

ПЕЙЗАЖ ЯК КАРТИНА СВІТУ В ЛІРИЦІ В.ГОЛОБОРОДЬКА

Українська поезія 70-80-х років минулого століття має суттєве значення для осягнення національного літературного контексту. В час, коли відлунали гучні заклики шістдесятників, розбуджених відлигою, і настало затишшя перед бурею перебудови, поезія змушена була виживати, що спричинило пошуки нових художніх форм і засобів творчого осягнення світу. Серед цього розмаїття голосів яскраво вирізняється постать Василя Голобородька, поета, якого одні дослідники зараховують до “київської школи”, чи вбачають в його творчості її витoki, а інші взагалі вважають “осібним” поетом, оригінальним митцем, що вибудував цілком самостійну творчу майстерню.

Поезія Василя Голобородька ніколи не була обійдена увагою критики, навіть у часи, коли офіційні видавництва не відкривали перед ним своїх дверей. А з часів відродження української державності його вірші набули популярності, книги удостоєні високих нагород, а літературознавці отримали благодатний матеріал для дослідження. Творча манера поета цікавила і його соратників з поетичного цеху (І. Андрусак [1], М. Вінграновський [3], І. Дзюба [5], О. Забужко [6], В. Кордун [7], Д. Павличко [12]), і відомих літературознавців (В. Моренець [16], М. Сулима [17]), ставала предметом розшуку і окремих статей, і монографічних робіт. О. Кузьменко представила всебічне ґрунтовне дослідження поезики Василя Голобородька [9], а Ю. Шутенко проаналізувала взаємодію фольклорної традиції з авторською індивідуальністю у творчості митця [18].

Однією з визначальних рис художнього світу В. Голобородька є його вписаність у живу органічну природу. Однак тема пейзажу в її повноті й цілісності ще не була предметом літературознавчих розвідок. Наразі ж, саме пейзаж як образ живої природи в художньому просторі автора відкриває перед дослідником багатий матеріал для з'ясування особливостей творчого методу письменника, оприявнює його картину світу.

Поняття “картина світу” зазвичай залучається у філології до лінгвістичних розвідок – “когнітивна картина світу”, “мовна картина світу”, “національна картина світу” тощо, в літературознавстві ж воно переважно “залишається метафорою”, хоча “використовується досить активно представниками різноманітних наук: філософії, психології, культурології, гносеології, когнітології” [8, 3].

У даній статті ми будемо орієнтуватися на визначення “картини світу”, представлене в роботі З.Д.Попової та І.О. Стерніна “Мова і національна картина світу” [13]. Вчені пропонують розглядати картину світу як “упорядковану сукупність знань про дійсність, що сформувалася в суспільній, (а також груповій, індивідуальній) свідомості” [13, 4], і вирізняють дві картини світу – безпосередню та опосередковану. Безпосередню картину світу названо когнітивною, бо вона є “результатом відображення світу органами почуттів та мислення людини”, наслідком пізнання світу певною свідомістю. Опосередкованими виступають мовна картина світу та художня картина світу. Причому художня картина світу опосередкована подвійно: когнітивна картина світу, представлена у вигляді концептосфери, оприявнюється вторинними знаковими системами, мовними одиницями, які, у свою чергу, вибудовують художню картину світу, що “відображає картину світу творця художнього тексту” [13, 8].

За З.Д. Поповою та І.О. Стерніним, картина світу в художньому тексті втілюється “у відборі елементів змісту художнього твору; відборі залучених мовних засобів: використання певних тематичних груп мовних одиниць, збільшення чи зменшення частотності окремих одиниць та їх груп, індивідуально-авторські мовні засоби тощо; в індивідуальному використанні образних засобів (система тропів)” [13, 8].

Одним із найдавніших репрезентантів картини світу є міфопоетична модель світу, описана у “Міфах народів світу” В.М.Топоровим [11, 161-164]. (Поняття модель світу і картина світу співвідносяться, за М. Маковським, таким чином: “модель світу виступає як <...> реалізація картини світу в конкретних символічних (семіотичних) системах”, до яких можна віднести і творчість конкретного автора [10].) В.М.Топоров трактує поняття “світ”, модель якого описується, як “людину і середовище в їх взаємодії”, тобто світ є “результатом переробки інформації щодо середовища і власне людини, причому “людські” структури і схеми часто екстраполюються на середовище, яке описується мовою антропоцентричних понять” [11, 161].

Пейзаж як образ природи в ліриці є якнайкращою сферою для моделювання картини світу автора, бо сама природа і є тим “світом”, який оприявнюється індивідуальною свідомістю в мистецтві слова.

Розвідки лінгвістів щодо картини світу в художньому творі можна залучити у літературознавчому аналізі і представити її як певну систему часо-просторових координат, в яких розгортаються дії й переживання ліричного суб'єкта, що реалізуються за допомогою певних вербальних конструктів.

Таким чином, зробивши відбір часових і просторових реалій у художньому творі, простеживши частотність їх залучення, можна виявити авторські аксіологічні й онтологічні пріоритети, а визначення місця суб'єкта висловлювання у його системі координат і функції в ліричному сюжеті дасть змогу виявити особливості індивідуально-авторської свідомості. Фіксація мовних структур, задіяних в оприявненні цього комплексу взаємопов'язаних елементів, відкриє можливості для з'ясування своєрідності картини світу того чи іншого художнього твору чи автора загалом.

Розглянемо в заявленому аспекті лірику В. Голобородька, обмежившись періодом 1970-1980-х років, який охоплює вісім збірок – від “Серп і молоко” (1968-1973) до “Творення вулю” (1989-1990). Вибудовуючи типологію просторово-часових образів, спираємося на систему пейзажних мотивів і образів, запропоновану М. Епштейном у монографії “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии” [18].

Простір. У просторовій візії В. Голобородька за ступенем уживаності (*встановлено методом суцільної вибірки з текстів збірки вибраних творів “Летюче віконце”, 2005 [4]) вирізняються образи рослинні та тваринні, країн і місцевостей, ландшафтні, небесних світил та стихій. Кожна група образів має свої особливості, як функціональні, так і художні.

Найчастіше зустрічаються образи рослинного світу і тваринного світу. Серед рослин переважають образи дерев і квітів, потім, відповідно, лісу, трави, ягід, саду, кущів.

Рослинний світ. Звертає на себе увагу те, що в переважній більшості випадків автор не конкретизує, яке саме дерево зображується. Більше того, цей образ набуває метафоричного значення, в основі якого лежить архетип світового дерева: “дерево із листям дівчат”; “зелене тісто квітневих дерев”; “дерево показує своє обличчя”; “напинає намети розпуклих дерев”, “горішне дерево невидимості”. Якщо ж дерево має назву, то це береза, вишня, яблуня, верба, липа (“вузлик липового цвіту”). Образ дерева, як правило, корелює у автора з образом зі сфери стихій – водою. Він також виявляє свій архетипний зміст і представлений образами річки, криниці, джерела.

Спробуємо показати це на прикладі двох віршів – “В дереві річка повертається...” [4, 190] і “Дунай, що згорнувся у криницю” [4, 275]. Вони входять відповідно до збірок “Серп і молоко” (1968-1973) та “Стежка солодких півників” (1981-1984). Наведемо ключові рядки названих віршів: “В дереві річка // повертається до джерел, // що в кожній бруньці...”; “...під вербою – криниця: // Дунай, що згорнувся у лузі клубочком, // тече сам у себе...”. В основі кожного з них парадоксальне й навіть алогічне твердження – річка повертається до самої себе. І саме цей парадокс формує образно-асоціативний ряд віршів. У першому маємо образ дерева, яке ще названо березою, а також “бруньки”, “коріння”, “сік”. В експлікації двох елементів цілого (“бруньки” і “коріння”) закладено опозицію верх/низ: коріння, що єднає з землею і живить дерево соками землі, і бруньки, що ці сили акумулюють і самі стають джерелом нового життя. Береза набуває значення архетипного образу світового дерева, а річка постає архетипним образом води, що символізує колообіг життя, рух, поєднує “початки і кінці”. Чітко вимальовується просторова вісь – вертикаль і горизонталь, на перетині яких, тобто в центрі змальованого світу – глечик. Глечик (один із найуживаніших у Голобородька “своїх”, “домашніх” атрибутів його художнього світу) тут з'являється не випадково. Завершальний рядок вірша (“глечик повен”) дає зрозуміти, яку саме подію описано у творі. Річка, що тече в дереві, – це сік, який навесні починає рухатися, оживлює дерево після зими. Весну експлікує образ повені, в яку розливається сік. Навесні (символ відродження) люди збирають березовий сік, який має цілющі властивості. А збирають його у глечик, що у собі поєднує всі стихії: землю (глина), воду (глину спочатку розводять водою), повітря (виліплений виріб сушать), вогонь (готові вироби обпалюють). Глечик – витвір людини. І те, чим наповниться глечик, – березовим соком, – теж для людини. Глечик стає символом цілісності буття. Та самої людини у тексті твору немає, тобто суб'єкт висловлювання, від імені якого ведеться оповідь, не експлікований. Емпіричний сюжет набуває фантазмагоричного забарвлення (“в дереві річка”, “джерело в кожній бруньці”, “вгору тече річка”) і стає основою для сюжету внутрішнього (екзистенційного). Розвиток сюжету іде від сенсорно-емпіричного сегменту до ментальний сегменту [15] – оприявнює сутність життя: “сік, як повинь: глечик повен”. Відсутність суб'єкта висловлювання надає ліричному сюжету узагальнюючого характеру, універсальності, що виводить його на філософський рівень.

Весь вірш представлений як розгорнута метафора, в основі якої лежать архетипні образи світового дерева, води, ріки. Ці образи виникають з глибин свідомості автора на основі асоціацій, що породжуються буденною ситуацією. Авторська свідомість інтерпретує ці образи, надає їм

фантастичних рис. У такий спосіб формується міфопоетична картина світу, яка у своїй основі відповідає міфологічній моделі світу. Людина, згідно з цією моделлю, тотожна самому світові, природні образи злучаються автором для формування такого світу, де кожен елемент є водночас і частиною, і цілим. Такий принцип творення картини світу домінує у В. Голобородька: “Закохані цілуються тихо, // прислухаються до свого тіла, // де навшпиньки ходить розквітла вишня” [4, 194]; “Чорна тернина ока гори стежить за деревом із листям дівчат” [4, 211]; “Листочок всякий – зелений отвір нори, де живе волохате коріння” [4, 213].

Інший тип творів – з експлікованим суб’єктом висловлювання, але з типологічно подібною картиною світу. Його своєрідність розглянемо на прикладі вірша “Дунай, що згорнувся у криницю” [4, 275]. Хоча міфологічна модель світу доповнюється, деталізується автором, в основі своїй вона залишається незмінною: “Варто було уперше в дитинстві, // слухаючи пісню, почути про річку Дунай, // як вона відразу побігла недалечко: // у який бік не пішов би від рідної хати, // всюди натрапиш на річку – // Дунай тече”. Архетипний образ річки – символ колообігу життя, корелює з “вітрильником”, який “пливе по колу” (архетип дороги). Картина світу доповнюється знову ж таки архетипними образами “хати”, “порогу”, “криниці”, “верби” (“зелений лужок дитинства // стає невеликим острівцем // зі старою дуплистою вербою посередині”, яка сама стає “житлом, піднесеним над землею”, “в якому живемо й досі, ховаючи в ньому дитячі скарби”; “У корінні під вербою живе лисиця”, “На вершечку верби сорочє гніздо”).

Попри те, що між двома аналізованими творами пролягла часова відстань більше десятка років, сутнісних змін у картині світу не відбувається. Вона може конкретизуватися, збагачуватися новими реаліями, але залишається для автора дороговказом, явленим йому “з дитинства”, що дає змогу вибудовувати життя за законами гармонії: “Дунай, що згорнувся у лузі клубочком, // тече сам у себе, // коло себе тримає нас за дитячі руки // своїми чистими джерелами”. Людина, як правило, звертається до спогадів дитинства тим частіше, чим старшою вона стає, чим більше вона потребує рефлексії. Якщо архетипні образи присутні у свідомості людини від її народження, то з віком на них будуть накладатися ті, що приходять до неї з соціуму, оточення. Тоді наступним кроком у їх формуванні будуть фольклорні елементи. Невипадково образ Дунаю у Голобородька приходить не з емпіричного досвіду, а з пісні – фольклорного жанру. Але, екстраполюючись на вже існуючий архетипний образ, Дунай сам постає архетипом ріки, наповненим ще й фольклорним змістом. Далі він оздоблюється індивідуально-авторськими характеристиками, що виринають зі спогадів дитинства, – і про дупло у вербі, і про нору лисиці, і про сорочє гніздо. Але в сукупності своїй ці елементи природного життя дають гармонійну картину світу з опозиціями вертикалі (“верба”) і горизонталі (“Дунай”), верху (“сорочє гніздо”) й низу (“нора лисиці”). Суб’єкт висловлювання експлікується ліричним суб’єктом, місце якого чітко визначене – на “вітрильнику”, що “пливе по колу”, а в колі – “зелений лужок дитинства”, посередині “дуплиста верба”, на ній “з лози і листя курінь” – “дитяче житло, піднесене над землею”. Таким чином, ліричний герой – водночас і в центрі світу, і на його межі, тобто обіймає собою весь світ, що знову ж таки притаманне міфологічній картині світу. І якщо у першому вірші неексплікованість суб’єкта висловлювання свідчила про універсальність картини світу, то у другому місці знаходження ліричного “я” і його злитість із “ми” – “ми, малі підпасичі” – також надають їй універсального характеру. Хоча в другому випадку ліричний сюжет твориться іншим шляхом – від ментального сегмента (пам’ять) до емпіричного (згадка про дитинство) – і знову до ментального: “Дунай... // ...коло себе тримає нас за дитячі руки // своїми чистими джерелами”.

Подібну ситуацію маємо з іншими образами рослинного світу у художньому універсамі В. Голобородька. Образи квітів також здебільшого мають загальну назву – “квіти”, “квітка”, а якщо вони уточнюються, то це троянда (“Троянда троянді каже // про тінь нетроянди на землі” [4, 191], папороть (“Квітка папороті тому, // хто не стулить очей до північної пори” [4, 206], чорнобривці (“крихкі чорнобривці // високих побачень” [4, 262], воронець (“Та, у кого воронець під вікном росте” [4, 201], ружа (“Та, у кого ружі аж під стріху” [4, 201], дзвоники (“лісові дзвоники тремтять – // дзвонять ранкову тишу // на весь день літа” [4, 203]. І знову, як і у випадку дерев – це переважно образи-символи. Ліс, навпаки, як правило, – конкретне місце, де відбувається певна подія. Але частіше не сам ліс, а галявина чи узлісся. Садок здебільшого включається в міфологічний хронотоп: “У цьому садку не живуть птахи” [4, 197], “виходить у садок квітникар, піднімає тінь” [4, 191], “у садках – пташиними гніздечками – хати” [4, 203]. Назва кущів зустрічається зрідка. Найуживанішими образами рослинного світу виявилися частини рослин – “бруньки”, “коріння”, “сік”, “ягідка”, “листя”, “пень”, “гілка”, “стебла трави”, “пелюстки”, “стовбур”, “дупло”. З одного боку, автор активізує універсальні, архетипні образи, які мають міфологічне походження чи символічне значення, а з іншого – зосереджує увагу на “одиночному”, конкретному, таким чином неначе наближаючи до себе цей образ, інтимізує його.

Тваринний світ. Представлений образами диких тварин зрідка (“заець”, “лис”, “лисиця”), але якщо вони з’являються, то супроводжують ліричного героя: “мій братик зайчик он стрибає,

// родич лис за пнями криється”. Примітно, що суб’єкт висловлювання в цьому тексті есплікується ліричним героєм, який не лише є своїм у живому природному світі – “Тут, між дерев, кущів, трав, // я не чужий у лісі”, а водночас і сам є цією природою: “Мисливцем я іду, // хоч сам я, може, птах, // бо озирнуся й бачу на піску // сліди своїх пташиних ніжок” [4, 196]. Відбувається зворотний процес: не природа олюднюється, а людина повертається до своїх природних витоків, що знову ж таки притаманне міфологічній картині світу – людина є частиною і водночас вміщує у собі цілий світ.

Образи домашніх тварини більш численні: “корова”, “кінь”, “вівця”, “коза”, “собака”. Вони можуть бути подані і як образи реальних тварин, можуть персоніфікувати, іноді набувають символічного значення. Назви риб, як правило, входять до складу тропів – “червона золота рибинка”, “срібна рибинка”, “як рибина”.

Образи плазунів також входять до складу тропів: “кляча на ящірку перетворили”, “мов ящірка, лягти у траві”, “жаб’ячі спинки камінців”, “Баба Гадюка”. На останній приклад слід звернути більше уваги, бо тут можна простежити один із шляхів формування художнього образу у В. Голобородька. Мова йде про вірш “Лісове вишивання”. Уже в назві маємо певну нелогічність. Але вона зникне, коли з’явиться перший образ, створений на основі асоціації, порівняння – “Трави іще не щільні, наче канва”. Суб’єкт висловлювання у тексті відсутній, тому воно поступово набуває характеру оповіді, що досить часто зустрічається у поета. Далі до поля зору оповідача потрапляє гадюка, яка повзе по цій “нещільній” траві. Візерунок на її шкірі корелює з “канвою”, і в авторській уяві з’являється “клубок барвистих ниток”, що реалізує процес вишивання. Асоціації породжують порівняння, на їх основі твориться розгорнута метафора, що набуває фольклорного забарвлення. “Гадюка” стає “Бабою Гадюкою”: архаїчний образ гадюки-господарки лісу отримує власне ім’я уже у відповідності до фольклорної традиції – Баба Яга. Крім того, вишивання – один із суттєвих атрибутів української національної культури. Так природні образи асоціативно пробуджують первісні уявлення про світ, оздоблюються фольклорними національними рисами і автор із цих складових творить новий образ – міфопоетичний, індивідуально авторський: “Баба Гадюка з голкою моторною // вишиває на галявині лісовій квіти, метеликів, ягоди” [4, 205].

Серед “комах” зустрічається “метелик” і “бджола”, які переважно мають символічне значення.

Найчастіше зустрічаються образи птахів. Вони можуть вживатися і з загальною назвою “птахи”, “пташка”, якщо ж починається конкретизація, то це досить довга низка – “соловейко”, “ластів’ятко”, “журавель”, “жайворонки”, “сорока”, “ворони”, “горлиця”, “вивільга”. Часто автор використовує зменшувальні суфікси в назвах. Образи птахів можуть вживатися і в прямому значення, але частіше це образи-символи. Примітно, що автор ідентифікує свого ліричного героя як птаха – “бачу на піску сліди своїх пташиних ніжок” [4, 196]. Можливо, саме з цього образу народиться пізніше цілий цикл віршів, об’єднаних поетом у збірку “Українські птахи в українському краєвиді”.

Образи країн і місцевостей. Вони у Голобородька зустрічаються зрідка. Це “село”, “хутір”, “Пилявці”, “Полтавський вокзал”. Немає чіткої прив’язки до місцевості, переважно це загальні назви – “теплі краї”, “на світі”, чи фольклорні формули – “з-за Дунаю”, “з-за Уралу”, “з Азова”. А от образ дороги/стежки досить вживаний. І цей образ обов’язково має архетипне значення. Отже, з одного боку автор не фіксує увагу на місцевості, зате для нього важлива сама дорога, що свідчить про динамічність, рухливість його світу, і можливість певної еволюції.

Ландшафтні образи. Також нечисленні – “поле”, “нива”, а то і зовсім одиничні – “яр”, “схили”, “луг”, “вигін”, “горби”, “берег”, однак вони дають чітку картину “свого” простору ліричного героя і вживаються як маркери топосу. Образ гори переважно входить до складу тропів – “Чорна тернина ока гори” [4, с. 211].

Дім. Представлений образом “хати”, іноді “будинку”. Причому “будинок” з’являється тоді, коли виникають екзистенційні проблеми чи проблеми творчості: “блакитнокрилий змія не знає, де знаходиться будинок мій” [4, 208]. Примітно, що в “хаті” є “стріха”, “стеля”, “піч”, “димар”, “призьба”, “віконце”, але немає дверей. Є “подвір’я” і “тин”, немає кімнати і меблів, зате є речі – “гличик”, “рушник”, “діжа”. З усіх образів найчастіше зустрічаються “хата” і “віконце”. “Віконце” досить характерний образ художнього світу В. Голобородька. З одного боку, це межовий образ, а з іншого, воно саме може бути “своїм” простором для ліричного героя. Звернемося до тексту:

Світ заселений селами,
села обсажені садками,
у садках – пташиними гніздечками – хати,
у кожній хаті віконце проти сонця,
і біля одного віконця сиджу я —
сонце виглядаю [4, 203].

Перед нами семисферна модель світу: “світ”, “село”, “садок”, “хати” (“пташиними гніздечками”), “віконце проти сонця”, “я”, “сонце” (“виглядаю”). Суб’єкт висловлювання експлікований ліричним героєм, що має чіткі просторові координати: він включений в цю картину, в центрі якої “сонце”, що охоплює весь світ. А “віконце” не відділяє “я” від “сонця”, а навпаки, є місцем їх зустрічі, що ще раз демонструє міфологічність авторської свідомості – “все в усьому”.

Атмосферні явища. В прямому значенні майже не вживаються. “Біла хмара” – місце, де живе дівчина, “хмаринку” можна погладити рукою. Частіше з’являються “дощ” і “сніг”, але знову у складі тропів: “наче решето, щоб сіяти дощ”, “дощів із людських очей”, “очі мої падають дощем скороминущим”, “дощу променів”, “лижучи червоним язиком (багаття) сніг”, “борода ще сніг”. Зрідка зустрічається “роса” – “місто із роси”. Отже, атмосферні явища в прямому значенні не попадають до художнього світу Голобородька, зате вони є матеріалом для творення тропів.

Небесні світила. Образи небесних світил зустрічаються взагалі зрідка. “Сонце”, як правило, входить до складу певного тропу: “як сонечку”, “головешки вирізають із чорного паперу контури сонця”, “дощ променів”, “сонце виглядаю”, “на сонці (гратися)”, “проти сонця”, “промінь”. Образ “місяця” навпаки має символічне значення, співвіднесене з фольклорною традицією: “Сходив над нами місяць підповні” [4, 360], “Місяць переплив човном річку, // підійшов до дівчини, що чекала на березі, // пастухом рогатим, що пасе зорі, // і став сережками у її вухках” [4, 204]. Даний приклад досить типовий для Голобородька у плані формування образу. Архетипний чи фольклорний зміст образу оздоблюється авторськими фантазіями і внаслідок цього формується суто індивідуальний, авторський образ. До порівняння залучається “райдуга” – “як райдуга котилася по стрісі”. Примітно, що у Голобородька образ “неба” зустрічається дуже мало “небо, де живе блакитнокрилий змії”, “могила у небі”, зате в імпліциті воно існує у “своєму” просторі – в “хаті”: “стеля, вибілена блакитною крейдою”.

Стихії. Представлені в художньому світі Голобородька у повному складі, але нерівномірно і переважно у тропях: “Димить багаття серед шатер, і циганча ковтає жарини”, “я – той, хто одночасно і вітер, і гребінець”, “вітерець сміху”, “жах женеться, аж земля гнеться”. “Земля” зустрічається і в прямому значенні: “тінь нетроянди на землі”, “кайлом колупаю мерзлу землю”, “бачу на піску сліди своїх пташиних ніжок”. Із смислового поля образу “землі” вирізняється “камінь”, що також залучається до складу тропів: “коштовний камінець ока”, “баба кам’яна”, “вишневий камінець тіла”, “ключа на ящірку перетворили, під камінь на подвір’ї жити пустили”, “камінці солов’їв”. Найчастіше представлені образи стихії води. Це власне “вода”, “річка”, “криниця”, “джерело”, “повінь”, “струмочки”. Але й тут це не фіксація природних реалій, а художні образи: “очі – весняні струмочки”, “вода сміху”, “вгору річка тече”, “сік, як повінь”, “очі мої – наче дві кринички”, “у дівчаток імена квітів, що їх вони саджають навесні і поливають криничною водою”, “сумна пісенька крапне на траву краплиною води криничної з цебра”.

Час. Поряд із таким розмаїттям просторових природних образів часові виявляються досить в обмеженій кількості. Власне, час представлено у повному обсязі – роковим і добовим циклом, хоча зустрічаються вони зрідка. Частіше за інші – “літо” і “весна”, потім, відповідно, “осінь”, “зима”, наявні навіть назви місяців – “квітневі дерева”, “вересневі”. Експліковано добовий цикл – “ранкова”, “день”, “вечірнє світло”; ніч – в імпліциті – “темрява”, “місяць”, “велика зоря”, “мала зоря”, “північною порою”. Примітно, що при цьому зафіксовано центр ночі, та відсутній центр дня – опівдні.

Ще однією особливістю використання поетом часо-просторових образів є те, що при появі часових реалій формується хронотоп дороги, як, наприклад, у вірші “Світання” [4, 200]. Розглянемо його більш детально, бо в ньому також наочно можна простежити принцип формування художнього світу В.Голобородька.

На світанку
стежкою темряви
велика зоря втікає,
а за нею мала зоря
женеться і плаче.

Більша зоря тримає
меншу за гостру долоньку,
ніби втікають сестричка і братик
від дня – дощу променів –
під горішне дерево невидимості.

В ініціалній позиції заявлена тема – “на світанку”, а весь вірш є її розгорнутою метафорою. Відсутність у тексті суб’єкту висловлювання свідчить про універсальність зображуваної картини.

Архетип дороги реалізується в образі “стежки”, що символізує добовий цикл. В хронотоп дороги включені всі атрибути добового циклу – “велика зоря”, “мала зоря”, “день”, “темрява”, об’єднані центробіжним рухом – “під горішне дерево невидимості”. Виявнюється архетип світового дерева, який корелює з метафоричним образом сонця – “дощем променів”. Таким чином формується міфологічна картина світу з центром у вигляді світового дерева, що символізує ціннісну (“горішне”) вертикаль, та добовим циклом, включеним у вічний колообіг життя, горизонталлю цього світу, над яким підноситься “дощ променів” – метафора сонця. Зоря, як природне явище, антропоморфізується (“втікає”, “женеться”, “плаче”) і представлена як два жіночих образи (“велика зоря”, “мала зоря”). Далі з’являється портретна характеристика “гостра долонька”, і дві зорі постають у вигляді “сестрички і братика”. Це ще раз підкреслює архетипність авторської свідомості: чоловіче і жіноче начало підтримують цілісність світу. Суб’єкт оповіді, що не виявляє себе в тексті відкрито, імпліцитно присутній у ньому. Про це свідчать зменшувальні суфікси “долонька”, “сестричка”, “братик” і та “гостра долонька”, які характеризують не лише художній образ, а й того, хто його створює. Суб’єкту оповіді цей світ близький, рідний, і він його безмежно любить, а отже – це його “свій” світ. Так із міфологічної моделі світу шляхом інтимізації архетипних конструктів твориться індивідуально-авторська міфопоетична картина світу.

Способи сприйняття світу. У сприйнятті природи задіяні всі п’ять органів відчуттів, але в різних пропорціях. Світ сприймається органами смаку, найчастіше це представлено образом “меду”; нюху – “пахуче поле”, “пахуче сіно”; наявні тактильні образи: “злегенька торкаєш їх пальцем”, “тремтять”, “волохате коріння”; серед звукових образів переважають “тиша” і “дзвін”. Найчисленнішими є візуальні образи, представлені кольорами: переважають білий, зелений, золотий, червоний, блакитний, іноді зустрічаються синій і чорний. Отже світ у В.Голобородька постає в усій своїй повноті буття.

Таким чином, здійснений аналіз дає можливість зробити певні висновки щодо картини світу Василя Голобородька. Простір і час художнього світу поета організовано за законами міфологічної моделі світу з чітко виявленим центром. Переважно це архетип світового дерева чи води, представлені у вигляді художніх образів яблуні, вишні, берези та річки, криниці, джерела, що репрезентують ціннісну систему координат суб’єкта висловлювання. Сам суб’єкт висловлювання в тексті переважно не експлікований (вірші 1970-х років), однак можна говорити про певну його еволюцію від імпліцитної присутності у тексті до експлікації його у ролі ліричного героя. Зрідка ліричного героя супроводжує лірична героїня чи ліричні персонажі. Ця тенденція посилюється на кінець 1980-х років. Така еволюція суб’єкта висловлювання простежується у відповідності до еволюції і в самій картині світу. Якщо на початку аналізованого періоду яскраво проявляється саме міфологічна модель світу, то поступово вона збагачується фольклорними елементами, а суб’єкт висловлювання все більше потребує своєї присутності у тексті. Метаморфози, притаманні міфосвіту, стають провідним прийомом творення образу у поета. Певний архетипний образ, на який накладається фольклорний зміст, оздоблюється автором у відповідності з його асоціативним мисленням та тяжінням до фантазій. Відбувається процес очуднення, творення нового образу, індивідуально-авторського. Таким чином, вирізняється два варіанти картини світу Голобородька: художній образ формується на основі 1) міфологічної моделі світу; 2) поєднання міфологічної моделі з фольклорним змістом. Але в чистому вигляді жодна модель не залишиться. Вони збагачуються авторськими знахідками і в результаті постають як розгорнуті метафори буття. А художній світ Василя Голобородька в цілому постає у вигляді індивідуально-авторської міфопоетичної картини світу.

Список використаних джерел

1. Андрусак І. Пташина антропологія // Голобородько В. Українські птахи в українському краєвиді. – Харків: Акта, 2002. – С. 3 – 5.
2. Бойчук Б. “Летюче віконце” Василя Голобородька // Сучасність. – 1971. – № 6. – С. 32 – 37.
3. Вінграновський М. Вільний вірш поета // Поезія. – 1987. – Вип. 2. – С. 44-45.
4. Голобородько В. І. Летюче віконце: Вибрані поезії. / Вступ. ст. І. М. Дзюби. – К.: Укр. письменник, 2005. – С. 3 – 19.
5. Дзюба І.М. У дивосвіті рідної хати (Кілька слів про поета, який щойно починається) // Голобородько В. І. Летюче віконце: Вибрані поезії. – К.: Укр. письменник, 2005. – С. 3 – 19.
6. Забужко О. Трагедія нереалізованості // Україна. – 1993. – № 1. – С. 18-20.
7. Кордун В. Київська школа поезії – що це таке? // Світовид. – 1997. – № 1-2. – С. 7-20.
8. Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд., испр. и доп. – М.: ЧеРо, 2003. – 349 с.
9. Кузьменко О.В. Поетика Василя Голобородька. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2004. – 196 с.

10. Костов Х. Мифопоэтика А.Платонова в романе “Счастливая Москва”. – Helsinki: Helsinki University Press, 2000. – 325 с.
11. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах.) Гл. ред. С. А. Токарев – М: “Советская Энциклопедия”, 1982. – Т. 2. К-Я. – 720 с.
12. Павличко Д. Пісні про золоту птицю // Літ. Україна. – 1964. – 1 травня.
13. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. – Воронеж, 2002. – 60 с.
14. Рубан В. Київська школа // Молодь України. – 1990. – 2 грудня.
15. Синельникова Л.Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках. Монография. – Луганск: Редакционно-издательский отдел облуправления по печати, 1993. – 188 с.
16. Слово і час. – 1991. – № 4. – С. 13 – 16.
17. Сулима М. Видобування незвичайного // Світовид. – 1997. – № 1-2. – С. 26-28.
18. Шутенко Ю.М. Фольклорна традиція та авторське “Я”: поезія Василя Голобородька: Монографія. – К.: Наук. думка, 2007. – 356 с.
19. Эпштейн М. Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.

Анотація. У статті досліджено індивідуально-авторську картину світу В.Голобородька на матеріалі пейзажної лірики. Виявлено міфопоетичну природу картини світу поета, встановлено шляхи формування художнього образу.

Ключові слова: пейзаж, картина світу, міфопоетична модель світу, суб'єкт висловлювання, хронотон, архетипні образи.

Summary. The author of the article analyses the individual artistic picture of the world of Ukrainian modern poet V. Holoborod'ko on the material of landscape lyrics. The mythopoetical nature of the poet's picture of the world has been identified; the ways of creation of the images have been determined.

Key words: landscape, picture of the world, mythopoetical model of the world, speaking subject, chronotope, archetypal images.

УДК 821.161.2 – 222.09

ПАВАІШЕНА Л. В.

СВОЕРІДНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕМИ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО У “СЕРЙОЗНІЙ” КОМЕДІЇ ІВАНА КАРПЕНКА-КАРОГО “ЧУМАКИ”

Творчість Івана Карпенка-Карого представлена п'єсами різноманітних жанрів. Проте, не всі драми та комедії письменника досліджені на належному рівні. Проблеми жанрових пошуків митця намагалися розкрити у своїх літературознавчих працях Стеценко Л. Ф. (“І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич). Літературний портрет”, Мороз З. П. (“На позиціях народності. [Дослідження з історії української драматургії]”), Погребенник В. Статті з історії української літератури (“Іван Карпенко-Карий. Творчість чільних репрезентантів”). Однак, дещо осторонь літературознавчих досліджень залишається історична “серйозна” комедія “Чумаки”. До історичної тематики Іван Карпенко-Карий звертається у процесі пошуків нових художніх прийомів. Звісно, визначним історичним твором у його доробку є трагедія “Сава Чалий”. Принагідно скажемо, що вона взагалі належить до кращих взірців творів цього жанру. Тут авторська ідея розкривається у площині майстерної обробки складного соціального конфлікту, і відзначається історичною достовірністю, реалістичністю образів та своєрідністю художніх деталей. У доробку письменника вже були спроби в жанрі історичної драми – “Бондарівна” (1884), “Батькова казка” (1892), “Паливода XVIII століття” (1893), “Лиха іскра поле спалить і сама щезне” (1895). Драматург не лише подає в основі згаданих творів мотиви фольклорних історичних пісень, балад та переказів, але й намагається підняти морально-етичну проблематику на рівень мистецького вирішення, а оригінальні розробки сюжетів сприяють також жанровій модифікації драматичних творів. Цікавою у цьому ракурсі є інтерпретація теми історичного минулого у комедії “Чумаки” (1897). Сюжет переносить глядача у XVIII століття. Автор майстерно розгортає перед нами картини побуту та звичаїв людей, розкриває особливі аспекти стародавнього народного промыслу. Але реалістичність, навіть новаторство твору полягає якраз у тому, що порушені тут