

39. Хоткевичъ Игнатий. Нѣсколько словъ объ украинскихъ бандуристахъ и лирникахъ // Этнографическое обозрѣніе. 1903, № 2. С. 87–106.
40. Черемський Кость. Шлях звичаю. Харків: «Глас», 2002. 447 с.
41. Чубинскій Павло. Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ Западно-русскій край. Томъ первый. Выпускъ первый. С.-Петербургъ: Типографія В.Безобразова и комп., 1872. XXX+224 с.
42. Шеффер Тамара. Канти і псалми // Історія української музики: В шести томах. Том 1. Київ: «Наукова думка», 1989. С. 217–231.
43. Щеглова Софія. «Богогласникъ». Историко-литературное изслѣдованіе. Київ: Типографія Университета Св.Владиміра, 1918. IX + 347 с.
44. Щепотьевъ Владимиръ. Главныя темы религіознаго пѣсеннаго творчества украинскаго народа въ христіанскій періодъ // Труды Полтавской ученой архивной комиссіи. Выпускъ седьмой. Полтава: Электр. тип. Г.И.Маркевича, 1910. С. 1–45.
45. Izopolski Erazm. Badania podań ludu. II. Śpiewy religijne chrześcijańskie // Athenaeum. 1843. Tom piąty. S. 49–60.

УДК 821.161.2 06. 09 - 1

**Тетяна Скуратко**, к. філол. наук, доц.  
ТНПУ ім. В.Гнатюка (Тернопіль)  
DOI 10.25128/2617-3427 19.50.10

### **Особливості поетики драматичної поеми Івана Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди»**

*У статті проаналізовано драматичну поему Івана Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди», з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи драматичних поем автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби. Поетична драматургія І. Драча розглядається в контексті розвитку української поезії ХХ століття.*

**Ключові слова:** *наратив, наратор, жанр, драматична поема, метафоричність, поетика, теоретичний дискурс, хронотоп, образ.*

*The article analyzes the dramatic poem «Zorya i smert Pablo Nerudi» of Ivan Drach, reveals the typological specifics of genre nature of his dramatic poems, their importance in the literary process in the modern era. Ivan Drach's poetic drama is considered in the context of Ukrainian poetry of the twentieth century.*

*It is emphasized in the article that the characteristic feature of Ivan Drach's poetic dramaturgy is intellectual stream, rational load, enrichment of philosophical content, deepening of lyricism, psychologism, the author resorts to images of a conditional, fantastic world, reflected in the structure of poems, was, means and techniques of artistic expression.*

*Much attention has been focused on the study of the multi-layered metaphor of a brightly national character. The researcher emphasizes that the author's consciousness of the poet is produced in out-of-subject forms of the author's consciousness (genre, conflict, pathos, style); the subject organization of the poem «Zorya I Smert Pablo Nerudy» («The Dawn and Death of Pablo Neruda») is characterized by an increased phraseological point of view, two-fold formations, collage, conventionality of action, the use of character images, travesty, conflict of ideas.*

*In the article, the researcher emphasizes that the poetic discourse of Ivan Drach attests to a deep awareness of the great historical mission of literature, since in his poems the artist most accurately expresses the essence of the dialectic of traditions and innovation as the main engine of cultural progress.*

**Keywords:** *narrative, genre, dramatic poem, metaphor, poetics, theoretical discourse, time-space (chronotop), image.*

**Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями.** Кожен етап осмислення творчого феномену Івана Драча вносить певні корективи, розширює горизонти бачення творення новітньої української літератури. Дослідження ліро-епосу митця як самобутнього художнього світу в його цілісності видається нам особливо репрезентативним, бо продовжує пошуки продуктивних шляхів аналізу творчості окремого автора як виразника свого часу.

Багаторівнева рецепція поем Івана Драча свідчить, що актуальність митця в сучасному літературознавстві забезпечується не лише статусом одного з найяскравіших репрезентантів поетичного плину ХХІ століття, не тільки

талантом світового масштабу, а передусім тим, що його творчість, зокрема ліро-епос, усвідомлюється як невичерпний матеріал для літературознавчих студій.

Актуальність нашої роботи вмотивована тим, що на часі комплексне вивчення поетичної драматургії Івана Драча, в якій яскраво виявилася творча особистість письменника.

Новаторством ліро-епосу І. Драча в плані композиції твору була колажність, на сюжетну канву твору автор накладав різні мотиви, що набувають форми асамбляжу. З цією метою наратор застосовує монологи персонажів (рольова, персонажна оповідь), використовує таку суб'єктну форму, як «я» – «ти», «я» – «ми», що можемо спостерігати у драматичній поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми.** Осягнення творчого доробку митця передбачає процес осмислення через призму законів його існування та характеру буття речей і явищ у ньому, виявлення й аналіз констант авторського поетичного світу. Особливості організації художнього світу поетичного доробку Івана Драча розкрито у працях В. Галацької, Л. Дем'янівської, І. Дзюби, М. Жулинського, М. Ільницького, М. Слабошпицького, А. Ткаченка, М. Ткачука та ін., які оприлюднили концептуальні погляди щодо ідейно-естетичного підґрунтя його творчості. Поглиблюють творчий портрет поета-шістдесятника дослідження В. Галацької, Л. Тихої, Т. Скуратко.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У драматичній поемі І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) вироблені і в основних своїх моментах сформульовані автором основні ознаки жанру, які визначають поетичну драматургію І. Драча, що є своєрідним і помітним явищем сучасної української літератури. Митець зумів органічно поєднати жанрові ознаки ліро-епічної поеми та жанрову матрицю драми.

Жанр драматичної поеми І. Драч значно модернізував: під пером цього автора вона тяжіє до романтичної окриленості, наповнена символічними картинами та образами, філософськими узагальненнями. Спираючись на традиції своїх попередників (І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, І. Кочерга, О. Левада та ін.), поет запропонував свій жанровий різновид драматичної поеми. Авторська модифікація цього жанру відзначається новаторським характером, тісним зв'язком із культурно-історичною традицією, що спостерігається у продовженні деяких канонів жанру і впровадження художніх новацій, асоціативної будови сюжету, ліризму, а також таких рис, як метафоричність, умовність, символічність, зіткнення різних часових площин, філософічність, що виявляється у виразно концептуальному ставленні до життя, людини й світу, монізм мотивації переживання. У художньому світі драматичних поем ліричний наратор виступає суб'єктом мовлення, а ліричний герой – центральною постаттю. Ліризм є яскравою ознакою драматичних поем І. Драча.

Драматична поема І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) в підзаголовку має назву «Драматична поема, або Спроба сучасного літературознавства на чилійський лад». Заголовок твору виступає перифразованою назвою твору самого П. Неруди «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». У назві-ремінісценції закладене попередження про подібність деяких життєвих фактів. А далі в сюжеті твору розгортається низка ремінісцентних метафоричних ліній, які є символічними утвореннями: лінія Тереси – Джульєтти, Мур'єти і Неруди. У центрі конфлікту – образ видатного чилійського поета-антифашиста, лауреата Нобелівської премії Пабло Неруди.

У поемі І. Драч досить активно використовує багату поетичну спадщину П. Неруди. Тут і «Ода Федеріко Гарсія Лорці», «І побиття горобців», і «Ода обірваному дзвону», і «Пояснення», і вірш з циклів «Двадцять поем любові і одна пісня відчаю» та «Пісня для всіх».

Художній наратив поеми торкається найважчих в морально-психологічному та творчому планах моментів

життя митця початку фашистського перевороту, часу громадянського вибору Неруди. Головною ідеєю твору є відповідальність митця за свій народ, вплив його на хід історичного процесу, на формування морально-етичних цінностей людства.

Драматична поема «Зоря і смерть Пабло Неруди» густо насичена образами-символами, символічними концептами: двохпалубний корабль, дзвін, метелики, свічки тощо, які виступають своєрідними типологічними паралелями з поезіями Пабло Неруди («Святкова пісня»), активними позасуб'єктними формами вираження авторської свідомості, на які «працює» головна ідея твору. Цю драматичну поему певною мірою можна характеризувати як віршовану драму, оскільки у ній наявні декілька сюжетних ліній, фабула розвивається кількома річищами, оповідь наратора-усезнавця про події максимально драматично насичена [13, с. 150]. Їй властива зміна емоційного темпоритму, чергування верлібрових вставок, зокрема в мові Чорного і Білого хорів, у прозовій мовній партії поета, що збільшує смислове навантаження кожного речення, подрібнює його на монтажні відрізки, створюючи ситуаційний підтекст твору, очікування майбутнього слова-дії.

Характерним для стилю митця є взаємодія у творі різнородових ознак епосу, лірики, драми як позасуб'єктних форм вираження авторської свідомості, виявлених на суб'єктивному рівні (в монологах дійових осіб). Заголовок твору виступає перефразованою назвою твору самого Неруди «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». Це назва-ремінісценція, у якій закладене попередження про подібність деяких життєвих фактів. А далі в сюжеті твору розгортається низка ремінісцентних метафоричних ліній, які є символічними, наприклад: лінія Тереси – Джульєтти, Мур'єти і Неруди.

Дійові особи в «Зорі і смерті Пабло Неруди» являють собою не індивідуалізовані характери, а велетенські образи-узагальнення, персонажі-символи: «Поет – доля, а не професія»; «Капітан – професор секретної поліції, він же



*сеньйор Ареляно, або Той, що палить книжки. (В арауканському карнавалі йому відповідає Маска-Смерть)»; «Ромео I – слідчий з твердими губами, чорний, жорстокий, віртуоз (йому відповідає Маска-Кабан)»; «Ромео II – слідчий з м'якими губами, солодкий, улесливий, підлий (йому відповідає Маска-Гієна)»; «Ромео III – слідчий з веселим присвистом, який може не пройти практику (йому відповідає Маска-Кажан)» [3, с. 331], кожен з яких поліфонічний за своєю природою, виписаний з великою художньою виразністю соціальний тип. Автор, звертаючись до обрядового фольклору, вдається до «карнавалізації», його маски-символи, маски-алегорії стають мотивом втрати свого «я». «Маски-персонажі» І. Драча відтворюють «карнавальне колесо»: обличчя-маска-обличчя. Своєрідним є і поділ хору – Автор, Художник, Режисер, Композитор, що є символами служіння великому мистецтву: «В калюжах важко кораблю ходити, / лаштуймося на океан» [3, с. 333].*

У І. Драча персонажі постають не стільки образами-характерами, скільки образами-символами, які втілюють боротьбу добра і зла, творчої свободи і внутрішнього рабства, боротьбу між Поетом і владою («доля, а не професія» [3, с. 331]), що відбилося в центральному образі ліро-драматичної поеми «Зоря і смерть Пабло Неруди», який протиставляється репресивному режимові, втіленому в образі Капітана (кат, «який звик до всього і ні в що не вірить; в арауканському карнавалі, якому відповідає Маска-Смерть») [3, с. 331].

Корабель – символ всієї творчості П. Неруди. Мариністська тематика є провідною в його поезії. Досить навести назви збірок, щоб пересвідчитись у цьому: «Море і дзвони», «Великий океан», «Плавання і повернення», «Вірші Капітана», «Меморіал Чорного острова». Корабель – улюблений образ П. Неруди. Він навіть любив називати себе Капітаном. Та й сам І. Драч не заперечує запозичення цього образу-символу поеми з творчості П. Неруди: «Такий цей корабель постає зі спогадів сучасників, очевидців, друзів і наклепників» [3, с. 201]. Більше того, автор заповнює сцену специфічним реквізитом – улюбленими речами Поета,

пов'язуючи тим самим образ корабля з біографією чилійського митця. Відомо, як по-особливому, навіть меланхолійно ставився П. Неруда до різноманітних дрібничок домашнього побуту.

Цікавим є зіставлення океану з калюжами: «*В калюжах важко кораблю ходити, Лаштуймося на океан*» [3, с. 333], – бо воно неодмінно викликає асоціації з нерудівськими кораблем, що долає океанічні обшири, і корабликом у плящі.

Привертає увагу і запозичене порівняння Чилі з балконом (воно, до речі, зустрічається і в «Президенті» В. Земляка). Для Пабло – його Чилі – це балкон, півострів, одним боком зв'язаний з гнітючою віделівською, а потім піночетівською дійсністю і омийтий освіжаючим вирієм великих мрій поета. Проте оригінальність І. Драча не в реквізитному антуражі, а в тому, якого значення він надає тим речам, які знаходяться на сцені. Усі вони збільшених, навіть гігантських розмірів: *Великий Дерев'яний Черевик, Великий Чорний Дерев'яний Ключ, Величезне колесо старої гарби, Пісочний Годинник, Величезний завбільшки з людину, Великий барабан, Величезний глобус старовинної роботи* [3, с. 334]. Прирівнюючи речі до людей (характерно, що на нижній палубі, де вони розміщені, діють переважно негативні персонажі), І. Драч тим самим прирівнює люців Ареляно, Ромео до речей на зразок Величезного Вуха. Таким чином, через гіперболу щодо речей автор застосовує літоту щодо людей (подібний прийом зустрічаємо у казці братів Грімм «Хлопчик-мізинчик»).

Окрім того, всі предмети у поемі функціонують самі по собі. У критиці ця деталь чомусь обійдена мовчанням, а поет, між іншим, хотів звернути на це увагу читача, навіть виділивши слова «САМІ ПО СОБІ» особливим шрифтом.

Поема І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди», як і поеми Л. Костенко «Сніг у Флоренції» та Лесі Українки «У пуці» й «Оргія», позначена естетикою смерті: символічно чи фізично помирають усі герої [13, с. 152]. Однак ця естетика смерті в митців є різною: самогубство Антея («Оргія») Лесі

Українки можна вважати індивідуальною поразкою модерного героя, для якого смерть стає визволенням та утвердженням власної свободи; смерть Поета («Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча) стає безсмертям митця, реалізацією його власного «я», а загибель Рустичі – це неможливість подолати духовні цінності, якими є вільна воля митця.

Продовжуючи традиції вертепної драми, М. Куліша («Патетична соната»), автор ділить сцену на дві палуби – нижню і верхню. На нижній палубі – хаос, який відтворює рух життя: *«Прапор то опускається САМ ПО СОБІ, то піднімається; жіночі статуї – рости, які можуть оживати, коли захочуть, САМІ ПО СОБІ; Великий Чорний Дерев'яний Ключ, який хоче – висить, хоче – ходить»* [3, с. 334], а виділені автором слова «САМ ПО СОБІ» увиразнюють, наголошують на «вільному принципі корабля» [3, с. 334]. Верхня ж палуба – чиста, порожня, що втілює найвищі поривання душі митця.

Такий «розподіл» дії ґрунтується на забутих традиціях народного лялькового театру Середньовіччя. Згадаймо «триповерховий» принцип постановки «шкільних» п'єс, де на верхньому ярусі діяли боги, ангели, тобто позитивне начало у житті, а на нижньому – демонічні сили (тобто негативне начало), що намагались спокусити простолюдинів. Таке «спокушування» в поемі І. Драча особливо увиразнюється у зв'язку з використанням образів Ромео і Джульєтти. Переосмислення цих образів особливо ефективно через те, що характер «спокушування» за допомогою електричного струму діаметрально протилежне у всіх відношеннях до того ідилічного кохання, яке склалося між героями трагедії В. Шекспіра. А оскільки конфлікт у драмі І. Драча відображає «драму ідей», то й мета «спокушування» відрізняється від тої, яку ставили перед собою демонічні сили у середньовічному вертепі. І тут знову присутність специфічних деталей: катування Джульєтти автор називає дослідженням «червоної Джулії». Нарешті, слід відзначити, що Джульєтта ще надто неосвічена і тому



нагадує середньовічних простолюдинів, які були безпорадними перед вищими силами.

Цікавим є те, що автор «примушує» героїв верхньої і нижньої палуб вступати у діалог між собою, в якому ще більше виявляється ницість таких персонажів, як Критик, який вміє лиш цинічно заявити: *Пабло Неруда поетом був / до книжки «Іспанія в серці». / Нею він вдарив / у серце власній поезії* [3, с. 350], або задавати Поетові наївні питання: *А чому в «Оді Федеріко...» ви кажете, / що тепер через Лорку фарбують / в блакитний колір лікарні?* [3, с. 348]. Нарешті, «розподіл» дії на двох палубах має і суто практичні переваги, бо робить її розгортання динамічнішим і конденсованішим.

Ще одна важлива, на наш погляд, особливість конфлікту ідей – колажність, що виявляється в композиції (поєднання реальності з фантазмагорією) і в художньому наративі. В поемі монтуються спогади, вірші, ремінісценції з творів Пабло Неруди. Принцип колажу можемо трактувати як засіб приспати пильність цензури («Велечезне Вуха»). Ці підстави й дозволяють віднести твір до художніх набутків жанру драматичної поеми.

Колажність структури твору зумовлює переплетення кількох сюжетних ліній, по суті, лиш апогей моральної кризи Ареляно збігається з кульмінацією драми. Що ж до Джульєтти, то вища точка її еволюції настає ще в кінці другої частини, коли вона розповідає: *«Мамо, я дала відповіді на всі їхні запитання. Це був довгий і болючий процес, тому що я намагалась дати якомога менше свідчень, я надіялась хоч якось вберегти тих, кого зумію. Мамо, біда була в тому, що істина здавалось їм менш правдоподібною, менш ймовірною, ніж брехня»* [3, с. 389]. Неодночасність розгортання різних сюжетних ліній змушує читача постійно перебувати в крайньому напруженні, чим драматична поема нагадує своєрідну макророзповідь.

Для посилення емоційного впливу на читача, автор діалогізує запозичений з мемуарів матеріал (у цьому ж уривку), поєднуючи висловлювання Неруди про Лорку з розповіддю самого Федеріко. Слід зауважити, що інколи

автор тільки відштовхується від художньо-документального матеріалу, створюючи оригінальні стилізації. Так, «промова» хору «Де може сховатися сліпий?..» з «Епілогу» є, по суті, імітацією «Книги питань» Пабло Неруди.

Вважаємо, що документальний матеріал широко залучається Драчем при творенні образів як історичних осіб, так і вигаданих персонажів (Лорка, Джульєтта, Ареляно). Особливо цікавий з цього погляду останній. Використовуючи розділ спогадів П. Неруди «Диявольський тин», зокрема факти знайомства Поета з Ареляно та підлостей останнього, наклепів на Неруду, що був у той час послом Іспанії, автор драми іде далі, оригінально домислюючи наступний життєвий шлях Капітана, зробивши його жорстоким карателем народної революції, переслідувачем всіх і всього, пов'язаного з творчістю чилійського співця.

Проте намагаючись по-своєму трактувати окремі події, І. Драч, за справедливим зауваженням А. Янченка, допускає певні неточності фактичного характеру [15, с. 16], наприклад, у з'ясуванні відносин між Поетом і Ареляно на початковому етапі: *«Жадоба Ареляно до грошей, / його збитки росли на очах, – / я ж ніколи не був спостережливий»* [3; с. 358]. Авторське трактування зізнання Пабло суперечить життєвій, документальній правді.

Варто відзначити, що навіть при буквальному використанні документального матеріалу, поет шукає своєрідних, нетрадиційних або призабутих шляхів подачі чи інтерпретацій цього матеріалу, наприклад, виведення на сцену хору.

Мова І. Драча також відзначається афористичністю: *«Та ми поети / В більшості своїй / Серед інших оригінальних ознак / Маємо здатність ставати / Коли вогнем, / Коли димом»* [3; с. 355].

Особливо відчутні в «Зорі і смерті Пабло Неруди» традиції «Енеїди» І. Котляревського. На них вказував свого часу М. Ільницький. Щоправда, він відзначав аналогію у характері бурлескного сміху в обох митців [5 с. 171]. Однак можемо простежити і трагедійний аспект цієї спадковості.

Переодягань у І. Драча більше, ніж доволі, якщо розуміти травестію не звужено – як зміну деталей в одязі, а поширюючи її на переодягання масок. Це призводить до певного театрального ефекту, ущільнюючи труп акторів, що загострює конфлікт ідей, розчиняючи в ньому конфлікт характерів. Такий тип травестії зближує з античною драмою, а також з п'єсою Б. Брехта «Крейдяне коло». Тому навряд чи варто говорити про несценічність драматичних поем І. Драча, адже ще в античну добу, у трохи спрощеному вигляді подібні п'єси були окрасою театрального помосту. До того ж, слід зауважити, що сам П. Неруда мав якусь особливу пристрасть до різних масок, у чому зізнавався в етюдах «Боги у русі» та «Маски і війни», що згодом увійшли до збірки його спогадів [10, с. 218]. Так що травестія виправдана самим життєвим матеріалом.

Передусім, слід зазначити, що «маскуються» представники табору, ворожого Пабло Неруді: це капітан Ареляно («Маска-Смерть») і три Ромео (маски Кабан, Гієна і Кажан). Маски, як і в античному театрі, виражають риси характеру людини, «картину» її поведінки. Це їх перша функція. По-друге, не будучи постійним супутником своїх носіїв, вони, однак, постійно вгадуються в діях і вчинках персонажів, які і без масок, і в них залишаються самі собою. По-третє, виступаючи своєрідним, трохи спрощеним способом метаморфоз, які зустрічаємо ще в Апулея, а далі – в більшості творців драматичних поем, маски посилюють умовність дії. Безперечно, переосмислюючи традиції О. Твардовського («Країна Муравія») і О. Довженка («Земля»), І. Драч застосовує і «чисту» умовність. Прикладів наводилось більш, ніж достатньо. Це і самочинність мертвих предметів, і «двопалубність» композиції, і неушкодженість корабля, який, незважаючи на постріли карабінерів, пливе далі.

Проте особливе значення має масова травестія у заголовку розділу, де вона себе найяскравіше виявляє («Чорний карнавал»), одержала назву «карнавалізація» (термін К. Фролової) фіналу твору. У «Чорному карнавалі»

маски постають перед нами ще в одній іпостасі: прикриваючи (а тим самим «маскуючи» характери), вони мають повну свободу для того, щоб оголити думки, ідеї, основна з яких вражає своїм «добреньким» цинізмом [5, с. 271]. Карнавалізація ідей, «чиста» умовність дії тісно пов'язана в І. Драча з символічними образами.

Майстрами творення таких образів в українській літературі були Леся Українка (Мавка), О. Левада (Механтроп), П. Воронько (Столітній Бук), В. Зубар (Вітрова Донька), В. Винниченко (Яків Михайлюк), Гео Шкурупій (Теодор Гай). Разом з тим у І. Драча символи колажні, стрункiші.

Особливо різноструктурним є образ Джульєтти. Деякими рисами, на думку А. Янченка, вона нагадує одну з найкращих чилійських дослідниць життя і творчості Пабло Неруди Маргариту Агірре [14, с. 17]. Проте І. Драч приписує їй вчинки, які робили інші люди (наприклад, жарт з листом негра під час підготовки до вручення Пабло Неруді Нобелівської премії). Отже, образ Джульєтти є не художнім втіленням реальної історичної особи, а майстерним узагальненням.

Автор створює не лише одинарні символічні образи, а й завдяки їх поліфункціональній здатності парні, групові, колективні. Прикладом парного символічного образу є непорушна єдність двох простих трудівників, батьків Джульєтти – Хуана і Хуани. Передусім, вони представляють весь згорьований чилійський народ. Це видно зі вступної ремарки: Хуан і Хуана –... втілення народу, який звик Більше до біди, аніж до радості [5, с. 198]. В одній із ремарок Хуана названа юною, в той же час вона має таку ж юну дочку. Така несумісність може бути пояснена лише тим, що Джульєтта – краща донька чилійського народу, який символізують Хуан і Хуана. Вони наділені здоровим оптимізмом, таким характерним для народу. Самі імена їх є найтипівішими серед чилійського народу. Розуміння образу як уособлення всіх чилійців властиве самому Пабло Неруді («Земля називалася Хуан» з «Пісні для всіх» та ін.). «У «Пісні для всіх», – писав дослідник його творчості Л. Осповат, – народжується

фольклорно-казковий образ безсмертного багатомільйонного Хуана... Разом з цим Хуаном, що вийшов на стовповий шлях світової історії, Неруда підноситься до поетичного осмислення долі не однієї Латинської Америки, а всього сучасного людства»: *Освободители, за вами шел Хуан, / за вами шел народ, трудился и боролся, / ловил он рыбу, и пахал он землю, / и версты всех дорог шагами мерил...*

*/ Его связали – разорвал он путы, / народ–солдат, решительный и храбрый... / Ему рубили руки – больше силы / В руке его, карающей врагов* [10, с. 255 – 256; переклад І. Тинянової].

Разом з тим у розмовах з Джульєттою Хуан і Хуана виступають цілком реалістично – як люблячі батьки. У спілкуванні з поетом вони виражають уже діяльну силу народу, а можливо, й кращу його частину – демократичну інтелігенцію. І тут їх вчинки не тільки реалістичні, але й документальні. Так, Хуан, подібно до іспанського поета Мануеля Альтолагіре, який мав власну друкарню, також «возив відбитки в дитячій колясці» [10, с. 308].

Джульєтті, Хуану і Хуані протиставляється груповий образ трьох Ромео, які своїми рисами нагадують героїв вірша Пабло Неруди «Преса» [10, с. 11]. Кожен з них виражає одну із сторін політики чилійської реакції. Ромео I, «чорний, жорстокий», є своєрідним символом найдеспотичніших карателів піночетівського режиму. Ромео II, «солодкий, улеслевий, підлий» – втілення політики «загравань» з народом, Ромео III, «з веселим присвистом», за зовнішньою безтурботливістю і байдужістю вміє приховувати свою ненависть до народу [5, с. 198]. У «Чорному карнавалі» їх голоси різко спрямовані проти Пабло Неруди, зливаються в єдиний «ансамбль». Поліфункціональність образів Ромео виявляється в тому, що вони виступають і в різко іронічному плані (то як «Літературознавці», то як носії імені героя, про якого у свідомості читача відклалось діаметрально протилежне враження).

Коллективним образом-символом з поліфункціональними особливостями виступає у творі хор,



як в античній драмі. Виведення його на сцену, прихованого товщею віків, – беззаперечний новаторський успіх митця. Вперше І. Драч увів хор у «Думу про Вчителя», але там його функції обмежувалися пластичним ефектом вираження контрасту ідей (Білий і Чорний хори як опоненти в дискусії з педагогічних питань). Увиразнюється роль хору в «Місячному інтермеццо» з драматичної поеми «Соловейко-Сольвейг», де він віддзеркалює внутрішню боротьбу головної героїні. У поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» функції хору багатогранніші. Як і в грецькому театрі, він, поперше, виконує роль вісника, навіть діє на стародавньому просценіумі. У цьому випадку його слова «газетно» «солоні» (їх «нагість» виправдовується характером інформації): *Його серце спинилося двадцять третього вересня / Об одинадцятій тридцять вечора. / В столичній лікарні санта-Марія, / в палаті номер чотиреста два* [3, с. 203].

По-друге, хор, як і в «Думі про Вчителя», виступає то Білим, то Чорним, Білий хор – союзник Поета, він радіє за його успіхи, зокрема вручення йому Нобелівської премії, він читає його оптимістично-викривальні вірші. Чорний хор повідомляє про невдачі Неруди, читає його сповнені гіркоти поезії. Тому, по-третє, хор, як і в поемі «Соловейко-Сольвейг», є вираженням внутрішньої майстерні «роботи» митця, символом його творчості. По-четверте, хор є втіленням всього народу. Уривок з поеми: *Пабло Неруда... / Пабло Неруда... / Тут... Нині... / І во віки віків!.. / Десятки вийшли з будинків. / Сотні йшли вулицями. / На цвинтар прийшли тисячі!* [3, с. 257] – показує, що слова хору сприймаються, як гамір юрби, згуртованої любов'ю до Пабло. Ще виразніше риси народної маси виступають у хорі босоногих, який спочатку вітає президента Віделу, що обіцяв покращити становище бідняків (до речі, його мова підсилюється символічним епізодом: *«До хору босоногих вбігає один взутий і ставить перед кожним по парі черевиків. На нижній палубі починає танцювати Великий Рекламний Черевик»* [3, с. 233]), потім по хору проходить гомін розчарування (і одночасно *«до Хору босоногих вбігає той же взутий і забирає черевики»* [3, с. 234] і, нарешті, схвалення протесту сенатора

Пабло Неруди проти президента, чуються поради, де переховувати опального. Доречно порівняти цю еволюцію народних мас з сюжетом вірша чилійського митця «Брат Пабло» [10, с. 111].

У поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) митець звертається до внутрішнього простору – простору думок, переживань, емоцій героїв. Характерним для Драчевих персонажів є перебування у «міжчасів'ї», у «безчассі», у такому часовому пласті, який розташований «між» протилежними часовими координатами – минулим та майбутнім, що виявляється вже у метанаративі заголовків, які у поета маркують головну думку твору, що моделюється у вигляді метафоричного узагальнення. Заголовок є, по суті, пафосним ядром, своєрідним центром, концепцією Драчевих творів. Так, у «Зорі і смерті Пабло Неруди» поет – уособлення думки про свободу і несвободу митця.

**Висновки і перспективи подальшого дослідження.** Художній світ ліро-епосу Івана Драча – це простір, здатний продукувати унікальний самоцінний мистецький феномен. Його аналіз привів нас до загального висновку про високу художню впорядкованість цілісної художньої системи, характерною рисою якої є інтелектуальний струмінь, раціональне навантаження, збагачення філософським змістом, поглиблення ліризму, психологізму, автор вдається до образів умовного, фантастичного світу, що відображається на структурі поем, способах розкриття характеру героїв, на засобах і прийомах художньої виразності. У свої ліро-епічні твори автор широко впроваджує елементи народнопоетичної творчості, діалоги, як дійовий компонент сюжету. Поемам митця властивий, окрім сюжету у власному розумінні цього слова (сюжету, як розгортання дії), так званий «внутрішній», психологічний сюжет, а також жанрова різноманітність художнього письма (драматична напруженість, новелістична будова). Такий сплав жанрових ознак зумовлений багатством ідейно-художнього змісту.

Поетика драматичної поеми Івана Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980) характеризується

багатошаровою метафоричністю яскраво національного характеру, позицією духовного максималізму, екстатичністю, образною діалектичністю, конкретною зримістю. Авторська свідомість поета продукована в позасуб'єктних формах авторської свідомості (жанр, конфлікт, пафос, стиль). Суб'єктна організація поеми митця характеризується посиленням фразеологічної точки зору, двородовими утвореннями, колажністю, умовністю дії, використанням образів-символів, травестійністю, конфліктом ідей.

Отже, із позиції сьогодення І. Драч постає перед нами передовсім як інтелектуал, а його поеми – як метафоричний діалог із читачем, намагання утвердити етичні цінності. Поемний дискурс І. Драча засвідчує глибоке усвідомлення ним великої історичної місії літератури, оскільки у своїх поемах митець найточніше виражає суть діалектики традицій і новаторства як головного рушія культурного прогресу. Це дає підстави констатувати сучасність і актуальність його ліро-епосу.

### Література

1. Буряк Б. Прогрес і світ прекрасного. К.: Рад. письменник, 1974. 224 с.
2. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. К.: Вища школа, Голов. вид-во, 1984. 160 с.
3. Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського. К.: Генеза, 2006. 512 с.
4. Ільницький М. Іван Драч: нарис творчості. К.: Рад. письменник, 1986. 221 с.
5. Ільницький М. Поетична драматургія Івана Драча. Література і сучасність: літ-критичні статті. К., 1987. Вип. 20. С. 169-189.
6. Ільницький М. «Так прагнеться точнішим бути в слові...»: Поезія І. Драча останніх років. *Рад. літературознавство*. 1986. № 4. С. 15-25.
7. Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Л.: ПАІС, 2005. 368 с.

8. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
9. Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2006. 752 с. (Nota Bene).
10. Неруда П. Сочинения: в 4 т. М.: Худ. лит., 1978. 612 с.
11. Скуратко Т. Дискурс художньої взаємодії поезії і музики в поемах Івана Драча. *Збірник наукових праць з нагоди сідмдесятип'ятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Романа Гром'яка / [упоряд. І. Пануша] // Studia methodologica*. Вип. 34. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. С. 158-164.
12. Скуратко Т. Конфлікт як головний драматичний компонент поем Івана Драча. *Наукові записки. Серія: Літературознавство / за ред. д.ф.н., проф. М. Ткачука*. Тернопіль: ТНПУ, 2012. Вип. 35. С. 135-145.
13. Скуратко Т. Ліричне начало драматичних поем Івана Драча. *Наукові записки. Серія: Літературознавство / за ред. д.ф.н., проф. М. Ткачука*. Тернопіль: ТНПУ, 2012. Вип. 34. С. 149-159.
14. Янченко А. Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча). *Українська мова і література в школі*. 1980. № 9. С. 16-33.
15. Янченко А. Пабло Неруда в уяві і документах. *Літературна Україна*. 1980. 1 серпня. С. 16.

### **References**

1. Buriak B. Prohres i svit prekrasnoho. K.: Rad. pysmennyk, 1974. 224 s.
2. Demianivska L. S. Ukrainiska dramatychna poema: Problematyka, zhanrova svoieridnist. K.: Vyshcha shkola, Holov. vyd-vo, 1984. 160 s.
3. Drach I. F. Poemy / uporiadkuv. ta pisliamova A. Tkachenka; Peredm. M. Zhulynskoho. K.: Heneza, 2006. 512 s.
4. Ilnytskyi M. Ivan Drach: narys tvorchosti. K.: Rad. pysmennyk, 1986. 221 s.
5. Ilnytskyi M. Poetychna dramaturhiia Ivana Dracha. Literatura i suchasnist: lit-krytychni statti. K., 1987. Vyp. 20. S. 169-189.
6. Ilnytskyi M. «Tak prahnetsia tochnishym buty v slovi...»: Poeziia I. Dracha ostannikh rokiv. Rad. literaturoznavstvo. 1986. № 4. S. 15-25.

7. Копыстянська Нонна Кхомівна. Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva. L.: PAIS, 2005. 368 s.
8. Literaturoznavcha entsyklopediia: u dvokh tomakh. T. 2 / avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. K.: VTs «Akademiia», 2007. 624 s. (Entsyklopediia erudyta).
9. Literaturoznavchyi slovnyk – dovidnyk / za red. R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. K.: VTs «Akademiia», 2006. 752 s. (Nota Bene).
10. Neruda P. Sochyneniya: v 4 t. M.: Khud. lyt., 1978. 612 s.
11. Skuratko T. Dyskurs khudozhnoi vzaiemodii poezii i muzyky v poemakh Ivana Dracha. Zbirnyk naukovykh prats z nahody simdesiatyipytyrichchia doktora filolohichnykh nauk, profesora, akademika Akademii vyshchoi shkoly Ukrainy Romana Hromiaka / [uporiad. I. Papusha] // Studia methodologica. Vyp. 34. Ternopil: Redaktsiino-vydavnychi viddil TNPU im. V. Hnatiuka, 2012. S. 158-164.
12. Skuratko T. Konflikt yak holovnyi dramatychnyi komponent poem Ivana Dracha. Naukovi zapysky. Serii: Literaturoznavstvo / za red. d.f.n., prof. M. Tkachuka. Ternopil: TNPU, 2012. Vyp. 35. S. 135-145.
13. Skuratko T. Lirychne nachalo dramatychnykh poem Ivana Dracha. Naukovi zapysky. Serii: Literaturoznavstvo / za red. d.f.n., prof. M. Tkachuka. Ternopil: TNPU, 2012. Vyp. 34. S. 149-159.
14. Ianchenko A. Zhaha i talant poetychnoho piznannia (Shtrykhy do portreta Ivana Dracha). Ukrainska mova i literatura v shkoli. 1980. № 9. S. 16-33.
15. Ianchenko A. Pablo Neruda v uiavi i dokumentakh. Literaturna Ukraina. 1980. 1 serpnia. S. 16.