

Анотація

**Рябець Людмила. Українська діалектологія як навчальна дисципліна: традиції і новаторство**

Стаття присвячена проблемі викладання курсу української діалектології у закладах вищої освіти. Наголошено на важливості знань із цієї дисципліни як базової для підготовки майбутніх філологів, викладачів мови. Описано джерела, які допоможуть опанувати курс української діалектології. Проаналізовано сучасні методи роботи зі студентами завдяки появі нових методик фіксації та представлення діалектного мовлення.

**Ключові слова:** українська діалектологія, діалектна лексикографія, текстографія, говірка, лінгвістичний атлас.

Summary

**Riabets Liudmyla. Ukrainian dialectology as an educational discipline: traditions and innovation**

The article is devoted to the problem of teaching the ukrainian dialectology course in higher education institutions. Emphasis is placed on the importance of knowledge of this discipline as a basis for the training of future philologists and language teachers. Sources that will help master the course of Ukrainian dialectology are described. Modern methods of working with students due to the emergence of new methods of recording and presenting dialect speech are analyzed.

**Key words:** ukrainian dialectology, dialect lexicography, textography, dialect text, linguistic atlas.

DOI 10.31909/26637103.2022-(9)-22

УДК 821.161.2 06. 09 – 1

Тетяна СКУРАТКО

(м. Тернопіль)

ЖАНР ПОЕМИ-СИМФОНІЇ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ДРАЧА

Значне місце у творчому доробку Івана Драча посідає жанр поеми-симфонії. Формуючись на мовному рівні, музичність творів поета поступово переростає у специфічний тип мислення – симфонічний. І цим митець відрізняється від своїх попередників.

Зазначимо, що здавна музика була тим чинником, який немалою мірою сприяв поступальному руху літератури (врешті, й виникли обидва види мистецтва з одного кореня – синкретичного, культури первісного суспільства), появи нових натхненних творів, наповнених ліризмом і милозвучністю, «музикою сфер». Згадаймо, як захопила Т. Шевченка поетика народних дум та історичних пісень, які лягли в основу створення таких естетично досконалих текстів, як «Гайдамаки», «Перебендя», «Гамалія» та ін. В історії розвитку музики відбувалися процеси взаємопроникнення і взаємостимулювання музики і літератури. У творах літератури музика спершу утверджувалась як художньо-психологічне тло, певний штрих до характеристики героя, а згодом як рушій сюжету (яскравими ілюстраціями можуть бути, скажімо, романі «Жан-Кристоф» Р. Роллана, новела «Intermezzo» М. Коцюбинського та ін.).

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, вимережуючи тексти акцентуаційними структурами. Наприклад, у цьому річищі написано віршований цикл Лесі Українки «Сім струн», який вражає єдністю змісту, емоційною витонченістю, досконалістю форми, тонким відчуттям музики. У 1920 році П. Тичина розпочав роботу над першою в

історії української літератури поемою-симфонією «Сковорода», яка є класичним зразком такого жанру. Мистецькі традиції попередників плідно розвивав І. Драч. Поетові вдалося вийти поза межі музичних канонів, надавши своїм творам граціознішої мелодики, гнучкіше «жонглюючи» композиційними елементами і цим увиразнюючи зміст. Найбільш музичною з погляду мови та стилю є поема І. Драча «Соната Прокоф'єва». Автор у підзаголовку не визначив жанр твору, але він явно прочитується у назві. Така думка видається переконливою оскільки поет переважно зберігає циклічні закони побудови сонати. Сонат – «один із основних жанрів інструментальної музики; твір для одного або двох інструментів у формі сонатного циклу» [6, с. 249]. 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» С. Прокоф'єва. У структурі поеми нарратив наближається до музики, до сонати С. Прокоф'єва, що виявляється, передусім, у «словесній імітації» настрою твору, його тематиці. У творі 24 рази вживаються найрізноманітніші музичні терміни. Музика є в поемі рушієм сюжету і водночас його тлом. Музичні акорди І. Драча написані як згустки акварельних фарб: «золоте шафранне полотно», «чорні пожежі», «голубі хорали», «жовторогі полохливі грози», «оранжеві шкарлупи», «чорні важковози», «рехтять мелодії русяво», «небом по вінця залиті», «сині ноти» тощо. Автор увиразнює естетичне сприйняття музики ще й запаховими асоціаціями (скажімо, «тонни сонячних акордів» не лише «басисті», а й «видухмяні», «запашні», які «пахнуть теплим сном») [1, с. 40]. Ліричний наратор втішається ароматом музичного вітру (вбачаємо аналогії цього образу з символічними образом вітру в П. Тичини – «Вітер з України»). Динаміка мелодії у І. 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» [1, с. 40].

Доречним видається типологічне зіставлення визначених моментів із засобами творення емоційності вислову в третьому вірші з циклу Лесі Українки «Ритми», де відчутні зорові та 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») [4, с. 106]. Тим більше, що й І. Драч трактує музику як сонце, наскрізний образ якого проходить через усю творчість митця – від «Ножа у Сонці» до «Київського оберегу». Його оповідач доцільно використав переваги поетичного слова для відображення асоціацій, що виникають у людини з багатою уявою під час слухання музики. Такий спосіб аналізу дає змогу виділити ключові слова, що позначають слухові мікрообрази й відчутно впливають на смисл інших слів у контексті, зокрема у складному метафоричному комплексі: «Закрутили, загули, заграли, / Чистим лугом серце повели / Вишукані голубі хорали / По стежині сизої імлі» [1, с. 39].

Варто зауважити, що в цитованому вище фрагменті 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» [2, с. 179, с. 180], «*заграти* – починати звучати, виконуючи який-небудь твір, якусь мелодію (про музичні інструменти)» [2, с. 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» [2, с. 179]. І порівняємо з ними пряме значення третього слова *закрутити* – «почати крутити; рухати, обертаючи» [2, с. 179]. Одразу помітимо, що, зближуючись своїм переносним значенням зі словом *закрутили*, обидва означають швидкий рух, слово *заграли* також набуває кінестезичного відтінку. Таким чином, слуховий 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, наратив структурується зі слів з антонімічно-відтінковими зв'язками; у синонімічному ряді це не довільне звучання слів, воно зумовлене не тільки римою чи ритмікою, а й семантикою. Таке розташування дуже тонко відтворює настроювання музичних інструментів, відтінки якого відчуваються при перших акордах виконання будь-якого великого музичного твору: спочатку надто високі тони, потім надто низькі і, нарешті, злагоджені.

Звернемось до наративу з епітетичним комплексом *вишукані голубі хорали*. З'ясування семантики почнемо з означуваного слова. «Хорал – [...] церковний багатоголосий хоровий спів; хвалебна духовна пісня [...] (музичний твір у такій формі)» [2, с. 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» [2, с. 650]. Недаремно хорали у Драча є «вишуканими», «голубими», адже ці лексеми підкреслюють чистоту, піднесеність, досконалість, витонченість музики. Серед зорових мікрообразів у поемі явно переважають колористичні, хоча, судячи з визначення, їх варто розглядати ширше, вочевидь, як світлові. Адже в наративі тексту спостерігаємо не просто колористичні ефекти, а радше – спектральні. Саме останні, гадаємо, і створюють у сприйнятті реципієнтів відчуття музики.

Наратор-усезнавець, апелюючи до світлових образів, зазвичай послуговується чорним кольором («і дуби, як чорні важковози», «і футболки чорні», «чорні пожежі», «вишнево-чорні троянди»), котрий, як відомо, не відноситься до спектральних. Його вважають синтетичним кольором, оскільки він, на відміну від білого, не синтезується у спектрі, а «приховує» основні кольори. Тож не дивно, що в поемах І. Драча чорний колір виступає символом «змішаних» кольорів, а в музичній поезії він відтворює синтетичний характер заключної партії.

Синестезія відчуттів виявляється переважно регулятором швидкості руху звуків. Виділимо такі її різновиди: 1) статично-слуховий: «хай у вічність стелеться дорога»; 2) зорово-слуховий: «золотом шафранним полотном»; «рхтять мелодії русяво, мерехтять шафранним полотном»; 3) зорово-кінестезично-слуховий: «тонни сонця сиплють у вікно»; «котяться шафранним полотном»; 4) нюхово-статично-температурно-слухова: «видухмяні, запашні басисти – всі акорди пахнуть теплим сном»; 5) вібраційно-слухова: «пружності» т. ін. Як бачимо, суть «озвучення» образів і побічних асоціацій, які при цьому виникають, у перелічених прикладах виглядають досить прозоро. Проте «музичність» у І. Драча не є авторською самоціллю. Вона органічно вплітається в логіко-семантичну тканину твору, є інструментом художнього втілення авторських інтенцій.

Вищою формою симфонічної асоціативності І. Драча є «видіння», побудовані на основі синкретичного мислення. За цим принципом написана поема-симфонія «Смерть Шевченка», до сюжету якої наратор-усезнавець вводить три марення героя, що зближує її композиційну структуру з музичним твором. Відомо ж, що в музиці дії передаються через розкриття переживань та через відтворення емоційних станів людини. Розвихрена й напружена, емоційно мінлива й багатобарвна, метафорично насичена, з політичними й соціальними алюзіями, симфонія владно підкорює увагу читача, втягує в нутр складної, різновимірної психологічної дії.

Симфонія «Смерть Шевченка» І. Драча, присвячена 100-річчю смерті Кобзаря, написана ще у студентську пору автора. Проте вона й сьогодні не перестає дивувати довершеністю своєї феєричної будови, де блискавичні осяяння органічно поєднуються з виваженим історичним баченням, парадоксальність мислення – з високим естетичним смаком. Так, актуальне «Друге марення» – про українських «всюдисущих горобців» – це дуже сильна поетична інвектива, гіркий пророчий дар, що в українській історії здобувається

на все нові потвердження. В симфонії прочитується відгомін Шевченкових поем «Сон» і «Кавказ».

За жанром – це поема-симфонія, в якій масштабно й поліфонічно відображено складні проблеми національного буття. Музикознавчий словник-довідник подає таке визначення: «Симфонія – це великий твір для симфонічного оркестру в формі сонатного циклу» [5, с. 241]. Отже, для творів цього жанру характерні співзвучність і багатозвучне поєднання тонів. У поемі І. Драча цими функціями наділені ірраціональні компоненти (марення, далекі голоси, голосіння матері-України) з реалістичними та сюрреалістичними ситуаціями й деталями, образами великої концентрації (три свічки, вишневий цвіт). Ліричний наратив поеми «Смерть Шевченка» репрезентує голосіння оповідача над долею Т. Шевченка – гордості українського народу: *«Поет став морем. Далеч степова, / І хмарочоси й гори – ним залиті. / Бунтують хвилі – думи і слова, / І сонце генія над ним стоїть в зеніті»* [1, с. 15].

Симфонія «Смерть Шевченка» вельми цікава за своєю структурою. Композиційно твір складається з прологу та двох частин – «Вишневий цвіт», «Вишневий вітер». Ці назви символічні: саме у травневі дні, коли цвітуть вишні, повернувся на вічний спочинок на Чернечу гору Т. Шевченко, щоб воскреснути й стати безсмертним, а його славу по всій землі несе вишневий вітер: *«Йому стеллася дорога незвичайна – / Єдина у житті і в смерті теж єдина, / Крізь всі віки, загорнуті у смуток, / Крізь всі народи, сиві і весняні, – / Кругом землі йти на плечах братів»* [1, с. 16].

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

У поемі-симфонії «Смерть Шевченка» автор уводить у твір три марення героя, що зближує її композиційну структуру з тичинівськими «видіннями» Сковороди, що навіть структурно є послідовно динамічним, суцільним маревом. На використанні подібних прийомів і ґрунтується зближення музики та літератури. Адже в музиці певні аспекти діяльності героя передаються через змалювання переживань та емоційних станів. Обидва герої – і Сковорода П. Тичини, і Т. Шевченко І. Драча – постають у цих мареннях-видіннях як великі правдолюбці, шукачі істини, але матеріал для розгортання «сюжету уяви» персонажів суттєво відмінний. Наратор І. 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 реалістичного, а документального 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...»* [1, с. 17].

У першому маренні, де зображено моторошну підготовку до кари шпіцрутенами в царській армії, автор повертає хід подій: карають не солдатів, а царя і панство. Тарас, його волелюбна поезія ведуть знедолених і скривджених до помсти і всенародного суду над «катами людськими»; цей епізод відтворює гетеродієгетичний наратор, який вільно переноситься в часі та просторі, малює вражаючу картину кари шпіцрутенами, що асоціюється з однойменною картиною Т. Шевченка: *«Од заходу до сходу – два ряди. / Вже крики звідусіль: «Пора – веди!» / І він, Тарас, веде катів людських. / Січуть шпіцрутени вельможні тишині спини...»* [1, с. 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 народнописанні засоби, поет ніби відтворює в пам'яті читача картини й образи Шевченкової поеми «І мертвим, і живим...»: *«Ми українські горобці, / Як оселедці, в*

нас чуби, / Вкраїнський усміх на лиці, / Вкраїнські пуски і лоби» [1, с. 18], – і далі: «Бо як підійметься руїна / Й зачервоніє Україна, / То нам прийдеться утікати, / Щоб крильця не пообпікати» [1, с. 19].

У руслі Шевченкової інвективної традиції І. Драч у другому маренні ліричного героя розвінчує українських псевдопатріотів, сучасних «гнучнокирпошиєнків», яничар. Друге марення є своєрідною дошкульною, сатиричною сценою, в якій оповідач висміює «українських горобців». Фраза «Ми навіть інтернаціональні» – натяк і на сучасних безбаченків-інтернаціоналістів, всюдисущих і цинічних. Лише у третьому маренні дія певним чином драматизується, та й то не чисто «конфліктно», а на синкретичній основі. 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 являє собою узагальнений образ нелюдського знущання солдатів над поетом і його переходу в безсмертя. У «Голосінні матері України» І. Драч використовує поетику фольклорного плачу, голосіння, що відсилає реципієнта до «Скорбної матері» П. Тичини. Уведення в текст народних мотивів, «словесних плясок», елементів синкретичного мистецтва надає симфонії особливого колориту, увиразнює її музичну тональність.

Взаємозв'язок між фабульним сюжетом і «сюжетом» персонажевої уяви здійснюється і через так звану «тему мандрів», через яку І. Драч продовжує традиції Т. Шевченка. Варто також звернути увагу ще на одну деталь – на роль «далекого ділового голосу» в симфонічній структурі поеми. Цей своєрідний збірний, філософськи узагальнений образ (в такій узагальненості полягає одна з особливостей симфоній) становить собою четверту частину поеми, яка нагадує змагання «підголосків», що втілюють побічні теми, і в кінцевому підсумку злиття їх в основний мотив. Цей мотив, виразно синтезований з побічних тем, зливається, до того ж, з так званою «вишневою» темою, що є у творі провідною: «Я тебе в Закревській поманила, / Я душею билась в Репніній, / А в засланні крила розкрилила / В Забаржаді, смуглій і тонкій... / Я – Оксана, вічна твоя рана, / Журна вишня в золотих роях, / Я твоя надія і омана, / Іскра нероздмухана твоя» [1, с. 18]. У річищі такої поезики побудований цикл Лесі Українки «Сім струн», де в останньому, сьомому вірші, немов у заключному акорді вінка сонетів, сконцентровані всі думки, усі «голоси» і «підголоски» поетеси. Отже, І. Драч, плідно розвиває національні мистецькі традиції (український фольклор, творчість Т. Шевченка, Лесі Українки, П. Тичини й ін.), виступає новатором у літературній творчості, репрезентуючи художній світ у модерному його форматі.

У пролозі цієї симфонії І. Драч пише: «Художнику – немає скутих норм. Він – норма сам, він сам в своєму стилі...» [1, с. 13]. Слід пам'ятати, читаючи його твори, що він виробив свій неповторний метафоричний спосіб мислення, стиль, котрий можна роками досліджувати й розгадувати, але неможливо збагнути до кінця, адже, його потрібно відчувати, навчитись читати поміж рядками.

Окремі аспекти музичності характеризують і поему «Леонардо да Вінчі» І. Драча, що за особливостями нарації може бути по трактована як сплав ліризму. Тут ліричний герой постає поза конкретними вчинками і діями, через безпосереднє зображення його почуттів і настроїв. Перед нами – моделювання дійсності через зображення характерів, нею створених. Поет, апологетизуючи талант Леонардо да Вінчі, називає його «людиною людей, майстром майстрів» [1, с. 63]. А останні рядки симфонії звучать як гімн невмирущому таланту: «Це твоє дихання, биття твого серця чується у новому космічному кораблі, який перемагає століття, земне тяжіння долає і зустрічається з людиною, яка першою збагнула, куди ми йдемо» [1, с. 67].

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, синтез та взаємодія; з погляду конфлікту, тобто

простежується, як він назріває у вигляді контрасту, наростає у вигляді дисонансу і набуває, врешті, глобально-кульмінаційних розмірів. У центрі уваги в поемі є «мадонна Літта, Мов юне літо, молода» і «павич Леонардо», випущений 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...*» [1, с. 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 врівноваженим, поважним чотиристописним 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 Літта, – 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. Контрасти тут мають текстовий характер: 1) протиставлення загальноживаної лексики патетичній: «*В хустину чи то, в діадему / Сповив митець просту жагу*» [1, с. 60]; 2) протиставлення негативно забарвленої лексики позитивно забарвленої: «*Який сповняла тут закон ти, / Що променіло так чоло? / Злостинки чарів Джіоконди / В твоїх губах ще не було /; І косить оком Леонардо / Твій кучерявий світ – синок...*» [1, с. 61]. Однак ці контрасти не виходять за межі суто мовних явищ і на зміст впливають лише в тому аспекті, що готують ґрунт для контрастів на рівні мікрообразів.

Накреслення нової теми у сонатній формі поетичного твору, як відомо, найпереконливіше може бути виражене шляхом риторичних запитань. І. Драч використовує їх вельми активно й естетично доцільно: «*Невже ці птахи – а чому вони? – / Вам не давали спокою ніколи?... / Невже з вини – ну, а чому з вини? – / В них пір'я граціозне, мов уколи?»* [1, с. 61]. Варто звернути тут увагу на розділові знаки при запитаннях. Повторювані тире сприяють створенню ілюзії накладання одного висловлювання на інше, що, власне, відповідає одній із вимог класичної схеми сонатної форми. «Зв'язною партією» виступає наступна фраза: «*В них пір'я граціозне, мов уколи?»* [1, с. 61]. З погляду раціональної логіки, тут немає чогось аж надто суперечливого, зате в мовній сфері спостерігаємо певну несумісність, яка виявляє себе передусім у стилістичній невідповідності конкретного поняття «уколи» і абстрактної ознаки «граціозні». Це порівняння виходить за межі власне текстового контрасту і піднімається до рівня метафоризованого мікрообразу.

До мовних засобів творення музичності в поемі І. Драча відносимо протиставлення синтаксичних структур: «*Губ неповторна леонардівська складка. Брови збройно нависли*» [1, с. 61]. Перша частина цього речення номінативна, стилістична функція її полягає в утвердженні предмета, наголошенні його найважливіших ознак. У наступній частині речення логічний наголос переноситься на присудок, на предикат судження – і ця деталь створює дисонансний ефект. Власне, суть його – у протиставленні бездієслівних синтаксичних структур дієслівним; оксюморон: «*сухий палаючий розум*» [1, с. 63]; кільцевий оксюморон: «*Механічні рухливі леви, / Які розсипали лілії / До ніг хижооких тиранів!»* [1, с. 63]. Наскрізнний зв'язок твору, його музичність підкреслюють також постійні анафори. Також тут стикаємося з одним із різновидів рондальних повторів. Поняття «рондо» маємо і в музиці, й у літературі, які внутрішнім зв'язком між собою поєднані. Тому, стверджуючи, що репризи, а отже й органному пункту, у музичній симфонії притаманне рондо, ми можемо звернути увагу в літературній симфонії на рондальні повтори, тобто повтори в межах одного рядка або ж, навпаки, в межах строфи чи двовірша,

як на літературне явище. В органічному пункті «Леонардо да Вінчі» маємо один виразний рондальний повтор: *«А може, це невід, який уже звук / За покликанням рибу ловити, / Та був тими ж рибами схоплений / І понесений шалом риб?! / Та дивіться ж, мій добрий сучаснику, / Не лякайтеся раблезіанства»* [1, с. 63]. Неважко помітити, як вирівнюються тут відтінки у значенні. Оскільки органічний контрапункт, на відміну від основної теми, є розробкою побічної теми, то не слід лякатися, що вихід на зовнішні образи носить виразні риси «раблезіанства», про що можна пересвідчитись на основі вищенаведених цитат.

Основний конфлікт твору розгортається в межах третьої частини – репризи. Важливу роль у творенні конфлікту відіграє і мелодика вірша, позбавлена розміру і рими (це верлібр). Четверта частина, кода – ідейно-емоційний центр поеми-симфонії, де підводиться загальний підсумок, здійснюється тематичний перегук з першою частиною і намічається на її основі нова тема, синтетична за характером. Четвертій частині поеми І. Драча «Леонардо да Вінчі» притаманні ілюзії масової дії, і «умиротворення» бур третьої частини, і формування ціннісної авторської орієнтації. Основним засобом вираження розв'язки конфлікту в І. Драча виступає широке залучення науково-термінологічної лексики, як-от: «надзвукове дихання», «радарне серцебиття». Нова, синтезована тема – своєрідний оптимістичний висновок: *«Це твоє дихання, биття твого серця чується у новому / космічному кораблі, який перемагає століття, / земне тяжіння долає і зустрічається з людиною, / яка першою зрозуміла, куди ми йдемо»* [1, с. 67].

Поема «Леонардо да Вінчі» є своєрідним зіткненням «діаметрально протилежних думок», і вже цим зумовлені поєднання «дивогармонійних акордів» і «різних дисонансів», фраз «плавно-мелодичних» і «нервових, аж дражливих», «уживання» у спільному контексті чисто розмовних слів з патетично піднесеними.

Симфонізм як принцип художнього мислення найвиразніше виявляється в поемах І. Драча, побудованих за музичними канонами, де йому підпорядковані і композиція, й художні засоби, і навіть віршовий розмір. У цьому сенсі простежується еволюція творчої манери 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 будується на музично-композиційному принципі, до діалектично-узагальненого відображення дійсності у всіх її суперечностях, тобто до власне симфонізму («Леонардо да Вінчі»).

Велику роль у формуванні індивідуального стилю І. Драча відіграє його прагнення синтезувати в художньому творі музику. Новаторський підхід до ліро-епічного симфонізму полягає у вмілому застосуванні досягнень мистецтва слова у створенні виразних змістово-формальних контрастів і узгодження їх з екстраординарністю авторського задуму:

1) у філософсько-проблематичному плані – гостра соціальна або загальнолюдська політична суперечність (наприклад, картини кріпосницької дійсності з поеми «Смерть Шевченка» або ж отакі слова з «Леонардо да Вінчі»: *«Чому леонардівський кулемет мене тне, / Розсікаючи чергами навхрест? / Ми з вами такого набачились / І начувались за ці століття, / Проковтнувши Освенціми і Хіросіму»* [1, с. 358];

2) у морально-психологічному плані – проблема психологічної несумісності героїв, їх вчинків, деталей обстановки («Леонардо да Вінчі»): *«І не можу я досі убгати / У своє розуміння генія / Простоти двох див – / Руйнівного і творчого, злого і доброго / У його незбагненній істоті»* [1, с. 62];

3) у структурно-композиційному плані – ефект зовнішнього алогізму, що ґрунтується на внутрішніх взаємозв'язках його антиномій (так, у поемі «Смерть Шевченка» два композиційні складники, протиставляючись один одному, – марення і сцени мандрів – виконують невласливі їм функції: мандри героя як чинник зовнішньої дії виражають психологічний стан його душі, марення як «потік свідомості», навпаки, виводить читача за зовнішні межі світу);

4) у мовно-стилістичному плані – щедрі дисонанси.

Безперечно, останній рівень (мовно-стилістичний) відіграє вирішальну роль у створенні так званих «музичних» образів. У кожній із поем так чи інакше основу мовних ресурсів твору становлять засоби, використання яких у кінцевому результаті створює поетично-змістовий контраст, протиставлення. У такому свідомому відборі мовного матеріалу проступає незаперечна риса індивідуального стилю митця – музичність його творчості.

Отже, «музичність» є органічно притаманною особливістю стилю Івана Драча, що впливає з його творчої настанови. І у цьому своєрідна універсальність, навіть вирішальна роль означеної риси в індивідуальній манері митця. Її яскравим свідченням є плідне використання досягнень «музичної» поезії при створенні «немузичних» зразків. «Музичність» бачиться не тільки в безпосередньому взаємному накладанні відчуттів, у синестезії, але й у внутрішньому світі поета.

#### Список використаної літератури:

1. Драч І. Ф. Поєми / упорядк. та післямова А. Ткаченка; передм. М. Жулинського. Київ : Генеза, 2006. 512 с.
2. Загнітко А. П. Великий тлумачний словник. Сучасна українська мова. Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 704 с.
3. Ткаченко А. О. Іван Драч : нарис творчості. Київ : Дніпро, 1988. 272 с.
4. Українка Леся. Лісова пісня. Харків : Фоліо, 2008. 636 с.
5. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
6. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.

#### Анотація

##### **Скратко Тетяна. Жанр поеми-симфонії у творчості Івана Драча**

У статті зосереджено увагу на симфонічності мислення Івана Драча, з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи поем-симфоній автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби. Поетична драматургія І. Драча розглядається в контексті розвитку української поезії ХХ століття.

**Ключові слова:** симфонізм, наратив, наратор, жанр, поема-симфонія, метафоричність, поетика, музичність.

#### Summary

##### **Skuratko Tetiana. The genre of the symphonic poem in the works of Ivan Drach**

The article focuses on the symphonic nature of Ivan Drach's thinking, finds out the typological specificity of the genre nature of the author's symphonic poems, their significance in the literary process of the modern age. Poetic dramaturgy of I. Drach is considered in the context of the development of Ukrainian poetry of the 20th century.

**Key words:** symphonism, narrative, narrator, genre, symphonic poem, metaphoricality, poetics, musicality.