

УДК 82.2

*Тетяна Скуратко, асистент,
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка*

ДИСКУРС ХУДОЖНЬОЇ ВЗАЄМОДІЇ ПОЕЗІЇ І МУЗИКИ В ПОЕМАХ ІВАНА ДРАЧА

У статті простежено еволюцію художньої інтерференції поезії і музики в поемах Івана Драча, розкрито особливості сюжетної організації текстів. Особлива увага приділяється дослідженню симфонічного типу мислення митця.

Ключові слова: жанр, музика, поема-симфонія, ліризм, метафоричність, художній стиль, образ, ліричний герой, симфонізм.

В статье прослежена эволюция художественной интерференции поэзии и музыки в поэмах Ивана Драча, раскрыты особенности сюжетной организации текстов. Особое внимание уделено исследованию симфонического типа мышления поэта.

Ключевые слова: жанр, музыка, поэма-симфония, лиризм, метафоричность, художественный стиль, образ, лирический герой, симфонизм.

The evolution of artistic interference of poetry and music in poems by Ivan Drach is studied in the article. The peculiarities of the texts plot are described. Special attention is paid to the investigation of the poet's symphonic mode of thinking.

Key words: genre, music, poem-symphony, lyricism, metaphor, style, image, lyrical character, symphonism.

Здавна музика була тим чинником, який немалою мірою сприяв поступальному руху літератури (врешті, і виникли обидва види мистецтва з одного кореня – синкретичного, культури первісного суспільства), появи нових натхненних творів, наповнених ліризмом і милозвучністю, «музикою сфер». Згадаймо хоча б, як причарувала Т.Шевченка поетика народних дум та історичних пісень, які послужили матеріалом для створення таких неперевершених текстів, як «Гайдамаки», «Перебендя», «Гамалія» та ін.

Давню історію має процес взаємопроникнення і взаємостимулювання музики і літератури. Загалом музика почала утверджуватися в літературному творі, передусім, як художньо-психологічне тло (поема-кантата Г.Державіна «Любителю художеств», «Леда» О.Пушкіна, творчість Беранже), штрих до характеристики героя (строфи IX – X гл. II «Євгенія Онегіна», пісня Франка із «Сцен з лицарських часів» О.Пушкіна, поема-симфонія «Сковорода» П.Тичини), потім як рушій сюжету (в «Сліпому музиканті» В.Короленка, романі «Жан-Кристоф» Р.Роллана, перших творах Стендаля, «Intermezzo» М.Коцюбинського).

Поступово музика завойовує собі чільне місце у літературному творі. Письменники прагнуть не просто відтворити особливості сприймання мелодії героями, вони накладають її гами на гнучку палітру мовних звуків, тональності вимережуться акцентуаційними структурами. В Україні подвижниками цього процесу стали Левко Боровиковський, Тарас Шевченко, Микола Гоголь, Леся Українка, Петро Карманський, Василь Пачовський, Олександр Олесь, Микола Вороний, Яків Савченко, Дмитро Загул та ін.; у Росії – романтики Жуковський, Козлов, Одоєвський, ранній Гоголь, далі Тютчев та Фет, символісти Вячеслав Іванов, Олександр Блок, Андрій Бєлий; у Німеччині – Тік, Захаріас Вернер, Новаліс. У цьому річизні написано віршовані цикли Лесі Українки, в першу чергу «Сім стун», вражають змістовою єдністю, емоційною і формальною витонченістю, тонким відчуттям музики.

У 1920 році Павло Тичина розпочав роботу над першою в історії української літератури поемою-симфонією «Сковорода», яка, звичайно, є класичним зразком такого жанру.

Традиції попередників плідно розвивав Іван Драч, який зумів вирватися з-під влади музичних канонів і тим самим надати своїм творам граціознішої мелодики, гнучкіше «жонглюючи» композиційними елементами і цим забезпечуючи увиразнення змісту. Найбільш музичною, з погляду мови та стилю, є поема Івана Драча «Соната Прокоф'єва». Автор у підзаголовку не визначив жанру твору, але його можна збагнути з назви – соната.

Така думка видається переконливою тому, що поет, в основному, зберігає циклічні закони побудови сонати. Безсумнівно, поема відбила в собі так чи інакше збірний образ сонатних творів видатного композитора. Отже, цілком правомірно порівняти її композицію з музичною структурою «Сонати № 2 для скрипки і фортепіано» Сергія Прокоф'єва.

Модеративні «голубі» «хорали», скріплені «гнівним, гонористим» кременем «громів» у першій частині, сократівський шал у другій і «шафранні» акорди, що «пахнуть теплим сном», у третій, музичний вітер четвертої частини – все це становить у сукупності контрастні картини як у творчості Сергія Прокоф'єва, так і Івана Драча.

Наближення до музики, до самого оригіналу сонати Прокоф'єва виявляється передусім у «словесній імітації» настрою твору, його тематиці. У невеличкому за розміром творі 24 рази вживаються найрізноманітніші музичні терміни. Музика є в поемі рушієм сюжету і водночас його тлом.

Музичні акорди І.Драча виповнені згустками акварельних фарб («золоте шафранне полотно», «чорні пожежі», «голубі хорали», «жовторогі полохливі грози», «оранжевих шкарлуп», «чорні важковози», «рехтять мелодії русяво», «небом по вінця залиті», «сині ноти» тощо). Автор увиразнює естетичне сприйняття музики ще й запахами (скажімо, «тонни сонячних акордів» не лише «басисти», а й «видухмяні», «запашні», які «пахнуть теплим сном») [Драч 2006: 40]. Він втішається ароматом музичного вітру (вбачаємо аналогії цього образу з символічними «ветром-птицей» і «песней-птицей» в М.Заболоцького). Динаміка мелодії у Драча доповнюється динамікою дій (сцена футбольних баталій):

Футболісти зморені,
І футболки чорні.
А лобами куцими,
А тупими буцями
Розбігаються круто
і не м'ячем з розворота,
А головою Сократа
пробивають ворота [Драч 2006: 40].

Доречним видається нам типологічне зіставлення визначених моментів із засобами створення емоційності вислову в третьому вірші з циклу Лесі Українки «Ритми», де зорові і слухові враження («білі тумани», «спів, що лунає лише в снах дітей щасливих», «злотиста арфа» і «голос вітряної ночі» злилися воедино в емпірейській гармонії, щоб «проміння золоті струни ... обернути») [Українка Леся 2008: 106]. Тим більше, що й І.Драч трактує музику як сонце, наскрізний образ якого проходить через усю творчість митця – від «Ножі у Сонці» до «Київського оберегу».

І.Драч плідно використав переваги поетичного слова для відображення асоціацій, що виникають у людини з багатою уявою під час слухання музики. Такий спосіб аналізу передбачає виділення ключових слів, що позначають слухові мікрообрази і впливають на смисл інших слів у контексті. У складному метафоричному комплексі:

Закрутили, загули, заграли,
Чистим лугом серце повели
Вишукані голубі хорали
По стежині сизої імлі [Драч 2006: 39].

Слід зауважити, що тут чітко виділяється синонімічний ряд *закрутили*, *загули*, *заграли*.

Слова *загули* і *заграли*, поза сумнівом, позначають слухові мікрообрази: «*загудіти* – почати гудіти, густо, утворювати довгі, протяжні і низькі звуки» [Загнітко 2008: 179, 180], «*заграти* – починати звучати, виконуючи який-небудь твір, якусь мелодію (про музичні інструменти)» [Загнітко 2008: 179]. Проте, як бачимо, з'ясування прямих значень цих слів не задовільняє рецепієнта цілком, хоч автор, поза сумнівом, мав на увазі саме прямі значення слів.

Тому розглянемо деякі з переносних значень слова *заграти*: 1) «починати діяти енергійно, злагоджено»; 2) «починати рухати швидко чим-небудь» [Загнітко 2008: 179]. І порівняємо з ними пряме значення третього слова *закрутити* – «почати крутити; рухати, обертаючи» [Загнітко 2008: 179]. Одразу помітимо, що, зближаючись своїм переносним значенням зі словом *закрутили*, обидва означають швидкий рух, слово *заграли* також набуває кінестезичного відтінку. Таким чином, слу-

ховий мікрообраз проникає в кінестезичний.

Слово *закрутили* набуває у поетичному контексті значення: почати утворювати звуки високого тону, які швидко змінюються один одним.

Слід наголосити, що слова *закрутили* і *загнали* означають швидкий незлагоджений рух, що позначається словом *закрутили*, який протиставляється гармонійному рухові (*загнали*). Також протиставляються за цим же показником і слова *загнали* та *загули*, оскільки гудіння також позбавлене злагодженості.

Отже, розміщення слів з антонімічно-відтінковими зв'язками у синонімічному ряді не довільне, воно зумовлене не тільки римою чи ритмікою, а й семантикою. Таке розташування дуже тонко відтворює настроювання музичних інструментів, відтінки якого мають місце при перших акордах виконання будь-якого великого музичного твору: спочатку надто високі тони, потім надто низькі і нарешті злагоджені.

Звернемось тепер до епітетичного комплексу *вишукані голубі хорали*. З'ясування семантики почнемо з означуваного слова. «Хорал – ... церковний багатоголосий хоровий спів; хвалебна духовна пісня... (музичний твір у такій формі)» [Загнітко 2008: 650].

Лексема *хорали* поєднується з означальним словом *голубі*, тобто набуває забарвлення «одного з основних кольорів спектра середнього між синім і зеленим; кольору ясного неба; світло-синього, блакитного» [Загнітко 2008: 650]. Не даремно хорали у Драча є «вишуканими», «голубими», адже ці лексеми підкреслюють чистоту, піднесеність, досконалість, витонченість музики.

Серед зорових мікрообразів у поемі І. Драча явно переважають кольористичні, хоча, судячи з визначення словника, їх варто розглядати ширше: як світлові. Адже в поемі спостерігаємо не просто з кольористичними ефектами, а швидше – зі спектральними. Саме останні, на нашу думку, і створює у сприйманні слухачів музика.

Автор часто у творі, звертаючись до світлових образів, використовує чорний колір («і дуби, як чорні важковози», «і футболки чорні», «чорні пожежі», «вишнево-чорні троянди»). Чорний колір не є, як ми знаємо, спектральною барвою. Фізики доводять, що чорний колір, протиставляючи білому, є, по суті, у світловому вираженні відсутністю освітлення. Таким чином, він деякою мірою, власне, виявляється синтетичним кольором, а точніше, в тому розумінні, що в ньому, на відміну від білого, не синтезуються у спектрі, а «приховуються» всі основні кольори. Тому не дивно, що в поезії Івана Драча чорний колір – символ «змішаних» кольорів, а в музичній поезії він відтворює синтетичний характер заключної партії.

Велику роль у творі відіграють і протиставні повтори (наскрізні контрасти), які полягають у зміні акцентів на кольористиці: якщо у першій частині холодні кольори (голубий, сизий) були виявом «позитивної» теми, а гарячі (жовтий, оранжевий) – навпаки, «негативної», то у третій частині вони помінялись місцями (теплі кольори – жовтий, оранжевий, золотий, шафрановий, русявий – виявляють головну «позитивну» тему, а холодний синій та чорний – «негативну»).

За допомогою алегорично-світлових образів виявляється у творі й авторська позиція: «В мене світла нині, яку Бога» [Драч 2006: 40].

Синестезія відчуттів, заснована на переносному значенні слів, втрачає у третій частині свою визначальну роль щодо творення внутріфразових контрастів, які, в основному, обмежуються міжрядковими протиставленнями прямих значень.

Синестезія відчуттів виявляється переважно регулятором швидкості руху звуків. Виділимо такі її різновиди:

1) статично-слуховий: хай у вічність стелеться дорога;
2) зорово-слухові: а) золотом шафранним полотном; б) ряхтять мелодії русяво, мерехтять шафранним полотном;

3) зорово-кінестезично-слухові: а) тонни сонця сиплють у вікно; б) котяться шафранним полотном;

4) нюхово-статично-температурно-слухова: видухмяні, запашні басисті – всі акорди пахнуть теплим сном;

5) вібраційно-слухова: пружності і т. ін.

Після пояснень, поданих під час аналізу першої частини твору, суть «озвучення» образів і побічних асоціацій, які при цьому виникають, у перелічених прикладах виглядає досить прозоро.

Проте «музичність» у Драча не є авторською самоціллю. Вона органічно вплітається в логіко-семантичну тканину твору, є інструментом художнього втілення авторського задуму.

Вищою формою симфонічної асоціативності Івана Драча є «видіння», побудовані на основі синкретичного мислення. Так, у поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру з музикою. Адже в музиці певні аспекти дія-

льності особи передаються через розкриття переживань та через відтворення емоційних станів.

Сюжет твору охоплює три «марення» поета у передсмертний час. Драч використовує кіномонтажну композицію, зміну часових планів. Митець, як і Тарас Шевченко, вдається до художнього прийому марення, сновидіння, що є вищою формою симфонічної асоціативності. Вони уже не мають прямого, безпосереднього зв'язку з музикою, проте відтворюються І.Драчем за її ж законами з залученням синкретичного мислення.

У поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру, з одного боку, з тичинівськими «видіннями» Сковороди вночі і на горі, а з другого – з брюсовським «Воспоминанием», що навіть структурно є послідовно динамічним, суцільним маревом. На використанні подібних прийомів і ґрунтується зближення музики і літератури. Адже в музиці певні аспекти діяльності героя передаються через змалювання переживань та емоційних станів.

Обидва герої – і Сковорода Тичини, і драчевий Шевченко – постають у цих мареннях-видіннях як великі правдолюбці, шукачі істини, але матеріал для розгортання «сюжету уяви» персонажів суттєво відмінний. Наратор Драча не драматизує цей трохи незвичний для літературного твору сюжет, не залишає героя у моралізаторському діалозі з совістю: він розширює панораму марень поета, надає їм не просто реалістичного, а, сказати б, документалістського характеру, що часом набуває форми перефразування шевченкових картин кріпосницької дійсності, тільки в більш узагальнено-філософському ракурсі:

Один – жіночий ряд. Там покритки

Замучені...

А другий – катовані солдати...

І козаки замучені, й казахи

Похнюплені...

Од заходу до сходу – два ряди...

Вже крики звідусіль: «Пора – веди!»

І він, Тарас, катів веде людських,

Січуть шпідруги вельможні пишні спини [Драч 2006: 17].

Водночас І.Драч, як і Т.Шевченко, тяжіє до фольклорних засобів творення образу. Свідчення тому – друге марення, де знову звучить мотив народної розправи, хоч і менш чітко виражений, ніж в оригіналі. Плідно використовуючи народнопісенні засоби, поет ніби відтворює в пам'яті читача картини, образи шевченкової поеми «І мертвим, і живим...»:

Ми українські горобці,

Як оселедці, в нас чуби,

Український усміх на лиці,

Українські писки і лоби [Драч 2006: 18], –

і далі:

Бо як підійметься руїна

Й зачервоніє Україна,

То нам прийдеться утікати,

Щоб крильця не пообпикати [Драч 2006: 19].

Продовжуючи традиції Кобзаря, І.Драч у другому маренні ліричного героя розвінчує українських псевдопатріотів, сучасних «гнучнокирпошиєнків», яничар. Друге марення є своєрідною дошкульною, сатиричною сценою, яка висміює «українських горобців». Фраза «Ми навіть інтернаціональні» – натяк і на сучасних безбачченків-інтернаціоналістів, всюдисущих і цинічних.

Лише у третьому маренні дія певним чином драматизується, та й то не чисто «конфліктно», а на синкретичній основі, що віддалено нагадує «Фінське свято» М.Тихонова та «Свято праці» В.Хлебникова.

У третьому маренні образ російських офіцерів, які немилосердно б'ють поета, переростає в образ Російської імперії, «тюрми народів», але вона не може задушити Шевченкове слово, яке витримало іспит часом і не втратило актуальності. Отже, це марення є узагальненим образом нелюдського знущання солдатів над поетом і його переходу в безсмертя.

У «Голосінні матері України» І.Драч застосовує поетику фольклорного плачу, голосіння, що нагадує «Скорбну матір» Тичини. Танець українського панства на поетових грудях – то не лише умовний прийом, але й словесно-музичний засіб. «Словесную пляску» (С.Еткінд) застосовував ще Р.Державін у кантаті «Любителю художеств». Вплетення народних мотивів, «словесних плясок», елементів синкретичного мистецтва надає симфонії барвистості, передає її розмаїту музичну тональність.

Певною музичністю представлена і поема Івана Драча «Леонардо да Вінчі». Отже, особливості стилю поета в цій поемі слід розглядати у двох ракурсах:

з погляду композиції, тобто відповідно до того, як мовними засобами створюються «головна» і «побічна» теми, як відбувається їх розробка і синтез та взаємодія;

з погляду конфлікту, тобто простежити, як він назріває у вигляді контрасту, наростає у вигляді дисонансу і набуває врешті глобально-кульмінаційних розмірів.

«Тезою» в поемі є «мадонна Літта, Мов юне літо, молода» і «павич Леонардо», випущений ним на волю і змальований «у дивному тремтінні». «Антитезою» виступає «моя розпука, напевно, в Італії народжена, Коли у Франції я побачив Проект леонардівського кулемета». «Синтез» же виявляється в оптимістичному висновку:

«Прийшла пора визнати тебе не лише творцем скульптур,
військових машин і водограїв для герцогів і королів.

Це твоє дихання, биття твого серця чується в новому
космічному кораблі, який перемагає століття,
земне тяжіння долає і зустрічається з людиною,
яка першою зрозуміла, куди ми йдемо» [Драч 2006: 67].

Контраст між тезою та антитезою, врешті, їх синтез лежать в основі композиції твору.

Перша частина сонатно-симфонічного циклу – це його образно-художній центр. Тут намічається головна тема симфонії – тема всеперемагаючої сили творчого начала у житті. Оптимістично сконденсована музична оповідь, навіть з відтінком урочистості, відтворюється і врівноваженим, поважним чотирисопним ямбом. Думка підпорядкована єдиному плану, єдиному раціональному настрою, скажімо, повторення однокореневих слів у першій строфі (блакить – блакитний, літа – літо), що, до того ж гармонійно зливається з іменем мадонни Літти) – не злякає, як кваліфікував би Мопассан, повторення, а засіб ідейно-художнього переплетення, взаємовідбиття текстуальних нюансів. Це яскраво засвідчує беззаперечність симфонічного тематизму в поемі І.Драча.

Отже, музика як така взагалі майже відсутня у поета, за винятком кількох вищенаведених зразків, не завжди дотримується він і строгих правил творення композиції за сонатно-симфонічною схемою. У поемі «Смерть Шевченка», наприклад, дві частини і «Пролог» замість традиційних чотирьох.

Однак успіх автора зовсім не залежить від того, чи «втискує» він свої думки в форму музичного твору. А.Белый, приміром, будь-що намагався досягнути ідеального «перевтілення» музики в літературу і кінець-кінцем після чотирьох створених ним симфоній змушений був зізнатися: «Фабула не піддається формулі: фабула бачилась мені монолітною, а формула дробила її на два світи: світ галюцинацій свідомості і матеріальний...» [Белый 1994: 138].

Типологічно близькі за способом підходу до художнього освоєння дійсності поема-симфонія І.Драча «Леонардо да Вінчі» та перша симфонія Р.Щедрина. Обидві побудовані на наскрізних контрастах між добрим та хижачьким началами (своєрідним «ангелом» і «демоном»), якщо б їти за естетичною концепцією А.Белого [Белый 1994: 138]) у душі поета – «оголених, кричущих, що впливають саме своєю несподіваністю», що забезпечує авторам «дисонансний вибух».

Наближення до творчої манери Р.Щедрина допомагає І.Драчу вирватися із фарватера сліпого наслідування художніх прийомів свого літературного попередника П.Тичини. Іван Драч, наприклад, розвиваючи традиції останнього, все ж набагато рідше вдається до «прямих» засобів драматизації сюжету за рахунок діалогічної мови. Йому, як і Р.Щедрину, досить двох яскравих граней одного і того ж явища, що знаменує розпадання єдиного цілого, але не хаотичне, а здійснюване за цілком визначеною системою, яка вимагає від слухача «зусилля думки, вміння розпізнавати те, що знаходиться поза кадром». Цим, напевно, і пояснюється досить несподівана кінцівка поеми «Леонардо да Вінчі», яка не тільки не дає прямих відповідей на порушені автором питання, а лиш загострює їх, спонукаючи читача до «зусилля» думки. Такими ж прийомами недомовленості користується, до речі, і Р.Щедрін.

Тож симфонізм як принцип мислення, безперечно, найвиразніше виявляється в поемах Івана Драча, побудованих за музичними канонами, де йому підпорядковані і композиція, і художні засоби, і навіть віршовий розмір. Більше того, досліджуючи ці твори І.Драча, можна простежити еволюцію їх автора: від найпростішої емпірично-чуттєвої музичності, від словесної імітації музичної симфонії («Соната Прокоф'єва») через створення аналогії сонатно-симфонічному циклу, що враховує специфічні властивості слова як матеріалу поезії («Смерть Шевченка») він піднімається до логічного типу поетичної симфонії, композиція якої спирається на музично-композиційний принцип, до діалектично-узагальненого відображення дійсності у всіх її суперечностях, тобто до власне симфонізму («Леонардо да Вінчі»).

І. Драч віднайшов у слові те, за допомогою чого можна добратися до власної ж душі. А шлях цей – у вмінні автора поем-симфоній «музикувати». «Музикування» це не полягає у натисканні на необхідну «звукову педаль». Дуже часто «музичні», точніше «симфонічні», образи не мають нічого спільного з чисто слуховими відчуттями.

Отже, велику роль у формуванні індивідуального стилю поета відіграє його прагнення синтезувати в художньому творі літературу та інші види мистецтва (музику, театр, кінематограф, живопис, скульптуру). Особливо виразні зв'язки поем І. Драча з музикою. Формуючись на елементарному мовному рівні, музичність творів поета поступово переростає у специфічний тип мислення – симфонічний. І цим митець відрізняється від своїх основних попередників П. Тичини, О. Блока, Андрія Белого.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Белый А.* Между двух революций. – СПб: Заря, 1994. – 150 с.
2. *Дем'янівська Л.С.* Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. – К.: Вища школа, 1984. – 160 с.
3. *Драч І.* Поеми. – К.: Генеза, 2006. – 510 с.
4. *Драч І.Ф.* Вірші та поеми. / Авт. передм. І.М. Дзюба. – К.: Дніпро, 1991.
5. *Драч І.* Наблизитися до серця читача: Запитання німецького літературознавця і відповіді поета. // Укр. мова і літ. в шк. – 1977. – № 9. – С. 31-34.
6. *Загнітко А.П.* Великий тлумачний словник. Сучасна українська мова. – Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2008. – 704 с.
7. *Льницький М.* На вістрі серця і пера: Про спадкоємність художніх традицій і новаторства в сучасній українській радянській поезії. – К.: Дніпро, 1980. – 286 с.
8. *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с.
9. *Лесин В., Пулинець О.* Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 436 с.
10. *Мельничук Б.* Драматична поема як жанр. – К.: Дніпро, 1981. – 144 с.
11. *Ткаченко А.* Духовний материк митця: [про Івана Драча] // Київ. – 2006. – № 11. – С. 152-178.
12. *Ткаченко А.* О. Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.
13. *Ткачук М.П.* Іван Драч // Українська мова і література. – 2001. – 15 (223), квітень.
14. *Українка Леся* Лісова пісня. – Харків: Фоліо, 2008. – 636 с.
15. *Янченко А.* Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча) // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 9. – С. 16-33
16. *Янченко А.* «Світ обійти поезією...» // Дніпро. – 1979. – № 10. – С. 153-155.
17. *Янченко А.* Світ поетичного щоденника. // Вітчизна. – 1981. – № 4. – С. 144-180.