розгубили люди. Близькість до природи, прапервнів буття (і традиційної культури) зображена фантастичними образами: "найзеленіша" пташка сидить за святковим столом і, "весела", дивиться на "смарагдовий камінь". Магічність цієї пташки передано через нагнітання зеленого кольору - кольору листя, кольору життя. Повтор "зеленого" має сугестивну функцію: "Зеленяче, зеленяче, / ти - найзеленіша пташка / від усіх зелених пташок, / ти - найзеленіша пташка / зеленого свята - Зеленої Неділі: / білий світ найзеленіший у Зелену Неділю, / літній ліс найзеленіший у Зелену Неділю, / вишневий садок найзеленіший у Зелену Неділю, / біла хатинка найзеленіша у Зелену Неділю, / світла світлиця найзеленіша у Зелену Неділю..." [СУВС, 86].

Це прийом замовляння: "А в тім морі золотий камінь, а на тому камені золота яблуня, а на тій яблуні золоте гніздо..." [119, 153]. Або: "На синьому морі стоїть чорний явір, на чорному яворі сидить чорний ворон: чорна голова, чорні очі, чорні брови, чорні кігті, чорні нігті..." [159, 51]. Повтори у вірші В. Голобородька - це й засіб створення ритму, і повідомлення коду - фольклорного, магічного. Апострофи, анафори, повтори речень фіксують риси традиційної культури, одухотворюють те, що відходить у минуле. В циклі про птахів зміст дублюється: спочатку зображене те, яким птах був в уяві народу, а потім - висловлене "побажання", щоб так залишалося і надалі.

Птахи - давні Голобородькові персонажі, і життя їх часто порівнюється з людським (і навпаки). У вірші "Пташина сіянка" [КОР, 109] навіть дається порада: "Синку, пильнуй навесні, / не пропусти синичку з торбинкою: / поклади туди насінинку трави..." В Номиса описані подібні звичаї: побачивши навесні диких гусей, діти навздогін їм кидали "соломку": "Гуси, гуси! Вам на гніздо, а нам на тепло!" (чи "на добро", "на здоров'я"); а ластівкам "на гніздо" кидали землю [124, 52]. У вірші Голобородька розвинуті мотиви дружнього співіснування і взаємодопомоги. У нього життя синичок своєрідно відображає людське. Птахи літають навесні "з торбинкою", аби щось посіяти; дець є город синички, річка синички, школа синички, діти синички, - все як у людей. Щоправда, буквар у синиччиних дітей "зелений". Цей образ листя, що є для маленьких синичок домівкою і "школою", не дозволяє буквально ототожнювати світ птахів і людей, хоча підкреслює подібність: не такі, як у людських дітей, але чимось схожі "підручники", за якими вчать жити, мають і пташенята. Картина інтимізованого зображення птахів у цьому вірші постає органічною часткою життя людей. І водночас вирізьблюється внутрішня сутність суб'єкта мовлення. Він глибоко розуміє, любить природу і щасливий від того. Можна лише дивуватися, що призабута етнографічна прикмета стала основою виявлення індивідуального світобачення і художнього мислення поета.

Неповні діалоги у Голобородькових віршах не завжди близькі до замовлянь, у "розмовах" з мертвими вони наближаються до голосінь. У ранній поезії "Золоті глечики груш" [ЗД, 9-10] Голобородько відтворює багато з давніх мотивів на новому ґрунті. Тут є архаїчний образ їжі для небіжчика: "Батьку, а я тобі груш приніс! / Ми з матір'ю натрусили у нашому садку. / На, батьку, бери..." В мовній партії ліричного персонажа це те, що М. Грушевський називає серед провідних мотивів народних голосінь: "заклич" у голосіннях втілена "в формах ласкавих, ніжних", і в той же час "можливо енергійна і усильна", щоб змусити себе почути [160, 150]. Скорбота передана у монолозі сина зображенням матері, яка "все виглядає" солдата у вікно і "Каже: куди пішов - звідти і прийде", висловленням жалю через те, що він бачив батька лише на фотокартці у рушнику, витриманою в умовному способі ("от якби ти був удома") картиною косовиці, розпачливим: "Батьку, чому ти не вдома? Батьку, чому ти в землі?..." [ЗД, 10]. Апосіопезою після цього зойку підкреслюється непоправність втрат, що випали на покоління дітей. Так форма голосіння відбилася у поетичному творі в епоху обов'язкового оптимізму та мажору в той травневий день, який для більшості батьків, дружин, дітей загиблих був траурним. Поетові закидали "песимізм", а він відтворив те, що бачив,

підсвідомо звернувшись до коду голосінь. То був глибоко індивідуальний і в той же час національно вкорінений відгук талановитого митця на запит часу.

Немало поезій В. Голобородька зародилися на основі народних загадок, які він вивчав. У розвідці "Омофони в українських народних загадках" поет намагався з'ясувати, як поширюють семантичне поле загадки, базовані на словах, "що подібно звучать" [100, 81]. Помітно, що такі слова приваблюють його величиною "поетичного потенціалу" [100, 84]. Ця увага до "внутрішньої форми" виникла, звичайно, під впливом О.Потебні. Вона суголосна думкам герменевтиків, що обрали для себе стратегію вслухання у мову і "витлумачення" буття через зміст слів.

В. Голобородько часом творить свої метафори-загадки, "дешифрувати" які можна, звертаючись до фольклорного, історичного або політичного коду. Інколи це не допомагає: коли загадкою відбивається якесь суто особисте враження, або до загальновідомого застосований суто індивідуальний шифр. Багато розмірковуючи над загадками, поет певний час називав і їх, і метафори "символами за ознакою". З поезії "Новий вхід до помешкання" [СУВС, 61-62] видно, чому деякі з них можуть бути незрозумілими: насип біля порогу перетворюється на "давню козацьку могилу, / але щойно насипану" [СУВС, 61]. У творенні цієї метафори брали участь і такі чинники, як замовчування поетової творчості, пошана до козацтва, зарахування себе до нього (на ґрунті фольклору та українства). Але без цього біографічного фактажу ніхто б не зрозумів, що то за щойно насипана давня козацька могила.

Цікавою є у В.Голобородька невелика, але найбільш "інтригуюча" група герметичних поезій, до яких, наприклад, належать вірші циклу "Синя радість". Композиційно вони становлять собою ланцюжки метафор-загадок, до яких часто не подано дешифруючого ключа. Відсутність розділових знаків робить ці вірші ще більш загадковими, а може, й езотеричними. Деякі загадки можна розгадати, осягнувши емоційну тональність цих віршів. Так, темрява, що "підіймає тасмницю / над засксленими небом очима / поводитирем узявши частку дерева" [КОР, 194] - це віко труни. "Жалобний стовбур розтає жовтими слізьми" - згорає свічка. "Чорний плуг білого птаха" - гусяче перо, яким пишуть (образ письма як оранки є в народних загадках).

Ці вірші-загадки суголосні деяким поезіям М.Воробйова, М.Григоріва, І.Калинця: тут вгадується причетність до переломних буттєвих моментів, речовинних прапервнів. Це близьке до того, як М.Москаленко характеризував вірші М.Григоріва: "В основі цієї поезії лежить певний стійкий набір першоелементів: вода, вогонь, попіл, земля, пісок, дерево, птах, кров, квітка, пустеля, ліс, сад, свічка, тінь, світло". Дослідник визначає це як "принцип підсвідомого озвучення", "ословлення" реальностей - архетипів" [57, 119].

За характером трансформації фольклорних жанрів В.Голобородько - глибоко оригінальний поет. У нього не стилізації, не розробка мотиву чи образу, а прояв органічного принципу художнього мислення, завдяки чому він розв'язує найрізноманітніші, переважно незвичайні естетичні завдання. Це, на думку І.Дзюби, "жива реакція отак укладеної душі на цілком сучасну навколишню дійсність" [123, 642].

## РОЗДІЛ 2

### ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ ТВОРЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ

#### 2.1. Україна в поетичному світі В.Голобородька

Тема Батьківщини, осмислення того, чим була, є і мала стати Україна для свого народу і для кожного громадянина, художнє доведення того, що духовна і політична неза-лежність держави можлива й необхідна, - ось ідейний стрижень творчої практики національно-свідомих митців 1960-

70-х років. У поезії на той час витворився своєрідний "лицарський культ" України, основоположником якого був, мабуть, В. Симоненко. У В. Голобородька тема Батьківщини звучить передусім у поемі "Катерина". Цим твором відкривалося, після передмови, ЛВ (1970). Зміст поеми зводиться до процесу пізнання ліричним героєм своєї Батьківщини. В. Голобородько вдається до своєрідної езопівської мови, втілюючи емоційні думки в явища і предмети повсякденного життя. Процес становлення громадянина, патріота подано як історію взаємин ліричного героя з жінкою на ім'я Катерина. Звичайно, вибір імені закономірний. У шевченкознавстві з ХІХ ст. існує традиція, започаткована О. Огоновським, сприймати поему Т. Г. Шевченка "Катерина" як алегоричне зображення долі України.

У підзаголовку до поеми в ЛВ стояло музичне жанрове визначення - "фуга". Це відлуння мистецького синкрети-зму 20-х років, що починав відроджуватися в поезії 60-х. М. Ільницький у 1967 р. зауважив: "У багатьох поетів у поезіях останніх років з'явилися "прелюди", "етюди", "акварелі" тощо" [9, 61]. Ймовірно, у В. Голобородька це пов'язано з віршем-фугою П. Тичини 1921 р., який починався рядком: "Проходжу кладовищем..." і був присвячений проблемі - митець і Вітчизна, доля України. В. Стус аналізував Тичинину "Фугу" у праці "Феномен доби".

Композицію поеми В. Голобородька "Катерина" ви-значає апострофа, за допомогою якої простежується еволюція в почуттях і поглядах ліричного героя. Перша тирада твору - зображення постаті Катерини на той момент, коли герой розпочав свої роздуми про долю Батьківщини. Візуально цей образ не конкретизований. Катерина прямує лабіринтом міських вулиць, хаотичним, дисгармонійним світом, "поміж стільців, розкиданих на площі, / поміж яблук, розсипаних на снігу" [ЛВ, 15]. І відразу починає звучати тема "чорних птахів". У Катерини на плечах "чорні птиці печалі".

Чорне вороння ще з народних творів сприймається як символ ворогів. У В. Голобородька чорні птахи теж символізують ворожі сили, трагічні обставини, невтішний стан національної свідомості. Рефрен про чорних птахів стає лейтмотивом, повторюючись (без розділових знаків, що виокремлює його в тексті) після семи тирад. Образ Катерини від картини до картини змінюється, а рефрен залишається незмінним, бо трагізм не зникає.

Процес формування образу, кристалізації поняття Вітчизни ліричний герой висвітлює починаючи з власного дитинства. Тоді Катерина була для нього старшою сестрою. Приносила малому цукерки, подарувала першу книжку, вперше відвела до школи. Простежується суголосність з поезією "Доля" Т. Шевченка, тим більше відчутна, що й у Шевченковому триптиху основний композиційний прийом - апострофа: "Ти другом, братом і сестрою / Сіромі стала. Ти взяла / Мене, маленького, за руку / І в школу хлопця одвела..." Інтонації "Доли" відчуваються і в іншому епізоді: "Куди ти йшла? / Ти сама того не знала! / Ти просто йшла..." [ЛВ, 16]; а в Шевченка: "Ми просто йшли, у нас нема / Зерна неправди за собою..." [161, 232]. Так викрешується емоційна ідея про те, що Голобородькова Катерина теж була долею ліричного розповідача, даною йому від народження.

Чорні птахи призводять до того, що Катерина-сестра покидає героя. Ймовірно, що насправді то він сам відда-лився від неї під впливом русифікаторської освіти і всієї системи тодішнього суспільного буття. Живий і безпосередньо відчутний образ старшої сестри трансформувалася до трагічного символу голови - яблука "на потухлому осінньому дереві". Це художнє відображення втрат, яких завдавала українству урядова політика. Замість цілого тіла, діяльного, повнокровного життя нації, залишається сама голова - ментальний чинник. Але й це багато важить: Катеринину голову-яблуко видно у будь-яку пору року, завжди.

На початку твору є деталь: Катерина йде "поміж яблук, розсипаних на снігу". Тут, як і в поезії "Сумнівання в сумнівах" [ЛВ, 112], яблука, розсипані на снігу, ймовірно, - загублені в чужому й байдужому світі українці.

Наступний лик Катерини візуально наближений до того, який пам'ятається з поеми Т. Шевченка: подорожня, покритка з байстрам на руках. У В. Голобородька вона йде, не знаючи куди, через радянську дійсність. Шлях Катерини зображений за допомогою виразних предметних деталей і заперечних паралелізмів: "Переступаючи ріки, мошені не каменем білим, а солдатським тілом, / переходячи поля, засіяні не зерном пшеничним, а потом солоним, / йдучи через сади, в яких росли не вишні, а матері з закопаними в землі руками" [ЛВ, 16]. Це дуже виразна й емоційна картина повоєнного лихоліття. Прагнучи поєднати стислість та епічну масштабність, поет вдається до заперечного паралелізму народної думи, звідти ж і "камінь білий" та інверсія інших епітетів. Образ матерів із закопаними в землі руками поєднує багато реалій повоєнного села: гіркоту вдівства й сирітства, відсутність у селян власної землі (лише садки), податки на плодіві дерева ("росли не

вишні"), втрату навіть мрій про добробут, родинне щастя, символом якого сприймається Шевченків "садок вишневий коло хати". Характеристики соціального буття, морального стану суспільства в поемі В.Голобородька набувають викривального змісту: Катерина йшла "над вбивствами і підлотою, / над Іудами і смертниками, / над очима і відчаєм".

Осмысливши навколишню суспільну дійсність, подану через шлях Катерини-покритки, герой прагне самовизначитися. Це звучить у питанні, зверненому до Катерини: "Навіщо я?.." Далі йдеться про індивідуальний життєвий досвід героя. Він працював на землі, "вмиваючи руки в чорноземі навесні, / слухаючи, як співають жайворонками зорі". І це, напевне, було найбільш втішне з того, що він пережив. У поемі послідовно проведена думка, що герой - з родини чесних трудівників. В шахті загинув "товариш брата", ймовірно, що брат - теж шахтар. А добробут родини, яка знала тільки нелегкий труд, оцінюється виразною метафорою: мати плаче над мисками, "насіпаючи в них нужду". Син же прислухається, "як у небі журавлями курличуть літаки", тож збирається покинути батьківський дім. Через п'ятиразове повторення питання, зверненого до Катерини: "Навіщо я?", інтонація роздумів героя досягає великого драматизму. Це момент вибору в його житті. До цього Катерину-сестру подарувало йому життя, Катерину-яблуко майже витіснили "чорні птахи", Катерина-подорожня була візією, що могла пробудити або не пробудити самосвідомість. Але, чекаючи відповіді про сенс життя саме від Катерини, герой зізнається, що лише вона, Батьківщина, може визначити його шлях. Останнє промовлене "Навіщо я?.." супроводжується своєрідним хронотопом: "низьке небо опускало крила в траву". Цій невизначеності відповідає нова поява чорних птахів, вперше окремо від Катерини. Тут вони не сидять на її плечах, але невіддільні від самої думки про неї.

Наступна тирада розпочинається метафорою мажорного звучання: "Розчинилися скляні двері дня". Це вказівка на те, що для героя настало просвітління, що він дістав відповідь на своє запитання, пізнавши щось важливе і про своє покликання, і про Катерину. Вона прийшла до нього "Маленькою дівчинкою, / скляним проліском з березневого осон-ня" [ЛВ, 17]. Заново відкрити ним Україну герой характеризує метафорами, сповненими світла й тривоги: Катерина приходить через "скляні двері дня", сама вона "скляний пролісок". Скло світле, але й крихке, і в цьому - передчуття журби, хоча Катерина-дівчинка, як і в дитинстві Катерина-сестра, "була завжди радісною". Зміцнення національної самосвідомості героя зображене як отождення поетичного "я" і Вітчизни - Катерини: "Тоді твоє, Катерино, обличчя вросло в моє, / як востає яблуко у долоню, / щоб навіки нам, Катерино, бути одним обличчям". Глибоке пізнання "молодості Катерини", тобто історії України не розвіяло смутку: "чорні птиці печалі" залишаються на плечах Катерини і в очах героя, застуючи світ своїми крилами.

Наступний епізод - весілля героя й Катерини, фантазмагоричне застілля "у світлій світлиці", на якому в гостей "обличчя... мінялися з одного на інше". Символіка весілля у фольклорних творах неоднакова. Для героїчної казки це щаслива розв'язка, а для думи чи балади - художня заміна похорону. Весілля в поемі "Катерина" обертається на похорон: "Котилася хлібина, / яка раптом стала видовжуватися в домовину / з паперовими квітами, / а в домовині я побачив тебе, Катерино, / мою наречену, схожою на мою сестру" [ЛВ, 17-18]. "П а п е р о в і квіти" вказують на тих, хто хотів би поховати Катерину, - на бюрократичну верхівку, існуючий режим. "Наречена, схожа на сестру" - відображення внутрішньої суперечливості образу України, що на той час склався у шістдесятників. Україна як антропоморфізований образ уявлялася то матір'ю, то коханою. Почасти ці образи накладаються. Так, у Стуса в "Палімпсестах" - "Вітчизно, Матере, Жоно"[162, 155], хоча постать України в його поезіях звичайно материнська. Весілля-похорон у В.Голобородька - художнє зняття цих суперечностей. Цей похорон був лише злою візією, насправді Катерина жива. Але чорні птахи залишаються на її плечах. Уся наступна тирада - констатація одвічного трагізму: "завжди я тебе пізнаю у печалі..." [ЛВ, 18].

Остання тирада фіксує новий стан душі героя. Поет ніби відображає зміни, що відбуваються в ньому: "Катерино, ти приходиш, щоб будити мене діяти / своїми високими дзвонами, / Катерино, ти приходиш, щоб розкривати / мої кров'яні судини в обмілілі ріки, / Катерино, ти приходиш звати мене іти / на маленький кружечок сонця в високості" [ЛВ, 18]. Звучить урочисто без жодної риторичної фігури. Урочистість досягається анафорою, зокрема повтором звертання до Батьківщини і низкою метафор небуденного змісту. Поклик Катерини оцінений як вимога д і я т и, бути готовим віддати кров ("розкрити судини"). "Високі дзвони" - передусім мають значення святості, бо музика дзвонів асоціюється з церковною службою, релігійними святами. У дзвони б'ють на сполох. У вірші обидва

значення співіснують у цьому вислові, бо ж героя кличуть на самопожертву, щоб досягти "маленького кружечка сонця в високості". Сонце - втілення ідеалів, до яких слід прагнути.

Розглянута тирада - єдина у творі, яка не закінчується рефреном про чорних птахів. Суб'єкт мовлення, щоправда, не сподівається, що ситуація зміниться за його життя. На це вказує баладна ремінісценція: "забілюють сніги..." Образ снігу творить обрамлення: на початку поеми на снігу розсіпані яблука - українці, в кінці - у снігу "трав'яне гніздо" майбутнього. Герой запитує, яким буде пташеня в цьому гнізді, якого роду: "Невже чорної птиці, / чорної птиці печалі, / яка вічно сидить на твоїх чорних плечах?" Все ж у цьому запитанні відчувається обережна надія на те, що долю України вдасться змінити на краще.

Лише через 20 років, у збірці "Ікар на метеликових крилах", поему було видано в Україні. Ці дві редакції суголосні змістовно, але різняться в деталях. Жанрове визначення "фуга" зняте, бо образи твору ведуть родовід не стільки від П.Тичини 1920-х, як безпосередньо від Т. Шевченка та фольклору. Успадковане трансформується, наповнюється новим змістом. У другому виданні поеми автор усуває деякі надмірності стилю: "самогубство" (коли Катерина "пішла", а голова-яблуко залишилася на дереві) замінене на "незрозумілий учинок"; "байстря" - на "дитину"; замість "я страшно скрикнув" - "я голосно скрикнув". У другій редакції твору поет з-поміж синонімів послідовно обирає такі, що сприймаються як питомо українські: птиць замінює на птахів, печаль на журбу, звати на кликати, кружечок на кружальце тощо. Мовлення пізнішої редакції лаконічніше і прозоріше. Так, замість, очевидно, біографічно точнішого "на віко труни товариша мого брата" стало "на віко труни товариша", усунуто занадто часто експлуатовану різними поетами деталь "дивлячись на батькові руки". В ЛВ, хоча сама Катерина зображена світлими барвами (синьою дівчина, "скляний пролісок"), але у кінцівці поеми щодо неї з'являється епітет "чорний", і він опиняється під посиленням емоційно-смісловим наголосом; мова про пташеня "чорної птиці печалі, / яка вічно сидить на твоїх чорних плечах". Пізніше автор усунув "чорноту" з образу, натомість заключним акордом зробив ім'я: "на твоїх плечах, / Катерино" [Ікар, 87].

В цій поемі виявилися характерні риси Голобородькового письма: езопівський стиль, розкриття масштабних понять через образи-предмети, зокрема й побутові, поєднання епічного й ліричного начал, закоріненість у шевченківській традиції, фольклоризм. Але і шевченківський, і фольклорний коди поет наповнює новим змістом. Вдаючись до алегорії та фантастики, В. Голобородько демонструє ускладненість свого асоціативного мислення, що вимагає напруженої роботи творчої уяви й інтелекту реципієнта.

Образ Катерини накреслюється ще у двох поезіях В. Голобородька. Вірш "Україна на сцені" побудований на опозиції: радянська Україна й Катерина. Перша представлена на сцені картиною офіційного концерту. Відверто зниженою лексикою зображені й саме дійство, і слухачі - представники влади, що вважали себе причетними до успіхів у республіці. В. Голобородько вдається до езопівської мови. Тут сцена -Україна, але "лялькова", а її художнє втілення в народних творах - калина на сцені є паперовою. Обидва епітети характеризують дійство як суцільну фальсифікацію. Емоційна характеристика далі конкретизується: Україна "сцену мела матнями / своїх лялькових козаків, / у яких не було ніколи матері, / у яких не було ніколи братів" [ЛВ, 105]. Сатирично оцінюючи сам танок і зодягнутих по-козацькому танцюристів, поет заперечує зв'язок представленого на сцені з народним життям. Читачеві навіюється ще більша відраза до розіграного на сцені через характеристику окремих елементів гопака: "Аж під стелю підскакували, грамофонними голосами покрикували". Це викриття фальшивості демонстрованої життєлюбності, радості, що нібито переполюють Україну. Ця облуда викривається і деталлю: над танцюристами "гайвороння... як хмара чорна". Як і в поемі "Катерина", гайвороння - символ неволі народу.

Паралельно розгортається образ творців і оспівувачів такої України. Це "позіхаючі глядачі", які "позіхаючими ротами" сприймають дійство на сцені, водночас "ситі черева думками глядячи". Такими метоніміями викривається абсолютна байдужість влади до долі народу та її корислива сутність, несумісна з патріотизмом. Більше того. Ці *слухачі* і *гайвороння* називають чудовим, схвалюючи його "мідяками оплесків", які "посипалися... наче руки ситі в жебрачу миску". Нищівна характеристика фарисейського славословія, яким *глядачі* обливають існуючий режим, втілена в метафорі та в незвичайно місткому порівнянні - оксимороні, що містить в собі не лише гнів, а й біль автора: "руки ситі" і "жебрача миска".

Контрастно до сфабрикованого можновладцями образу України постає реальна, накреслена автором теж за допомогою художньої умовності. Це - жива Катерина "на сцену прийшла", "як синя

річечка притекла", а "на її синеньких руках... байстря". В народних піснях плач матері зображується синьою річкою над загиблим сином.

У Голобородькової матері син - байстря на руках. На відміну від тієї вдови, яка понесла своїх дітей на Дунай, Катерина і в морях не зможе втопити сина, бо "висохнуть ті моря". Б а й с т р я - це символ всієї історії України, підневільної, але ще живої. На цю ідею "працюють" у творі повтор знакового синього кольору і ч е р в о н а к а л и н а, яка "опустила на плечі (Катерини) два крила". Цей образ асоціюється з калиною з народної історичної пісні, яку можна ще підняти, а Україну р о з в е с е л и т и (визволити). Проте вірш має песимістичну кінцівку. Катерина, яка прийшла на сцену, побачила: "Нема людей - одні глядачі, / та чорно світять люстри". Л ю д и в поезії "Україна на сцені", як і в більшості творів Т. Шевченка, - це народ. Наприклад, в "Гайдамаках": "А де ж люде?.. Над Тясмином". Голобородькова героїня не знайшла людей, патріотів, здатних визволити її, тому "і зникла в люстровій ночі" [ЛВ, 106].

Зміст алегоричного образу Катерини-України в цій поезії зводиться до емоційної ідеї: в радянських умовах зневажають, цілеспрямовано знищують національну сутність народу, витісняють його з історичної сцени. Тому світло люстри (штучне освітлення) постає як ніч, а життя - як трагіфарс.

Ще одна, однотемна з попередніми, поезія В. Голобородька "Пісня Катерини". Є легенди про квітку, яка приносить щастя. Звичайно це "цвіт папороті", якого не існує в природі. У колисковій "гулі" забавляють дитину квітами, між якими є й "щаслива": "Дали йому три квіточки: / Одну квітку сонливу, / А другу дрімливу, / А третю щасливу" [163, 16]. У вірші В. Голобородька "Пісня Катерини" квітка ототожнюється з щастям: "Малому дай квітку - і квіт, / як дорослому щастя - і квіт" [Ікар, 112]. Цей зачин задає тон поезії через образ квітки - необхідного ("дай... і квіт"), але важкодосяжного щастя. Пошуки "щастя", "долі" (під якими чи не в першу чергу слід розуміти свободу) - лейтмотив багатьох народних і Шевченкових творів.

Голобородькова Катерина не може дати синові "квітку", бо сама її не має: "де я йому ту квітку візьму?". Вона вирішує виліпити квітку з глини. Глина у багатьох народів світу - сакральний матеріал. Українці споконвіку будували з неї хати, виготовляли гончарні вироби і дитячі іграшки. Квітка з глини у "Пісні Катерини" виходить не такою гарною, як хотілося б: "Ліпила кучеряву, / виліпила - пряму". Зважаючи на алегоричність постатей (Катерина - Україна, Івасик - синекдоха усіх "синів"-українців), це відображає вічну незавершеність визвольних змагань українського народу.

У квітку Катерина саджає Івасика і пускає "за водою" (плисти рікою тут - долати життєву дорогу). Тут, як і в Голобородькових образах глечиків, виріб з глини поєднує в собі творчий дух народу і субстанцію рідної землі (адже глина - частка ґрунту). У поезії "В гостях у народної художниці Грузії Олени Ахвледіані" [ЛВ, 201; Ікар, 97] у глечиках сидять художниця та її гість: "Ви і я сиділи в глечиках / Ви сиділи в глечикі із грузинської глини / а я - з української". І це позначає тут закоріненість у національний "контекст".

До "кодів" Голобородькового вірша, мабуть, належить і легенда про Мойсея: коли фараон наказав топити єврейських дітей у Нілі, мати віднесла Мойсея до ріки у просмоленому кошику (Вихід, 2:3). Мойсей шукав щастя не лише для себе, але й для свого народу. Езопівською мовою у "Пісні Катерини" висловлена суголосна ідея: "Не знайшла тобі щастя - / пливти за водою, / станеш дорослим - знайдеш". Мати сумнівається, чи знайде насправді, мабуть, через те, що перешкод надто багато: "а не знайдеш, то й так проживеш, / бо щастя - не квітка - не зліпиш". В поєднанні з повтореними у кінцівці словами про те, що "квітка" - не кучерява, а "пряма" (нагадування про недолі), це надає словам матері смутної тональності. Але, якщо в поезії "Україна на сцені" Катерина з "байстря" зникає у темряві, то у "Пісні Катерини" вона покладає на сина обов'язок бути мужнім і шукати щастя.

В усіх трьох творах з одним і тим же алегоричним образом В. Голобородько не повторився, бо в них тему Вітчизни він розробив різноаспектно. В поемі зображено процес формування свідомого патріота, у вірші "Україна на сцені" викривається облудність соціалістичного "раю" в радянській республіці та фарисейство правлячої кліки, а в останньому вірші звучить заклик до синів шукати кращої долі. В усіх творах проблематика політична, але поет реалізує її високохудожньо, дивуючи широтою і глибиною свого асоціативного мислення.

В кінці 80-х років, у зв'язку з піднесенням в Україні визвольних змагань, В. Голобородько пише кілька мажорних віршів. З'являється активний колективний суб'єкт мовлення - МИ. Ліричний герой перебирає на себе право говорити від імені національно свідомого народу, і не тільки нині суцільних



людей, а й попередників. У вірші "Ми йдемо" декларується: "Ми йдемо по Україні... виходимо на прадавні шляхи... Ми чинимо волю наших прадідів" [КОР, 7].

Підкреслюється спадкоємність нинішнього руху: прадіди "нас послали у путь". Малюється узагальнений, водночас пластичний образ України: "Щоб ми йшли нашою віковичною землею / із нашими багатолюдними містами, / із нашими тихомрійними селами, / із нашими золототверхими церквами". В цьому перифразі оціночну функцію виконують анафорично повторюваний присвійний займенник та двокореневі епітети. Повтор фрази, винесеної в заголовок: "ми йдемо" - відбиває впевненість об'єднаних, "гордо йдучих", національно свідомих людей. Подібну ситуацію 1917 року в Києві змалював П. Тичина в "Золотому гомоні". Він відобразив історичний аспект проблеми: "Предки. / Предки встали з могил; / Пішли по місту / Предки жертви сонцю приносять". Поет зазирає в добу язичництва. В. Голобородько конкретизує, так би мовити, часовий відлік: прадіди "нас послали у путь, / щоб ми йшли нашою віковичною землею". Революційне піднесення П. Тичина теж зображує динамічною ходою, хоча в цій частині твору ліричний герой не зливається з учасниками руху: "...ідуть. / То десь із сіл і хуторців / Ідуть до Києва - / Шляхами, стежками, обніжками. / І б'ються в їх серця у такт / - ідуть! ідуть! - / Там над шляхами, / стежками, / обніжками. / - Ідуть!" [164, 55].

У В. Голобородька "ми йдемо" проголошене без підвищення інтонації (та й у всій поезії жодного знака оклику), але урочистості поет досягає повторами ключових образних висловів і ритмом, який створюється нанизуванням приблизно однакових синтаксичних одиниць.

Обидва автори називають і ворогів руху України до незалежності. У П.Тичини їх більше. Це "каліки", що "про-клинають Сонце і Христа", "чорний птах", який "кряче" - накликає біду, і навіть земляк, учорашній брат, а сьогодні - лютий ворог. В. Голобородько, крім учасників ходи, називає тих, що виглядають "у вікна, як сусіди" (ці стануть прихильниками), і тих, хто визирає "з-за рогу, як вороги". Кульмінаційний образ "Золотого гомону" П. Тичини, яким завершується поезія, - народ: "Я дужий народ! - з сонцем, голубами. Вітай нас рідними піснями! Я - молодий! Молодий!" [164, 56]. **С о н ц е, г о л у б и, п і с н і** - символи того, що сприяє згуртуванню, - волі, миру і духовності. Голобородьків твір теж має кульмінаційний фінал: "Ми йдемо по Україні, / пов'язані вишиваними дівочими руками / рушниками, / і радість сяє в наших очах" [КОР, 7]. В цих рядках прочитуємо ідею відродження національної сутності України, її духовності. Останнє сконцентроване у вишитих рушниках.

Близькі за змістом історичні події породили у П. Тичини та В. Голобородька певну схожість в образному втіленні їх і водночас художню відмінність у показі національного ества держави.

До вірша "Ми йдемо" тематично й емоційно близький твір "Вся Україна". Такою назвою В. Голобородько характеризує масовість політичного явища - Народного Руху України. Серед учасників його поет бачить Сагайдачного, білоголового Довженка, знайомого з Прикарпаття, товариша із Чернігівщини. В перелік далеких і близьких попередників, які наближали день незалежності, вривається схвильований вигук: "Василю! Ти тут! Я відчуваю твою присутність!" І хоча це виявився "побратим із Поділля, на диво схожий із Василем", поет утврджує думку, що дух Стуса, його подвиг надає снаги учасникам Руху. Висловлюється і переконання у великій могутності його, бо сама "мати наша", "вічна Берегиня" "розпростерла над нашими головами, / над золотими нивами, / над блакитним небом / святим покровом стражденні руки свої" [КОР, 8].

Образ матері-Батьківщини суголосний образам з поезій Т.Шевченка, зокрема у "Розритій могилі". У В.Голобородька вона ототожнюється з Богородицею, яку козаки вважали своєю заступницею. Голобородьків поетичний живопис забарвлений жовто-блакитними кольорами, що символізують незалежну Україну. Поет пророчив розгортання Народного Руху, але його візії, на жаль, не справдилися. Як і тичинівські в поезії "Золотий гомін".

Підводячи підсумки, зауважуємо: формально образний ряд Батьківщини у В.Голобородька короткий, але алегорія **К а т е р и н а**, самоназва **У к р а ї н а**, перифрази **і м а т и** в різних творах наповнюються неповторним семантичним та емоційним змістом. А шевченківські та фольклорні елементи (як відзначив колись Б.Бойчук) "переходять через призму творчої індивідуальності поета, набираючи нових форм, нового значення і нового кута бачення світу" [13, 33].

## **2.2. Полісемантичність образу хати у творчості В.Голобородька**

Одним із концептуальних образів у поетичному світі В.Голобородька є **х а т а**. Цей образ втілюється у різних видах народного і професійного мистецтва. Знаковий зміст його відзначає,

зокрема, І.Мойсеїв: "Хата - один з найпопулярніших образів-символів нашої літератури, мистецтва і масової свідомості" [165, 151]. Ілюструючи свої міркування численними прикладами з фольклору та поезії, І. Мойсеїв чомусь обминув В. Голобородька. Хоча відгуки ще на перші публікації творів поета розгорталися в контексті образу хати.

У статті І. Дзюби "У дивосвіті рідної хати": "Досить прочитати такі його поезії, як "Стара хата", "Про хату, яку розбирають" [у збірці "Ікар на метеликових крилах" це - "Світло хати" - О. К.], "Піч" - і ми побачимо, що звичайна селянська хата для поета - цілий невичерпний всесвіт з безліччю своїх світів і див, вмістилище закінченого життя, де... можна знайти всі начала й кінці..." [123, 657]. Д. Сєдих, навпаки, доводив, що В. Голобородькові слід виходити "З дивосвіту тісної хати - у світ широкий" [5]. Так образ-символ хати ставав індикатором ідеологічних, естетичних, світоглядних настанов митців і критиків.

В українській літературі радянського періоду натхнен-но поетизував традиційне селянське житло О. Довженко. І. Кошелівець, аналізуючи його оповідання 1945 р. "Хата", відзначив, що то була "ліро-епічна поема в прозі про долю народу, життя якого відбувалося в цій хаті" [166, 28]. Безпосереднім попередником В. Голобородька у розкритті теми хати був В. Симоненко, перу якого належить вірш "Прощання Федора Кравчука, колгоспного конюха, з старою хатою". Поет вловив перехідний момент у житті села й суспільства, коли полишали не тільки батьківські оселі а й усе, що було з ними пов'язане. В. Симоненко, як і О.Довженко, сподівався, що в "новій хаті", в майбутньому, життя буде кращим, і тому "стара хата" радіє: "Тож сьогодні і в тебе свято, / в шибках виплески голубі. / Переходячи в нову хату, / говорю я: - Спасибі тобі!" [167, 15].

В. Голобородько, що мав змогу спостерігати ті процеси в їх подальшому розвитку, такого оптимізму не мав навіть на початку свого творчого шляху. Його вірш "Стара хата" про покинуту домівку сповнений глибокого смутку. Поет втілює тему втрати традиційного житла і в невеличкій поемі "Світло хати", де подію, яка становить сюжет, позначено вже в першій дворядковій строфі: "Посходилися сусіди і родичі / і розбирають хату" [Ікар, 126]. Далі це речення стає рефреном. Мінорний лейтмотив підсилюється першими трьома катренами, кожен з яких починається словом х а т у, а закінчується р о з б и р а ю т ь. Анафора-додаток та епіфора-присудок, які утворюють головне речення, опинилися під глибоким логічним наголосом не лише завдяки інверсії, а й тому, що між ними підрядні речення, якими здійснюється, так би мовити, індивідуалізована характеристика хати. На її даху "в жарівнях сушилися вишні / - принада горобцям і хлопчикам", а під стріхою "ластів'яче гніздо, як пригорща, добре, / а в ньому ластів'ята"; а на стіні "дівчатко, як на папері, намальоване, / а в нього на вушках, як сережки, сміються вишеньки". Це світ дитинства, що підкреслено здрібніло-пестливими формами: дівчатко, вушка, вишеньки.

"Ще вчора вона світилась в темряві", - продовжується схвильована оповідь. Спогади з дитинства приємні, і згадка про це в ч о р а протиставляється трагічному с ь о г о д н і. Опозиція в ч о р а й с ь о г о д н і (на ній побудований увесь твір) подібна до того, як згадують життя близької людини в голосінні. Як оспівують чесноти небіжчика, так поет підносить духовну суть хати: "Її світло, біле й лагідне, / освітлювало подвір'я / і грузовика, що ночував під вишнею". Світло хати олюднює машину. Але головне - хата споконвіку була центром життєвих орбіт тих, чий шлях починався у ній: "Ще вчора вона світилася, / освітлювала дорогу до себе, / коли я повертався з роботи", - позначає суб'єкт мовлення свою причетність до подій. І узагальнює вже не лише від себе: "Ще вчора вона світилася, / освітлювала дорогу до себе / через кілометри і роки розлуки". Далі в дужках вміщені роздуми про джерела світла, своєрідна міні-легенда української космогонії: "Коли ще не знали ліхтарів, / коли темряву не розрізали фари грузовиків...". Зазначимо, що образ машини тут - продовження теми того грузовика, що "ночував під вишнею" і полеміки в ч о р а й с ь о г о д н і: хата старша за грузовик, вона світила, коли таких машин ще не існувало. Ще одне протиставлення - світло хати лагідне, а грузовики розрізають темряву. Отже, у "коли ще...", яке, разом із в ч о р а, позначає духовний простір минулого, було три природних джерела світла, названі у В. Голобородька як рівнозначні: "Тоді світилися місяць, зорі і хата". Причому світло хати було найнадійнішим: "Коли не було місяця, - / орієнтувалися по зорях. / Коли місяць світив - по місяцю. / А коли не було ні місяця, ні зір, - / ішли на біле світло хати". Зрозуміло, що в цих рядках зображена не стільки просторова, скільки духовна роль орієнтира - хати. І тут на повну силу починає звучати тема сучасного - трагічного, жорстокого, що протистоїть світлому й лагідному в ч о р а: "А сьогодні посходилися сусіди і родичі / і розбирають хату". Втрати вчорашнього стану неймовірно великі: "Ще вчора вився дим над димарем, / ще вчора стіни нагадували сніг у липневу спеку, / ще вчора двері

розчинялися людям назустріч". "Дим над димарем" - ознака осілого, стабільного життя. А "сніг у липневу спеку" - натяк на вічність; бо білі стіни хати - це той с н і г, що ніколи не танув. Проте сучасне утверджує себе коротко і нещадно: "А сьогодні - розбирають хату".

У наступній тираді з'являється нова дійова особа, нерозривно пов'язана з життям родини: "червона калина з зеленого гаю, / матір'ю посаджена...". Калина - пісенний символ України. У Голобородька вона й частинка рідної землі, і біографії родини ("матір'ю посаджена"). У відступі в дужках, аналогічно до того, як подано ієрархію різних видів світла, зображено, як співіснувала калина з людьми: "Та калина була така цікава, / усе заглядала у вікно, - / що там люди роблять? / Усе заглядала у вікно - / про що там вони розмовляють?". Калина тут і приязна до людей, і сама наділена людськими, дитячими (цікавість) рисами. "Поведінку" цієї олюдненої калини характеризує І.Дзюба, роблячи висновок, що "неживі" предмети у Василя Голобородька оживають і поводяться як добрі й милі істоти, як цікаві й пустотливі діти" [123, 648]. У поемі "Світло хати" "дитинність" калини вказує, зокрема, й на те, що цей кущ під вікном з дитинства закарбувався у сприйнятті тих, хто виріс у цій хаті. Це частина їхнього життя, сповненого фольклорною та обрядовою поезією. І після цієї картини звучить рефрен: "Так, походилися сусіди і родичі / і розбирають хату". Підсилювальною часткою підкреслюється, що процес руйнування незворотний.

Характерні для творчості Голобородька риси має картина прощання батька з хатою - жестами і словами: він "шорсткими долонями гладить стіл: "... столе, вже не сидіти мені край тебе у цій хаті, / не снідати на тобі молоком з крайцем". Цей епізод засвідчує, що поет відчував прадавню символіку хатніх речей. Інтуїцією, розвиненою знанням фольклору і народного побуту, вгадував сакральне значення столу, печі, лави, з якими у його поемі прощається батько. Це звичайні реалії сільського побуту, але сам цей побут постає втраченим раєм, втраченим світом - бо то звичний плин життя не одного покоління, а безлічі. Сидіння батька край столу в поемі В. Голобородька - це життя в ч о р а, що поєднує споконвічні символи з життєвою конкретикою: "не гомоніти за тобою [за старим столом] із сусідом на свято". Батько сумує й за піччю, якій "не випікати... паляниць, не варити їсти", а йому не "гріти... свої старі кості на черені". Прощаючись з лавою, батько шкодує, що йому на тій лаві "не спочивати..., прийшовши з роботи". Взагалі-то "спочивати на лаві" співзвучне народному вислову, що означає "вмерти". Тут відчувається жаль, що людина помре не вдома, не у своїй старій оселі. Але прямо про це не сказано: батько, прощаючись, згадує лише світлі прикмети вчорашнього життя. Батько "гладить стіну", звертаючись до неї з проникливим словом: "Стіно, не огортати тобі своїми крилами / нашого спокою й тиші, / наших сніданків / і наших снів, / наших радостей / і наших бід". Стіна тут - метонімія хати. Перелік характеристик життя роду з анафорою (наш, наші) вказує на гармонію між усіма мешканцями цієї хати. Усе відійшло в минуле. Це закріплене рефреном: "Бо походилися сусіди і родичі / і розбирають хату" [Ікар, 128].

Ще більш емоційне прощання матері з хатою: "Ой що ж його, людоньки, з собою взяти? / Взяла б долівку, / по якій моїми ногами ходжено, / по якій моїх діточок ногами ходжено, / взяла б і піч, біля якої півжиття стояно". Здрібніло-пестливі форми (людоньки, діточок), вигук "ой" передають страждання матері і надають їй репліці схожості з голосінням. Повтори "Взяла б" на початку головних речень і "по якій" ("біля якої") на початку підрядних надають ритмічності плачу, підсилюють його трагічну інтонацію. Як похорон у фольклорній свідомості парадоксально зближується з весіллям, так і в поемі В. Голобородька прощання матері з рідною хатою за формою близьке до прощання молодої, що відходить з батьківської оселі до чоловікової рідні. Але прощання матері трагічне, бо це не початок життя, а злам на схилі літ. "Взяла б і стіни, які рушниками прикрашено, / які стільки разів перед святами мазано-білено", - згадує мати багаторічну працю, яка тепер, при відході, здається суцільним святом. Тому й голосить вона: "Ой, людоньки, людоньки, / взяла б усю хату у руки / і понесла з собою!" Навіть рефрен після цієї тиради починається з "ой" - розпачливого зойку матері: "Ой, походилися сусіди і родичі / і розбирають хату".

Зображений сам процес руйнування хати: "Полетіли сніпки золоті із стріхи - додолу". Золоті тут - не лише означення кольору солом'яної стріхи, але й підкреслення того, якою дорогою хата була для господарів. Крім того, це і священний колір: золоте, як і біле, - колір с в і т л а. Сніпки летіли, "як пір'я заморського жар-птаха - додолу, / як зорі падучі, віщунки - додолу". Образ жар-птаха - відлуння казки, того в ч о р а, яке було у світі дитинства. А друге порівняння сніпків із зорями падучими надає образу батьківської хати масштабнішого значення як частині Вітчизни. І водночас цим порівнянням руйнування хати прирівнюється до космічної катастрофи.

Ще раз лунає зойк матері: "Ой, своїми руками крито, / своїми ж руками і розкрито!" Трагічне звучання зображеної загибелі своєрідного світу - хати підсилюється тим, що стіна названа "вертикальним небом", з якого каміння падає "зозулями сірими безкрилими - додолу". Д о д о л у в цьому уривкові - епіфора, якою наголошується, що падіння - смерть хати. Каміні оживлені летять додолу безкрилими птахами. Порівняння каміння з зозулями органічне і через сірий колір, і через фольклорну семантику вісниць лиха. Далі цей образ розгортається: каміні летять "зозулями, яким ніколи літа не кувати, - додолу, / зозулями, яким ніколи не літати в стіні хати, - додолу". Так підсилено значення незворотності: "ніколи літа не кувати" - ніколи не зведеться ця хата і не житимуть у ній люди.

Впали і двері, й віконниці, які теж створювали затишок. І люди вжахнулися скоєному ними самими: "А люди мовчать, / а сніпки - лежать, / а стіни - лежать, / а двері - лежать, / а віконниці - лежать" [Ікар, 129].

Досліджуючи семантику образу хати у Т. Шевченка, науковець Л. Скупейко відзначає, що символіка руйнування хати в нього "апокаліптична" [168, 234]. Близького значення набуває цей образ і в Голобородька, але у нього він дуже детально розроблений, є змістовим "стрижнем" твору.

Анафоричний полісиндетон (єднальний сполучник а) й епіфоричний повтор слова л е ж а т ь пов'язані з градацією складових елементів хати: сніпки (дах), стіни, двері, віконниці. Це все те, що випромінювало "світло хати". Вислів набирає символічного значення - це світло духовності, яке пронизувало життя людей у цій хаті. Такого "членування" образу хати, задля багатограннішої змістовності його, не зустрічаємо в жодного письменника. І це є головним засобом відтворення сумного настрою, який наростає від картини до картини.

І знову починає звучати тема калини. Без хати вона самотня: "І нікуди тепер калині заглядати, / і нікого тепер калині слухати". Дуже ймовірно, що епізод має підтекст: без хати втратила прихисток душа України. Це підтверджується подальшим розгортанням мотиву самотності калини: "Ой, як сумно калині самій, / самій-самісінькій, / коло хати, якої нема. / Ой, як сумно!" Алітерація тут теж збагачує емоційний елемент змісту.

Дієслово р о з б и р а т и в останньому рефрені має доконаний вид: "Бо посходилися сусіди і родичі / і розібрали хату". Наступна трирядкова строфа - емоційна оцінка того, що сталося: "Розібрали. / Розібрали хату - по камінцях. / Розібрали життя - по роках". Анафоричний повтор р о з і б р а л и надає слову значення - з р у й н у в а л и. І не лише хату, а й життя родини.

Звичайно, люди ці будуть десь жити, та щойно вони втратили щось дуже важливе. Біля зруйнованої хати вони покидають калину, яка благає: "Люди, мені сумно тут залишатися, / візьміть мене із собою!" Калина ходить "по хаті, якої нема", співає: "Чи я в лузі не калина була", - старовинну пісню, що походить з весільного обряду. "Сусіди і родичі, / які сиділи за столом, / прощаючись із хатою / і п'ючи печаль пекучу і горе гірке, / дружно заспівали". Семантика своєрідної поминальної трапези підсилена повтором однокореневих і синонімічно близьких слів (печаль пекучу, горе гірке). Пісню продовжила хата, яка "має людський голос". Вона проспівала те саме, що перед тим - калина: "Взяли мене поламали / та в пучечки пов'язали / така доля моя, / гірка доля моя".

Цитування з фольклорних творів - це практика поетів-романтиків початку XIX ст. На перший погляд, таке явище в поезії XX ст. можна оцінити як анахронізм. Але справа в тому, що в Голобородька цитата виконує якісно іншу, неповторну естетичну функцію. В народній пісні репліка калини - це частина психологічного паралелізму, роль якого допоміжна, вона зводиться до поглиблення тужливого настрою героїні, яку віддали заміж за нелюба. І сутність народного твору зводиться до цього головного елемента змісту. У поемі В. Го-лородька калина і хата є складовими елементами того багатогранного світу, в якому жили власники цієї оселі. В сюжет твору вони входять як персонажі зі своєю мовною партією. А спільна доля їх зумовила повтор уривку з народної пісні в кінцівці твору з уст х а т и, яка стає образом-метонімією і передає внутрішній стан тієї родини чи цілого роду, що жили під цим дахом, на цьому подвір'ї.

Заголовком і змістом деяких образів близький до поеми "Світло хати" також Голобородьків вірш "Біла хата". Його герой "дивився на стіну / і розпізнавав пори року: / була стіна білою - літо, / була стіна білою - зима" [ЗД, 82]. Як і в розглянутій поемі, стіна тут є метонімією хати в цілому, а традиційний білий колір набуває символічного змісту: "Жодних кольорів у світі - / лиш біле". Те б і л е дорівнює аркушеві паперу для листа до коханої, сорочці, "що її шиє сестра для брата / на повернення", рушникові в руках матері, яка "роздумує, який узор вибрати". Усе це протилежне темряві, "як біле чоло / української хати". Тут наочно видно, чому образ України виходить жіночним:

кохана, сестра, мати, - ті, що творили домашній світ хати, родини. А мужчині-лицарю доводилося згадувати їх у боях і походах. Біле чоло олюднює образ хати. А те, що воно протилежне темряві, передає значення духовного світла як основи благополучного буття родини.

У 1965 році журнал "Жовтень" надрукував поезію В. Голобородька "Біла любов". Вона не увійшла до збірок, але цікава тим, що засвідчує, так би мовити, "родовід" багатьох образів автора, особливо символіки білого кольору: "Ох і гарні у нас дівчата! [...] А обличчя у них такі білі - / біліші білини ромашок... / Мамо, / то ви їх побілили / заодно зі стінами хати! / А вишні-черешні / теж ви побілили? / Чи то вони білі від обличчя дівчат, / що ходять вечорами / на білі вогники солов'їв?" [169, 245]. Білий колір, виявляється, є органічним для поета у зоровому сприйнятті предметного і непередметного світу. Крім того, він набуває в Голобородька всеохопного значення чистоти і святості. Саме таке значення білий колір колись і мав, як вважають дослідники: "Це епітет священних об'єктів" [119, 265]. Напевне, керуючись цими уявленнями, предки почали колись білити хати. В художньому світі поета відбулося зворотне переосмислення: усе біле - світле і чисте, тому що подібне до стіни хати, побіленої матір'ю. "Білу любов" І. Дзюба зарахував до поезій, у яких "поетична трансформація вражень сільського побуту й наявних там людських взаємин веде до тонкого трактування "вічних" людських проблем..." [123, 657]. Символіка білих молока і снігу у В. Голобородька переважно позитивна. Звідси специфічні образи любовної лірики. В одному з віршів герой розпитує кохану: "твое обличчя із снігу?", "Твое обличчя із рушника?", "Твое обличчя із стіни хати?" Йдеться, звичайно, не про буквальну подібність, а про духовний сенс, органічний зв'язок з родиною.

Масштабне у В. Голобородька просторове зображення хати. Ліричний герой - власник своєї оселі проголошує: "Я живу в низенькій хаті, / - притисненій небом / і вічністю до землі. - / Та є ж у ній віконце, / що світиться вдень вночі / невгасаючим світлом" [Кар, 46]. Х а т а в міцних обіймах н е б а і з е м л і - відображення внутрішнього світу героя, стійкого в життєвих випробуваннях.

Розгортаючи в інших творах своє уявлення про зв'язок особистості з народним набуток, В. Голобородько переконує, що відмова від спадщини, зокрема від морального кодексу народу, призводить до відчуження навіть родичів. Відчуження зображене як віддалення осель. Брат і сестра по смерті матері "свої хати / перевезли на дитячих санчатах / на різні кутки села". А у вірші "Лелече гніздо" родина мешкає в хаті, "що навпіл розсілася: / одна половина по верхній періі, друга половина по нижній періі". В розділених частинах світлиці рушники із неподібними вишивками - зрима картина розладу в сім'ї. Проте в ній відновлюється злагода, коли лелека мостить гніздо на даху: "з половин стає знову хата. / І стежка до нашого порогу одна". "С т е ж к а" і "н а ш п о - р і г" - символи духовної цілісності родини.

Органічною для світосприймання Голобородька (як і для багатьох українських поетів) є тема зв'язку людини із своєю родиною, з малою Батьківщиною. Але в художньому освоєнні її цей автор абсолютно оригінальний, хоча образ хати залишається головним. У поезії "Товщина ґрунту", надрукованій ще в ЛВ, хата візуально протистоїть темряві "тріщин землі", забитих різним мотлохом і заселених потворами невизначених форм (мабуть, сновидний образ урбанізованого світу). Але герой не губиться в несприятливому для нього світі: "Визираю з щілини і бачу батьківську хату на поверхні, - / вона зовсім маленька та біла". Зображена хата - це запас духовних, моральних сил, життєвий орієнтир.

У поезії "Дунай, що згорнувся у криницю" суб'єкт мовлення характеризує свою життєву орбіту: "скільки не пливу, / ліворуч видніється хата / і мати на порозі стоїть" [Кар, 7]. Зв'язок нерозривний. Таке центральне положення селянської хати у Голобородьковому художньому світі змальоване і в лаконічній поезії "Образ віковичного". Тут розкрито одну з іпостасей національної душі. "У білих сорочках виходять люди, / зерно пшеничне сіють з руки / прихильники традиційного господарювання". "Білі сорочки" і "зерно пшеничне" - знакові поняття. Звичайні білі сорочки вдягали в перший день сівки чи оранки. Прозаїчний вислів "прихильники традиційного господарювання" окреслює не лише їхній життєвий устрій, але й духовний лад. Бо увесь хліборобський рік супроводжувався обрядами. У другій (і останній) строфі цього невеличкого вірша поет конкретизує: "Знають, що буде довіку так / поглянеш у долину із поля / хату свою угледиш ніби аж рукою торкнеш" [КОР, 20]. До певної міри, дієслівні форми відображають перехід із зовнішньої щодо людей "в білих сорочках" на внутрішню позицію: "знають", "поглянеш", "угледиш", "торкнеш" - це їхній досвід і відчуття. Взаємодія людини і хати є двобічною: "рукою торкнеш" - виявиш свою безмежну вдячність, одержиш життєву снагу і певність, як міфічний Антей, що торкався землі. А в

назві твору "Образ віковичного" поет втілює добре організовану, одухотворену хліборобську працю і гармонійне родинне життя.

У поезії "Дорогою через літо" хата виступає як конкретно-чуттєвий образ хронотопу селянського життя. Вона разом зі своїми мешканцями іде дорогою часу. А час тут - природний, не офіційно декларований "епоха", з якою слід було крокувати в ногу. Це дорога "через літо". Образ хати максимально персоніфікований: "Коли починається літо, / наша хата сходить з підмурівка / у золотій солом'яній хустині, / одягнена у вишневу сукенку садка, / з широкими очима / на білесенькому обличчі" [ЗД, 34]. Антропоморфний образ хати з очима-вікнами, як і "космічний" образ хати зі стінами-сторонами світу, закорінений у прадавніх уявленнях [170]. Метафорично зображений о д я г і широкі о ч і вікон на білесенькому обличчі - риси не просто людські, а й дитячі. Таким трохи дитинним, пестливим зображенням поет виражає ніжність до традиційної оселі і моральних законів, які панують у ній. Дорога хати - "у сонце, / що як велика музика / на колосках у полі". Те, що хата х о д и т ь улітку, а не взимку, передає своєрідний темпоритм сільського життя: взимку воно уповільнюється, а навесні та влітку стає напруженим згідно з землеробським циклом. Проте атмосфера в хаті створює враження неквапливого, природного руху, бо сільська родина зайнята повсякденними справами: ліричний герой (я) - зі своїми улюбленими книжками, мати "щось шие", брат-комбайнер "прийшов із поля". Це він і "приніс пахощі солярки і зерна", подих жнив. Тільки батько "на лаві сидить..., голову нагнув на руки - думу думає якусь сумну". Ніби дисгармонійна деталь, але вона не порушує руху "через літо" цієї родини і всього села. Цю думку реалізовано надзвичайно пластичною і водночас емоційною картиною. Спочатку ліричний герой помічає: "По долівці ходить м'ята. / По долівці ходить проміння". Зрозуміло, що рухається сонце, від сходу до заходу, заглядаючи в різні вікна, опромінюючи кімнати і м'яту на долівці, підкреслюючи стабільність ритму родинного життя. Крім того, у відтворювальній уяві суб'єкта мовлення рухається хата і все село: "Хата іде, / а за нею, як черідка гусей, крокують інші хати .... такі ж білесенькі, / з широкими очима, / у таких же золотих солом'яних хустках, / у таких же вишневих сукенках садків". У цій персоніфікованій картині - порівняння ("як черідка гусей") і метафори ("у золотих солом'яних хустках", "вишневих сукенках садків") передають ніжну любов героя до малої Батьківщини, до збережених побутових, напевне, і моральних народних традицій.

Долю української хати, народу у ХХ столітті поет відобразив у вірші "Із хроніки роду". Щодо композиції, то маємо в ньому те, що теоретики називають "буквальною реалізацією метафори". Це наскрізний образ х а т и - г н і з д а, метафора, яка становить стрижень композиції. Спочатку відбувається метаморфоза з людьми: "Одного дня / року 1929-го / мій дід і бабуся / відчули, що вони птахи, / птахи, що мостять гніздо при самій землі. / Відчули, що вони жайворонки: / лягали спати людьми, / а прокинулися - жайворонками, / уклали дітей спати дітьми, / а прокинулися діти - жайвороненятками". Характерна часова визначеність. Це вказівка на колективізацію і розкуркулювання селян. В. Голобородько в інтерв'ю 1993 року зізнався: "Я селянського роду-племени. Мої діди й батьки - розкуркулені... Тисячолітнього хлібороба зігнали з землі. З цього все і почалося..." У тому ж інтерв'ю поет нарікав на те, що за колишніми видавничими правилами йому не дозволяли ставити дати під віршами: "Кожен вірш - це документ якогось часу, епохи, дня, хвилини. Це свідчення доби" [39, 81].

Початок твору - стилізація під літопис: "року 1929-го". Для літопису ж характерна оповідь про загальнозначущі події, часом у формі легенди. В. Голобородько свідомо підкреслює інверсією рік, коли відбулася страшна подія.

Метаморфоза в легендах "завжди зумовлена крайнім напруженням життєвих сил героя і має символічний характер" [181, 127]. Вона відбувається в критичні моменти, "після яких у реальному житті була б тільки смерть" [171, 129]. У вірші "Із хроніки роду" авторське співчуття до персонажів вилилося в пестливі форми - "жайвороненятка", "дзьобики". З образами людей-птахів пов'язаний образ хати-гнізда: "Хату довелося розібрати до самого підмурівку / і перемостити на гніздо / з сухої трави, що її знайшли попідтинню". Це художнє відображення подій на селі. Осмислення ж пісенної історії про чайку та її діток відчувається у словах "птахи, що мостять гнізда при самій землі", в образах "жайвороненяток", яких несла захистити. Беззахисність лежить в основі цієї метаморфози: жайворонки - птах не лише польовий ("селянин"), але й не хижий, він не може, як і чайка в баладі, оборонитися від ворога. Те, що у пісні - "бита дорога" у Голобородька - "вулиця": "Люди ходили вулицею, / мало не наступали на гніздо, / дід і бабуся злітали злякано з гнізда: / жайвороненятка роззявляли дзьобики, / жалібно пищали".

Суб'єкт мовлення "на той час - іще не народжений - сидів на дереві, / рятувався від зміюки із залізними зубами". В такий спосіб підкреслюється "вічна" присутність в історії роду і народу як норма існування. "Присутній" - бо пам'ятає, багато разів думав про це, співчуває покривдженим. "Ненароджений" рятується від зміюки із залізними зубами (мотив з казки про Телесика). З дерева життя роду, народу він "дивився на подвір'я нашого роду, / бачив, як заходили на подвір'я активісти". Подвір'я - територія навколо х а т и, духовний простір, який прийшли зруйнувати. Єдиною рисою активістів є безликість: "Я б їх тепер упізнав, але вони ховали / очі, опускаючи їх до землі". Їх не зупинило пророцтво "ненародженого" про те, що "вони умруть". Смерть тут має подвійне значення: це й кінець земного життя, після якого доведеться відповідати перед Богом, і духовна смерть як наслідок непростимого злочину. Ці заїди руйнували життя родини: "розсотували гніздо по стеблині, / відбирали жайвороненяток від діда й бабусі, / діда й бабусю - / самих жайворонків - / проганяли за Урал". Урал як одвічне місце заслання, метонімія всього Сибіру - реалія історична, а разом з тим і певний символ української недолі: в одному з віршів Голобородько окреслює хронотоп таким чином: "Могили моїх пращурів, що розкидані по всій Україні: від Дніпра до Уралу" [Ікар, 161]. В іншому згадує батька селянської родини, що "вмер на холодному Уралі" [КОР, 28]. На Урал вивозили розкуркулених, а ще раніше Шевченко "поза Уралом / Блукав і Господа благав, / Щоб наша правда не пропала, / Щоб наше слово не вмирало..."

Так багатий етнокультурний матеріал об'єднується символом зруйнованої хати-гнізда, що характеризує в розглянутій поезії долю народу в добу так званих соціалістичних перетворень на селі.

У вірші "Хата о чотирьох стінах" ця тема втілюється по-іншому, у формі роздуму, так би мовити, поета-публіциста, аналітика, зі збереженням принципу історизму. Тематичний образ хати заданий заголовком і першою строфою: "Батьківська хата біла, / хата о чотирьох стінах білих" [КОР, 47]. Б і л а, як уже відомо з інших творів поета, означає - світла, свята. У В.Голобородька наскрізна символіка, і те, що набуто у віршах пластичних, конкретно-чуттєвих, узяті з фольклору, осягнуті інтуїтивно, - у поезіях публіцистичних використовується як знак. Чотири стіни хати відповідають чотирьом сторонам світу. Зображення кожної стіни зокрема візуально розширює хатній простір до цілої України; кожна стіна втілює певну епоху: "причілок, викладений з кісток умерлих у голод / моїх родичів: он у рушниках їхні збільшені / фотокартки, де на обличчях порожні очниці". Зображення облич із збляклих фотокарток водночас і побутово точне, і фантазмагорійно символічне. Стіна з кісток - метафора, що вбирає в себе усіх померлих в роки голодомору. Стіна "із воєнного заліза" - загиблі на війні. Холодну глуху стіну, що "виведена із брил уральських снігів", не зігріють навіть "червоні квіти на рушниках і теплі погляди умерлих в уральських лісах... прадідів".

Четверта стіна символізує сучасність: це "чолова стіна - ніби на винос - / відкрита". В і д к р и т і с т ь тут - і незавершеність історії, і незахищеність тих, хто знаходиться в хаті. Народна словесність такі хати знає: "Живем, як у решеті: відки вітер подме, то повні хати" [126, 457]. Сучасність - стіна постає, по-перше, кризовою, межовою: відкрита як "на винос" (небіжчика). Порівняння це віддзеркалює кризу в житті нації. На цю сучасність впливає минуле: "дмуть дужі східні вітри - суховії - / до хати залітає солома із скірт сусіднього колгоспу, / не минає й дня, щоб вітер не заніс пожмакану / газету з позаминулого дня". Фантазмагоричний побут у напівзруйнованій хаті доповнюється перебуванням у ній закоханих: "прокинусь уранці - / побачу на підлозі закоханих, які вночі / зайшли під соловейків спів / нечутно до хати та так і поснули до ранку". Ті закохані - ідилічно-пом'якшений варіант волоцюг, адже вночі у хату без стіни міг зайти злодій або хижак; а закохані - це ще не погано, господар навіть не стурбований їх появою: "будити їх не стану..." Найгостріше незахищеність господаря хати відображає свавільна поведінка бригадира: "побачу на долівці / сліди кінських копит та сліди від обіддя бідарки / - заїжджав бригадир просто до хати" [КОР, 47-48]. Господар хати навіть не обурюється: "піду по слідах на роботу".

Останні дві строфи - своєрідні узагальнення. Перше стосується долі хати - роду героя: "Отака батьківська хата біла, / хата, де я народився". Епітет б і л а в цьому контексті набирає трагічного змісту: білизна окривавлена, заплямована, знівечена чужинцями. Друге узагальнення стосується не окремої хати, а всієї України, яку з повним правом можна "обгородити фігурним тиним / та й оголосити її / музеєм просто блакитного неба". М у з е є м, у якому скрізь помітні сліди злодіянь тоталітаризму.

Теми розглянутих поезій художньо освоювали й інші українські поети, не уникаючи публіцистичності. Естетична інтерпретація їх В. Голобородьком відзначається образною

оригінальністю, знаковою предметністю і втіленою в ній (предметності) силою авторського емоційного ставлення й моральної та політичної оцінки.

Образ х а т и органічно ввійшов і в інтимну поезію В. Голобородька. В ранньому доробку автора є вірш "Човни проліскові", який був надрукований у журналі "Ранок" 1966 року. А ще в 1964 році його назвала М. Малиновська, інформуючи читачів "Літературної України" про виступ В. Голобородька в республіканському Будинку літераторів. Головний образний ряд цієї поезії: "біла хата кохання", в якій на "вікнах сидять г о л у б и" і хату "на ви ш н я х колихають" і з коханою "на р у ш н и к у стати" (розрядка наша). В цьому вірші "біла хата" - не лише символ духовності, а й втілення високих благородних почуттів ліричного героя - українця. Національну визначеність його підкреслюють фольклорний символ закоханих - голуби, прикмета української садиби - вишні і важлива деталь весільного обряду - рушник.

Два заключні рядки поезії "Я до тебе човном пролісковим пливу, / золотим весельцем воду горну" - це не лише картина, а й кульмінаційна думка-почуття, предметно втілена. Метафоричні епітети "пролісковий" і "золотий" містять кольори національного прапора. Так тема особистого щастя у В. Голобородька набуває своєрідного змісту: це щастя (тут, мабуть, підсвідомо) пов'язується з незалежним майбутнім України.

У поезії 1960-70-х часто інтерпретувалися відповідні образи. У І. Драча в одному з ранніх віршів золоте, блакитне і образ хати поєднані так: "Сніпки золотисті загачують греблю, / Бо хата блакитна текла б в небеса". Дослідник зазначає, що тут "сміливий, як на "відлигу", жовто-блакитний імпресіонізм... поєднано з одвічним прагненням до високости" [165, 154].

Образ "хати кохання" зустрічається у Голобородька у поезіях про неподілені почуття. Наприклад, втрачене ко-хання в одному з віршів зображене казковою хатою, до якої немає дороги. Ця хата має риси з язичницьких уявлень про рай: "де в одне віконце світить вечірня зоря, / а в друге віконце світить ранкова зоря, / де просто під вікнами співають райські птахи, / що прилітають до хати з лісу, / зеленого влітку, / зеленого й узимку..." [КОР, 76]. Казковою "будівлею" кохання змальовано у вірші "Давньому співрозмовникові": "дах золотий, / сріберні вікна". Ліричний герой зізнається: "До тої будівлі ми так і не зайшли: / чи пізно вже було, / чи ще рано - / бо двері було зачинено" - так передана нереалізованість кохання, надії на щастя. Наступний образ теж запозичений з казки: "Але я й досі - піший пішаниця - / сподіваюся / доскочити конем / під високе віконце / по дорогий подарунок / - дівочий перстень / і не розбитися". "Високе віконце" з казки, - красномовна деталь недосяжної оселі коханої, поєднання з якою мало ймовірно.

Казково-фольклорними метафорами возвеличує В. Голобородько хату - оселю коханої у вірші "По золотій нитці" [ЗД, 56]: "Дівчино, / тепер живеш на хуторі / - на білій хмарі, / де вишні обступили хату колом, / мов граючи у "перепілку". Мати, оберігаючи дівчину від ймовірної легковажності парубка, перешкоджає їй ходити на побачення. Дівчина плаче "край віконця, / заскленого вечірнім світлом", а мати "замкнули хату" (шанобливе звертання до матері за давньою народною традицією), ключа "на ящірку перетворили", спів соловейка "зняли із гілки, / у прискриночок поклали, як перстень". Мати також вимила "помазану медом" для закоханого лавку під хатою, й засіяла квітками дорогу. Всі упредметнені дії матері відбивають глибоке внутрішнє бажання не допустити ранньої закоханості доньки, застерегти від необачного кроку. Та хлопець знаходить дорогу "по золотій нитці" щирого кохання. Зачарована народними вимогами до дівочої цнотливості і віднайдена за допомогою "золотої нитки" хата дівчини символізує високу моральність і гармонію душ закоханих.

Світлих кольорів позбавлена оселя, в якій живе нещаслива жінка. Небілені стіни її хати "нагадують усім, хто на хату погляне, / про билиночку в полі, / про криницю, з якої ніхто води не бере". "Билиночка в полі" - це і фольклорний образ, і Шевченків: "Ой одна я, одна, / Як билиночка в полі, / Та не дав мені Бог / Ані щастя, ні долі". Семантику самотності має образ криниці, з якої не беруть води. Суголосно з фольклорно-літературною традицією, вода (кринична зокрема) у В. Голобородька часом позначає різні види доброї душевної енергії, якою люди діляться одне з одним. Це може бути любов, дружба чи просто привітність. Криниця, з якої не беруть води, - людина, з якою не спілкуються. А хата - соціальний і психологічний портрет власниці. Проте одного дня стіни хати дивом побіліли: "розквітлі вишні при хаті / знову повернули стінам білизну". "Розквітлі вишні" - не лише національний атрибут подвір'я українців, а й символ відродження життя в цій хаті. Адже на власницю її чигала смерть в образі снайпера: "залягла / у воєнних шанцях / - чи то червоних, чи то білих". Такий образ смерті й несподіваний, і художньо точний. Війни сіють смерть. Стару людину,



яка пережила війну, смерть підстерігає в окопах. Невизначена приналежність шанців - вони чи то червоні, чи то білі. Це чи не єдиний випадок, коли у В.Голобородька все одно, "червоне чи біле", бо обидві армії билися не за вільне майбутнє України.

Смерть тепер не може побачити жінку, бо "хата біліє стінами, / аж очі одбирає". А жінка змінилася навіть зовні, бо "на одну весну" помолодшала. Змінилося її соціальне буття, внутрішній стан. Тепер героїню названо "відзеленілою билиночкою в полі, / криницею, до якої люди завертають по воду". "Відзеленілою" - тут "такою, що зазеленіла знову". Епітет метафоричний, він стосується повноти буття і надає поезії оптимістичного звучання.

Х а т а у творах В. Голобородька - це символ. Зміст його в кожній поезії конкретизується, набирає нових значень або нюансів їх. У загальному виявленні змісту хата як природний локус життя українського народу є символом його віковичного, добре організованого побуту й моралі, духовності її мешканців. Руйнацію хати - всіх набутоків України хижою силою автор зображує як злочин, викликає відповідну реакцію в читача, змушуючи працювати його інтелект, творчу уяву, підсвідомість та емоційну сферу. Такою багатогранністю змалювання, здавалось би, традиційного образу, такою пронизливою естетичною дією його В.Голобородько є абсолютно оригінальним поетом.

### 2.3. Образне втілення філософії людського буття

Суспільне буття кожен митець розуміє і відображає по-своєму. Але те, що було характерним для 60-70-х рр. ХХ ст., призвело до активізації образів схожої семантики різних авторів. Особливо це помітне у творчості В.Стуса і В.Голобородька. Тому один із аспектів цієї теми розглянемо в зіставленні окремих творів цих авторів. Зауважимо відразу: певна близькість чи схожість художньої інтерпретації суспільних явищ 1960-70-х років у поетів могла зумовлюватися різними причинами, зокрема й особистими.

Відомо, що В. Стус та В. Голобородько були знайомі, з повагою ставилися один до одного, цікавилися творчістю один одного. У передмові до збірки "Зимові дерева" В. Стус засвідчив: "З молодших сучасників найбільш ціную В.Голобородька" [128, 42]. У листах з в'язниці, тривожачись за долю молодого поета, часто запитував про нього. Іноді В. Стус давав Голобородькові у цих листах різні жартівливі прізвиська. Практика для Стуса звичайна: це мало певну "конспіративну" роль, адже листи переглядалися тюремною адміністрацією. Прізвиська В.Голобородька - "Летюче віконце" [172, 46], - за назвою першої поетичної збірки; "Малий Василь" [172, 51], "Хлопчик з голою бородою" [172, 67], "Василь-дивосвіт" [173, 18] - за назвою статті І. Дзюби.

В. Стус відчував свою спорідненість з В. Голобородьком, спорідненість доль і віршів. Тому й писав із заслання до Ірини Калинець у 1978 році: "Сушаться кияни, що я збавляю здоров'я на цій клятій роботі. А чом не сушаться Василем Голобородьком, що давно вже шахтарює? Певно, й вірші пише. Без таких іспитів мене не буде, не буде й віршів" [173, 148].

Обидва поети в період тісного особистого спілкування шукали власного шляху в житті й мистецтві. Свідомі українські інтелігенти з селянських родин, вони були солідарні в оцінці соціальної дійсності. Живучи то на Донбасі, то в Києві, обидва поети перебували в епіцентрі багатьох негативних соціальних процесів. "Місцевий колорит" переливався й у вірші. "Життя було сіре, як донецькі смітники..." - написав тоді В. Голобородько [ЛВ, 84]. Щоправда, в остаточному варіанті це звучить інакше: "Життя було сіре, як передзимові краєвиди..." [КОР, 134]. Так картина, що мислилася як локально донецька, набуває глобальних рис.

У поезіях В.Стуса й В.Голобородька синхронно виникає тема суспільної кризи. Під загрозою опинилися одвічні людські цінності: рід, сім'я, дім, життя. У В.Стуса суб'єкт мовлення лише три години польоту літаком може бути "певним, що світ ще не збожеволів" [128, 168]. Герой В.Голобородька живе з відчуттям того, що стеля може ось-ось упасти на голову [ЛВ, 32]. Обидва з тривогою думають про найближчих для себе людей: батьків, дітей. Обом поетам їхні сини видаються беззахисними "зайчатами": В.Стус так називає свого маленького сина у вірші "Вони сидять за столом...", а В.Голобородько - в поезії "Від зайця..." Сміслово-емоційний контекст підказує, що джерела внутрішнього стану героїв - тривоги, безпорадності, навіть розпачу, - були в соціальній дійсності.

У В.Стуса в багатьох поезіях варіюється мотив: людина в буденній суєті губить себе, втрачає частини ества. Спочатку цей процес виглядає досить безневинно, його можна призупинити, навіть

повернути назад. У вірші "Я знаю..." (1962) закоханий ліричний герой може повернути жінці "роздаровані уста, очі, пам'яті, погляди, губи, плечі", усе "до найменшого панігтя" [128, 58]. І герой вірша "Голова невагома..." може "зібрати" себе до купи: "Всі частини мого тіла опівночі почнуть повертатися..." [128, 146]. Але не все і не завжди можна повернути.

"Обриси людського тіла" помічає ліричний герой В. Стуса "на мапі республіки". Вони викликають смуток при будь-якому спогляданні: "Уявити, що голова повна води / і людина висить догори ногами, - / досить моторошно. / Отож, навпаки: людина стоїть у воді, / їй немога витягти ноги" [174, 98]. Відзначається "на мапі республіки" місце, де "має бути сіра, насичена киснем сировина", тобто мозок цього гігантського тіла (Київ - адже там грубшає "голуба артерія" Дніпра). Цю "сировину" вичерпують щороку ті, хто має "такі... санаційні обов'язки". Стусова людина на мапі має генетичний зв'язок з прикутим Прометеєм. Їй так само "немога" зрушити з місця і її так само катують. Тільки у давньогрецькому міфі Зевсів орел дзьобав Прометеєві печінку, щоб завдати мук. У Шевченковому "Кавказі" орел "ребра й серце розбиває", щоб знищити вільнолюбні прагнення народу-Прометея. У В. Стуса, знищуючи "сіру сировину" (метафоричне зображення періодичних проскрипцій серед української інтелігенції), "людині на мапі" забороняють думати.

Культурною традицією багатьох народів людські спільноти часто трактувалися як "тіла". В Євангелії цей образ вживається щодо церковних громад, християн взагалі. "Тілом" може бути й держава, як-от у "Слові о полку Ігоревім": "Сказав Боян...: "Тяжко голові без плечей, / А зле тілу без голови. / Так само тяжко й Руській землі / Без князя Ігоря" [175, 33]. Детальний аналіз художньої концепції "колективного", "родового", "народного" тіла у творах Ф. Рабле дав М. Бахтін. Дослідник вважав, що у великого француза "носієм матеріально-тілесного начала є... народ, який у своєму розвитку вічно росте й оновлюється" [176, 26].

В поезії В.Стуса "Цей корабель виготовили з людських тіл..." вже перша фраза характеризує суспільство, над яким чиниться насильство. З людських тіл змайстрували "Геть усе: палуби, трюм, щогли / і навіть машинне відділення". Але не гладко йшла робота будівників цього суспільства: "Морока була з обшивкою. / Особливо погано держали воду місця, / де попадалися людські голови". І тут симптоматична ненависть до "голови", людського інтелекту, здорового глузду, вільної думки. Часом заради стійкості корабля приносили в жертву й тих, хто не був "будівельним матеріалом": "Коли утворювалася потужна водотеча, / діру затикали кимось із екіпажу", тобто з керманців, творців режиму, що шукали "щасливої пристані / у відкритому морі" [128, 179].

Езопівською мовою на межі гротеску В.Стус змальовував тогочасне суспільство. Воно зображене як організм ("людина на мапі") або насильницьке утворення з багатьох організмів (безперечно, маються на увазі нації). Тоді "корабель з людських тіл" - це СРСР.

Оскільки "колективне тіло" - суспільство складається з багатьох індивідуумів, то поет водночас піднімає ще одну кардинальну проблему - смисл життя людської особистості. Художньо розв'язується вона на власному прикладі і на основі спостережень за іншими в середовищі української інтелігенції. У вірші, який починається рядком "Горде тіло моє нецензурне..." ідеться про взаємини особистості з ворожим їй тоталітарним ладом, що видає вердикти про "законність" чи "незаконність" людських тіл, тобто успадкованих від предків сутностей, національної духовності. Насильство над ними зображене змістово виразною градацією "четвертування": втрачені руки й ноги - відібрано свободу дії, самовияву, руху, "голова... відпадає", бо її заповнюють дурманом, "серце диміюче" - остання цитадель національної свідомості. Героєві дороге це тіло - українство, волелюбне і непокірне єство (адже тіло саме горде і нецензурне), він намагається його зберегти, відстояти: "Я тебе, як молитву, беріг..." [174, 154]. Це суто авторська здатність відстояти свою духовно-національну окремішність.

Інший Стусів персонаж уникає тортур, але заради цього мусить зректися свого тіла (вірш "Виховання"). Він не зміг чинити опір насильству "вихователів", хоча його ще й не "четвертували", а лише відшмагали: "Подолай себе, грішнику, / правила вихователі, / шмагаючи йому спину / канчуками, / і бідолашний не витримав: / добре натужився / і посунувся з себе, / поминаючи грішну плоть" [174, 145]. Замість "гордості" й "нецензурності" тіла з попереднього вірша тут з'являється подоланість, відмова від своєї національної сутності, людської гідності. Подальше життя персонажа перетворюється на "ритуальний танок подоланості" над власною покинутою "шкірою", "плоттю". Тіло - найсуттєвіша частка єства героя - стає трупом, бо ж він танцює "як дикун коло забитого". "Нещасний був у захваті: / йому таки / дозволили існувати в собі, / хоч і на відстані", але таке нещасне напівжиття у Стусовій філософії гірше за смерть.

В.Голобородько теж зображував розпад людської особистості під тиском обставин. У поезії "Почленований як на пласі" герой констатує повну втрату себе як цілісної, здатної діяти особистості: "Почленований як на пласі / на окремі шматки / які об'єднує тільки моє ім'я / я бачу як ті відокремленості / не слухаються мене зовсім..." [ЛІВ, 188]. Страх викликає у нього те, що одна з відокремленостей стала "кудлатим собакою". "Кудлатий собака" - нав'язані, накинута думка, світоглядна директивна "правильність", яку годі порушити, бо будеш покараний. Але й жити з "кудлатим собакою", коли він руйнує всі інші компоненти світогляду, неможливо: "боюся... бути з'їденим всьому / хоч і так мене вже не існує / а є окремі шматки як на пласі / які об'єднує тільки моє ім'я" [ЛІВ, 188]. Так фізично відчутно автор зображує внутрішній світ, психологічний стан інтелігента, замордованого ідеологією і законами радянського суспільства.

Персонаж вірша "Хотів бути людиною..." сам себе знищує: "щоб бути схожим на інших, на всіх", "відтяв собі ногу", "відкусив пальці", "пообривав вуха", "викрутив носа", "повиймав очі", "вирвав язика" [КОР, 132]. У переліку цих самокаліцтв простежується своєїдна градація. Нога і пальці символізують здатність діяти; вуха, ніс і очі - здатність сприймати речі такими, якими вони є, язик - слово і як громадянський вчинок, і як слово українське: "Щоб ненароком не бовкнути чогось зайвого - вирвав язика / (не став казати і лагідних слів коханій)" [КОР, 132]. У цього персонажа не залишилося нічого з того, що робить людину людиною, хоча він нібито хотів нею бути, як задекларовано в назві вірша. Ця назва - вказівка на суспільну причину деформацій цього героя.

В. Стус намагався пояснити природу таких образів у статті про В. Кордуна, яку називав "саморецензією" [51, 65]. Він спирався на положення іспанського філософа Ортеги-і-Гассета, висловлені в праці "Бунт мас", очевидно, знайомій поетові за нью-йоркським виданням 1965 року. За В.Стусом, у цих тілесно деформованих образах у творах поетів-шістдесятників знайшло відображення суспільне явище "омасовленості". "Істотним запереченням нормальності соціального світу є омасовленість існування", через яку "тріщать хребти, люди спресовуються в суцільну однорідну, багатоголову масу, де людина без голови сусідує з дво- чи триголовою, безногі - з чотири- чи шестикопитними, однорукі - з такими біомеханічними витворами, які нагадують бога Шіву" [51, 364]. Гротескна характеристика соціального явища вповні відповідає суті радянського суспільства з його єдиною для всіх ідеологією та партією.

Трактування тілесних деформацій персонажів В.Стуса і В.Голобородька можна сприйняти як відображення "омасовленості", нівеляції свідомості, насаджування бездуховності, супроводжуваної денаціоналізацією. У В.Стуса засобами гротеску деформованими тілами зображено все суспільство, і нація, й особа. В. Голобородько змальовує індивідуальне буття. Відторгнення елементів т і л а, ества, як і перетворення одного з них на охоронця ладу - собаку, є образами-символами. Так зображено процес руйнації людської особистості, її свідомості та тиск суспільного оточення, нагляду за інакомислячими.

Ще один спільний образ зустрічається в поезіях В.Стуса і В.Голобородька 60-70-х рр. - кроти або ж "земляні звірята". Підземні істоти у фольклорно-літературній традиції символізують цілу гаму "темних" відтінків буття. За Біблією, кроти - "нечисті" тварини (Кн. Левит, 11:29). У Шекспіровому "Гамлеті" "старим кротом" названо духа небіжчика; за деякими тлумаченнями, це було "прізвисько диявола" [177, 354]. Народна українська легенда оповідає, як Бог покарав чоловіка за неправдиву клятву, обернувши його сина (або його самого) на крота [171, 155].

Ймовірно, що образи підземних тварин з'явилися у В.Стуса і В.Голобородька й під впливом байки 19-ї з "Басен Харьковских" Г.Сковороди. Не бракує свідчень того, з яким пієтетом ставилися українські шістдесятники до цього митця і мислителя. Про нього писали І.Дзюба, І.Драч, М.Вінграновський, Л.Костенко, І.Калинець.

В. Стус і В. Голобородько згадували Сковороду у віршах. Його ім'я для них стало важливою точкою відліку в просторово-часовій і духовній системі координат. Так вони віднаходили усвідомлення культурної тяглості. У передмові до збірки "Зимові дерева" В. Стус засвідчив, що для нього "один з найкращих друзів - Григорій Сковорода" [128, 42].

Відома дослідниця М. Ласло-Куцок доводить, що "звеличення світла" було однією з важливих тем творчості мандрівного філософа і поета, що Сковорода "постійно намагався обожнювати світло" [178, 56], вважав його "онтологічним гомологом людського щастя" [178, 53], стверджував, що "Бог сотворив сонце як символ, як фігуру, що має унаочнити засобом світла, засобом сіяння абсолютну істину, правду і вічність, духовне начало світу" [178, 56].

Великий Кріт із байки 19-ї "Нетопыр и два птенца - Горлицын и Голубинин" ненавидить світло, намагається переконати наземних тварин, що світло, сонце, очі - шкідлива вигадка, а істинною є тільки тьма. Він є тут уособленням усіх видів "темряви", фізичної і духовної, зла, можливо, диявольської сили, адже однодумцями його виступають у сквородинівській байці всі "нечисті" за Біблією істоти: кажан, сова, сич, яструб, одуд, пугач.

У Сквороди темрява є частиною світобудови, неминучою, власне, необхідною для світової рівноваги: "Свѣтъ и тма, тлѣніе и вѣчность, вѣра и нечестіе - мир весь составляют и одно другому нужно" [147, 124]. Звучання байки Г.Сквороди оптимістичне й гуманістичне: у нього ця темрява безсила проти світла. Мало того - сам лист Великого Крота, в якому він намагається заперечити цінність світла, сонця, очей (тобто здатності світло сприймати), прочитується як возвеличення світла.

Ще один кріт, що міг привернути увагу Стуса й Голобородька в кінці 1960-х, - персонаж оповідання Ф.Кафки "Нора". Навколо Ф.Кафки точилася затяжна літературно-критична "війна", але самі твори довго не видавалися. Першою в Україні була публікація оповідання "Перевтілення", однієї з новел та уривків з романів у київському журналі "Всесвіт" у грудні 1963 року (переклад Є.Поповича, вступне слово і коментар Д.Затонського). "Питання про Кафку" набуло актуальності саме в 1963 році, коли в багатьох країнах світу відзначалося 80-річчя від дня народження письменника. У Ленінграді та Празі відбулися наукові форуми, на яких виступали й науковці-немарксистки, й марксистки немосковського гатунку. Москва мусила розставити ідеологічні акценти, і зробила це: на початку 1965 року тут були видані твори Ф. Кафки і монографія киянина Д.Затонського, у якій наголошувалося: хоча Кафка - художник "нереалістичний" і "непрогресивний", але його твори і доля "свідчать проти сучасного буржуазного світу, проти сучасної буржуазної культури" [179, 147].

Це була значна поступка невдоволеним пануванням соцреалізму читачам, у першу чергу, звичайно, інтелігенції, митцям. Вони дістали можливість читати Кафку. Очевидно, книга австрійського письменника відразу ж стала дефіцитною, бо у тому ж 1965 році В.Стус у листі запитує товариша, "чи не можна в Донецьку дістати томик Кафки" [173, 37], і просить зробити це для нього.

Кафчин підземний звір (біологічний вид його в оповіданні "Нора" не визначений, за способом життя він кріт) не є ворогом сонячного світла, періодично виходить на прогулянки, але обрав для себе життя у темряві. Жах перед світом змушує його рити все нові й нові ходи, облаштовувати нору так, щоб можна було навіть "облогу витримати" [180, 590]. Зрештою, нора ця стає для нього пасткою, в якій він чекає загибелі. Звір з "Нори" - типовий для Кафки персонаж, безнадійно самотній перед жорстоким і незбагненим світом. Питьма ж - не один з полюсів буття, як у Г.Сквороди, вона панує неподільно.

Кріт відіграє епізодичну роль у поезії М.Вінграновського "Повернення Хікмета" (1965). Цей вірш знав В.Стус, уривок з нього переписав своєю рукою, через що він потрапив до його зібрання творів (цю помилку швидко було виправлено). Головний герой М.Вінграновського - Поет, а головний зміст твору - роздуми про долю Батьківщини. Тема ж крота з'являється через те, що Н.Хікмет у поезії під землею поспішає до Туреччини, "труну розбивши опівночі" (реальний Н.Хікмет помер і був похований у 1963 році в Москві). Шлях Поета - "під корневищами політик і країн, / під корневищем людства - до вітчизни" [181, 121]. Проходить він і через Україну: "Попід Дніпром, біля чола Тараса". Вкладені в уста Хікмета інвективи на адресу Туреччини - це алюзія. Так Вінграновський привертає увагу читача до України, позбавленої волі, до її історії й сучасності. Довгий шлях Поета "на ліктях, на колінах" до вітчизни символізує вимушене "підземне" існування національного патріотизму. М.Вінграновський наголошує: "Поети - не кроти, / Поета очі - це вітчизни очі". В. Стус, списуючи цей вірш в іншому варіанті, вибрав саме уривок з кротами: "Тремтять, Туреччини! Поети - не кроти, / але й тоді, як роблять їх кротами, / їм все видніше з моря і землі" [174, 88]. Синекдоха Туреччини вміщує в собі й Україну. "Темрява", що для Г.Сквороди означала ворожість до світла у найширшому розумінні, для Ф. Кафки - екзистенційний жах і безвихідь, у М.Вінграновського - відсутність патріотизму, громадянської активності.

В. Стус створив образ кротів у вірші "Раз на тиждень..." Його персонажі нібито не цілковито т е м н і, не сліпі, час від часу ("раз на тиждень") виходять на прогулянку. Але світло, яке вони бачать і до якого прагнуть, особливе: "уявляють світанні кольори, / ніч, вечір, дощові хмари..." [174, 189]. Це ближче до темряви, адже до переліку потрапила ніч. Вони під землею "почуваються щасливими", там у них свої клопоти і "тьмяна радість". Кроти мають "відгодовані спини", тобто зреклися життя на поверхні заради ситості. Навіть небо, яке вони так наполегливо прагнуть уявити, розтягують по своїх

нірках: "Неба небо, розточене по нірках, сховалось під землею". "Земна і небесна твердь" у їхньому повсякденному житті "існують упереміш", тому вони просто "не помічають жодної".

Ці алегоричні образи - художнє втілення життєвого пристосуванства, неприйняттого для максималіста Стуса: напівсвітло - життя напівсили, ситість і безпека досягаються ціною зречення істини, змішування "земної і небесної тверді" - неприпустима зневага до духовної високості. Поет змальовує спроби цих добровільних в'язнів підземелля "раз на тиждень" замислитися над своїм життям. Але навіть усвідомивши своє становище, вони не наважаться щось у ньому змінити. Тому й дістають нищівну авторську характеристику: "Кроти потребують забутого горя, / Мовби повітря, що допомагає травленню...". "Забуте горе" кротів викликане спогадами про те, що вони колись були людьми, людська ж сутність для Стуса невіддільна від національної. Кротам "важко уявити себе людьми", бо вони забули, власне, свою українськість. Фізіологічна деталь "допомагає травленню" зводить нанівець серйозне сприйняття кротячих пошуків "неба", сенсу життя.

Близький за змістом до Стусових кротів образ "земляних звірят" у вірші В.Голобородька "Хто ми? - сумніваємося..." Правда, колективне МИ - це люди, але вони ототожнюють себе із "земляними звірятами". Образ їх накреслюється в самохарактеристиці. Питання "Хто ми?" стосується передусім національного коріння, бо зізнаються, що заплутались "між коріння дерев і вмерлих пращурів", хоча за звичкою ще носять цим пращурам "істи раз на рік", тобто після Великодня. Самі вони сидять в "темних норах над мапами", посилають "полки на полки", зводять "високі будівлі". Вони байдужі до мертвотності предметів, які нагадують про кровопролиття й можливі марні жертви: "Зчищаємо іржу з касок і гармат... / Посиляємо полки на полки, / але все рівно темно" [КОР, 126]. Це темнота щодо історичного коріння і самої історії, бо ж "сумніваємося". А безперспективний "бій" з темрявою сприймається як алюзійне відображення численних пропагандистських битв за урожай, за виконання і перевиконання п'ятирічних планів тощо. Це облуда, імітація праці, подвигу, справжнього життя. Голобородьковим земляним звірятам ніяк не вдається сконструювати крила, бо крила - символ високого духовного злету. Закінчується самоаналіз зізнанням: "дискутуємо про анахронічність очей / і взагалі про ліхтарі бо знаємо хто ми". Відсутність розділових знаків ніби підкреслює певне сум'яття, в якому перебувають МИ, ототожнені із земляними звірятами. Адже дискутують про те, що є аксіоматичною умовою нормального життя. Значить, їх позбавили очей і ліхтарів, джерел знань та правди. А без цього МИ справді "земляні звірята", життя яких позбавлене високих діянь і прагнень.

Звірята мислилися автором не як кроти: в ЛВ вони названі "земляними собаками". Лише одну тварину нашої фауни так називають - сліпця, "зінське щеня". Ця тваринка має лиху славу. Г.Булашев подає народну характеристику "зінських щенят": "Вони страшенно злі й дуже отруйні, через що Бог позбавив їх зору, аби вони не завдавали надто багато шкоди: якби у них були здорові очі, вони б і людей їли... Той, кого вкусив сліпонець, неминуче вмирає..." [182, 344]. В.Голобородько міг обрати цього звірка головним чином тому, що він "сліпіший" за крота: якщо у кротів зберігаються рудиментарні очі, то у сліпців вони зтягнуті шкірою.

Хто ж вони - "кроти" Стуса і "земляні звірята" Голобородька? Зрозуміло, що це алегоричне зображення людей. У В.Стуса вони намагаються "уявити себе людьми", у Голобородька - "носять істи" пращурам у поминальний день. Наративна форма у В. Голобородька - "ми" підказує, що це поетові сучасники. Їхні заняття мають ідеологізований характер: "бій" з темрявою, дискусії про очі, пошуки сенсу життя. Це ті, хто мав би берегти с в і т л о української духовності, але, зрікшись свого коріння, марно намагаються заповнити порожнечу псевдодіяльністю й дискусіями. "Підземні звірі" В. Стуса й В.Голобородька - це інтелігенти, позбавлені громадянських чеснот, високого сенсу життя.

Образ крота-українця виявив чималу життєздатність у літературі, зокрема віднаходимо його в одній з поезій Д.Павличка 1999 року. Страх загання під землю кротів і "відбирає очі, / і в деяких людей, / хоч дивляться вони на сонце, / та бачать тільки нори перед собою..." [183, 18]. Кроти тут - люди, душі і життя яких спотворені віками поневолення.

Так через алегорію "підземного звіра" розкривається філософія буття окремої людини чи цілої громади. Соціальна дійсність породжувала проблему, а літературна традиція впливала на асоціативне мислення різних поетів: В.Стуса, В.Голобородька, М.Вінграновського, а пізніше й Д.Павличка.

В. Голобородько створив образ представника суспільства, чийм життям повністю розпоряджалася влада, у вірші "Загиблий за ідею". Сама назва вписувалася в риторику радянського патріотизму і мала б настроювати на героїчний сюжет. Але вже перші три рядки твору позбавлені урочистості чи хоч би величальної інтонації: "І сказали йому, що мусить вмерти за ідею, / дали рушницю і послали на фронт, / і він загинув за ідею" [КОР, 46]. В цій сухій інформації названа тема

твору ("мусить вмерти за ідею"), міститься зав'язка ("дали рушницю і послали на фронт") та розв'язка ("і він загинув за ідею"). Дієслівний ряд характеризує героя як підневільну особу. Йому силою була нав'язана і сама ідея, яка навіть не проголошується. Вперше вміщений у ЛВ, вірш, можливо, був нав'язаний подіями в Угорщині, Чехословаччині, акціями влади СРСР, які були протиправними і злочинними передусім щодо свого народу, своїх солдатів, що виконували накази.

В наступному п'ятирядковому уступі пояснюється готовність солдата померати за ідею: "З кіно йому смерть вояка уявлялася / піднесеною, як святкові прапори, / і там солдати падали в переможному бою". Така характеристика емоційного сприйняття загибелі в бою свідчить про фарисейство у вихованні солдата. Бо ж чи може бути смерть святом? Реальна ситуація складніша: вояк "не знав навіть, хто перемагає, - чи ті, хто за ідею, чи безідейники - вороги". Знижене слово "безідейники" надає іронічного змісту "ідеї".

Центральний елемент змісту композиційно наближений до народних історичних пісень, у яких воїн посилає родичам трагічну звістку: він одружився, "взяв собі за жіночку / Та крутую могилочку..." [184, 61]. Могила - символ безсмертя того, хто загинув у боротьбі за вітчизну. Загиблий солдат з Голобородькового вірша помер бездумно і похований жахливо. Куля його "перечепила на смітнику", "домогосподарка якась із відра / висипала на його спину непотріб", через тиждень на смітнику виглядав "тільки чобіт, / а потім тільки підощва, / а потім нічого...". Знижена лексика для показу загибелі (куля "перечепила") і картина поховання сповнені іронії, не возвеличують вояка.

Фольклор і Т. Шевченко формували уявлення про те, як слід ховати загиблого за справедливість лицаря, патріота: "Звелів собі насипати високу могилу, / звелів собі посадити червону калину" [184, 74]; "Як умру, то поховайте / Мене на могилі, / Серед степу широкого / На Україні милій".

У вірші "Загиблий за ідею" поховання: не висока могила, а смітник, не калина над вояком, а "буйним цвітом" цвітуть бляшанки і жужелиця, не товариші шапками насипають могилу, як у думках зображується, а домогосподарка прикидає сміттям загиблого. Їй байдуже до нього, як йому байдуже було, чи справедлива та ідея, за яку його послали навіть не воювати, а в м е р т и. Картина смітника доповнюється образом курки, яка порпалася на ньому, але "не могла догребтися до впалого вояка". Курка не з того роду птахів, які в народних піснях прилітають на могилу козака "каліну їсти" і приносять "з України вісті". Курка і не орел, не чорний ворон, які зліталися на поле битви і сідали на тіла полеглих. В такий спосіб теж підкреслюється абсурдність втрати життя за фальшиву ідею.

Смітник - це місце вояка в історії своєї країни і тієї, куди його послали. Але цього він не усвідомив, не встиг. Таку думку автор докидає останніми рядками вірша: "А думати про те, що на смітнику / матері непристойно проливати за ним сльози, / йому не було вже коли". Це теж перегук з історичними піснями. Родичі і передусім мати плакали над загиблими лицарями. Материнські сльози святі, а смітник - це ганьба і для вояка, і для родичів. Другий план поезії "Загиблий за ідею", асоціація на контрасті з народним героїчним епосом, викрешує емоційний заряд - гнів на адресу неназваних винуватців за обірване і зганьблене життя.

Глибокого драматизму сповнена й поезія "Самовбивці", де йдеться не про фізичну загибель, а про денационалізацію українців. Суб'єкти мовлення - МИ. Але спочатку націю ніби характеризують чужі, недоброзичливі голоси: "Ми - репані жителі Хохландії, / ми - хохли з обвислими вусами..." За спогадами І.Кравченка про І.Світличного [185, 364], для блюстителів радянської ідеології "вуса вниз" (так носили козаки), як і вишивана сорочка, були прикметою націоналіста.

Далі перелік характеристик, що ними обкидала свідомих українців пропагандистська машина впродовж радянської доби: "Ми ледарі, ми - бандити, зрадники, поліцаї, / ми - мазепинці, / ми - петлюрівці, / ми - бандерівці..." Далі М И здобуваються на власний голос: "нам нічим оборонитися від нападів..." Цей колективний суб'єкт мовлення характеризує звинувачення як безпідставні образи: оборонитися нічим "від будь-яких образ, / кинутих нам ким не заманеться". "Ким не заманеться" - стримано-зневажлива характеристика опонентів. Після цього відбувається інтонаційний злам: МИ зображені як народ з давньою історією, що заслуговує на повагу: "Наша артилерія - чумацькі випряжені вози, що поціляють задерними догори дишлами у ворога, який наступає на нас нізвідки і звідусіль, / наша авіація - вітряки, / сконцентровані на одному бойовому аеродромі - у музеї народної архітектури просто неба" [КОР, 12]. Так єдиним плацдармом народного духу зображений музей народної архітектури та побуту, а представлені в ньому експонати відбивають епохи господарювання на своїй землі.

Образ такого музею набирає трагічного звучання у поезії В.Голобородька "Коли зрідка приїжджаю..." [ЗД, 117]. Суб'єкт, приїжджаючи до Києва, іде відвідати "з небагатьма живими

друзями / могили вмерлих / на Байкове кладовище" (де похований цвіт української інтелігенції), а потім "до скансену". Скансен - те саме, що музей архітектури просто неба, тут - моторошна картина завмерлого життя: на вітряках "давно уже не мелють", у хатах ніхто не живе, з колодязів не беруть воду. У поезії ж "Самовбивці" "артилерія - вози", "авіація - вітряки", "бойовий аеродром - музей" - духовна спадщина традиційної культури, але проти "невидимого ворога" - бездуховності вона виявляється безсилою. Тому й інтонація подальших роздумів трагічна: "Нам немає місця на своїй землі. / Нам нікуди подітися у цьому світі, / ми емігруємо лише до давньої Греції, / розгорнувши Гомерову "Іліаду".

В "Іліаді" Гомера йдеться про те, як відважно боронилася Троя, але впала через підступність. Троянці у І. Котляревського - українці. У Л.Костенко мандрівний дяк розмірковує: " Усі віки ми чуєм брязкіт зброї, / були боги в нас і були герої, / який нас ворог тільки не терзав! / Але говорять: "Як руїни Трої". / Про Київ так ніхто ще не сказав" [186, 106]. Через цю історичну поразку, через те, що здали свою "Трою" - Київ, "ми" - колективний суб'єкт мовлення, - змушені упосліджуватися все глибше: "аби вижити - ми себе вбиваємо: / стираємо своє ім'я - ім'я українця - з лиця землі..." Ім'я, поряд із словом і мовою, у В. Голобородька - символ духовного багатства, а тут воно порівнюється з плювком, бо упосліджені люди самі себе зневажають.

Другою майже втраченою прикметою самоідентичності українців у цьому своєрідному перелікові - градації називається мова: "Ми відмовляємося від своєї мови, / як від якогось нездійсненого злочину, / у якому нас ніби звинувачують". Острах має історичні причини: українське слово, як і "вуса вниз", могло послужити додатковою підставою для звинувачення в націоналізмі, що у радянські часи був кримінальним злочином.

Третьою згадана "рідна домівка", що є тут і селянською хатою, "стіни якої уже не захищають", і Україною. Пуант вірша - останній рядок "ми - самовбивці". Акцент зміщується: несприятливі історичні обставини - само собою, а М И повинні самі свою долю плекати.

Заляканим режимом інтелігентам та аморальним пристосуванцям В.Стус і В.Голобородько протиставляли своїх друзів - відданих патріотів, які стали на герць з політикою нищення українського народу. У вірші "Ярій, душе! Ярій, а не ридай", присвяченому пам'яті передчасно загиблої художниці А. Горської, провідний мотив - возвеличення горстки сміливців. У наказовій першій фразі поезії слово *я р і т и* означає випромінювати яскраве, сильне світло, щоб знайти хоча б "червону тінь калини". Суб'єкт мовлення Стусової поезії представляє "малесеньку щопту" відважних українців, у жилах яких є "калинова кров" - збережена історична пам'ять та успадкована від предків вільнолюбність. У своїй медитації, яку водночас можна назвати й інтроспекцією, поет показує усвідомлення того, що "Застерігає доля нас зарання, / Що калинова кров - така густа, / Така крута, як кров у наших жилах" [128, 163]. Паралелізм народної пісні - калина й Україна - зливається у вірші в одне поняття: трагічна доля сміливців, які діють в умовах не просто поламаної, а знищеної калини, деморалізованого народу. Але ця поезія - не лише епітафія А.Горській, а й величальна пісня усім хоробрим патріотам.

В. Голобородько присвятив Стусові вірш "Калина об Різдві". Написаний після проголошення Україною незалежності, твір через апострофу набирає форми сповіді. Суб'єкт мовлення ніби зіставляє вартість Стусового життя, покладеного в підмурок самостійної України, і гідність живих товаришів, які живуть у новий час. Надзвичайно зворушливо починається сповідь: "Калиною, розквітлою об Різдві, / ти повернувся, Василю, на Україну: / тут сьогодні справджуються твої слова..." [КОР, 23]. Калина розквітла на Різдво - бо на Різдво народився Василь Стус, повернутися "калиною", як видно з подальшого розгортання образу, значить - по схиленій над безоднею калині, як по містку, і це повернення рівнозначне справдженню пророцтва патріота. Сам процес здобуття незалежності охарактеризований як не позбавлений протиріч і труднощів: "але не все казане тобою справджується, / але справджується не все, що ти казав..." Проте все, за що герой боровся і віддав життя, "має справдитися". Далі змальовується фантастична картина: Василь "через замерзлий о Петрі Дунай перейшов до поля". Замерзлий о Петрі Дунай - паралель до калини, розквітлої об Різдві. Хотіти мерзлого в Петрівку - бажати неможливого [136, 25]. І калина об Різдві, і лід у Петрівку - це опозиція, драматичне поєднання тепла і холоду. Дунай - зупинена невчасним холодом течія життя. "Повернувшись", тобто воскреснувши з мертвих, герой здійснює неможливе. Характерно, що він переходить "до поля". Селянська за походженням, наша творча інтелігенція здавна проводила паралель між "полем" - рідною землею і "полем" культури, хлібом щоденним і "хлібом духовним" (біблійний образ, що прижився в літературі). В одній з поезій циклу "Веснянки" І. Франка поле - вся

Україна: "Зеленійся, рідне поле, / Українська ниво! / Підоймися, колосися, / Достигай щасливо!" [187, 28]. Хліборобська лексика - це метафоричне зображення розквітлої, багатой держави. В.Голобородько накреслює поле, на якому бракує саме такого трудівника, як В.Стус: "де чепіги золотого плуга без долонь твоїх холонуть, / де золоте пшеничне зерно, не посяєне тобою, не проростає, / де золотий серп без твого ужитку іржавіє". Золотий плуг, зерно, серп - образи колядкові, і розмову ліричний герой веде з товаришем "об Різді". Символіка золотого кольору прадавня. Це "колір сакральності, верховенства й чудесності" [119, 265]. У В.Голобородька золотими є знаряддя і "продукт" праці - зерно. І цими найкоштовнішими поняттями зображено трагедію патріота - "орача" і країни - "поля": трудівника знищено, зерно не проростає, серп іржавіє. Градація та анафора цементують твір, поглиблюючи два настрої: скорботу і возвеличення. Чому ж смуток, якщо деякі "слова" загиблого "справджуються"? Автор пояснює: "А ми, твої товариші, Василю, / носимо з собою по жовтій кості". Образ "кості" (не кістки, а саме "кості") часто зустрічається у замовляннях. Це "один з найархаїчніших [символів] у світовій міфології. Тісно пов'язаний з поховальними обрядами, з культом мертвих... Кість... найчастіше жовта..., значно рідше - біла..." [119, 252]. Це як той "попіл, що стукає в серце" у Шарля де Костера: нагадування про смерть близької людини і докір живим, які не виправдовують принесені жертви. В. Голобородько розгортає тему провини живих перед мертвими, вдаючись до потрійності. Зображено в трьох ситуаціях колишніх товаришів. Серед плину суєтного життя їх супроводжує "жовта кість". Її витягують замість ключів з кишені, бачать її брелком, їдучи в авто, а при зустрічі з приятелем замість "виманіженої руки" простягають "жовту кість", яка нагадує про загиблого. Поет докоряє "товаришам" як чревоугодникам: все те, що вони мають, куплене "на гроші, / що їх тяжко виробляв своїми руками поет", виборював їм свободу творчості у в'язниці, зокрема частим голодуванням і перебуванням у карцері. В. Голобородько іменем В.Стуса застерігає живих сучасників: здобувши спокій і ситість, виправдовуючи "катів" і "вбивць", які не змінилися ("у головах... замість розуму одна величезна літера"), вони не діють, не борються, щоб усі "слова" Стуса справилися. Глибину громадянської пасивності живих автор зображує побутовою картиною, яка має підтекст: "Вдома в кожного з нас щодня / з-під кухонного ножа, / застромленого у одвірок дверей до кухні, / за ніч на кахляну підлогу натікає калюжка крові..." Цей образ ножа казковий за походженням. Прадавній мотив змібборства втілюється у сюжетно дуже близьких казках східних слов'ян. В білоруській казці є такий епізод: "Удовенко... устромив у стіну ніж, підставив кухоль і каже приятелям:

- Коли в цей кухоль капне з ножа кров, то біжіть мені на допомогу" [188, 62]. Приятелі ж спали, поки "повний кухоль крові з ножа натекло". У російській казці брати мусли чекати свисту змібборця - і проспали теж. В українській казці богатир каже товаришам: "Глядіть на мою рукавичку: як буде піт текти, то гуляйте, а як буде кров капать, то пускайте мого коня" [144, 16]. У білоруській та російській казках побратими, прокинувшись, все ж поспішають на допомогу, а в українській: "ті богатири прокинулись, бачать - з рукавички кров іде, але бояться йти виручати Івана - мужичого сина, думають: для чого нам свої голови за нього підставляти?"

Казковий символ крові з ножа змібборця поєднується у В.Голобородька з приземленими побутовими деталями: кров та тече на кухонні кахлі, "калюжкою" розміром "із блюдце", ще й досить нешанобливо витирається звичайною ганчіркою, бо це "непорядок" (і тільки). Лад наводить дружина, "вранці прокинувшись першою", а м и, продовжує дорікати поет, "коли встаємо до сніданку, / то нічого вже й не помічаємо". Кров, що тече з ножа щоночі, нагадує про біблійний образ. Бог промовив до Каїна: "Голос крові брата твого взиває до мене з землі" (Буття, 4:10).

Від картання живих поет переходить до самохарактеристики, адресованої Василеві. Він ніби продовжує багато років тому обірвану розмову з другом, згадує обставини, за яких розлучилися, і робить спробу відновити духовний зв'язок та отримати відповіді на запитання: "Чим я міг зарадити тобі, Василю? Лише підбадьорити порухом руки: / коли б ти міг подивитися на вчорашній натовп..." Знову біблійна алюзія: натовп був на Голгофі, на закритих засіданнях суду над дисидентами натовпу не було. Із "вчорашнього натовпу" суб'єкт мовлення здіймає "високо над головою на привітання" скривавлену руку (рана - свідчення того, що він теж постраждав). Друг міг би побачити "руку із відірваною до м'яса шкірою, / подібною до стікаючої кров'ю вивернутої рукавички, / немов доторкнутися до вирваного серця жайворонка".

Ймовірно, "стікаюча кров'ю вивернута рукавичка" - відлуння казки про Івана - мужичого сина і смисловий перегук з ножем, з якого стікала кров. Та рука порівнюється з вирваним серцем жайворонка. Нанизування символів, можливо, - прорив "нижньої свідомості", за визначенням І.



Фран-ка: логічно цього не поясниш, а тут все злите в одному образі. Жайворонок у В. Голобородька - часто селянин-українець, доторкнутися поглядом до тої руки - серця значило б простити і благословити. Синтаксично переобтяжене, з глибокою інверсією речення: між "коли б ти міг подивитися" і "немов доторкнутися" надто багато виплеснулося з душі суб'єкта мовлення, розкрило його глибоку схвильованість. Це кульмінація сповіді. Завершення вірша - розповідь про те, як суб'єкт мовлення допомагає другові "повернутися": "І я саджаю на білому аркуші калину, що в лузі синім цвітом процвітає..." Це метафоричне зображення письма: він пише синім чорнилом на білому аркуші. "Поки перший рядок дописую - / на другому рядку калина уже виростає на папері, / на третьому рядку калину / на той бік замерзлої річки - / білої криги паперу - нахилию..." Замерзла річка - композиційне коло, одне з пояснень "замерзлого о Петрі Дунаю". Це й папір, на якому пишеться сповідь, і скута кригою ріка життя, і межа між життям та смертю.

В останньому рядку авторська оцінка свого вірша: "Калиновий місток - на повернення - творю". У фольклорі "калиновий міст" вів у потойбіччя. "Калиновий місток" у В. Голобородька зазнав семантичної трансформації, він веде у зворотному напрямку - із небуття в життя. Поет прославляє подвиг патріота, ставить його за взірць живим.

В. Голобородько, як і В. Стус, змістом життя українця, філософією буття людської особистості вважає самовіддане служіння народові, справі утвердження незалежної України. В художній реалізації цієї теми в обох поетів є суголосні моменти. Першою і головною особливістю Голобородькового образного мислення є те, що в структурі його творів важливе місце належить предметно-сислово-семантичному компоненту, в підтексті якого закладені глибокі почуття. В більшості з розглянутих тут творів домінує викривальний пафос.

#### 2.4. Образ слова в поезіях В. Голобородька

Національна проблематика домінує в художній свідомості В. Голобородька. Оскільки носієм національної ментальності є слово, мова, помітне місце серед концептуальних образів поета належить образіві слова. Збірки "Калина об Різдві" та "Слова у вишиваних сорочках" відкриваються поезіями про мову, наче своєрідним заспівом. Власне, й заголовки цих двох збірок промовисті. "Калина об Різдві" - непряма присвята Стусові, бо так названий вміщений у цій збірці вірш про нього. Це й звернення до фольклорного символічного коду. Ним автор відразу ж декларує, у якому асоціативному ключі працює його художня уява. "Калина" та "Різдво" поєднані діалектним чи архаїчним сполучником "об". За В. Жирмунським, усе це тематична лексика: "Кожне слово, вжите поетом, є вже темою і може бути розвинене в художній мотив..." [144, 434].

Роль поетичного заспіву до збірки КОР - вірша "Наша мова" - підкреслена тим, що він не входить у жоден з розділів, а відкриває збірку в цілому, до того ж набраний курсивом. У поезії дві ізосинтаксичні строфи:

кожне слово	кожне слово
нашої мови	нашої мови
проспіване у Пісні	записане у Літописі
тож пісненими словами	тож хай знають вороги
з побратимами	якими словами
у товаристві розмовляємо	на самоті мовчимо [КОР, 3]

Відмовившись від розділових знаків, поет побудував строфи на анафорі та перенесенні. Ці стилістичні засоби забезпечують логічні наголоси майже на кожному слові (бо всі вони важливі), а також емоційні паузи. Поняття "нашої мови", "слова з Пісні", "слова з Літопису" стають пластичними образами. Однією з провідних рис народної пісні усіх жанрів є ліризм, в ній знайшли відображення душа нації, її ментальність, морально-етичний кодекс. Літописи ж фіксували історичні події, серед яких чимало героїчних, але немало й трагічних. І всі треба пам'ятати. Пісня і Літопис у Голобородька з великої літери, хоча сам вірш починається з малої. Це теж засіб увиразнення образів-понять, що засвідчує їх визначальну роль у художньому світі поета, як і в житті нації. Тавтологічне "словами розмовляємо" (у народних думках герой "словами промовляє") та оксиморонне "словами мовчимо" окреслюють духовний і художній часопростір суб'єкта мовлення. Він і говорить, і мовчить не чужими, а своїми, українськими словами, бо саме ними він мислить.

Суб'єкт мовлення - М И - свідомі українці, а в ідеалі - вся нація, що вже визначилася поміж друзів та недругів. В газетному інтерв'ю В. Голобородько з приводу цього вірша говорить: "Ми" тут є

ідеалізованим колективом (народом, нацією), якого, можливо, і не існує (політики кажуть - іще не існує); та хоч в ідеальному моєму уявленні воно існує, можливо, виявлення змісту нашого колективного мовчання відбудеться (а це має неодмінно статися) одночасно з появою в реальності того, поки що ірреального "ми" [94, 5]. Вірш "Наша мова" спонукає загал відчувати себе в тому МИ, віднайти в ньому духовну міць. "Слово з Пісні" та "слово з Літопису" є для поета джерелом образних та смислових варіацій у художньому освоєнні різних аспектів народного життя в минулому та сучасності.

Збірка СУВС починається поезією "Теплі слова". Як і в "Нашій мові", тематичним образом, також заданим заголовком, є образ слова, мови. Характеристики його розгортаються у трьох дворядкових та останній чотирирядковій строфі. Спонукальна інтонація цієї поезії виразніша, ніж у "Нашій мові". Там було лише "тож хай знають", а тут заклик у наказовій формі: "Співаймо пісні про кохання, / щоб не вмерло слово Дунай, / гуляймо весілля своїм дітям, / щоб не вмерло слово коровай, / розповідаймо казки своїм онукам, / щоб не вмерло слово Змій..." [СУВС, 3].

Кохання, весілля дітей, виховання онуків на народній моралі та історії, відображених у казках, накреслюють динаміку безперервного життя нації, запоруки її незнищенності. Інший образний ряд - Д у н а й, к о р о в а й, З м і й - теж втілення цілих світів народного побуту та історії. Змій втілює в собі ворожі сили, про які онуки мають дізнаватися у ранньому дитинстві, щоб їх розпізнавати і побороювати. Повтор у трьох строфах вислову "щоб не вмерло слово" підсилює звучання емоційної думки твору. Всесвіт у цій поезії схарактеризований як "холодний", але його можна, запевняє поет, наповнити "теплими словами нашої мови". Вони "народжуються разом із диханням" і роблять простір придатним для життя. Це думка про органічну потребу звучання національної мови на рідній землі. Емоційна ідея твору випливає з трансформованих образів, які походять з народної пісні, обряду та казки. Суспільство і мова - центральна проблема й у поезії В.Голобородька "Опромінені слова" [КОР, 17], де катастрофічний стан "слова" порівнюється з чорнобильською трагедією.

В розглянутих творах В.Голобородько художньо освоював проблему "людина-слово-соціум" як таку, що існує сьогодні і стосується усього загалу сучасників. Проте поет не обмежується новітнім часом і повертається в минуле, щоб з'ясувати причини духовних втрат. В поезії "Творення вулія" зображене типове явище - занепад одного з українських сіл, можливо, з тих, що колись офіційно були оголошені неперспективними. Тематичний образ вулика (розгорнуте порівняння села з ним становить основу композиції твору) заданий заголовком - "Творення вулія". Діалектна словоформа "вулій" затримує увагу читача, таким чином слово стає вагомим. Воно навіть набуває урочистого звучання, бо поєднане із словом "творення", що асоціюється з космогонією або високим мистецтвом. З іншого боку, вулій і вулик сприймаються як повна, офіційна і побутова форми імені, а повна, звичайно, урочистіша.

Історія села - вулика зображена від першопочатків ("творення") до сучасності. Твір розпочинається описом дій д і д а: "Дід, безіменний, який передав своє ім'я / далеким нащадкам, вийде за ворота, / вийме з білого вуса заблукану бджолу, / промовить чарівне слово..." [КОР, 51]. Слово Д і д в контексті твору може сприйматися як Білобог - бог добра. Крім того, він може втілювати в собі представника найдавнішого покоління наших пращурів.

Впродовж століть в українській громаді старші люди опікувалися збереженням традицій. Зокрема це сконденсовано в образах запорозьких д і д і в, знахарів, пасічників, яких теж вважали знахарями. Знаковою є єдина портретна деталь Голобородькового персонажа - довгі (аж бджола заплуталася) білі вуса. Довгі вуса були в запорожців, а глибше в давнину - у князів і у Перуна, згаданого у "Повісті врем'яних літ": "...поставив кумирів на горі за теремним двором: Перуна дерев'яного, а голова його срібна, а вус золотий" [189, 133]. Рядок "вийме з білого вуса заблукану бджолу" щедро озвучений алітерацією. Він створює враження несуетного, неквапливого руху старечої руки. Зрозуміло, що й бджола діда не вкусила, і відпустив він її лагідно, може, з поблажливою посмішкою.

Те, що дід названий "безіменним", але сказано, що він передав своє ім'я далеким нащадкам, символізує своєрідний стан українського суспільства, коли наявність і цінність спадщини попередніх поколінь не усвідомлюється, неназване дідове ім'я стає ознакою певних нереалізованих потенцій нащадків. Після зв'язки твору йде своєрідне поетичне "замовляння" на щасливе життя сільської громади.

Дід промовив "чарівне слово" заради того, "щоб увесь простір / між обома періями хат / учинився затишним для людей, / як вулій..." Так у текст вплітається діалектне слово "перія". Словник

дає два його значення: "ряд будинків" (з цим значенням згадані "поздовжня" і "поперечня" перії у А.Свидницького) і "бік вулиці"[190, 327]. Оскільки у В. Голобородька між обома періями є "простір", то мова йде про вулицю. Це підтверджується змістом наступних рядків: "Щоб тим іще не названим простором / до церкви люди ішли, та, як бджоли, гули..." Такою пластичною конкретизацією поет викликає в уяві читача картину вулиці, сповненої людським гомоном та рухом. Суголосність "*вулія*" чи вулика і "*вулиці*" викликає певні асоціації. Ці слова, як припускають дослідники, споріднені за походженням і поставлені поряд, сприймаються як назви живих і близьких між собою істот.

Образ села-вулика у В. Голобородька - продовження фольклорної традиції, за якою бджоли - корисні для людей створіння, що живуть досить високоорганізованою природною спільнотою, - і оцінюються в позитивному плані, і порівнюються з людьми. У М. Номиса бджола - "Божа пташка". Пожвавлену розмову характеризують порівнянням - "Гудуть, як бджілки" [126, 567]. Тут наведено і обрядове побажання: "Бувай здорова, як риба, гожа, як вода, весела, як весна, робоча, як бджола, багата, як земля свята". У ньому виразна семантика "бджоли" - працьовитої людини.

У Сковороди у 27-й байці з "Басен Харьковскіх" "Пчела и Шершень" Бджола - "герб мудраго челоуѣка, в сродном дѣлѣ трудящагося". Тут же Г.Сковорода стверджує, що людина, яка живе і працює за своєю природою, тобто схожа на його Бджолу, знаходить у цьому щастя: "И нѣтъ радостиѣ, как жить по натурѣ" [147, 126].

Радість, святковість - настрої, які домінують у картинах зображуваного В.Голобородьком вулія-села, поки воно живе згідно з "чарівним словом" діда. Уже згадувана картина одностайного руху людей до церкви спостерігалася у недільні або святкові дні. Дід заповідає, щоб "медом привітності ділилися між собою / люди, мешканці хат, в усі пори року". Визначення людей насамперед як "мешканців хат" характерне для В. Голобородька: такими є більшість його героїв. Цей тип людини, вихованої на народних традиціях, суголосний художньому світові поета. Мед символізує розумне начало, тут воно поєднане з привітністю, цим найкращим добром дід заповідає ділитися "в усі пори року", завжди. Настанова закріплена енергійною кінцівкою: "Так і буде віднині і довіку". Це, мабуть, кінець дідового "чарівного слова", його заповіт нащадкам. Перша строфа, що містила "чарівне слово", завершується емоційним підсумком - характеристикою народу: "Бджолами житимемо у цьому світі!".

Життєстверджувальна тональність характерна і для наступної картини твору, в якій звичаєві ігри дівчат, молоді зображені як магічне дійство охоронців і будівничих *вулика*. Тут знову відчувається невимовлене слово "вулиця", адже так називалися традиційні розваги молоді - "вечорниці просто неба" з Великодніх свят до Семена. "Дівчата, з того дня, як заплетуть блакитну стрічку / в косу, творять вулика: / дошки не стружуть гемблем - вигладжують долонями, / вулика не збивають цвяхами, - / тісно переплівши пальці, ходять навколо у танку..." Блакитний колір в одязі дівчини - колір зацікавлених взаємин її з парубком, колір барвінку. Цією квіткою прикрашались дівчата, і нею прикрашали молодого на весіллі.

Напочатку дід заповів людям ділитися "медом привітності", а в картині про дівочі ігри суголосно схарактеризовані взаємини молоді. Дівчата "кожному парубкові роздають по чарунці, / щоб уливати туди те, що солодше меду". Так утворювалися нові родини - частинки вулика, сільської громади. Картину завершує емоційне узагальнення: "Правдивим роєм дівочий вулик отут гуде!" Ця метафора сприймається як зорово-слухова картина дівочого хору, злагоженість і краса мелодій якого дивувала зарубіжних мандрівників. І в Шевченковій ідеальній картині родини і села "співають ідучи дівчата", "тільки дівчата і соловейко не затих". Успадкувавши "чарівне слово" діда, суб'єкт мовлення намагається відновити те повнокровне буття села, яке поставало в картинах минулого: "А я той, хто перебрав ім'я мого далекого пращура, / і я вранці на сході сонця вийду за ворота, / і я неодноразово повторюватиму дідові слова, / але прикличу давніми словами / - на простір між двома періями хат - / лише безлюддя..."

Суб'єкт мовлення ідентифікує себе з дідом, пам'ятає давні слова, "дідові слова", але вони не володіють колишньою чудодійною силою: через згубні процеси у суспільстві життєздатність громади втрачено, "бджоли злетіли". Молодь не відродить села звичаєвою грою, бо молоді не залишилося і звичаї забуті: "Та й на тому кутку села, / де для щовечірніх розваг збиралася молодь, тепер мовчання..." У цій строфі вулицю знову названо простором "між двома періями хат". За часів діда той простір ще не мав назви, а за часів суб'єкта мовлення вона втратила актуальність, бо це простір "безлюддя" і "мовчання". Обидва слова набирають метафоричного змісту: зникли не люди, не голоси, а взаємини і мова, схожі на життя у вулику.

Строфи твору ізосинтаксичні, хоча подібність їх більше смислова, ніж формальна: "Дід", "Дівчата", "А я..." - хранителі Слова і звичаю, схарактеризовані підрядними реченнями, детально зображені їхні дії щодо "вулика". Остання строфа теж має емоційний підсумок, тільки мінорний: "вулик розпався".

В поезії В. Голобородька "Невідоме призначення" [Кар, 51] образ Слова набирає нових нюансів. Тут через поетичну творчість і, можна сказати, через саму екзистенцію суб'єкта мовлення актуалізуються "празвуки праслів". Вірш з того ж тематичного ряду, що й "Муза" з триптиху Т. Г. Шевченка: про місію поета. В основі композиції цього твору В. Голобородька - апострофа. Суб'єкт мовлення звертається до "Діда Мороза", який є прозорою алюзією Бога. Деталь "виліпив ти мене з глини" не залишає у цьому сумнівів. "Дідом Морозом" цей персонаж названий не лише тому, що цей вірш був ще підцензурним, але й через деякі специфічні смислові відтінки. Назвавши цю надприродну силу Дідом Морозом, автор наблизив її до слов'янської язичницької давнини. До того ж цей персонаж справді "холодить", приголомшує правічністю і могутністю. Спілкування з ним відбувається на межі людських можливостей. Але суб'єкт мовлення виступає співтворцем своєї долі і себе самого: "Діду Морозе, / виліпив ти мене з глини / на невідоме призначення, / сам себе - нерозсудливий - визначив сопілкою / з глини: / боляче прорізуєш мені уста - / кров'ю умиваюся від кожного доторкування / твого майстерного ножа". Розгорнута метафора емоційно збагачується за рахунок перенесень та еліпсів. Вирішальний вибір залишається за суб'єктом мовлення: "Дід Мороз" створив його і довершує, але сопілкою герой "сам себе... визначив".

У подальшому зізнанні митця надприродний дух справді виявляє себе як "Дід Мороз": "Колосся моєї пшениці / на біле малювання ти перетворюєш, / криницю мені, спраглому, кригою умуруєш, / шляхи мої сніговими забоями забиваєш..." Це метафоричне зображення перешкод, небезпек, пов'язаних з працею майстра. Людина-митець почуває себе незатишно, формуючи з матеріалу власної долі художній твір: "колосся пшениці" перетворюється на "біле малювання". До того ж велич прадавніх образів буває надсильна. Митець беззахисний перед суспільними негараздами: епоха може забити його шляхи "сніговими забоями".

Звертаючись до вищої сили, яка обдарувала його талантом, автор з сумом запитує: "нащо ти мене розшукав, / нащо відкрив уста?" А далі характеризує сутність свого поетичного слова: "Береш мене у свої руки / і за старосвітськими правилами ставиш пучками перепони / вільній течії - крізь многоусті отвори сопілки - / мого теплого дихання, / замість нього вдихаєш холодне прадавнє повітря..." Так несподівано оживає давній бароковий образ Бога як музиканта [191, 228]. Поет підкреслює, що "Дід Мороз" грає за старосвітськими правилами, це відбито і в архаїчних словоформах: пучками, многоусті. Митець-сопілка в руках "Діда Мороза" доносить до людей давні слова: "...вितворюєш празвуки праслів". Праслова можуть відбивати досвід колективний, надіндивідуальний. У Л. Костенко в одному з віршів: "Я лиш інструмент, / в якому плачуть сни мого народу..." [192, 116]. "Пра" - повторюється в різних словах: правило, прадавнє, празвуки праслів. Усе це суголосне слову "правда", образ якої завершує вірш: "Від твоєї правди, яку ти мною вимовляєш, / холоне душа моя". Правда "прадавня" сприймається як вища, божественна; митець же постає "сопілкою", через яку вона вимовляється, він є виконавцем місії, покладеної вищою волею.

Але чому ж "прадавнє повітря холодне"? Чому від правди "холоне душа" поета? Чому вірш проїнятий глибоким неспокоєм? В. Голобородько усвідомлював, що і зміст його творів, і художня форма втілення не вкладаються в прокрустове ложе соцреалізму. Тому назва вірша "Невідоме призначення", написаного після пережитих життєвих випробувань, містить глибокий підтекст. Автор не знає, в який спосіб він може реалізуватись як поет, виконати своє покликання в умовах утисків. Його Слово не стало реальністю в рідному краї.

Чим має бути Слово в суспільстві, В. Голобородько показав у поезії "Читання "Кобзаря" [ЗД, 74]. Твір побудований на основі смислового паралелізму: дощ напуває землю - вірші Т. Шевченка тамують спрагу людської душі. Роз-починається поезія картиною того, як ліричний герой у негоду приступає до читання "Кобзаря": "В дощ розгортаю стару, читану ще моїм дідом / книжку, що її з роду в рід передають, / як і повість про те, що вона впала з неба, / починаю читати за поточеним шашелем столом..." За масштабами вічності "Кобзар" Т. Шевченка - не така вже й "стара" книга, але для В. Голобородька те, що вона пройшла випробування часом, - свідчення духовної доцільності для сучасності. Поет нанизує деталі, які свідчать про вік книги: вона читана дідом, переходила з покоління в покоління. Стіл, за яким читає герой, поточений шашелем. Згадка про цього шкідника додає образних нюансів хронотопу давнини: у старих сільських хатах, де водиться шашіль, постійно

чути ніби цокання годинника. Це єдине, чим шашіль виявляє свою присутність, крім того, що руйнує всі дерев'яні предмети, наочно підтверджуючи минушість земних речей.

Перекази про книгу, що впала з неба, наводить О.Афанасьєв [193, 26-27]. Стосувалися вони апокрифічної "голубиної" чи "глибинної" книги і мали болгарське чи візантійське походження. Але О.Афанасьєв вважав сказання про небесну книгу закоріненим у поглядах "арійського племені". В будь-якому разі, падіння книги з неба свідчить про те, що вона послана людям Богом, тому сповнена вищої правди. Часопростір у Голобородьковому творі доповнює ще одна деталь: читання відбувається "у низькій хаті під приплюсненим хмарою / дахом". Хата, що тут відбиває, певною мірою, особистість героя, поставлена в контекст неба і вічності. Суб'єкт мовлення сприймається як сам автор. Основне значення метафори "під приплюсненим хмарою / дахом" у поезії "Читання "Кобзаря" зображальне: низька, аж дах притисла, хмара є частиною картини негоди. Об шибку "б'ються / краплі дощу, як зубці граблів, / і видно зблиски блискавок, ніби пропливає / блакитна рибина із лискучими боками / повз маленьке вікно, де я, тихий, сиджу". Порівняння крапель з зубцями граблів характеризує інтенсивність зливи. Звукопис (з б л и с к и б л и с к а в о к, з л и с к у ч и м и) та емоційність, досягнута перенесеннями, надають виразності масштабній картині життєдайного й грізного дощу.

Вікно назване "маленьким", а суб'єкт мовлення "тихий" перед могутніми силами природи, бо відчуває їх велич. Слово Кобзаря таке ж могутнє й життєдайне: "Слово мені ставало струменями дощу / у розкриті пашу сухого яру, / а дощ ставав словом, що напуває коріння / лугової трави моєї Батьківщини". Образ "розкритої паші сухого яру" передає всю міру духовної спраги героя, його туги за українським словом. "Коріння лугової трави" - теж метафора. Розкрити її зміст можна, врахувавши, що трава - рослина є тотемом давніх українців. Слово, мова - це головний і надійний захист народу, нації.

Образ слова у творах В.Голобородька може формуватися і в сюжетах, так би мовити, з об'єктивною формою розповіді, виявлятися як і м'я. О.Лосєв наголошував на особливій вагомості імен серед інших слів: "...у слові, а особливо в імені - все наше культурне багатство, нагромаджене протягом віків, і не може бути ніякої психології думки, так само як і логіки, феноменології й онтології, поза аналізом слова й імені. У слові й імені - зустріч всіх можливих і мислених шарів буття" [194, 25].

Є цілий ряд запитань-загадок про імена типу: "Без чого нічого не буває?"; "Без чого село не може бути?". Цю причетність імен до глибинних основ буття В.Голобородько розкриває у багатьох поезіях. У поезії "Катерина Білокур: піжмурки квітів" намальовані квіти видимі на полотні тільки для того, хто знає їхні "імена". Заголовок містить тематичний образ "піжмурків", тобто зникнення і "проявлення" в художньому творі й свідомості того, хто його сприймає, сформованих народною традицією значень. Вірш відбиває момент малювання художницею нової картини, коли ще "Квітка ховається за квітку, / грається з глядачем у піжмурки, / не з'являється доти, поки її не назвеш..." Малює розмовляє з квітами, проказує своєрідні замовляння, аби квіти з'явилися на полотні, у художньому часопросторі: "Ти, квітко блакитна, що в'єшся все вгору та вгору, / твориш своїм цвітінням перед очима стіну, / тоді вже й не знаєш, чи то квіти, чи небо - / кручені паничі". Квіти приходять на поклик художниці: "І кручені паничі з'являються з-поза неназваних квітів". Далі художниця звертається до іншої квітки: "Ти, квітко блакитніша, що ростеш при дорозі, / подорожніх виглядом своїм звеселяєш, / проводжаєш ідучих з поля помахами / блакитної хусточки - / волошка" / І волошка виходить із-за спин інших квітів". У зверненні до третьої квітки теж міститься опис з оцінкою: "Ти, квітко найблакитніша, що стелишся / низенько по землі, / щоб і мертві небо побачили - / барвінок" / І барвінок цвіте з-поза невідомих квітів" [Ікар, 22].

Через фольклорну потрійність, ізосинтаксизм звертань та градацію цей уривок твору сприймається як відносно завершений композиційно. Градація тут не лише кольорова (блакитна - блакитніша - найблакитніша), але й часопросторова: найблакитніша квітка водночас найближча до вічності. Виокремленням в окремий рядок назви кожної квітки поет досягає концентрації на цих назвах емоційного змісту. Крім того, він змушує блакитний колір усвідомлювати як образ, символ. Це один із символів національного духу, Божа благодать на українську землю.

Далі той самий процес творення картини подається через сприйняття сторонніх глядачів, ще й максимально віддалених - "чужинців": "Для тих, хто не знає їхні назви по-українському, / квіти не існують: / для чужинців, які пильно стежили, / як малярка водила пензлем / із набраною ультрамариною фарбою, на полотні - / квіти були непомітні: / тільки пензель торкався полотна, / як

фарба щезала, усотувалася в полотно, / як молоко крізь щідилок, - / біле полотно та й годі; а перед ним / жінка з наполоханими очима, / водить сухим пензлем по поверхні полотна". Невиявленість квітів для тих, "хто не знає їхніх назв по-українському", пояснюється незнанням ролі, яку квіти відігравали у традиційній культурі: ці люди не знають народного життя чи навіть ворожі до нього. З подальшого розгортання сюжету твору стає зрозуміло: біля художниці охоронці режиму. Вони абсолютно не сприймають картин Катерини Білокур, але "пильно стежать" за її роботою. Тому в Катерини наполохані очі. Ця деталь символізує стан митця в тоталітарному суспільстві, адже він постійно зазнавав тиску й диктату. Мабуть, про цю несвободу писав В. Стус у листі до дружини: "Дуже приємне враження справили листи К. Білокур у "Вітчизні"... Але мені боляче було їх читати, бачачи звичне: небо, замішане на багні" [172, 420]. Багно тут - скрутні обставини, в яких жила і творила не лише Катерина Білокур, а й інші українські митці; Стус підкреслює, що це явище "звичне", типове.

Образ опонентів художниці у вірші В. Голобородька далі конкретизується. Вони стежать за рухами пензля лише для того, щоб зрозуміти, чи немає в картинах небезпеки для існуючого режиму. Присуд охоронців ладу був однозначний: "Малярчине заняття покваліфікували як непрактичне / і таке, що не має сенсу, / хоч і не вороже для них, / тому залишили її в спокої". Сповненим сенсу для них було б мистецтво, яке виховує у душі панівної ідеології. Але поет сприймає глибинний зміст картин народної художниці: "Та варто було малярці назвати квіти їхніми іменами, / як вони стали рівненько за тином, / як пустотливі діти, і зацвіли блакитно" [Кар, 23]. Імена квітів - це слова, які становлять цілий континент народної культури, втіленої художницею на полотні.

В поезії В.Голобородька "Село у маю" [КОР, 29-30] тема і м е н і набуває трагічного звучання. У вимерлому в голодомор селі не залишилося людей, нема кому зустріти птахів, які прилітають весною, нагадуючи про давнє життя, з усіма його народнопоетичними атрибутами. "Прийде весна, / птахи з вирію поприлітають" - зачин, виділений в окрему строфу. Далі схарактеризовані весняні птахи. Ця частина вірша, як і звертання до квітів у вірші про Катерину Білокур, відносно самостійна. Коли прилетить перший птах, "ніхто його цієї весни вже не побачить, / і нікому назвати його по імені: / це той птах, який крильцями сніг розмете, / а ніженьками кригу розтопче - / жайворонок". Тут відбито народне уявлення: приліт жайворонків означає кінець зими, початок хліборобської праці в полі. Поет вдається до ремінісценції з веснянки - "Ой, я тії сніженьки крильцями розжену, / ой, я тії криженьки ніжками потовчу".

Другий птах прилітає у сади та гаї. Це соловейко. Він символізує прихід своєрідної весни в житті молоді - кохання; споконвіку ж побачення закоханих відбувалися під акомпанемент його незмовкаючої пісні. Але у вірші "Село у маю" приліт солов'я зображено в трагічній тональності: "ніхто його цієї весни вже не почує, / і нікому назвати і другого птаха по імені: / це той птах, який ніколи не спить, / з ранку до вечора, / від вечора до ранку співає". У вимерлому від голоду селі нікому слухати солов'я.

Третій птах у творі В. Голобородька, що теж є символом весни, у цій часопросторовій градації найближчий до людських осель. Але він теж втрачає сенс свого життя, бо "немає вже кому оберігати оселю / і нікому назвати й третього птаха по імені". Це особливий птах, який "носить жарину на грудях, / приносить тепло у людські оселі, - / ластівка". За повір'ям, яке забороняє руйнувати ластів'ячі гнізда, ластівка може принести жарину і спалити хату, де її покривдили. Але В.Голобородько переосмислює давній міф. У нього ластівка носить жарину "на грудях", де й справді у поширеного в Україні виду ластівок міститься характерна плямка. До того ж більшість ластівок прилітають тоді, коли вже досить тепло, ніби вони приносять тепло. Звичайно, у вірші йдеться передовсім про тепло доброзичливих взаємин.

Імена трьох птахів опиняються під логічним та емоційним наголосом, бо це своєрідні кінцівки поетичних характеристик, винесені окремим рядком. Усі три імені символізують важливі моменти господарської діяльності і побутового життя селян. Але трагедія в тому, що в спустошеному селі немає кому про все це згадати, поглянувши на птахів. Зникли імена-слова, бо не стало хліборобів, у яких навесні з'являлися нові господарські і родинні турботи, не стало молоді, в якій навесні зароджувалися нові душевні потреби і взаємини. Ніхто не назвав імен птахів, і вони перестали існувати такими, якими були.

Село, в якому навесні не розпочалася хліборобська праця, у вірші В.Голобородька символізує дерево життя, яке перетворилося на дерево смерті: "найвище дерево серед села", "голе дерево у маю", на якому "ні листочка" і "ні квіточки". На ньому вже інші птахи, що підкреслено потрійним повтором: "та що не сяде птах, то й зозуля, / та що не сяде птах, то й зозуля, / та що не сяде птах, то й

зозуля". В.Голобородько виявляє себе оригінальним інтерпретатором народних спостережень. За повір'ям, коли зозулі дуже кують, буде "мор на людей". М.Номис наводить прикмету: "Коли закує зозуля до Юрія на голе дерево, то буде голодне літо, а як на листя, то буде поліття" [126, 59]. У поета кування зозулі "на голе дерево" - не передвістя голоду, а оплакування: "Зачнуть ті зозулі кувати, / наче батьки над дітьми, / діти над батьками, / мати над донькою, донька над матір'ю, / батько над сином, син над батьком, / сестра над братом, брат над сестрою / плакати" [КОР, 29-30]. У баладах про загибель козака чи чумака в дорозі зозулями обертаються рідні, аби оплакати того, хто загинув далеко від рідного дому.

У поетичному світі В. Голобородька присутні образи з думи "Втеча трьох братів із города Азова, з турецької неволі". Найвиразніший - образ найменшого брата у вірші "Підкова" [Ікар, 149]. Можливо, образ плакальниці - зозулі у цій думі став відправною точкою для поетичної фантазії у вірші "Село у маю". Коли найменший брат помер, "сиза зозуленька" йому " в головах сідала, / Жалібно кувала, / Як сестра брата, або мати сина оплакала" [152, 157].

У вірші "Село у маю" підкреслено, що зозуль дуже багато, адже вони злетілися "з усього села" і сіли "листочком при листочку" (а ідіома "як листя на дереві" означає - багато). Фантасмагоричний плач стількох зозуль передає масштаби лиха. Але, відплакавши, зникли й зозулі, бо "ніхто у цьому селі / вже не почує зозулиного куваннячка!"

Кінцівка твору - епілог, виділений в окрему строфу, а перед нею три крапки. Це унікальна апосіопеза. Зазвичай вона буває в кінці або в середині речення, думки, а тут передус ім, тобто змушує читача осмислити масштабність лиха: "...Ідучи на високу суху вербу серед села, / на гілках якої сидітимуть самі ворони, / прийде якомсь у те село подорожній, / чи то розшукуючи когось із рідні, / чи то щоб дізнатися, чи ще далеко до його рідного села, / та не знатиме, в кого спитати, / у яке село зайшов, / та не знатиме, в кого спитати, / з якого села далі в дорогу пішов - / ніби тим чистим полем перейшов..." Загибель людей спричиняє остаточну німоту, відсутність слова. "Не знатиме, в кого спитати", повторене двічі, передає нескінченність цієї німоти, безпорадність подорожнього перед нею. Вірш закінчується образом порожнечі - "ніби тим чистим полем перейшов..." [КОР, 30]. Заключна апосіопеза підсилює мінорну інтонацію.

Ю. Дмитренко, аналізуючи вірш "Село у маю" [106], помилково віднесла зображене у ньому до часу після Чорнобильської катастрофи. Автор поезії зауважив у листі: "Село у мене - не після Чорнобиля, а після голоду. Після голоду село є, а людей немає, після Чорнобиля - села немає (стерли з лиця землі бульдозерами), а люди є (хоч виселені, переселені)". Хронотоп "голодомору", прямої вказівки на який у тексті вірша "Село у маю" немає, прочитується і на макрорівні (на підставі контексту доробку поета), і на мікрорівні: адже суголосні віршеві характеристики птахів жили у свідомості народу до голодомору, після якого й відбувся злам. Зозуля, наприклад, стала лише тим птахом, у якого можна жартома спитати, "скільки літ буду жить", адже з пам'яті були викреслені пісні та думи з зозулями-плакальницями, і те, що коли зозуля тричі прокричить над хатою, "помре господар", і про кування "на голе дерево", і ще багато подібних прикмет, яких коли б і не знав В.Голобородько, пишучи вірш "Село у маю", то інтуїтивно відтворив би щось подібне на основі того, що знав, фольклорної свідомості, відображеної в його віршах. Помилка у визначенні хронотопу виникла внаслідок неврахування цілісності, яку складають поетикальні засоби; тут справедливим видається зауваження однієї з сучасних дослідниць: "...нехтування поетикою веде до спотворення художнього світу та ідейного змісту твору..., а найменша неувага до системності п о е т и к и, функціонування поодиноких її елементів у цій системі, - до певних викривлень або довільних суджень" [195, 64].

Який же зміст назви вірша "Село у маю"? Тут "май" - не травень, а пора розквіту і буяння в природі. О.Воропай вважає, що "в нашій мові слово "май" означає не місяць, а зелень найчастіше зелені гілки дерев" [157, 202]. Несумісною з цим природним явищем є загибель дерева життя, людей. Назва стає опозицією до зображеного, вбирає в себе емоційний елемент змісту твору - глибокий жаль та обурення від учиненого злочину. Але почуття втілені своєрідно. Вони впливають із калейдоскопу побутових і водночас символічних картин. Отже, два слова, з яких складається назва поезії, - с е л о і м а й, а також ж а й в о р о н о к, с о л о в е й і л а с т і в к а зникли, і загинув цілий всесвіт народного життя. У світлі такого тлумачення голодомор у цій поезії сприймається як акція не лише проти хліборобів, а й проти їхньої мови, багатой і мудрої культури господарювання.

Ім'я людини у творах В. Голобородька може виражати її родинну і соціальну сутність. У "хатній інсценівці 33-го року" "Телесик" діти нагадують матері, що опинилися на межі канібальства: "ви ж

знаєте наші імена..." [Ікар, 25]. У вірші "Імена дівчаток і хлопчиків" [ЗД, 159] "імена" - описові звороти, у яких відображені добрі справи дітей, їхні зусилля у творенні краси.

Поетія, що розпочинається словами "Викрали моє ім'я", в ЛВ надрукована без заголовка, потім з'явився заголовок "Без імені" [Ікар, 94], і це становить значущу паралель до поезії "Без пісні" [Ікар, 8]. Персонаж втішає себе тим, що й без імені "можна жити": "Викрали моє ім'я / (не штани ж - можна і без нього жити!)" Тривожний сигнал: ім'я ставиться нижче, ніж матеріальний предмет - штани. Описовий зворот, яким називають безіменного персонажа, фіксує його неповноцінність: "І тепер мене звать / той, у кого ім'я викрадено". Він робить добрі справи, але його не називають за ними, а навпаки, "безіменність" кидає тінь і на справи: "Коли я посию, то всі дізнаються, що сів той, / у кого ім'я викрадено", а на вимуруваних ним "білих стінах" напис - "стіну вибудував той, у кого ім'я викрадено". Приязні й шанобливі конотації не розвиваються навіть у колі найближчих людей: телеграми і листи цей персонаж одержує лише "на ім'я того, у кого ім'я викрадено". З цим "давно" примирився він сам і "звикла" дружина. А в кінці - заперечення такого порядку: "Тільки от не знаю, як бути дітям, / як їх кликатимуть по батькові?" Так "втрата імені" переводиться в національну площину: "викрадено" родову (національну) сутність, гідність. Тому цьому персонажеві немає пожитку ні з його добрих справ, ні з любові близьких. Ці конотації не закріплюються як "імена", бо немає духовного стрижня, навколо якого вони могли б об'єднатися в єдине ціле.

Інша ситуація втрати імен зображена у вірші "Світ без луни" [СУВС, 16-17]. Луна доносить ім'я сина, коли його кличе мати. Поет дає художнє пояснення природи цієї луни: імена людей передають на далекі відстані рослини рідного краю: "Здавна у цьому селі / голосно звучали наші імена: / кликала мати сина: - Грицику! / Кликкала мати сина: - Миколко! / Кликкала мати сина: - Васильку! / і трав'яні грицики, / і трав'яні миколайчики, / і трав'яні васильки / першими чули ім'я сина, / першими чули своє ім'я / і передавали голос матері, / і передавали своє ім'я / - в одне зелене вухо влітає, / а з другого зеленого вуха вилітає - / від рослини до рослини, / а нам здавалося, що це луна..." Суб'єкт мовлення - "ми", про наші імена сказано від сільської громади, і ширше - нації.

Н а ш і імена інтерпретуються як символ, частка національного багатства, духовних надбань народу. Поет любовно згадує минуле, коли трави "доносили голос матері до сина, / доносили своє ім'я до сина, / і чув тоді син своє трав'яне ім'я, / що його вимовляла мати, / кличучи сина додому". Таке "відлуння" можливе тільки в рідному краї, адже лише автохтони називають своїми іменами рослини, серед яких живуть споконвіку. Рослини у вірші "Світ без луни" - частинка живого і співзвучного людям світу, вони олюднені і через імена, і через те, що можуть чути, розуміти, повторювати людські слова. Олюднення рослин досягається і за допомогою переосмислення поетом приказки: "в одне вухо влітає, а з другого вилітає". У вихідній формі це докір забудькуватим, неухважним людям. Часто так картають дітей. Але у В.Голобородька, як і в багатьох інших випадках, загальновідоме набирає нового значення. У поєднанні з пестливими суфіксами назв, утворених від антропонімів (грицики, миколайчики, васильки), образи трав набирають зворушливої дитинності. В них не лише людські імена, але й самі вони - діти матері-землі, як люди - діти своїх матерів і своєї Вітчизни. Так автор, зосередивши увагу на малопомітних рослинках, підводить читача до осягнення складної теми патріотизму. Звукова анафора (і), що розпочинає у першій строфі 9 рядків з 23-х, не лише позначає причинно-наслідкові й часові зв'язки, але й, разом з іншими повторами, творить урочистий плін розповіді про те, як було здавна. Доречно зауважити, що і - один із найчастотніших сполучників у Біблії. Кульмінація урочистої інтонації у вірші "Світ без луни" в кінцевому елементі градації: "і повертався син додому, / де б він у світі не знаходився". Це "де б не знаходився" передає необмежену силу "трав'яного імені" - поклику матері - патріотизму. Фактично вірш "Світ без луни" - художнє переосмислення легенди про свшан-зілля. Але якщо в легенді пам'ять про рідну землю пробуджує запах трави, то у В.Голобородька - ім'я, слово є квінтесенцією народного духу.

Друга строфа поезії "Світ без луни" творить трагічну противагу до першої. Якщо на початку першої строфи повідомлялося, що описане в ній відбувалося "здавна", то друга розпочинається вказівкою - "від недавнього часу". Місце означено не "у цьому селі", а "у цьому дачному селі". Значення принципово відмінні: якщо тут споконвіку мешкали люди, які "корінням зрослися" з рідною землею (ще й звідси образ "трав'яних імен"), то дачники приїздять лише на літо, вони не живуть органічно з природою, з довкіллям. Тому "Від недавнього часу у цьому дачному селі / голосно звучать вже чужі імена: / кличе мати сина: "Рафік!", / кличе мати сина: "Тофік!", / кличе мати сина: "Сурік!", / та навколишній світ ніби оглух і понімів". Чужі імена створюють неприродну ситуацію, бо змінюється мовно-образний зміст світу, змінюється "ноосфера". Єдність людей і



природи зруйнована: "рослини стали існувати окремо, / люди стали існувати окремо - / чужинцями стали одне для одного". Це переростає майже у війну, у конфронтацію "наших рослин" і "чужих імен": "Жодна наша рослина не чує чужого імені, / жодна наша рослина не передає чужого імені / від рослини до рослини". Єдиний у цій строфі сполучник "і" на початку рядка підсилює емоційний зміст трагічного заключного акорду: "і нікому доносити голос матері до сина, / не чує син свого імені, / що його вимовляє мати, / кличучи сина додому" [СУВС, 17]. Обидві строфи значною мірою ізосинтаксичні, до 5-го рядка будова речення тотожна. Але змістом вони становлять опозицію і викреслюють сповнену глибокого смутку ідею: автохтони зійшли зі своєї землі, а для дачників те село не стало домівкою. Назва твору "Світ без луни" набирає філософського змісту: загибель українських імен - це втрата органічного зв'язку з рідною землею, духовне спустошення її мешканців.

Те, що у вірші "Світ без луни" В.Голобородько зміг майстерно передати зміст найскладніших понять через "грицики та миколайчики", через образи одухотворених трав та їхнього голосу, підтверджує спостереження Б. Бойчука про "близькі й інтимні" стосунки автора з природою, про те, що він "переносить такі людські властивості, як біль, радість, тугу, любов на речі й природу, щоб таким чином показати людську долю..." [13, 35]. До цього слід додати: і долю національної культури та української мови, українського слова.

Тема "життя без пісні" освоюється В.Голобородьком у вірші "Без пісні" [Кар, 8-9]. Поезія побудована за зразком притчі про сівача, наведеної у главі 8-й Євангелія від св. Луки. У притчі зображено працю того, хто сіє Боже слово. В. Голобородько запозичив композиційний принцип організації сюжету - нанизування перешкод, що не дають ниви вродити. В Євангелії одне зерно впало край дороги, інше на каміння, ще інше між терня, але одне таки потрапило на добру землю і вродило. В Голобородька праця сівача, яка символізує тут будь-яку корисну людську діяльність, не була успішною. Герой підкреслює: "Я - сівач безголосий - / вийду в поле ниву засівати з руки / - без пісні..." Виділені в окремі рядки художні повідомлення про те, що сівач "безголосий" і вийшов працювати "без пісні", дублюють тематичний образ, заданий у заголовку. З першим же рухом сівача стає зрозуміло, що його праця буде проблематичною: "полізу у торбу при лівому боці по зерно, / але замість зерна наберу у жменю пісок". Сіяти пісок - символічна дія з народних балад. Чекати, поки пісок зійде, - сподіватися нездійсненого.

Далі основним композиційним стрижнем вірша стає анафора. Довгий ланцюжок речень, що розпочинаються з умови: "а коли й...", - це розгортання своєрідної поетичної аргументації. Справа, розпочата без пісні, не буде пожиточною за будь-яких умов: "а коли й не пісок, а зерно кину в ріллю, / то воно не долетить до землі, розвіється, як полова". Розвіється за вітром - значить пропасти, загинути. Два інших "а коли й..." нагадують ситуації з євангельської притчі: "а коли й упаде зерно у ґрунт, / то обезводнена без дощів земля його не прийме, / а коли й прийме, то незліченні зграї птахів / навсідаються на мою ниву і визбирають посіяне до зернини". Але на цьому перелік лих далеко не закінчений. Увесь світ повстав проти безголосого сівача. Плином своїх роздумів суб'єкт мовлення доводить: лише людина, яка живе за принципами, виробленими народом протягом століть, перебуває в ладу з природою і світом, може забезпечити собі нормальне існування. В іншому ж випадку руйнуються самі основи життя: "а коли й не навсідаються птахи і не визбирають, / і воно проросте, напоєне вчасним дощем, / то набредуть на мою ниву полки польових мишей / і підточать кволе ще стебло, / а коли й підніметься нива, / то колос у зав'язі уразить зана". Зана - хвороба хлібних культур, яка в контексті вірша стає мікрообразом, як і наступні майже незліченні перешкоди: "а коли й зана не торкнеться моїх посівів, / то повіють суховії і випалять пшеницю на корені, / а коли й від цього лиха убережеться мій посів, / то зерно в налитому колосі вип'є черепашка, / а коли й черепашка мине мою ниву, / то ховрахи переточать колосся, / а коли й шкідники нічого лихого не скоять, / то випаде невчасний дощ і пшениця поляже". Якщо досі сівачеві перешкождали сили природи, то далі починається чародійство і містика: "а коли й погода сприятиме врожаєві, / то лихі люди покрутять завертки на моїй ниві, / а коли й від цієї біди пощастить вберегтися, / то вже на току / вимолочу ціпом з колосся не зерно, / а ембріони невідомих у природі істот / - як із розчавлених черевиць маленьких звірят". Наводячи, можна сказати, нескінченну низку перешкод перед сівачем, автор переконує: будь-яка суспільна праця, хліборобська зокрема, пов'язана лише з прагненням до матеріального добробуту, "без пісні", без плекання духовності призводить до появи покручів та перероджень.

Можливо, історія про сівача є художнім відображенням цілинної епопеї, коли звідусіль, а передусім з України, посилали молодь, відірвану від свого коріння, культурних традицій, без

хліборобського та побутового досвіду, і перемішували у багатомовному казані. Автор продовжує дидактичні розмірковування: "Так тобі - сівачеві початкуючому - / відкриється істина, що всі намагання людські / мають початок і завершення в пісні, / у пісні - хліб, але не в хлібові - пісня". Це заперечення повсюдно цитованих колись слів з книги Л.Брежнєва: "Є хліб, буде й пісня". Вірш В.Голобородька є художньою антитезою такого згубно спрощеного розуміння стосунків духу і матерії.

Навіть коли сівач все ж отримав хліб, він не йде в пожиток: "Мовчки сидять за столом / дванадцятєро дідів, / посередині столу - паляниця на рушнику, / але ніхто з них не наважується поділити її на всіх, / бо хліб, вирощений без пісні, / не наситить голоду / дванадцятєох білобородих колядників". Дідів 12 за числом місяців у році, це - предки. Їх названо колядниками, бо саме в різдвяному циклі залишилося багато від давнього поклоніння предкам, а в обряді колядування поєднане звеличення хлібороба, його праці за минулий рік, і побажання високого врожаю на майбутній. Предки зібралися для спільної учти, щоб прийняти від нащадків частування - паляницю на рушнику, - і сприяти їм надалі у селянській праці, яка у В.Голобородька символізує "всі намагання людські". Але не можуть прийняти хліба, вирощеного без пісні, нащадки втратили з ними духовний зв'язок. А значить - втратили і їхню підтримку та захист.

У розглянутих тут творах В.Голобородько художньо освоює філософську проблему буття української нації. Поняття *с л о в о*, *м о в а*, *і м ' я*, *н а з в а*, народна *п і с н я* у творах поета набирають різноманітного упредметнення, конкретної чуттєвості з позитивним і негативним змістом. Але всі вони стосуються національної окремішності народу і містять в собі авторську гордість та тривогу, породжену несприятливими обставинами життя нації. І в цьому В.Голобородько теж є оригінальним. У нього *с л о в а*, *м о в а* набирають найрізноманітніших художньо досконалих втілень у численній кількості сюжетів, що охоплюють найнесподіваніші сфери життя, історію народу і сучасність. Оцінюючи витвори народного генія - мову та культуру як вирішальні підвалини його життя та розвитку, В. Голобородько підтверджував концепцію видатного російського філософа і літературознавця О.Лосєва, що найбільш загальнолюдське є найбільш національним [196, 19].

## В И С Н О В К И

Аналіз висвітлення індивідуальної поетики В.Голобородька у науковій літературі засвідчує, що тема ця вивчена недостатньо: навіть там, де ґрунтовно розглянуті певні її аспекти (у розвідках Т.Пастуха, Ю.Дмитренка, Л.Дударенка), часом не враховується системність поетики, і це призводить до помилок.

У дослідженні відзначені спільні риси побудови багатьох творів В.Голобородька. Заданий у заголовку тематичний образ розвивається у строфах з неоднаковою кількістю рядків (В.Жирмунський називав такі строфи "уривками"), і етапів чи варіантів розвитку образу звичайно буває три. Вони можуть мати підваріанти (теж по три). У поезіях В.Голобородька часто наводиться три картини-аргументи, зображені три часопростори, три предмети або три якості предмета, три герої, три дії тощо. Вірш завершується емоційним або логічним підсумком, у якому може висловлюватися оціночне судження щодо теми, винесеної в заголовок або зачин. Розробка теми в строфах-"уривках" дає змогу художньо переконливо оцінювати відповідні реалії, причому визначальними є критерії, розроблені традиційною культурою. По-трійність у поезіях поєднується з градацією, звичайно висхідною, з емоційною кульмінацією в кінці. Кінцівка вірша може розпочинатися як антитеза, з "та", "але", у той же час вона містить елементи синтезу, бо всі варіанти розвитку тематичного образу поєднуються тут у певну цілісність.

Значну роль у поезіях відіграє анафора. На початку строф або рядків може повторюватися слово чи словосполучення, яким заданий тематичний образ, апострофа, сполучник. Однотипні заголовки можуть знаменувати суголосність змісту, тенденцію до циклізації.

У побудові багатьох віршів значну роль відіграють драматизовані елементи - репліки, діалоги. Три запитання й три відповіді сприймаються як вичерпний розгляд теми ("Дитячий футбол 55-го року", "За мостом ділять хліб"). Близькі за змістом, ізосинтаксичні репліки сприймаються не як

простий по-втор, а як художні аргументи наростаючої сили. Це домінування потрійності у композиційній структурі творів - органічно втілювана В.Голобородьком фольклорна риса. Для фольклорної свідомості три - це справді вичерпно, бо число включає в себе значення - "тричленна вертикальна модель світу, а значить, "весь світ", "динамічний цикл змін"; "збільшення, поширення, виражена магичність, священність" [119, 281].

Найхарактернішим суб'єктом мовлення, морфологічно вираженим займенником "я", є ліричний герой - хлопчик. З віршів постає його образ, який "має індивідуальний емоційно-психологічний склад і побутово-біографічну конкретність" [137, 113]. Він мешкає в українському селі з матір'ю, братом, сестрою. Згадки про батька поодинокі, у поезії "Золоті глечики груш" повідомляється, що його батько загинув на війні. Тут не автобіографізм. Насправді батько В.Голобородька з війни повернувся. Поет витворює біографію ліричного "я" відповідно до власного бачення долі свого покоління і національної історії загалом.

Поезії, в яких хлопчик зображений у ставленні до матері, мають більш або менш відчутний алегоричний план, у якому матір'ю є Україна, Ліричне "я" може бути присутнє в історії роду й народу до свого народження ("Із хроніки роду", "Народитися одночасно з матір'ю"). У ситуаціях невластивого прямого мовлення "я" ліричного героя або власне автора може зливатися з материнським.

Глибокий алегоричний зміст захований у поезіях, де ліричний герой набуває рис Котигорошка або є ремінісценції з "Телесика", бо обидва герої - змійборці, а змії - "ворог світла і У к р а ї н и" [Кар, 5] (підкреслення наше. - О.К.).

Від "я" написані алегоричні вірші про буттєвий вибір ("Реля", "Стріла" та деякі інші).

Характерною для громадянської лірики В.Голобородька є також форма особового власне автора у першій особі множини (ми), яка може чергуватися з "я" власне автора чи ліричного героя.

Значної ваги може набувати "двоголосе слово".

Пейзажна лірика переважно належить до сфери неозначеного власне автора або неозначених мовців.

Суб'єктні форми у В.Голобородька досить різноманітні, як різноманітні й поєднання побутових картин і алегорій, різних часових планів. Але постійною залишається зосередженість ліричного переживання на болючих питаннях національної історії та культури, самоідентифікація суб'єкта мовлення з традиційним життєвим устроєм, принципами народної моралі.

У своїх творах В.Голобородько апелює до кодів різних фольклорних жанрів. Фантастика й трагізм народної балади допомагають йому глибше розкрити непоправність втрат, завданих народом війною ("Війна у пам'яті матері"), гіркоту вдівства та сирітства ("Посіяла мати на дорозі жито" - вірш, який сприймається і як алегоричне зображення української історії).

Спроектвавши на 1933-й рік код казки "Телесик", поет досяг разючого ефекту. Межова ситуація, у якій перебуває зображена у вірші родина, виразніше висвітлюється від накладання мотивів казки: материнської й синівської любові, змійборства, порятунку від смерті.

У багатьох творах поет заголовком ("Замовляння від печалі"), специфічною апострофою чи повторенням епітетів дає зрозуміти, що звертається до народної магії. У поезіях-"замовляннях" паралелізмами й порівняннями стають особливо вагомими, омонімія, повтори, пошуки автора у царині своєрідної поетичної етимології дають змогу витворити художній світ, у якому слова співвідносні з сутністю речей. Люди й речі, природа зображені в одухотвореній взаємодії, у "діалозі".

Репліки неповного діалогу, звернені до померлих, сприймаються як елементи коду голосінь.

Ще один фольклорний жанр, до якого часто звертається В.Голобородько, - загадка. Як і замовляння, загадки відігравали особливу роль у фольклорній свідомості. Той, хто вмів їх створювати і розгадувати, вважався причетним до глибин буття. Адже загадки актуалізують зв'язки між словами (загадки, базовані на омонімії, так зацікавили поета, що він присвятив їм розвідку) і речами. Чимало творів В.Голобородька містять метафори з народних загадок. З'єднуючи подібні метафори у ланцюжки, поет будував загадкові, езотеричні вірші (цикл "Синя радість").

Концептуальні образи В.Голобородька проходять через усю його творчість ще від 1960-х. Здебільшого це ті образи, що постійно відтворювалися в українському фольклорі та професійному мистецтві. У монографії розглянуті чотири такі образи: України, хати, людської спільноти, слова.

Тема України, осмислення того, чим вона була, є і повинна стати для кожного громадянина, лягли в основу ранньої поеми В.Голобородька "Катерина". Зміст поеми зводиться до пізнання героєм своєї Батьківщини, алегорично зображеного як історія взаємин з жінкою на ім'я Катерина. У поемі виразно відчутні шевченківський (починаючи вже від назви) і фольклорний струмені. Від

шістдесятництва у ній - лицарське ставлення до України як до коханої (в одній із своїх іпостасей у Голобородьковій поемі вона є нареченою героя). Від Катерини герой чекає відповіді на запитання про сенс життя ("Навіщо я?.."), заради неї готовий жити, боротися й загинути.

Фантастика й езопівська мова, образи, які часом нелегко буває зрозуміти, поєднуються у поемі з рідкісною щирістю і великою емоційною наснагою.

Дві алегоричні поезії з образом Катерини - "Україна на сцені" та "Пісня Катерини" - є спробами художнього осмислення місця України в світі (написані вони в 1960-70-х роках).

У роки здобуття Незалежності В.Голобородько написав кілька мажорних віршів, у яких відбилися його надії на пробудження нації.

Хата у творах В.Голобородька зображена багаторазово і багатогранно. Від самого початку творчого шляху хата у нього - мікрокосм (за І.Дзюбою - "дивосвіт"), досконала модель світу. Але цей космос почав руйнуватися, коли українці змушені були масово покидати чи й розбирати старі хати. В.Голобородько вбачає в цьому вияв незворотних змін у житті нації й прагне бодай у поезії зберегти образ традиційної білої хати й налагодженого побуту в ній, сакральність хатніх речей, доброзичливість і високу духовність людей - "мешканців хат" [КОР, 51].

Образ людської спільноти мозаїчний, складається з образів її представників. Критерій, за яким оцінює їх В.Голобородько, - чи є певна особа свідомим громадянином України, наскільки активна її життєва позиція. Цим визначається пафос творів, змістове та емоційне наповнення образів, добір та інтерпретація залучених культурних кодів.

Ранні твори В.Голобородька на теми суспільного буття близькі до передв'язничної творчості В.Стуса цієї ж тематики. Зокрема близьким є стан їхніх героїв, суб'єктів мовлення - тривога, безпорадність, навіть розпач, породжені суспільною ситуацією.

Спільним для творів В.Голобородька і В.Стуса є мотив утрати часток людського ества. Враховуючи, що культурна традиція віддавна трактувала людські спільноти як "тіла", розпад, четвертування тощо можуть позначати кризовий стан суспільства (і зумовлені ним особисті драми). В.Стус вважав, що суспільні причини викликали тілесні деформації героїв В.Кордуна [51, 364]. В.Голобородько зображує як розчленування розпад чи нівеляцію особистості під тиском обставин ("Почленований як на пласі", "Хотів бути людиною...").

Іншими суголосними образами, що зустрічаються у поезіях В.Голобородька і В.Стуса 1960-70-х рр., є образ "земляних собак" (чи то "земляних звірят") і кротів. Це алегоричне втілення частини спільноти, позбавленої "світла" громадянських чеснот, високого сенсу життя.

Звернення митців до схожих образів було зумовлене приналежністю до спільного "духовного часопростору" (А. Ткаченко). У межах цього часопростору знаходилися, зокрема, твори Г.Сковороди (байка 19-та) та Ф.Кафки ("Нора"), образи з яких могли послужити відправною точкою для творчої фантазії В.Стуса та В.Голобородька.

В.Голобородько розкриває у творах безглуздість служіння фальшивій, антигуманній ідеї ("Загиблий за ідею"), трагедію денационалізації ("Самовбивці").

Єдино правильний буттєвий вибір у потрактуванні обох поетів - боротьба за кращу долю України ("Ярій, душе! Ярій, а не ридай" В.Стуса, "Калина об Різді" В.Голобородька).

Образ слова-мови-імені-пісні як носіїв національної духовності посідає дуже важливе місце у творчості В.Голобородька. Дві збірки з аналізованих (КОР та СУВС) відкриваються віршами про мову, у яких поет стверджує необхідність звучання української мови на рідній землі. "Чарівне слово" діда організує сільську громаду ("Творення вулія"). Митець добровільно обирає для себе роль соплки в руках Діда Мороза (Бога), щоб через нього актуалізувалися "празвуки праслів", "правда" ("Невідоме призначення"). Квіти і птахи зникають, коли нема кому назвати їхні народні "імена", відтворивши таким чином комплекс уявлень, пов'язаний з ними ("Катерина Білокур: піжмурки квітів", "Село у маю"). Ім'я людини - вираження її родинної, соціальної та національної сутності ("Без імені", "Світ без луни"). Без народної пісні сівач не здатен виростити хліба, бо "всі намагання людські мають початок і завершення в пісні" [Ікар, 9].

Індивідуальна поетика Василя Голобородька різними своїми компонентами спрямована на те, щоб зобразити буття людини як певну історичну і культурну тяглість, вводячи фольклорні елементи у сучасний контекст. Сам поет осмислює це таким чином, що то він ставить сучасні події у контекст Вічності: "Ситуація, вихоплена з невинного плину життя, набуває сенсу лише тоді, коли вона проектується на щось таке, що не підлягає часові, що існує поза часом і вище часу, - це фольклор, це історичні події, які є, які були, але не такі, що характеризують лише певний відтинок історичної лінії"

[96, 77]. Поет розкриває неосяжність духовного потенціалу народу, одвічного прагнення до гармонії, і водночас трагізм світовідчуження представника української нації, зумовлений складністю історичної долі. Усі компоненти Голобородькової поетики спрацьовують на донесення цього змісту.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Малиновська М. По-весняному // Літ. Україна. - 1964. - 17 квітня.
2. Павличко Д. Пісні про золоту птицю // Літ. Україна. - 1964. - 1 травня.
3. Дзюба І. У дивосвіті рідної хати (Кілька слів про поета, який щойно починається) // Дніпро. - 1965. - № 4. - С. 145-152.
4. Дзевєрин И. В удивительном мире критических импульсов: Полемиические заметки // Лит. газета. - 1965. - 15 мая.
5. Сєдих Д. З дивосвіту тісної хати - у світ широкий // Літ. Україна. - 1965. - 18 червня.
6. Русначенко А.М. Національно-визвольний рух в Україні: середина 1950-х - початок 1990-х років. - К.: Вид-во ім О.Тєліги, 1998. - С. 466 - 467.
7. Сучасність. - 1966. - № 5. - С. 110-114.
8. Кравців Б. Свобода в... обрубванні крил // Сучасність. - 1966. - № 5. - С. 3-10.
9. Ільницький М.М. Барви і тони поетичного слова. - К.: Рад. письменник, 1967. - 117 с.
10. Макаров А. М. Розмаїття тенденцій. - К.: Рад. письменник, 1969. - 207 с.
11. Новиченко Л.М. Сучасність, література, критика // Література і сучасність. - К.: Рад. письменник, 1969. - С.3-46.
12. Голубенко П. Поезія Василя Голобородька // Летюче віконце. - Париж- Балтімор, 1970. - С. 5-11.
13. Бойчук Б. "Летюче віконце" Василя Голобородька // Сучасність. - 1971. - № 6. - С. 32-37.
14. Антонович М. Національні мотиви в поезії В.Голобородька // Філософські, правничі й соціально-економічні студії УВУ. - Мюнхен, 1984. - Т. 10. - С. 135-146.
15. Хрестоматія з української літератури ХХ сторіччя / Упор. Федоренко Є., Малаяр П. - Нью-Йорк, 1978. - 432 с.
16. Світличний І.О. Серце для куль і для рим. - К.: Рад. письменник, 1990 - 581 с.
17. " Не відлюбив свою тривогу ранню..." Василь Стус - поет і людина: спогади, статті, листи, поезії / Упор. Орач О.Ю. (Комар). - К.: Укр. письменник, 1993. - 399 с.
18. Київ. - 1987. - № 2. - С. 17-18.
19. Пєлєх У. Василь Голобородько - поет, що бачить "багато в малому, безмірне в обмеженому, фантастичне у звичному" // Пєлєх У. Від розстріляного до замученого відродження. - Торонто-Вінніпег, 1988. - С. 172-180.
20. Вінграновський М. Вільний вірш поета // Поезія. - 1987. - Вип. 2. - С. 44-45.
21. Голобородько В. Зелен день. - К.: Рад. письменник, 1988. - 174 с.
22. Дзюба І.М. Течія перегачена, але не зупинена. // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: У 4-х кн. / Упор. Яременко В. - К.: Аконтіт, 2000. - Кн. 4. - С. 287-289.
23. Погрібний А. Вартість дебютної позиції. // Київ. - 1990. - № 6. - С. 123-126.
24. Рябчук М. Ще раз про "соціальну функцію" поезії // Жовтень. - 1989. - № 8. - С. 115-125.
25. Гитович И. Вольный стих поэта // Лит. обозрение. - 1989. - № 10. - С. 54-57.
26. Киселев С., Шевченко П. Возвращение домой // Лит. газета. - 1990. - 7 февраля.
27. Малахута М. Поетичний дивосвіт Василя Голобородька // Прапор перемоги. - 1988. - 16 жовтня.
28. Шевченко П. Аванси і борги, або яблуна полетіла // Молодогвардієць. - 1988. - 29 вересня.
29. Неживый А. Признание таланта // Ворошиловградская правда. - 1988. - 13 ноября.
30. Музика В. Запізніле повернення // Молода Україна. - 7 травня.
31. Шевченко П. Живий племінець // Донбас. - 1989. - № 2. - С. 92-93.
32. Кононов І. Аргонавт поетичного всесвіту // Прапор перемоги. - 1990. - 6 червня.
33. Лучук І. До Василя Голобородька // Молода Галичина. - 1990. - 12 червня.
34. Оліфіренко В. Повернення Василя Голобородька // Комсомолец Донбасса. - 1990. - 24 июня.
35. Слово і час. - 1991. - № 4. - С. 13-16.
36. Голобородько В. Посівальником через усе життя // Поезія. - 1988. - Вип. 2. - С. 54-59.
37. Василь Голобородько: "Хто бере воду в криниці - залишається в ній" // Україна. - 1991. - № 9. - С. 34-36.
38. Голобородько В. Він став моєю совістю: [Про поета В.Стуса] // Вітчизна. - 1990. - № 10. - С. 161-163.
39. Донбас. - 1993. - № 1-2. - С. 81-98.
40. Донбас. - 1993. - 30 июля.

41. Щуров Г. "И тогда я узнаю: меня в этом городе нет" // Тюрма и воля. - 1997. - 16 июля.
42. Dia werde. - Rio de Janeiro. - 1991. - 64 p.
43. Забужко О. Трагедія нереалізованості // Україна. - 1993. - № 1. - С. 18-20.
44. Забужко О.С. Що сказано, або Як українська література "виходить в люди" // Забужко О.С. Хроніки від Фортінбраса. - К., 1999. - С. 255-270.
45. Hnatiuk O. O poezji Wasyla Holoborod'ki // Ikar na motylach skrzydlach. - Warszawa, 1995. - s. 143-146.
46. Kornijenko A. Tytani I tulacze, czyli poetyckie drogi ku wolnos'ci w wymiarze zbiorowym i indywidualnym // Краківські українознавчі зошити. - Краків. - 1993. - С. 217-224.
47. Никанорова О. Свято буття // Поезія. - 1989. - Вип. 1. - С. 202-210.
48. Гайворонська Г. Найсхідніший поет України // Літ. Україна. - 1991. - 26 листопада.
49. Неживий О. І. Луганщина літературна. - Луганськ: Лугань, 1993. - С. 27-32.
50. Таран Л.В. "Тиха слава, тиха влада..." / Слово і час. - 1992. - № 2. - С. 85-89.
51. Стус В. Твори: У 4-х т., 6 кн. - Львів: Просвіта, 1994. - Т. 4. - 536 с.
52. Київ. - 1991. - № 10. - С. 122-123.
53. Рябчук М. Похвала плюралізму // Київ. - 1989. - № 7. - С. 104-109.
54. Рубан В. Київська школа // Молодь України. - 1990. - 2 грудня.
55. Україна. - 1993. - № 12. - С. 20-21.
56. Кордун В. Київська школа поезії - що це таке? // Світо-вид. - 1997. - № 1-2. - С. 7-20.
57. Москаленко М. До феномену Михайла Григоріва // Світо-вид. - 1995. - № 3. - С. 115-119.
58. Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн.: Навч. посібник для студентів філол. факультетів / Агеєва В.П., Бойко Л.С., Ковалів Ю.І., Дончик В.Г. та ін. / За ред. Дончика В.Г. - К.: Либідь, 1995. - Кн. 2. - Ч. 2. - 510 с.
59. Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн.: Підручник для студентів гуманітарних спец. вищих закладів освіти // Агеєва В.П., Бойко Л.С., Ковалів Ю.І., Дончик В.Г. та ін. / За ред. Дончика В.Г. - К.: Либідь, 1998. - Кн. 2. - 456 с.
60. Ковалів Ю.І. "Чорний плуг білого птаха" // Літ. Україна. - 1994. - 17 лютого.
61. Українська література, 11 клас: Підручник для серед. загальноосвіт. школи / Мовчан Р.В., Ковалів Ю.І., Погребенник В.Ф., Панченко В.С. / За ред. Мовчан Р.В. - К.: Ірпінь, 2000. - 496 с.
62. Рубчак Б. Бо в нас немає часу: Роздуми над сучасною молоддю українською поезією // Київ. - 1990. - № 8. - С. 101-108.
63. Світо-вид. - 1999. - № 4. - С. 47-80.
64. Wakula V. Poeci Kijowskiej Szkoły // Wakula V. Skrzydło Dedala... - Poznań. - 1999. - s. 276-298.
65. Голобородько В. Калина об Різді. - К.: Укр. письменник, 1992. - 200 с.
66. Антонішин С. Чарунок кольорового олівця // Українська культура. - 1994. - 12 лютого.
67. Кавуненко О. Опала й тріумф поета, або Життя по цей бік дроту // Київ. - 1994. - № 8. - С. 149-151.
68. Оліфіренко В. В.І. Голобородько // Донбас-95: Спецвип.: Оліфіренко В. Уроки правди і добра: Джерела літератури рідного краю. - Донецьк, 1995. - 168 с.
69. Василь Голобородько: "Політика й поезія - поняття несумісні" // Взгляд. - 1994. - 18 марта.
70. Винниченко О. Пробудник // Донеччина. - 1996. - 22 серпня.
71. Косяченко В. Василю Голобородьку - 50! // Літературні читання. - 1995. - 24 мая.
72. Сулима М. Видобування незвичайного // Світо-вид. - 1997. - № 1 - 2. - С. 26-28.
73. Карпенко З. Теоретичні та художні пласти апології "Я": Психологічний ескіз, навіяний творчістю Василя Голобородька // Літ. Україна. - 1996. - 15 лютого.
74. Щербаченко Т.В. Апокрифічний герой оповідних поезій Василя Голобородька // Вісник Луганського держ. пед. ун-ту. - 1999. - № 7. - С. 73-74.
75. Дударенко Л.В. Міфопоетичні мотиви лірики Василя Голобородька // Міжнародний інститут лінгвістики і права. Вісник. - К., 2001. - Вип. 3. - С. 204-213.
76. Дударенко Л. В. Циклічно-ритуальна міфологема в поезії Василя Голобородька // Наука і суспільство: Зб. наук. праць / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. - К., 2001. - Т. 27. Педагогіка. Філологія. - С. 208-214.
77. Дударенко Л.В. Василь Голобородько (Збірка "Летюче віконце"): Художньо-етична рецепція проблеми вибору // Літературознавчі обрії: Пр. молодих учених України/ Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. - К., 2001. - Вип. 2. - С. 67-70.
78. Кузьменко О. "Дякую долі за те, що випало мені бути знайомим з Василем Стусом..." [Вірш В. Голобородька, присвячений В. Стусові] // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. - Вип. 2 / Відп. ред. Мишанич С.В. - Донецьк: Кассіопея. - 1998. - С. 80-84.
79. Кузьменко О. Символіка образу коня у творчості Василя Голобородька // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. - Вип. 5 / Відп. ред. Мишанич С.В. - Донецьк: Кассіопея. - 2000. - С. 154-170.
80. Кузьменко О. Спільні образи у поезіях В. Стуса та В. Голобородька 1960-х - поч. 1970-х років // Вісник Луганського держ. пед. ун-ту ім. Шевченка. - Луганськ, 2001. - № 2. - С. 43-53.

81. Кузьменко О. Тема Батьківщини у поезіях В. Стуса та В. Голобородька 1960-х - поч. 1970-х років // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. - Вип. 6: Василь Стус в контексті європейської літератури / Відп. ред. Мишанич С.В. - Донецьк. Вид-во Донецького нац. ун-ту, 2001. - С. 170-179.
82. Кузьменко О. Фольклорні коди і моделі поезій В. Голобородька // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. - Вип. 7 / Відп. ред. Мишанич С.В. - Донецьк: Норд-Прес. - 2002. - С. 163-182.
83. Кузьменко О. Художня полісемантичність образу хати у творчості В. Голобородька // Вісник Луганського держ. пед. ун-ту ім. Шевченка. - Луганськ, 2002. - №12. - С. 118-133.
84. Кузьменко О. Образ слова в поезіях В. Голобородька // Филологические исследования. Сб. научн. работ / Донецкий нац. университет. - Вип. 4. - Донецк: ООО "Юго-Восток, ЛТД", 2002. - С. 135-158.
85. Кузьменко О. Поетична збірка Василя Голобородька // Сучасність, 2003. - С. 152-154.
86. Соловей Е.С. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. - К.: Юніверс, 1998. - 368 с.
87. Ільницький М.М. "Ключем метафори відімкнені уста...": Поезія Ігоря Калинця. - Париж, Львів, Цвікау: Зерна, 2001. - 146 с.
88. Ільницький М. Бароковий код поезії Ігоря Калинця // Дзвін. - 2001. - № 9. - С. 130-136; № 10. - С. 137-145.
89. Пастух Т. Ключ у світ метафор Ігоря Калинця, або Одна поетична сторінка українського постшістдесятництва // Слово і час. - 2002. - № 7. - С. 66-69.
90. Голобородько В. Слова у вишиваних сорочках. - К.: Укр. письменник, 1999. - 110 с.
91. Осадчий В. Слова у вишиваних сорочках // Слово Просвіти. - 1999. - вересень.
92. Шаган О. Від страху до фобії? // Література - плюс. - 2001. - квітень.
93. Абліцов В. Поет Василь Голобородько - дохристиянський українець? // Голос України. - 1998. - 7 серпня.
94. Логвиненко О. Слова у вишиваних сорочках дарує поет кожному, хто розгорне його книжку // Літ. Україна. - 2000. - 23 листопада.
95. Про що мовчання Василя Голобородька? Розмова з поетом, якому ніби на роду написано постійно бути в ізоляції / Записала О. Логвиненко // Літ. Україна. - 1999. - 28 жовтня.
96. Голобородько В. Посівальник. - Луганськ: Альма матер, 2002. - 80с.
97. Неживий О. Поетичний храм Василя Голобородька // Літ. Україна. - 2002. - 13 червня.
98. Голобородько В. Українські птахи в українському краєвиді. - Харків: Акта, 2002. - 172 с.
99. Андрусак І. Пташина антропология // Голобородько В. Українські птахи в українському краєвиді. - Харків: Акта, 2002. - С.3-5.
100. Голобородько В. І.Омофони в українських народних загадках / Вісник Луганського держ. пед. ун-ту ім. Тараса Шевченка. - 1999. - № 7. - С. 81-84.
101. Голобородько В.І. "Ой вінку, мій вінку!"// Укр.культура. - 2000.- № 7-11.
102. Голобородько В.І. "Соловейку, сватку, сватку..."- Луганськ, 2002. - 84 с.
103. Пастух Т. Творення поетичного світу Василя Голобородька (на матеріалі збірки "Зелен день") // "З його духа печаттю..." Зб. наук. праць на пошану проф. І.Денисюка. - Львів, 2001. - Т. 1. - С. 209-219.
104. Пастух Т. Гра як форма поетичного буття: На матеріалі поезії В.Голобородька "Дзвінки конвалії" // Дивослово. - 2002. - № 6. - С. 11-12.
105. Пастух Т. Поезія як свято мови. Етимологія "Українських птахів" Василя Голобородька // Дзвін. - 2003. - № 3. - С.148-152.
106. Дмитренко Ю. Орнітоморфні символи в поезії Василя Голобородька // Слово і час. - 2002. - № 7. - С. 71-74.
107. Дударенко Л. В. Міфологемний концепт лірики Василя Голобородька // Дивослово. - 2002. - № 7, № 9.
108. Хализев В.Е. Теория литературы. Учебник для вузов. - М.: Высш. шк., 2002. - 463 с.
109. Лотман Ю. Структура художественного текста. - М.: Искусство, 1970. - 384с.
110. Лотман Ю. М. А. С. Пушкин [Анализ стихотворений] // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. - СПб.: Искусство, 1999. - С. 800-846.
111. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. - Л.: Просвещение, 1972. - 271 с.
112. Смілянська В.Л., Чамата Н.П. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних творів Тараса Шевченка. - К.: Вища школа, 2000. - 207 с.
113. Холшевников В. Стиховедение и поэзия. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. - 254 с.
114. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. - Л.: Наука, 1975. - С. 433-536.
115. Полежаева Т.В. Особливості сюжету і фабули в структурі ліричного твору (На матеріалі української та російської поезії XIX - XX ст.) - Автореферат на здобуття наук.ступеня кандидата філол.наук. - К., 2000. - 16 с.
116. Ключек Г.Д. Поетика Бориса Олійника. - К.: Рад. письменник, 1989. - 332 с.

117. Гаспаров М.Л. Три типа русской романтической элегии (Индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Контекст-88. - М.: Наука, 1989. - С.39-63.
118. Сильман Т. И. Заметки о лирике. - Л.: Сов. писатель, 1977. - 224 с.
119. Українські замовляння / Упоряд. Москаленко М., авт. передмови Новикова М. - К.: Дніпро, 1992. - 309 с.
120. Нагай В. Шлях до визнання // Катерина Білокур: Альбом. - К., 1975. - С. X-XIX.
121. Казки про тварин / Упоряд., передм., приміт. І.Березовського. - К.: Дніпро, 1986. - 237 с.
122. Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Зібрані твори. - Торонто, 1983. - 813 с.
123. Дзюба І.М. У дивосвіті рідної хати // Панорама найновішої літератури в УРСР / Упор. Кошелівець І. - Мюнхен, 1974. - С. 642-661.
124. Савич І. На шляхах буття: Вірші. - Донецьк, 1971. - 96 с.
125. Білецький О. І. Максим Рильський // Рильський М. Твори: У 3-х т. - К.: Держлітвидав УРСР, 1956. - Т. 1. - С. V - XXXVI.
126. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Уклав М. Номис. / Упоряд., примітки та вступна ст. Пазяка М. - К.: Либідь, 1993. - 768 с.
127. Васильченко С. Ось та Ась: Дума - казка // Дума і пісня / Автор-упорядник Оліфіренко В. - Донецьк, 1993. - С. 157-171.
128. Стус В. Твори: У 4-х т., 6 кн. - Львів: Просвіта, 1994. - Т.1, кн. 1. - 413 с.
129. Загадки. - К., 1962. - 511 с.
130. Франко І.Я. Зібр. тв.: У 50-ти т. - К.: Наук. думка, 1976. - Т. 2. - 544с.
131. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості / Франко І.Я. Зібр. тв.: У 50-ти т. - К.: Наук. думка, 1981. - Т. 31. - С. 45 - 119.
132. Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977. - С. 118-123.
133. Корман Б.О. Лирика Н. А. Некрасова. - Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1964. - 390 с.
134. Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. - Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 1977. - 72 с.
135. Гинзбург Л.Я. О лирике. - Л.: Сов. писатель, 1974. - 408 с.
136. Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка (Суб'єктна організація). - К.: Наук. думка, 1981. - 253 с.
137. Смілянська В.Л. "Святим огненным словом..." Тарас Шевченко - поетика. - К.: Дніпро, 1990. - 290 с.
138. Голомб Л.Г. Особа і суспільство в українській ліриці кінця XIX - початку XX століття. - Львів: Вища школа, 1988. - 146 с.
139. Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка. - Донецьк, 2002. - 192 с.
140. Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини. АН УРСР ІМФЕ ім. М.Т. Рильського / Упоряд. М.М. Пазяк. Відп. ред. С.В.Мишанич. - К.: Наук. думка, 1989. - 480 с.
141. Довженко О. Щоденник (1941-1956) // Довженко О. Зачарована Десна. Кіноповісті. Щоденник. - К.: Веселка, 1995. - С. 173-548.
142. Словник української мови: В 11-ти т. - К.: Наук. думка, 1971. - Т. 2. - 799с.
143. Етимологічний словник української мови: В 7-ми т. - К.: Наук. думка, 1982. - Т. 1.- 632 с.
144. Героїко-фантастичні казки. - К.: Дніпро, 1984. - 366 с.
145. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура худож. текста и типология композиц. форм. - М.: Искусство, 1970. - 224 с.
146. Токарев С.А. Предисловие // Фрэзер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. - М.: Изд-во политической литературы, 1990. - С. 3-9.
147. Сковорода Г. Повн. збір. творів: У 2-х т. - К.: Наук. думка, 1973. - Т. 1. - 416 с.
148. Ткаченко А.О. Етапи мистецького руху // Іван Драч - поет, кінодраматург, політик. - К.: Бібліотека українця, 2000. - 200 с.
149. Барт Р. Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По // Слово. Знак. Дискурс. / За ред. Зубрицької М. - Львів: Літопис, 2001. - С. 497-521.
150. Балади. Упоряд. Дея О., Ясенчук А. - К.: Дніпро, 1987. - 320 с.
151. Гоголь Н. Избранные сочинения: В 2-х т. - М.: Худож. лит-ра, 1978. - Т. 1. - 574 с.
152. Украинские народные думы / Сост. Кирдан Б. - М.: Наука, 1972. - 560 с.
153. Чубинский П. Календарь народных обычаев и обрядов. - К.: Муз. Україна, 1993. - 79 с.
154. Дей О. Поетика народної пісні. - К.: Наук. думка, 1978. - 251 с.
155. Тичина П. Зібрання творів: У 12-ти т. - К.: Наук. думка, 1983. - Т.1. - 736с.
156. Есенин С. Собрание сочинений: В 5-ти т. - М.: Гослитиздат, 1961. - Т. 2. - 513 с.
157. Воропай О. Звичаї нашого народу. - К.: Оберіг, 1993. - 590 с.
158. Давидюк В.Ф. Українські загадки в генетично-функціональному аспекті // Народознавчі зошити. - 1997. - № 4. - С. 231-236.
159. Українські чари / Упоряд. Таланчук О. - К.: Либідь, 1994. - 96 с.



160. Грушевський М. Історія української літератури: В 6-ти т., 9 кн. - К.: Либідь, 1993. - Т. 1. - 391 с.
161. Шевченко Т. Повн. збір. тв.: У 12-ти т. - К.: Наук. думка, 1989. - Т.2. - 592 с.
162. Стус В. Дорога болю. - К.: Рад. письменник, 1990. - 222 с.
163. Українські народні пісні. Родинно-побутова лірика: В 2-х частинах. - К.: Дніпро, 1965. - Ч. II. - 527 с.
164. Тичина П. Десь на дні мого серця. - К.: Рад. письменник, 1991. - 221 с.
165. Мойсеїв І. Рідна хата - категорія української духовності // Сучасність. - 1993. - № 7. - С.151-163.
166. Кошелівець І. Олександр Довженко: Спроба творчої біографії. - Мюнхен, 1980. - 428 с.
167. Симоненко В. Тиша і грім. - К.: Держлітвидав УРСР, 1962. - 159с.
168. Скупейко Л. Т. Шевченко і Леся Українка (до проблеми спадкоємності національної традиції)//Тарас Шевченко і європейська культура:Зб. пр. Міжнародної XXXIII наук. Шевченківської конференції. - Київ-Черкаси, 2000. - С. 227-237.
169. Жовтень. - 1965. - № 5. - С. 245.
170. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. - Л.: Наука, 1983. - 188 с.
171. Давидок В.Ф. Українська міфологічна легенда. - Львів: Світ, 1992. - 176с.
172. Стус В. Твори: У 4-х т., 6 кн. - Львів: Просвіта, 1997. - Т. 6 (додатковий), кн. 1 - 495 с.
173. Стус В. Твори: У 4-х т., 6 кн. - Львів: Просвіта, 1997. - Т.6 (додатковий), кн. 2. - 262 с.
174. Стус В. Твори: У 4-х т., 6 кн. - Львів: Просвіта, 1994. - Т. 1, кн. 2. - 302 с.
175. Слово про Ігорів похід. Переклад на українську мову М.Рильського // Слово о полку Ігоревім: Переклади. - К.: Дніпро, 1977. - С. 5-34.
176. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. - М.: Худож. лит-ра, 1990. - 543 с.
177. Шекспир В. Трагедии. Сопеты. - М., 1980. - 367 с.
178. Ласло-Куцюк М. Апофеоз світла у творчості Григорія Сковороди // Слово і час, 1990. - № 3. - С. 51-59.
179. Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма.- М., 1965. - 147 с.
180. Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи. - М., 1965. - 596 с.
181. Вінграновський М. Вибрані твори. - К.: Дніпро, 1986. - 463 с.
182. Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. - К.: Довіра, 1993. - 414 с.
183. Павличко Д. Нові поезії // Київ, 1999. - № 11-12. - С. 17-20.
184. Соціально-побутові пісні / Упоряд. і передм. О.М. Хмилевської - К.: Дніпро, 1985. - 331 с.
185. "Доброокий". Спогади про Івана Світличного. - К., 1998. - 572 с.
186. Костенко Л. Маруся Чурай. Історичний роман у віршах. - К.: Укр. письменник, 1990. - 159 с.
187. Франко І. Я. Збір. тв.: У 50-ти т. - К.: Наук. думка, 1976. - Т.1. - 503 с.
188. Казки народів СРСР /Укл. Л.Дунаєвська.- К.: Рад. школа, 1987. - 432 с.
189. Повесть врем'яних літ: Літопис (За Іпатським списком) / Пер., післямова, комент. Яременка В. - К.: Рад. письменник, 1990. - 658 с.
190. Словник української мови: В 11-ти т. - К.: Наук. думка, 1975. - Т. 6. - 832 с.
191. Лобанова М. Принцип репрезентации в поэтике барокко // Контекст-88. - М.: Наука, 1989. - С. 208-246.
192. Костенко Л. "Яка різниця - хто куди пішов?.." // Костенко Л. Неповторність. - К., 1980. - С. 116.
193. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3-х т. - М.: Сов. писатель, 1995.- Т. 1. - 411 с.
194. Лосев А.Ф. Философия имени. - М.: Изд-во МГУ, 1990. - С. 269.
195. Боднар В. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І.Я. Франка. - Тернопіль, 2000. - 169 с.
196. Лосев А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Собр.соч.: В 4-х т. - Т. 1. - М.: Мысль, 1990. - С. 3- 61.

Наукове видання

*КУЗЬМЕНКО Оксана Володимирівна*

## ПОЕТИКА ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА

*Редакція авторська*

Відповідальний за випуск  
Комп'ютерна верстка

В.С. Білецький  
Ю.В. Думка

Підп. до друку 17.06.2003. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Times New Roman. Друк різнографний. Ум. друк. арк. 11,39  
Обл. - вид. арк. 8,20. Тираж 300 прим. Зам. 3-10.

Видавниче підприємство "Східний видавничий дім"  
(Державне свідоцтво № ДК 697 від 30.11.2001.)  
83086, м. Донецьк, вул. Артема, 45  
тел./факс (062) 338-06-97, 337-04-80  
e-mail: svdm@skif.net

Надруковано ТОВ "СВД "Меркурій"  
(Державне свідоцтво № ДК 698 від 30.11.2001.)  
83086, м. Донецьк, вул. Артема, 45