

## ТВОРЧІ ІНТЕНЦІ МІФОПОЕТИКИ Й ПАТОПОЕТИКИ НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛИ ІВАНА ФРАНКА „МАВКА”

Виразно акцентований психологізм романтичної прози XIX ст. у літературі раннього модернізму суттєво еволюціонує: перший вектор – заглиблення у сферу підсвідомості, йдеться про символізацію архетипів колективного несвідомого; другий – оприявнює, власне естетизує, психічну патологію, різного роду перверсії (некрофілія, галюцинації, божевілья, меланхолія, розлади свідомості (онейроїдність) тощо). Художнім вираженням першого переважно стає міф, другого – хворобливий психічний стан. Література часто демонструє синтезування міфічної форми та психопатологічного змісту, зокрема, презентуючи рефлектуючу особистість, моделюючи її психологічний портрет. Відтак у термінології сучасного літературознавства функціонують поняття *міфопоетика* (генетичний зв'язок художнього твору з міфоритуальною змістоформою) і *патопоетика* (за Ханзен-Льове, естетизація психопатологічної змістоформи в художньому тексті). У пропонованому дослідженні розглянемо способи суміщення міфопоетичного й патопоетичного компонентів на прикладі тексту новели Івана Франка „Мавка” (1883). Наразі семантика заголовку цього твору націлює на розгляд тексту в контексті неоміфологізму української літератури кінця XIX – початку XX ст., відтак слушним буде урахувати своєрідність інтерпретації образу Мавки у драмі-феєрії Лесі Українки „Лісова пісня” (1911) та повісті Михайла Коцюбинського „Тіні забутих предків” (1911).

*Міф про Мавку.* Селективний підхід до художньої трансформації міфу про Мавку обумовлений амбівалентністю цього образу: (1) виняткова врода (лісова німфа) та акцентована потворність („ззаду їхнє тіло отворене і видно утробу” (В.Шухекич) [2, 593]); (2) вітальний азарт („весела добродушна дівчина, що любить танці і легко вступає у взаємини з людьми” (Й.Дзензелівський) [21, 136-137]) і макабричний азарт (М.Грушевський розглядає етимологію слова „мавка” з „нявка”, де *навь* – „мрець”, відтак семантичний зв'язок між павь „покійник” і павь „демон” з'ясує значення „душа покійника” [21, 139-140]); (3) еротичне захоплення (зваблюють молодих чоловіків) й інфантильно-танатологічна приналежність (нехрещені душі померлих дітей, переважно дівчат).

*Мавка – літературний персонаж.* Буквальне охудожнення міфу про Мавку (рекомпозиція) зустрічаємо у „гуцульській п'есі” Г.Хоткевича „Непросте”. У драмі-феєрії Лесі Українки „Лісова пісня” Мавка – символічна автобіографічна проєкція, де важить виключно міфічна сакральність як іманентний відповідник духовним ідеалам, втілених у цьому образі. Спосіб реінтерпретації образу Мавки як зорової галюцинації зближує новелу І.Франка та повість М.Коцюбинського „Тіні забутих предків”. Натомість у драмі Олександра Олеса „Ніч на полонині” (1941) можемо говорити про літературну ремінісценцію міфу про Мавку водночас з „Тіней...” і „Лісової пісні”. Рецепція міфу про Мавку має місце і в романтичній традиції (Є.Гребінка, Л.Глібов); у творчості „Молодої Музи” (Див. цікаве дослідження А.Матусяк про сексійно-символічний образ Мавок у „молодомузівців” [11]); у літературі 20-х років XX ст. (І.Кочерга); химерній прозі й ліриці шістдесятників (О.Ільченко, В.Малик, О.Ющенко); і навіть сучасна постмодерна інтертекстуальність не вільна від образу Мавки – роман „Мавка” Ф.Грімберг (2000).

*Міфопоетика / патопоетика.* Патологія онейроїдного стану свідомості пов'язана з розладом свідомості, суть якого у парадоксальному поєднанні образів реальної дійсності та яскравих фантастичних уявлень. Спільна ознака між міфопоетикою та онейричною поетикою закорінена у специфічному способі міфологічного мислення – фундаментальне чуття тотожності, тобто міфомислення спресовує всі елементи реального й ідеального змісту на один-єдиний рівень буття, звідси найвідоміша ідентифікація сну і дійсності [7, 56]. Доречно зауважити, що у міфокритиці початку XX століття саме В.Вундт пов'язував генезу міфів зі снами, афективними станами та асоціативною послідовністю мислення<sup>1</sup>. Важливі методологічні акценти зустрічаємо у

<sup>1</sup> Модерне порубіжжя виявилось плідним часом для відкриттів у сфері психопатології, про що свідчать праці Ч.Ломброзо, М.Нордау, А.В.Богдановича, М.М.Баженова та інших. Ще у XIX ст. французький лікар Л.-Ф.Лелю (1804-1877) визначив „демона” Сократа (адже той вважав, що філософські думки виникають у нього завдяки спілкуванню з його ж демоном) як галюцинацію, а згодом написав книгу про галюцинації Б.Паскаля.

дослідженні Дж.Кемпбела „Герой із тисячею облич”: концепція міфу базована на психоаналітичній теорії снів і неврозів: „Сновидіння – це персоналізований міф, а міф – деперсоналізоване сновидіння; як міф, так і сновидіння є символічними в один і той самий спосіб динаміки душі. Однак уві сні ці форми виступають перекрученими під впливом особистих бід сновидця, тоді як показані в міфі проблеми й розв’язки є безпосередньо чинними для всього людства” [8, 22].

Текстуальна позиція героїні новели „Мавка” Івана Франка – дівчинки Гандзі – обумовлена, головним чином, авторською вказівкою на її п’ятирічний вік. Своєрідну візію психологічного портрету п’ятилітньої дитини увиразнюють юнганська та фрейдівська концепції розвитку особистості. Набутки аналітичної психології свідчать, що до шести років дитина „живе в магіко-міфічному світі, де поряд із темними імпульсами й інстинктами спочатку виникає образна свідомість, у якій існують магічні й міфічні мотиви, образи, ідентифікації, реакції, уявлення, прийоми” [5, 46]. Дослідження „Психоаналіз і дитячі неврози” (1915) З.Фрейд розпочав із загальника: невротичні страждання настають на п’ятому році життя у формі істерії страху (фобії), що згодом перетворюється у невроз нав’язливих станів із релігійним змістом. Традиційна медицина діагностує такі симптоми як маніакально-депресивний стан [19, 179]. Геній І.Франка задовго до Фрейдового відкриття створює своєрідну ілюстрацію цього твердження – художній портрет п’ятилітньої хворобливої дівчинки Гандзі, двічі наголошуючи на її психічних розладах („та пісня [лісу – І.Б.] причарувала всю її нервову істоту”; „та лісова пісня причарувала всю нервову, тендітну Гандзину істоту” [18, 92]).

Маніакально-депресивний психоз супроводжується підвищеним збудженням, нав’язливими ідеями – т.зв. маніями [14, 88]. У дівчинки такий маніакальний стан спричинений просторовими характеристиками („Ві сні й на яві у неї все одно на думці – ліс і його тайники. Що найкращого, найприємнішого затирила вона у своїм коротенькім житті (їй було всього п’ять літ), усе те нерозлучно в’язалося з лісом” [18, 92]). Франкове окреслення простору як лірично-психологічного, власне сугестованого як *лісня*, нагадує спосіб художньої локалізації у драмі-феєрії Лесі Українки „Лісова пісня”: „Хата, де жила Гандзина мати, стояла на самім краю села. З трьох боків, не дуже далеко, виднівся густий, темний, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню. Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будущини, а ще інші навивають якусь невідому глибоку тугу на серце” [18, 91-92]. Горизонталь лісового „непрозорого” простору, розгорнута у безмежжя, корелює із семантикою сакральної вертикалі Вічності / потойбіччя / смерті, а тому й навиває „невідому *глибоку* тугу на серце”, адже це місце зустрічі з міфічними істотами і топос смерті. Міфологічне маркування простору підсилюється і часовою моделлю календарного міфу: весна / літо / осінь / зима – у драмі-феєрії Лесі Українки; Різдво / Маланки / Теплий Юрій / Івана Купала (апробація останнього свята згадується у чернетці) – у повісті М.Коцюбинського; у новелі І.Франка читаємо: „В сні і на яві вона прислухалася до неї [пісні лісу – І.Б.] зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоевищу; любувалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чути, а проте по верхів’ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріманих на сонячній спеці дерев” [18, 92]. Як бачимо, жанрове означення – *літня казочка* – новели І.Франка обумовлене часовим показником: автор заздалегідь налаштовує реципієнта на сприймання зображуваного не тільки як казки, а як *fata morgana*’и, марева літньої спеки. Загалом, така неспівмірність, розбіжність між свідомим позиціонуванням себе як автора-реаліста та твору як репрезентанта модерної поезії характерні І.Франку, доречно згадати ліричну драму і передмови

---

Таким чином започатковується жанр психіатричної літератури, який німецький учений П.-Ю.Мєбіус назвав патографією – опис життя знаменитих людей на основі їхньої хвороби (Гете, Шопенгауер, Шуман; Мюссе, Мопассан, По, Гюїсман, Флобер, Шатобріан). Російські психіатри писали про Достоевського, Гоголя, Гаршина, Горького, Толстого, Андрєєва, Скрябіна, Есеніна. Як бачимо, найчастіше у центрі таких досліджень були письменники, та й загалом, художня література стає частиною експериментальної психології [10][20].

1896 та 1911 років до „Зів'ялого листя”, а також кінцівку поеми „Похорон”: „Усе те чари – місячної ночі”. З цього приводу творчий метод І.Франка так верифікує Т.Гундорова: „Узагалі, попри узвичаєне апелювання І.Франка – просвітника та позитивіста – до розуму-бистрокрила, він, як, може, ні жоден інший український письменник, занурений у глибини ірраціонального плану. Зокрема, як митець, він відкриває світ підсвідомого й показує себе письменником-візіонером, уразливим до галюцинацій. І в житті, у період загострення хвороби, галюцинації стають «фотографіями його переживання»” [4, 8].

Період до п'яти років – це стадія формування неврозу, спричиненого або розповідями дорослих, або сновидіннями [19, 196]. Невротична дитина від дорослих дізнається про мавок („Ах, як радо, з якою розкішшю слухала вона казок про лісових духів, про ті напівстрашні, напівпроникні твори людової фантазії, а особливо про мавок з білим, як березова кора, личком і з довгими зеленими косами! Вона не могла зрозуміти, чого інші діти бояться мавок /.../ кликали її до себе, в ліс” [18, 92]). За законом модерної поетики, ідентифікуючи себе з Лісом, мавками, винятково протиставляючись іншим дітям, дівчинка віддаляється, власне відчужується, від Хати: „Вона озирнулась по хаті. Як тут нужденно, вогко, понуро!” [18, 93]. Симптоматика клаустрофобії оприявнюється через міфічну розповідь про кусіку, яку їй повідала баба. У фрейдівські постулати укладається і наступна сцена: „Вона затремтіла і тривожно поглянула на стелю, в якій стримів забитий чорний, грубий, дерев'яний гак, дивачно понакарбовуваний. Сей гак в її уяві був „кусікою”. Вона, лежачи в постелі, не раз довго вдивлювалася в нього і все почувала тасмний страх; усі страшні повісті, які їй наговорила баба, вона в'язала з тим гаком. І тепер у німій тривозі вона почала вдивлюватися в кусіку, і чим довше дивилася на неї, тим виразніше їй здавалося, що ся кусіка жива, що се така стара, погана, зморщена баба з величезною торбою, в яку забирає малих дітей. Ось вона випростовується, тупає своїми дерев'яними ногами, лізе, лізе чимраз ближче до Гандзі!.. Гандзя заверещала, перелякана, і скочила з припічка на землю, відси вилізла на лаву, до вікна. Там було ясніше” [18, 93]. Під впливом нагнітання психічного збудження дитяча уява трансформує фалічний символ в андрогінну потвору, страх перед якою рівноцінний боязні матері (яка в Гандзіному житті виконувала і роль батька), адже мама за непослух буде бити.

Перцепція героїнею Хати як замкненого, тісного, темного, деструктивного простору й Лісу як вітального, креативного, розгорненого у безмежжя, а в часовому плані у вічність, нагадує спосіб переживання цієї опозиції Іваном Палійчуком у „Тінях забутих предків” М.Коцюбинського. Тут увагу звертає специфіка гуцульського житла – т. зв. хата-гражда – має вигляд замкнутого прямокутника, зовнішня прибудова якого відведена для худоби, щоб було затишно і тепло у внутрішній, де мешкають люди. Тому і в буквальному значенні простір людей тісно пов'язаний із простором тварин: „/.../ життя маржини так *тісно* в'язалось з його [Івана – І.Б.] власним життям, що *витісняло* всякі інші думки” [курсив наш – І.Б.][9, 206]. Акцентована тавтологія (тісно / витісняло) знаменує співвіднесеність із побутом („Скільки клопоту було в Івана! Він не мав навіть коли спам'ятатись. Газдівство потребувало вічної праці /.../” [9, 208]). Це звужений, ущільнений простір одноманіття, нудьги. Замкнений простір хати-гражди – обезволений простір обов'язку, сублімований простір „вічної праці”, якому протиставлений розімкнений вимір свободи: Але часами, несподівано зовсім, коли він зводив очі на зелені царинки, де спочивало в копицях сіно, або на глибокий задуманий ліс, звідти злітав до нього давно забутий голос

Ізгадай мні, мій миленький,

Два рази на днину,

А я тебе ізгадаю

Сім раз на годину...

Тоді він кидав роботу і десь пропадав [9, 206].

Аналогічна специфіка структурування і смислоутворення просторово- часової форми оприявлена й у новелі „Що записано в книгу життя” (1910). Атмосфера зматеріалізованого замкненого простору провокує до злочину, вбивства („/.../ все дивився вглиб себе, де щось осіло за ніч і ствердло” [9, 148]), натомість розімкнений простір природи (поле, ліс, дорога) реабілітує віталістичну енергію. Одвічний закон материнського начала Природи знову ріднить досі „чужих” у Хаті матір та сина: „Вони раді були обоє, що знову живуть спільним життям, як ще тоді, коли стара могла ходити по світі” [9, 150]. Як бачимо, домінуюче у літературі народництва значення Хати як центру духовності, збереження традиції, у неоміфологічному творі набуває семантики негативу: вузькість традиційного простору паралізує поривання духу долучитися до тайни Всесвіту.

Градаційно вибудовується смерть Гандзі: через портертні характеристики („бліде личко”, „очі палали якимось гарячковим огнем”) до імпресії-натяку на фатальну застуду, можливо, пневмонію: „Гандзя була лише в одній сорочині /.../ В першій хвилі вона почула щось ніби холод. Але ні, се тільки так їй здавалося, адже сонічко ось як гріє, де ж тут холодно!..” [18, 94]. Поступово спостерігаємо розлад свідомості у порушенні адекватного відображення об’єктивної реальності: „Серед шуму та гомону листя вона виразно чує щось немов різке плюскання рибок у чистій кришталевій воді: се сміх та радісні крики мавок. Вона чує навіть, як вони кличуть її до себе” [18, 94]. Міфологема заглиблення у воду трактується (за А.Ханзен-Льове) як заглиблення в несвідомі глибини душі [20, 124]. Архетипом води в міфологізованому мисленні позначають і пояснюють вічність, пірнання у воду – занурення в хаос, входження у смерть: „Вона лежала, обнявши міцно березу заков’язлими ручками. Отворені очі не блищали вже, тільки на устах застив розкішний усміх; видно, Гандзя тільки що перестала бавитися з мавкою” [18, 95]. Тут слід також звернути увагу на амбівалентну символіку берези, що розгортається у семантичний ряд *жіноче начало – Мати-Земля – душі померлих – смерть і воскресіння*, оскільки це дерево „вважали втіленням душ померлих родичів”, „нечистим деревом, у гілках якого гніздяться чорти і русалки”, „як оберіг від нечистої сили і водночас як знаряддя нечистої сили (відьми літають на березових віниках)” [6, 78], на березі люблять гойдатися мавки [11, 80], юнку часто порівнювали з березою [6, 78].

У „Тінях забутих предків” М.Коцюбинського поєднання міфопоетики з онейричною поетикою ілюструє фрагмент зустрічі Івана Палійчука з Марічкою-нявкою, причому в натуралістично-психологічному образі міфічної героїні прозирають декадентські ознаки – „еротизація Танатоса (аж до некрофілії)” [20, 355]. Відтак слушно стверджує С.Андрусів, що Іван Палійчук „нагадує декадентсько-сецесійного героя” [1, 35]. Сецесійні ознаки закорінені в імпресіоністичному психологізмі, декадентські – оперті на зображенні нервових збуджень. Декадентсько-сецесійна парадигма тематизує естетику патологічного.

Естетизація паталогічного – це спосіб утечі від дійсності, еквівалентом якої стає суб’єктивний простір, творчий потенціал якого – у міфі й музиці. Чезаре Ломброзо стверджував, що музичні композиції належать до найбільш суб’єктивних творів людського генія, вони найтісніше пов’язані з афектами [10, 123-124]. У гірських місцевостях чимало буває геніальних людей: у горах між пастухами особливо багато імпровізаторів. Народне тосканське прислів’я каже: „У горян ноги товсті, а мозок ніжний” [10, 40]. Водночас жителі гір схильні до божевілля [10, 43], які у вираженні своїх думок часто виявляють ознаки атавізму, повертаючись в доісторичну епоху первісної людини [10, 111]. По суті, М.Коцюбинський ілюструє це психіатричне спостереження в епізоді зустрічі Івана Палійчука зі щезником. Прозаїк обирає натхненником Івана демонічну істоту – щезника, адже, за Ломброзо, багато хворих геніїв мали такого духа, демона чи Генія, а деякі описували їх як тіні [10, 209-210]. У цьому фрагменті прозирає давньогрецька концепція одержимості індивідуального духа божественним духом (тут – щезником), що, свого часу, дістало назву „*homo melancholicus*”. Таким чином, друга назва „божественної хвороби” – „меланхолія” [15, 116]. Саме меланхолію Т.Гундорова вважає властивою модерному індивіду: „з погляду психоаналітичного, меланхолія стає джерелом не лише творчості, а й різного роду сексуальних перверсій, зокрема фетишизму, мазохізму, гомоеротики /.../” [3, 17].

У контексті суміщення ознак міфопоетики й патопоетики слід розглядати й сопілкарство / вовкулацтво як геніальність / божевілля головного героя драми-феєрії „Лісова пісня” Лукаша. В інтерпретації Лесі Українки вовкулака – міфологізована форма божевілля: межовий стан божевільного співмірний межовому стану „між” вовком і людиною. Міфічна метаморфоза людина / вовк, як і божевілля, можлива за умови зречення Бога: „Коли чоловік забуде за Бога, /.../ стає вовкулаком” [16, 89].

Трагічний літературний модус модерної літератури передбачає конфлікт між внутрішнім і зовнішнім життям, виразником чого стає одержимий тип героя – *alazon* – одна з іпостасей трагічного героя [17, 238]. Н.Фрай вказує, що особливо проза демонструє, як одержимість виводить свою жертву поза межі нормального життя [17, 239]. „Моду на божевілля” [13, 243], „моду на невроз” [13, 240] С.Павличко називає феноменом української модерності і розглядає у таких ракурсах: (1) модерністський *à la* Кримський, (2) народницький *à la* Єфремов і (3) „графоманське тиражування теми” [13, 242]. Здійснена інтерпретація новели „Мавка” Івана Франка у контексті неоміфологізму української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст., зокрема у

типологічному зіставленні з драмою-феєрією „Лісова пісня” Лесі Українки та повістю „Тіні забутих предків” М.Коцюбинського, прокує до виокремлення ще одного *модного* способу художнього зображення психопатології, дієва формула якого – у суміщенні творчих інтенцій міфопоетики й патопоетики, тобто невротичне збудження рівнозначне *збудженню міфологічної фантазії* (термін Е.Кассіра) [7, 85].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Адаптація гуцульського міту в повісті М.Коцюбинського „Тіні забутих предків” та романі-епопеї С.Вінченца „На високій полонині” // TeKa Komisji: polsko-ukrainkich związkow kulturowych, tom 1. – Lublin: [PAN w Lublinie], 2004. – S. 29-37.
2. Антологія українського міфу: Потойбіччя: У 3 тт. Т.3 / Зібрав та упорядкував В. Войтович – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – 848 с.
3. Гундорова Т. Femina melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії О.Кобилянської. – Київ: Критика, 2002. – 272 с.
4. Гундорова Т. Франко і Каменяр: гностична драма // Слово і час. – 2006. – № 8. – С. 3 – 18.
5. Дикманн Х. Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. Приложение: Методы аналитической психологии (Главы из книги). – СПб, 2000.
6. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В.Андреева и др. – М.: ООО „Издательство Астрель”: ООО „Издательство АСТ”, 2004. – 556, [4] с., [32] л. ил.
7. Кассирер Э. Мифологическое мышление // Кассирер Э. Философия символических форм: У 3 т.–М.: СПб.: Университетская книга, 2002. – Т.2. – 280 с.
8. Кемпбел Джозеф. Герой із тисячею облич. – К.: Видавничий дім „Альтернативи”, 1999. – 392 с.
9. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – К.: Наукова думка, 1974. – Т.3. – 729 с.
10. Ломброзо Ч. Геніальність і божевілья: Паралель між великими людьми і божевільними / Пер. з італ. К.Тетюшинової. – К.: Україна, 1995. – XI. 276с.: іл. – Рос. мовою.
11. Матусяк А. Молодомузіська Femme fatale // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 34-45.
12. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. – 2-е вид. – К.: Обереги, 2003. – 144 с. – (Б-ка укр. раритету).
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
14. Психологічний словник / За ред. члена-кореспондента АПН СРСР В.І.Войтка. – К.: Вища школа, 1982. – 215 с.
15. Сиротина І. Геній и безумие: из истории идеи // Психологический журнал. – 2000. – том 21. – № 1. – С.116-124.
16. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій. – К.: Дніпро, 2001. – 144 с.
17. Фрай Н. Анатомія критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв: Трактаты, статьи, эссе / Г.Косиков (сост., общ. ред.) – М.: Издательство Московського университета, 1987. – 517с. – (Университетская книга).
18. Франко І. Зібрання творів у п’ятдесяти томах. Т.15. – К.: Наукова думка, 1982. – 510 с.
19. Фрейд З. Психоанализ и детские неврозы // Фрейд З. Психоаналитические этюды / Составление Д.И.Донского. – Мн.: ООО „Попурри”, 1998. – 6008 с. – С. 179-269.
20. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Пер. с нем. – СПб.: Академич. проект, 1999. – 512 с. (Серия: „Современные западная русистика”, т. 20)
21. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. – Львів, 2002. – 216 с.

Тетяна БІДОВАНЕЦЬ

© 2008

### ДРАМАТИЧНА ПОЕМА «СОЛОВЕЙКО-СОЛЬВЕЙГ» ІВАНА ДРАЧА КРІЗЬ ПРИЗМУ АНАЛІТИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Є імена, які прокреслюються крізь довгі часові межі й ніби самі карбують певні віхи на звивистих і мінливих літературних шляхах, що ними йде стільки різного люду... Іван Драч – одне з таких імен. Він достойно представляє покоління шістдесятників, покоління, яке від початку було свідоме нових і відповідальних мистецьких завдань, було готове до безнастанної і тривалої праці, радо відчувало захоплюючий простір творчості і нових естетичних шукань.