

5. Драч І. Кілька слів перекладача // Історія Русів. Український переклад Івана Драча. - К., 1991
6. Костомаров Н. Автобіографія // Н.И. Костомаров. Исторические произведения. Автобиография. - К., 1989. - С. 425 - 65
7. Костомаров М. Об историческом значении русской народной поэзии // Слов'янська міфологія - К., 1994
8. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. - К., 1998
9. Сверстюк С. Українська література і християнська традиція //
10. Сучасність. - 1992. - Ч. 12. - С. 139 Ю. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. //
11. Збір. творів У 50 т. - К., 1984. - Т. 41
12. Шевчук В. Нерозгадані таємниці «Історії Русів» // Козацька держава. - К., 1995-С. 203-240
13. Яценко М.Т. М.І. Костомаров - фольклорист і літературознавець // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. - К., 1994.

Володимир СЕНЬКІВ (Тернопіль)

Особливості симфонічного мислення автора в "немузичних" поемах Івана Драча

Здавна музика була тим чинником, який суттєво сприяв поступальному руху літератури (врешті, і виникли обидва види мистецтва з одного кореня - синкретичного, культури первісного суспільства). Музика почала утверджуватися в літературному творі передусім як

художньо-психологічне тло (поема-кантата Г.Державіна "Любителю мистецтв", "Леда" О.Пушкіна, творчість Беранже), штрих до характеристики героя (див.: строфи IX - X гл. 2 "Євгенія Онегіна" і пісню Франка із "Сцен з лицарських часів" О.Пушкіна), потім як рушій сюжету, ("Сліпий музикант" В.Короленка, роман "Жан-Кристоф" Р.Роллана, перші твори Стендаля).

Поступово музика завойовує собі більше місця у літературному творі. Письменники прагнуть не просто відтворити особливості сприймання мелодії героями, вони накладають її гами на пластичну палітру мовних звуків, тональності вимережують акцентуаційними елементами. У Росії подвижниками цього процесу стали романтики Жуковський, Козлов, Одоєвський, ранній Гоголь, далі Тютчев та Фет, символісти В'ячеслав Іванов, Олександр Блок, Андрій Бєлий, у Німеччині - Гік, Захаріас Вернер, Новаліс, в Україні - Леся Українка. Віршовані цикли останньої, в першу чергу "Сім струн", вражають тонким відчуттям музики.

Идучи цим шляхом далі, творці ліро-епічних жанрів надають своїм творам немовби "чисто музичних" особливостей. Найшвидше то були імітації синкретичних жанрів ("Фінське свято" М.Тихонова, "Свято праці" В.Хлебникова). А далі з'являються чотири симфонії А.Бєлого, написані ритмічною прозою, "Спогад" В.Брюсова. Перша в історії української літератури поема-симфонія "Сковорода" належить перу Павла Тичини. Саме через посередність Тичини Іван Драч і засвоїв кращі традиції та досягнення у розвитку "симфонічної" поезії.

Водночас Іван Драч є, по суті, одним із фундаторів цього напрямку. Вірний своєму часові, він пішов далі свого геніального попередника, остаточно вирвавшись з-під влади музичних канонів і тим самим надавши своїм творам граціознішої мелодики, гнучкіше "жонглюючи" композиційними елементами і тим забезпечуючи виразнення змісту. Незаперечною рисою індивідуального стилю І.Драча є музичність його творчості. Тепер це вже не звучить парадоксально. Навпаки, на конкретних творах ("Соната Прокоф'єва", симфонії "Смерть Шевченка" і "Леонардо да Вінчі") доведено, що "музичність" є органічно притаманною особливістю стилю поета, вона випливає з його творчої настанови, згідно з якою художній смак розуміється як уміння, за висловом Г.Державіна, "розподілити тіні фарб, звуків і понять і з їх розбіжності творити згоду" [38:58; виділення наше - В.С.]. І в цьому своєрідна універсальність, навіть вирішальна роль цієї риси у стилі Івана Драча загалом. Фактично можемо твердити про збагачення української літератури своєрідним типом поетичного мислення - "симфонічним". На наш погляд,

особливо цікавим є те, що автор зумів застосувати його не тільки до поем а la-музичного характеру, а й до т.зв. "немузичних" творів.

Пишучи кінопоему "Київський оберіг", І. Драч, очевидно, не відчував органічної потреби у "симфонічній" формі твору. Більше того, тут навіть домінує прозова мова, що різко скорочує можливості імітації музичної композиції та виражальних засобів, випробуваних художніми формами.

Але визначальна стильова тенденція творчості Драча таки виявляє свій вплив на структурні особливості поеми, увиразнюючи її зміст. Хоч децю умовно, все ж можна виділити в ній "тезу" й "антитезу", навіть "первинний" варіант його "головної" і "побічної" тем.

У первинному вигляді теза й антитеза виявляється у протиставленні міщанства, замкнутості у власних інтересах, кар'єризму, марнославства, з одного боку, відданості душевним ідеалам, душевній красі, чистоті помислів та почуттів, з іншого, власне, у протиставленні раціонального та естетичного поглядів на життя.

У вторинному вигляді ці протиставні зв'язки переростають у внутрішній конфлікт між аналітичним і естетичним типами мислення, між наукою і мистецтвом. На основі такого протиставлення чітко виокремлюється одна з основних проблем кінопоеми - взаємовплив "стереотипу", виробленого наукою, і художньою багатогранністю творчої особистості.

Кульмінаційного загострення набуває протиставлення "головної" і "побічної" тем у розділі "Втеча від втечі", де спостерігаємо окремі риси органного контрапункту. Передусім привертає увагу неодноразове повторення так званої "теми Баха". Остання за законами репризи децю видозмінюється, що виявляється у граматичних варіантах.

Показово, що "тема Баха" не має прямого зв'язку з авторською оповіддю, хоч і повторюється не тільки упродовж аналізованого розділу, а й усього твору, імітуючи ефект досить "настирливої" "басової ноти". Нарешті, на прикладі самої "теми Баха" неважко помітити "різномузичне" чергування двох тональностей, виділених нами різними шрифтами:

... мелодія
... РОЗТОРГАНІЙ БАХ
... ПРОПАЛЮЄ ПОЛИНОВИМ ВІТРОМ
... шестеро крил крилених - на пальцях
... КРИК МО Х РУК ВОГНЕНИХ - НА КОЖНОМУ
КЛАВІШІ

[51:121; виділення авторське - В.С.]

Крім того, засобом творення контрастів в органному пункті виступає ще й зовсім "немузичний" образ - велика шахівниця, яка

набуває вигляду то дороги, викладеної чорно-білими плитами, то поля, розораного на зяб, по якому зпробіг табун білих коней. Власне, образ шахівниці як символ епохи НТР, визначальною рисою якої є час, роздертий надвоє, воли і машини тягнуться у різні боки, мукання і рев сирен, свічки і фарби, як і, до речі, татарську погоню, розробляють і інші, "немузичні" письменники, зокрема Є.Гуцало у романі "Приватне життя феномена", але, вписаний у загальний контекст поеми, яка, нагадуємо, присвячена проблемам розвитку музики в епоху НТР, цей образ змінює свою естетичну функцію.

Нарешті, загостренню конфлікту в органічному пункті кінопоеми служать і цікаві образи двох соловейків, що символізують знову ж таки одухотвореність у розв'язанні аналогічної творчої проблеми й узбецького поета Еркіна Вахідова, для якого соловей - втілення загубленої, зневаженої краси, яку забуваємо і не помічаємо через надмірну "зайнятість" ("Всю ніч проплакав соловей") [83:149]. Зближує І.Драча з Е.Вахідовим і наслідування давньої східної фольклорної традиції. На основі цього виразного прикладу можна зробити одразу два висновки. По-перше, у використанні фольклорних мотивів виявляється токкатизм поеми українського митця, по-друге, сміливе поєднання "музичних" і "немузичних" образів сприяє "озвученню" останніх, а отже і створенню ціліснішої композиції твору.

Синтез "головної" і "побічної" тем проявився у знаменному виступі Сушка у Будинку літераторів, де автор разом зі своїм героєм мріє про особливий, як пише А.Ткаченко, "єдиний комплексний підхід до пізнання і перетворення світу" [192:6].

Кінопоема "Київський оберіг" - далеко не єдиний твір, де стильові особливості, характерні для поем "музичного" циклу, органічно влітаються в композиційну тканину "немузичного" твору. Це ж можна говорити, хоча й меншою мірою, про "Ейнштейніана", "Думу про Вчителя" та інші поеми.

Серйозне новаторське досягнення Івана Драча вбачаємо у сміливому сполученні ейнштейніанської теорії "драми ідей" з практикою і досвідом створення поетичної симфонії, в інтелектуалізації внутрішніх конфліктів твору. У поемах, пов'язаних з цією теорією ("Ейнштейніана", "Ніж у Сонці"), І.Драч у центрі образної системи ставить дещо космізованій (відповідно до сфери наукових інтересів самого Ейнштейна) символічний образ Сонця, що, за словами Б.Олійника, є своєрідною "морально-етичною категорією", "знаком ідеалу, отих світлих, поривних і чистих начал, що є в кожній людини. Це -крайній антипод обивательщини, котра в своїй нищій і ситій філософії шлунок живе одним днем, байдужа не лише до

долі світу, а й навіть до свого ближнього" [142:138].

Осяваючи своїм світлом "вічні партитури" музично-поетичних структур творів І. Драча, побудованих частково або загалом за симфонічним принципом (образ теж символічний, безумовно дотичний до тичининських "сонячних кларнетів"), Сонце виступає своєрідним мірилом, критерієм істини у боротьбі двох єдностей, що пронизують "потік думок, почуттів" ліричного героя - "ангела" і "демона" його душі - та водночас виступають засобом ритмічної, тобто найточнішої, духовної організації світу. Саме тому посилена контрастність виростає у І. Драча в музичний спосіб мислення - симфонізм. Новаторський підхід до ліро-епічного симфонізму полягає у вмілому застосуванні досягнень мистецтва слова для створення виразних змістово-формальних контрастів і узгодження їх з екстраординарністю авторського задуму.

Іван Драч нерідко надає "космічно-кларнетичних" рис і своїм героям, що з особливою силою відчуваємо в поемі-трагедії "Ніж у Сонці" і надто в оптимістичному заключному акорді, який ми схильні потрактувати як музичну коду:

*На золотім щиті палаючого Сонця
Умру я переможцем.
Прощавайте! [60:100] -*

а також у "відтіняючих" деталях провідів ліричного героя у незвичну путь: "Я одягав спорядження і йшов до сизої ракети - домовини"; "Він [голова -В.С.] став землею вже наполовину: "Ти вмреш у небі, в Сонці вмреш, синочку"; "Йшла Соломія-с к р и п к а. Біля персів вона тримала зоряного сина", "Спасибі вам за смуток планетарний, Мої премудрі й нерозумні люди" [60:100; виділення наше - В.С.]. Вважаємо також за необхідне звернути увагу й на симфонічно-тематичну антитезу лексем "премудрі" й "нерозумні" як елементарну (на стилістичному рівні) диз'юнкцію первинних "тем" (головної й побічної).

Такий же підхід спостерігаємо і в поемі "Ейнштейніана":

*Скільки мільярдів зір
Сконцентрувалося в Ейнштейні?
Ми знаємо клітиною кожного:
Людина буває спроможною,
Розчахнувши мільярди смертей,
Бути такою великою,
як Ейнштейн! [59:114]*

У цьому уривку Ейнштейн постає не тільки як всеосяжна особистість, а й як персоніфікована "симфонія" унікальної космічної організації, побудованої за принципом "вічних партитур".

За симфонічною моделлю конструюється особистість і в поемі "Сизий птах з гніздов'я Курбаса", яка є своєрідним поєднанням документалізму (головна тема) і фольклорної міфичності (побічна антитема), — таке поєднання ми називаємо принципом *притчевого раціоналізму*. Цей спосіб подання художньої інформації сприяє, з одного боку, типізації, символізації, монументалізації героя, а з іншого - його індивідуалізації:

Завжди по швах тріскали наші костюми -

*Костюми ролей і звань, костюми знайомств і надій. /тема/
Були Ви більший на зріст.*

*Який Вам відміряли недруги і друзі /антитема/
[60:159].*

Більш виразних симфонічних рис принцип притчевого раціоналізму набуває у поемах "Ніж у Сонці" (розмова ліричного героя зі Сквородою), "Дума про Вчителя" (Верховний Педагогічний суд), "Чорнобильська мадонна" (канадська листівка Василя Курилика), де головна тема і побічна антитема вступають у філософський конфлікт завдяки тому, що автор, зміщуючи часові рамки, примушує своїх персонажів спілкуватися з людьми інших епох, нерідко іншого світогляду, зіставляти з ними ідеологічні і моральні критерії істини, тим самим випробовуючи героїв на міцність особистісних переконань, а отже, наближаючи їх до певного духовного ідеалу.

Змальовуючи ідеал людини майбутнього, І. Драч, послуговуючись прийомами симфонічної тріади, розширює сферу її пізнання. Особа і сім'я (Юрій Сушко, Лю, Василь Сухомлинський), особа і соціальний колектив (ліричний герой поеми "Ніж у Сонці", Дмитро Мілютенко, Чорнобильська мадонна), особа і суспільство, держава (Пабло Неруда, Ейнштейн), особа й історія (Тарас Шевченко, Леонардо да Вінчі) - всі ці проблеми входять в одну, більш обширну категорію пізнання: світ, який оточує людину. Фактично маємо справу з "розстроєністю" симфонічної формули світобудови, винайденої І. Драчем: особа (головна тема) - те, що не особа і що вступає з нею в певне протистояння (побічна тема, розробка-реприза), - Всесвіт (кода).

Крім того, поет зображує самих своїх героїв у гострій внутрішній боротьбі (тобто вибудовує своєрідний "двоповерховий" симфонізм: "Я" бореться не тільки з "не-Я", а й з "анти-Я" у собі). Митець не позбавляє улюблених персонажів окремих негативних рис. У Юрія Сушка - це життєва, якщо можна так висловитись, невстановленість, розхристаність, що зумовлює певні складнощі в його особистому житті, у Пабло Неруди - інколи надмірна довірливість у ставленні до людей (випадок з Ареляно). Для передавання внутрішньої неузгодженості, а нерідко і боротьби письменник використовує внутрішні монологи, контрастні деталі інтер'єру, "відтіняючі"

образи (як "вічні", так і індивідуально авторські), розгорнуті ремінісценції.

Таким чином, універсальність "музичності" як специфічної стильової риси І. Драча пов'язана безпосередньо з симфонічним, "роздертим надвоє" мисленням поета. Як бачимо, цей зв'язок виявляється не лише у тому, що в деяких поемах цей принцип пронизує і композицію, і художні засоби, і навіть віршовий розмір, її універсальність полягає передусім у тому, що в багатьох творах (і не тільки поемах) вона виступає своєрідним організовуючим стрижнем ("вічні партитури" - "сонячні кларнети"), який впливає на специфіку "функціонування" інших стильових рис творчості І. Драча: інтелектуальної наснаженості, космічної планетарності, народнопісенного фольклоризму, образотворчої пластичності, скульптурної монументальності, кінематографічної монтажності, умовності змалювання подій і героїв, багатій символіки, афористичності мови, дуже розгалуженої, з філософським підтекстом, асоціативності, оголеності емоцій, схильності до інтроспективного аналізу.

"Стикування" засобів суто літературних з такими, що граничать з музикою та й іншими видами мистецтва - живописом (не позбавленими сенсу видаються нам, наприклад, порівняння творів І. Драча з картинами Катерини Білокур [100:115]), театром та кінематографом (на що вказував зокрема Юрій Покальчук, порівнюючи творчість І. Драча з поезією В. Соколова і Є. Євтушенка, Р. Рождественського та А. Вознесенського, Р. Давояна і О. Чіладзе, Е. Межелайтіса і П. Руммо [151:154]) - таке "стикування" допомагає поетові глибше проникнути у внутрішній світ героя і самого себе, бо це, як видно з самої творчості митця, є, певно, найнеобхіднішою, найорганічнішою потребою І. Драча. Проникаючи з висоти універсально-симфонічного мислення у внутрішній світ ліричного героя, він тим самим розкриває (а для себе пізнає) глибини і широту власної природи. "Поет багатогранний у своїх почуттях, - писав про І. Драча його друг М. Машенко, - він то по-синівськи ніжний, то суворий і гнівний, навіть нещадний" [124].

А саме "поезія, - зазначав Є. Євтушенко, - це завжди переклад з темного, заплутаного, суперечливого підрядника власної душі, і в цьому значенні - будь-який поет перекладач. Абсолютно точний переклад мови душі на мо-ву слів настільки ж неможливий, як і небезпечний і надто вільний переклад - таїть у собі загрозу того, що від первозданності душі нічого не залишиться" [69:3; виділення наше - В.С.]. Думаємо, І. Драчу це ніколи не загрозувало.

Його душа сповнена звуків. У нього співає голубе небо і ритмічно вистрочує леонардівський кулемет, дивні гатунки сновидінь

лейно вигойдують свої гами і могутніми ударами відлунює радарне серце. Музика душі поета не закута в тягучі нотні стани, вона безмежна у своєму звучанні. Вона то нагадує звуки первісного бубона, яким супроводжувалися танці наших далеких предків, то величну ораторію під церковними склепіннями, то перегук дзвонів, а то веселе потріскування польового цвіркуна. І музика душі поета - то зовсім не спів, замкнутий лиш у собі, він рветься назовні і виливається у слова, відточені і гармонійні.

І Драч віднайшов у слові те, за допомогою чого можна добратися до власної ж душі. А шлях цей - у вмінні поста "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. Це "озвучення" здійснюється через цілу серію логічних операцій, тісно пов'язаних з симфонічною тріадою - основою будь-якого симфонічного, а отже, і музичного образу: теза й антитеза як певні логіко-семантичні категорії, вступаючи між собою в конкретні зв'язки, творять судження, а синтезуючись воедино, - умовивід.

Автор прагне сфокусувати ці логічні операції в точці "зіткнення" поета і читача - сприйманні, проте спрямовує сприймання останнього не лише на звуки зовнішнього, але й внутрішнього світу самого митця: на шелест, що виникає від тертя одна об одну молекул головного мозку при передаванні певної інформації, коливання нервового камертона при найменших подразниках, які сприймаються не лише слухом, а й больовими, дотиковими рецепторами: ця РОЗПУКА МОЯ, НАПІВНО, В ІТАЛІЇ РОД ЖЕНА [60:358].

"Музичність" бачиться не просто у прямому накладанні відчуттів одне на одне, у синестезії, а й у "звуковому житті" душі поета, його нервів і внутрішніх органів. Його душа "перетворилась у чутливий і тремтливий орган слуху вловлює найменше тріпотіння, коливання, шелестіння і внутрі самого себе, і внутрі природи" [69:4] - ці слова Євгена Євтушенка стосуються не тільки Отара Чіладзе, Лівіу Даміана, а й, звичайно, Івана Драча - не просто новатора у царині художньої форми, а творця нового типу поетичного мислення - симфонізму.

Література:

1. Державін Г. Твори. - К.: Дніпро, 1978. - 320с.
2. Драч І. Київський оберіг. - К.: Молодь, 1983. - 152с.
3. Драч І. Протуберанці серця. - К.: Молодь, 1965. - 115с.
4. Драч І. Сонце і слово. - К.: Дніпро, 1978. - 380с.
5. Євтушенко Е. Осягання слухом// Чіладзе О. Стихи. - М.: Худлит., 1977. - С.3-12.

6. Іванов П. Часота голосу - незмінна// Літературна Україна - 1974. - 27 грудня.
7. Кошелівець І. "Його ні з ким не можна порівняти..." // Дзвін. - 1996. - № 10-12 -С. 114-116.
8. Мащенко М. Чугтя часу// Літературна Україна. - 1983. - 10 листопада.
9. Олійник Б. До глибини джерел // Дніпро. - 1973. - №10. - С.138-140.
10. Покальчук Ю. Философия и образное слово// Радуга. - 1977. - №2. - С. 150-157
11. Ткаченко А. Кіномуза Івана Драча. // Українське слово. - 1996. - 17 жовтня. - С.6.

Наталія СЕМАЦУК (Тернопіль)

“Лісова пісня” Лесі Українки. Спроба гендерного аналізу.

У феміністичній критиці головним критерієм у підході до літературних явищ стає гендер. Поняття гендер означає соціальний, культурно зумовлений аспект статі (на відміну від біологічного аспекту). Тобто йдеться про те, що гендерні ролі, поняття, що таке чоловік, що таке жінка тощо є породженням культурного суспільного простору, а не спричинені самою природою. Отже, виходячи з поняття людини як сконструйованої культурою істоти, літературний феміністичний критицизм має на меті переосмислити класичну дихотомічну структуру, в якій уявлення про “чоловіче” та “жіноче” породжують стереотипні смислові ряди: активність-пасивність, душа-тіло, культура-природа тощо [2, 13]. Тут мається на увазі, що “жіноче” (темне, пасивне, м'яке) не обов'язково асоціюється з особами жіночої статі, рівно, як “чоловіче” (світле, активне, тверде, рішуче) не є прерогативою чоловіків. Отже, поняття “сильної статі” у художньому творі в традиційному його звучанні є недоречним. Гендерні дослідження передбачають вивчення