

Іван
ДРАЧ

Крила

Поезії 1980—1990 років

FOLIO

Іван Драч

Крила. Поезії 1980–1990 років

«Фолио»

ББК 84(4УКР)6

Драч І. Ф.

Крила. Поезії 1980–1990 років / І. Ф. Драч — «Фолио»,

ISBN 978-966-03-7587-1

Іван Драч (нар. 1936 р.) □ — відомий український поет-шістдесятник, громадсько-політичний діяч, лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, Герой України. Протягом більш як п'яти десятиріч літературної діяльності він видав багато збірок поезій, драматичних творів, перекладів, кіноповістей. І. Драчеві притаманні ерудиція, вимогливий смак, масштабність бачення художнього життя, проникливість і гострота характеристик, бездоганність стилю. Його поезія — це насамперед поезія запитань, а не відповідей, поезія поставлених проблем, спроба достукатися до людини.

ББК 84(4УКР)6

ISBN 978-966-03-7587-1

© Драч І. Ф.

© Фолио

Содержание

«На рівні божих партитур...»	6
Кінець ознакомительного фрагмента.	28

Іван Федорович Драч
Крила
Поезії 1980–1990 років

© І. Ф. Драч, 2016

© І. С. Рябчий, упорядкування, 2016

© А. О. Ткаченко, передмова, 2016

© О. А. Гугалова, художнє оформлення, 2016

«На рівні божих партитур...»

Духовно-мистецький феномен *шістдесятництва* знайшов уже досить докладне висвітлення, зокрема в працях панорамного та портретного характеру, що належать перу Івана Дзюби, Миколи Ільницького, Миколи Жулинського, Євгена Сверстюка, Леоніда Новиченка, Володимира Брюггена, В'ячеслава Брюховецького, Григорія Ключека, Анатолія Макарова, Володимира Моренця, Людмили Тарнашинської та ін. Тому обійдемося тут стислим переліком історичних, соціокультурних, морально-психологічних умов появи цього феномена: обпалене війною дитинство як етичний критерій, пункт відліку, повоєнна відбудова, викриття культу особи Сталіна, «хрущовська відлига», початок науково-технічної революції та вихід людини в космос, успіхи атомної енергетики та раніше гнаних кібернетики, генетики, що викликали нову хвилю віри в науку (сцієнтизму), опонування «фізиків» і «ліриків», інакомислення, утвердження національної гідності та природного братерства народів, опір великодержавному шовінізму тощо.

У сфері власне мистецьких пошуків – різка активізація форми, вплив естетики модернізму при одночасному взоруванні й на класичну спадщину – від давнини до традицій «розстріляного відродження»; активне опанування і переплавлення здобутків світової культури, зокрема завдяки пошвавленню перекладацтва; звернення до інших видів мистецтва і спроби створення новітнього мистецького синтезу, внутрішня й зовнішня інтертекстуальність та інтерсеміотичність.

У цій атмосфері активізуються й старші літератори – Павло Тичина, Максим Рильський, Микола Бажан, Володимир Сосюра, Василь Мисик, Андрій Малишко, Ігор Муратов, Леонід Первомайський, Олесь Гончар, Павло Загребельний та ін. Беруть участь у дискусіях, творчому полілозі, словом і ділом підтримують дебютантів, маючи до конкретних творів і певні претензії (слухні або й не дуже), а головне – пропонуючи власні, що також урізноманітнювало картину літературного процесу.

Бурхливе входження І. Драча в літературу пов'язують здебільшого з публікацією на шпальтах «Літературної газети»¹ поеми «*Ніж у Сонці*» (1961) з передмовою І. Дзюби. Доти, щоправда, було кілька добірок віршів (зокрема в журналах «Зміна» та «Вітчизна»), проте саме «*феєрична трагедія*» (авторське початкове визначення жанрового різновиду) стала своєрідною сенсацією і викликала не так літературознавчі, як ідеологічні дискусії. Внаслідок цього твір опинився поза збіркою «*Соняшник*», хоча в передмові Л. Новиченко згадав і «*Ніж у Сонці*», покритикувавши «примхливе» авторське визначення «жанру» та загальну концепцію твору і похваливши за «свіжість інтонацій», своєрідну і сильну експресію «окремих місць».

Збірка «*Протуберанці серця*» вмістила поему вже з підзаголовком «трагедія». Критику нібито було враховано, але в такому варіанті підзаголовок втратив істотну вказівку на жанровий різновид, що більше відповідав своєрідності твору (феєричність як означення незвичності, фантастичності колізії). Певна річ, «*Ніж у Сонці*» несе іншу феєричність, аніж «*Лісова пісня*» Лесі Українки, іншу трагедійність, ніж «*Фауст*» Гете (саме з'явився в перекладі М. Лукаша і справив на дебютантів, зокрема й І. Драча, значний вплив). Тож варто все-таки визначити жанрові параметри твору. На мій погляд, це – *ліро-драматична поема з елементами фантасмагорії і трагедійною емоційною тональністю*, а в другій частині – *й риторичною патетикою*.

Не все було сприйнято і з погляду «свіжих інтонацій». Навіть М. Рильський, який загалом схвально поставився до новацій молоді, підтримавши їх у відомій статті «*Батьки і діти*», теж не все сприйняв у метафоричній «дітей»: «...що воно в біса за „сива печаль Козерога“?»².

¹ Так тоді називалася «Літературна Україна».

² Рильський М. Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1980. – С. 501.

Потрібно було новими художніми аргументами доводити, що то не «красива загадковість», а якраз одна з особливостей індивідуального стилю: відтворення в романтизовано-контрастних образах-символах драматизму і навіть трагізму світовідчуття, осягнення належності до космічного безміру і нерозривної єдності з земною тілесно-матеріальною «глиною». Порушена в творі проблема екзистенційного вибору набувала вселенських масштабів:

Що маю нести в сиві сині далі?
Пшеничну ласку в молодих руках
Чи чорний рак водневих вакханалій,
Що серце їсть п'яти материкам?

Пройшовши крізь випробування і спокуси, відринувши «вічного чорта» сумнівів, герой вирушає рятувати Сонце. Водночас прозирає і власну долю:

На золотім щиті палаючого Сонця
Умру я переможцем. Прощайте!

Цю декларацію, як і основну ідею поеми – нинішній читач може сприймати з певним скепсисом, як надмірно риторичну: самоспалення в ім'я світла Правди – все ж можна вважати своєрідним епіграфом до подальшої творчості письменника. Варто звернути увагу і на буквальний епіграф до «Ножка в Сонці»: «*Не отблеск, отблеском рожденный, – / Ты по себе свой край оставь, / Твоею песней утвержденный...*» (О. Твардовський). Віра в силу поетичного слова опонує відомому вислову Платона про мистецтво як «тінь тіней».

Сонце та вогнепоклонські мотиви (певна річ, у їх сучасному переосмисленні та художньому моделюванні) проймають переважну більшість доробку І. Драча, хоча чим далі, тим більше вони поступаються місцем і мотивам християнським, і протестним вибухам, і вселенській печалі, віковій розпуці та розчаруванням. Заманіфестувавши на початках відчайдушне новаторство, митець водночас виступає і продовжувачем традицій – від народної космогонії, її праїндоевропейського коріння, до філософських та естетичних шукань Г. Сковороди, натурфілософізму й сонцепоклонства Б.-І. Антонича, «симфонічності» П. Тичини, футурокосмізму нашої поезії 20-х років... Для прикладу досить сказати, що добірка віршів Теодора Орисіо (Ф. Кравченка) в журналі «Молодняк» за 1927 р. мала назву «З книги „Протуберанці серця“». Книжка під такою назвою з'явилася через півстоліття. Причому її автор, І. Драч, стверджує, що йому була невідома публікація Теодора Орисіо. Тим разучішим є таке воскресіння метафори «розстріляного відродження».

Натомість свідомою розбудовою традиції є назви книжок «До джерел» (М. Зеров і латинське першоджерело), «Духовний меч» (так називалася книжка Лазаря Барановича; загалом це традиційний образ-символ нашої давньої літератури аж до Г. Сковороди), як і авторське визначення жанрової своєрідності поеми «Смерть Шевченка» («Симфонія») відсилає до Тичининої «симфонії» «Сковорода», як і вже згаданий підзаголовок «Ножка в Сонці» – до драмифеєрії Лесі Українки...

Відповідно до концепції Ю. Кристеві, що розглядає будь-який текст як *інтертекст*, цей останній мислиться як *діалог* (а ліпше сказати – *полілог*)³ різних видів письма – автора, сприймача, персонажа, а також письма, утвореного нинішнім або попереднім культурним контекстом. Відтак процедуру постановки *інтертексту* дослідниця називає «*читанням-письмом*»: *інтертекст* пишеться у процесі зчитування чужих дискурсів, тому «будь-яке слово (текст) є

³ Цю думку було висловлено в моїй статті «Художнику немає скutih норм» // Вітчизна. – 1996. – № 11–12; книжку Ю. Кристеві «Полілог» в Україні видано 2004 р. (К.: Юніверс).

такий перетин інших слів (текстів), де можна прочитати щонайменше ще одне слово (текст)»⁴. Повертаючись під цим кутом зору до метафори «*протуберанці серця*», що постала в атмосфері 20-х і відродилася в 60-х, знаходимо новий, «шістдесятницький» спектр асоціацій, якого вона набуває в Драчевому *інтертексті*. В однойменному вірші, що дав назву збірці, загалом у контексті книжки ця метафора розгортає символіку потужної активності духовного й чуттєвого, мислительного й інтуїтивного осягнення-переживання таємниць буття, віри в оновлену, воскресувальну енергію Всесвіту, обранцями якого почувалися найзухваліші представники цього покоління. Останній рядок вірша, причому в недрукованому варіанті, винесеному в заголовок цієї статті – «*На рівні Божих партитур...*» — взяв за епіграф до своєї «*Вечірньої містерії*» Іван Світличний, розгортаючи безперервність розмови вже у контексті власних «*Камерних мотивів*» або ж «*Гратованих сонетів*».

Рання творчість І. Драча чи не найпоказовіше виявляє спраглий потяг шістдесятників до знань, початковий естетичний сцієнтизм і гностицизм (віру в силу науки, пізнаваність світу). Цьому сприяли і манливі обрії, відкриті вже згаданими науковими досягненнями; і нове, художнє «відкриття» теорії відносності; й усвідомлення певної відповідності мікро-, макро- та мегасвітів; і відчуття безмежності та обмеженості людських спромож: «*Відчуваю таку міліну, / То глибінь таку відчуваю, / Що, безміром цим неситий, / Сміюся з усіх розпук...*» («*До джерел*»). Устами молодих поетів знову заговорили задушене у 30-х космічне та ренесансно-життєтвердне світобачення, потреба збутися в духовній повнокровності, в синтезі здобутків людства з літературними, культурними, мистецькими надбаннями свого народу. Ранній Драч – сповнений бурхливої «*сонцесяжної*» енергії, зухвалого намагання «*Сприймати світ до всіх його глибин*» («*На дні роси, або Внутрішній діалог з приводу випуску енциклопедії кібернетики*»). Основні риси його тодішнього стилю – віддалена асоціативність, різке поєднання предметної чуттєвості реалістичних деталей з несподіваним їх метафоричним наповненням, символізацією.

Взаємопроникнення традицій і новацій виявилось і в зовні незвичних словосполучках, уведенні абстрактної лексики та наукової термінології у віршований текст, що й було насамперед завважено і не вельми схвально зустрінуту критикою. Причому не тільки в 60-х роках, а й значно пізніше. Не кажучи про вульгарних соціологів, навіть такий вдумливий критик естетичного спрямування, як Анатолій Макаров, рецензуючи уже в середині 80-х збірку перекладів з І. Драча «*Подсолнух*», відносив такі твори, як «*Балада ДНК...*», «*Балада про генеалогію*», «*Балада про кібернетичний собор*», «*На дні роси...*», до «демонстративного вибуху» сцієнтизму, що відійшов у минуле⁵. І чомусь не завважив основного: йшлося насамперед про моральний аспект наукового поступу. То був вибух не лише сцієнтизму, а й супутнього йому сарказму, гротеску, іронії, перестороги.

«*Балада ДНК...*» – твір багато в чому етапний, показовий. Рваний ритм вступу, називні й окличні речення передають атмосферу сенсацій довкола наукових відкриттів. А далі – в центральній частині балади, стилізованій під зовнішні ознаки наукового викладу, – маємо художній гротеск: «*а) Будуть армії, будуть штучні...*» і т. д. Це болісно пропущена крізь саркастичний усміх пересторога людству. Адже воно й далі рухається в тому ж напрямі (згадаймо лише спроби клонування людини). Кінцівка балади лунає тривожним застережливим акордом, посиленним алітераціями, асонансами, звуконаслідуванням:

...Жухне жах на ножах,
На тривожних рубежах,
А над жахом виника

⁴ Цит. за: Ласло-Кіццок М. Засади поетики. – Бухарест: Критеріон, 1983. – С. 290.

⁵ Див.: Макаров А. К истокам народности: Иван Драч. Подсолнух // Новый мир. – 1984. – № 9. – С. 243.

Ця балада ДНК,
Ламле стан тугим вужем,
Пересвистує ножом
Над солоним, мегатонним,
Безкордонним рубежем.

Короткі рядки створюють видовжену по вертикалі картину, в якій можна уявити, скажімо, зловісний танок випущеного з колби мікросвіту джина (молекулу ДНК), котрий може бути і злим, і добрим, – залежно від того, до чийх рук потрапить.

Неодновимірність Драчового сцієнтизму засвідчує й *«Жартівлива балада про теорію відносності»*. Насправді жартівливого в ній дуже небагато, якщо й зовсім немає. Епіграф *«Коли копають картоплю...»* залучає емоційне поле відомого вірша Максима Рильського. Другий епіграф є цитатою з Альберта Ейнштейна про те, що на відміну од сліпого жука йому вдалося помітити вигнутість пройденого шляху. І далі поет малює цілком реалістичну картину кагатування картоплі, де кожна картоплина є цілою планетою, створеною тяжкою і ні за яких хроно-топів не поцінованою працею:

А потім беруть ті планети на горб
З їх атмосферою та стратосферою
Та кагатують, а дядько Ригор
Їх зверху соломою, землею їх зверху...

..
Та візьме відчипних руб п'ятдесят,
Які йому з вузлика вділить Килина,
Та буде летіти в космічний кагат
Наша сипка земля – картоплина...

За допомогою мистецького *одивнення* науковій зарозумілості тут протиставлено природність і непретензійність праці «сліпих жуків». Усе, справді, відносно, зовсім не жартівливо стверджує *балада-притча*. Зрештою, і її можна витлумачувати по-різному. Як і інший твір зі сцієнтичною тематикою – *«Баладу про кібернетичний собор»*.

Поняття соборності в українському контексті означає омріяну й вистраждану протягом століть гармонію духовної та національної єдності. Після проголошення незалежності воно, на жаль, не втратило актуальності. Сучасна комп'ютеризація, глобалізація, міжконфесійні розходження, боротьба за інформаційний і духовний простір не знімають, а ще більше загострюють порушені проблеми... *«Балада про кібернетичний собор»* – ще одне знакове і художньо переконливе відгалуження теми з ретроспективним чуттям ходи історії, з образною проекцією в майбутнє. Тут знайшов художню трансформацію справжній факт: в одному з соборів колишньої резиденції буковинського митрополита на початку 60-х років було встановлено електронно-обчислювальну машину. Разюче поєднання: культова споруда, з якої майже викинули її колишній духовний зміст, – і велетенський спрут кібермашини.

Розраховуючи на активне читацьке сприйняття і співпереживання, автор не вдається до пояснень, а з перших рядків (*«Балада почата / Баладно з кінця / В митрополичих палатах / У Чернівцях»*) малює чорно-білу картину світу, де поміж білим бузком і черемхою *«дрижить білостінний собор-переляк»*, де *«Білий професор / Цвіте од азарту. / Нюха пелюстку чортів – / Перфокарту»*. У третій частині балади – художні узагальнення: *«Катується вічно, / Кібернетично, / Покутуй нічно, / Самокритично, / Як на подушку / З шкляної вати / Святий Миколай / Сяде програмувати, / Буде тут борсатись / З цифрами досита, / З Норбертом Вінером /*

Радитись до світа. / Скільки біліти ще / Білому цвіту, / Скільки боліти ще / Білому світу, / Де з ляку повісився / Серед гілляк / Мій ніжний, мій сніжний / Собор-переляк...»

Є ще один обертон спокути, пов'язаний із темою, привнесеною епіграфом балади – рядками давньої веснянки «Засвічу свічу / Проти сонечка» – тобто, *просто* сонечка, *просто* неба. А може, в цій веснянці трансформовано й протистояння християнської (свіча) і дохристиянської (сонечко) вір. Християнство починалося в катакомбах, та згодом, ставши одним із найпоширеніших релігійних учень світу, не уникло й ритуальних пишнот і помпезності, що було водночас і кроком на шляху відчуження людини від безпосереднього контакту з природою. І це теж «спокутує» собор.

Важливими для інтерпретації є й рядки з другої частини твору: «Засвічу свічу в соборі голому / Засвічу свічу / Святому Голему...». Тут називанням лише одного імені саркастично залучається міфологічний контекст: за переказами з єврейського фольклору (згодом їх чи не найліпше опрацював чеський письменник Густав Майлінк у романі «Голем»), цей глиняний монстр (*голем* у перекладі – «кавалок», «шматок»), виліплений завбільшки з 10-місячну дитину та приведений у рух за допомогою кабалістичної магії, здатний виконувати накази, але швидко росте і починає загрожувати оточенню. Для виведення його з ладу потрібно змінити напис на прикріпленій табличці, тобто, сучасним терміном кажучи, змінити програму). У підтексті ж «Балади про кібернетичний собор», напевне, звучить натяк-застереження: будь-які прагматичні сподівання самовпевненого людського генію на новітнього, вже кібернетичного помічника й заступника (віра в «святого Голема»), побудовані лише на неодоувленій «глині» (фізична матерія) та «цифрі» (науковий розум), але не освячені поступом духу, будуть нюханням «пелюстки чортів», поверненням на ті ж таки кола («Скільки біліти ще / Білому цвіту, / Скільки боліти ще / Білому світу...»). Тут можна вбачати й нові художні аргументи в одвічній, принаймні від шумерських часів фіксованій полеміці «фізиків і ліриків» (про це – трохи далі).

Чи не від такого агресивного наступу цивілізації «повісився» серед гілляк, серед черемхи, серед «білого бруду» цвітіння огорнутий співчуттям ліричного оповідача «собор-переляк»? Окрім колізії віри і знання, є тут і ще один, суто культурологічний аспект: коли втрати у природі до певних меж відновлюються, то пам'ятки культури індивідуальні, пов'язані з певною епохою, майстрами. Кожна з них руйнується навіки. Справді, реальний прототип «кібернетичного собору» ніби завис поміж гіллям невеликого, проте розкішного парку на одному з крутих горбів правого берега Пруту, в Чернівцях. Переплівшись корінням у буковинській землі, тут розлого вигойдують небо і горді буки, від яких – назва краю, і каштани, і найрізноманітніші хвойні, і буйноквіта черемшина, і бузок, і навіть магнолія й тюльпанове дерево. Та й архітектура замку, спорудженого буковинськими майстрами за проектом і під керівництвом чеського зодчого та вченого (тут мистецтво й наука в парі) Йосифа Главки у 1864–1882 роках, органічно поєднує художні стилі різних віків і народів – романський, готичний, візантійський, мавританський, кольористу орнаментику й художні традиції буковинського краю. Аналогічне злиття стилів можна спостерігати й у внутрішньому оздобленні залів, де в різьбі дерев'яних стель і розписах багато українських народних орнаментальних мотивів.

Що ж до прототипа «Балади про кібернетичний собор», то з переходом до комп'ютерів нових поколінь відпала потреба в такому химерному поєднанні, й собор спочатку реставрували та переобладнали на концертний зал з орга́ном, а тепер він знову став діючою церквою. Таким гепі-ендом і прагнулося мені свого часу завершити розгляд балади, присвяченої досить неідилічним стосункам віри і знання, соборності духу й кібернетичності тіла, святого Миколая і «святого Голема», зрештою – соборності України і комп'ютерності «інформаційного простору». А втім, художній міф, витворений бодай і на основі реальних фактів, виявився більш тривким, багатоаспектним і промовистим, ніж прототипи. Про місткість вихопленого з факту художнього символу свідчить і те, що видана в Будапешті 1977 р. збірка перекладів з І. Драча

дістала назву «*Балада про кібернетичний собор*»; а у фільмі Т. Абуладзе «*Каяття*» створено відеосимвол храму, обплутаного ентеерівськими шупальцями. Власне, до ідилічності стосунків між знанням і духовністю в «*Баладі про кібернетичний собор*» не доходить, фінал її – відкритий. Зокрема й у нашу сучасність та прийдешнє, де наведені антиномії загострюються ще більше.

Варто зупинитися й на ще одному ключовому і нашумілому свого часу творі І. Драча, актуальному й досі. А саме – на «*Баладі про відро*». Ведучи мову від першої особи («*Я – цинкова форма...*»), поет персоніфікує річ: завдяки цьому *одивненню* оживає світ неживого фізичного тіла, допомагаючи «одомашнювати», приручати абстрактні категорії змісту і форми. Нагадаємо, що, за Гегелем, будь-яка *форма* – завжди *змістовна*, вона не може бути «порожньою». Тож коли в «*Баладі про відро*» називаються вишні, груші-дубівки, «*промені хрону*», – «*Все залежне, що вплине у мене*», – то це, коли підходить буквально, не *зміст*, а *вміст* (останній також є *формозмістовою єдністю, річчю-в-собі*). Відтак навіть «небо» має свою формулу, а *зміст*, як йому й належить, – ефірно-невидимий. Та навіть він, постійно забруднюваний цивілізацією, вступає в реакцію з цинковим *формозмістом*: *речі-в-собі* взаємопроникають як суто хімічні речовини.

Поет ніби грається з суто зовнішнім, справді формалістичним розумінням *форми* і не ілюструє, а *художньо* показує, що навіть у механістичних вимірах земного буття вона не може бути порожньою, що її *зміст*, потрактований навіть як підвладний часові та потребам прагматичний *вміст*, може бути прекрасним і в своїх земних, і в небесних виявах.

Усе залежить од свіжості й подивованості погляду. Пізніше такий підхід буде зманіфестовано, ба навіть розтлумачено, зокрема, у вірші «*Освідчення*»: «*Я дивлюся на світ здивовано, / І дивіння моє – здивування, / Все одивлене, все одивоване, / Дива дивові оддавання*». Саме таким подивованим поглядом можна пояснити й такі рядки з вірша, що дав назву збірці «До джерел»: «*Я починаюсь звідти, де рядно / Мене абстрактном матері зустріло*». Чи не правда, досить дивні слова: мати і раптом – абстракт? На мій погляд, це була художня відповідь на жакну офіційну кампанію звинувачень у «формалізмі й абстракціонізмі». Абстрактне/конкретне – нероз'ємна пара: вони співвідносні і невіддільні одне від одного, як «верх» і «низ», «батьки» і «діти». Що може бути конкретнішого за матір: фізичне відчуття її притаманне живим істотам на рівні інстинкту. А людина починається, зокрема, і з розумового усвідомлення феномена матері, то більше – вітчизни (отже, й абстрагування: візерунки на вишивках як давні абстраговані символи тощо). І нове художнє конденсовано-метафоричне бачення, народжуючись у муках боротьби/взаємодії з традицією, повертало їй незамулену, першоджерельну суть.

«*Ідея фікс*», «*Балада про скромність*», «*Городня балада*», «*Соната Прокоф'єва*», «*Цвіркуни і море*», «*Крила*» (авторське визначення жанрової модифікації – «*Новорічна балада*», але це радше *притча*) та інші твори раннього «баладного циклу» то саркастично, то іронічно, то притчево обігрували, одивнювали, химеризували, карнавалізували, зокрема, й ті реально-парадоксальні ситуації, коли вустами «народу» осуджувалися мистецькі пошуки в ім'я розвитку його ж таки, народу, естетичної самобутності, – не законсервованої, а природно оновлюваної.

Поет експериментує з ритмікою, метрикою, строфікою, активізує базовану на особливостях фольклорного віршування тоніку, поновлює в правах верлібр, природні витoki якого сягають говірного та речитативного фольклорного віршування (а писемні – «*Слова о полку Ігоревім*»), вдається до прозової лірики, до письма на помежів'ї поезії і прози; драматизує ліро-епічну поему; запроваджує жанровий різновид «*філософем*» тощо.

Об'єднані під спільною рубрикою в збірці «*Балади буднів*» «*філософєми*» можна визначити то як *послання*, то як *притчі*, то просто як *медитації*. Схоже – і з «*баладами*». Як зазначав згодом Л. Новиченко, «свого часу дивувало, чому такі вірші, як „*Балада про відро*“, „*Балада золоті Цибулі*“, „*Баладонька-загадонька*“ та ін., в яких майже немає дії, фабули і тим більш драматизму, – чому вони названі баладами? Хоч є, звичайно, в нього речі, відносно ближчі

до канонічних зразків жанру. Але поки фахівці від теорії ліричних жанрів мізкували над цим, „балади“ та „етюди“ Драча викликали цілі рої наслідувань у молоді братії: такою буває сила талановитого й веселого збиткування над „правильністю“ й чистотою жанрових утворень»⁶.

Варто додати, що в передмові до двотомника вибраних творів поета критик, віддаючи належне жанровій «неправильності», ніби переглянув і власне зауваження в передмові до першої збірки щодо «примхливості» визначення «*феєрична трагедія*». Крім того, як видається, «талановите й веселе збиткування» було продиктоване й мистецьким пошуком нових виражальних можливостей завдяки наданню більшої еластичності формі та збереженню за нею змістової пам'яті жанру. Так, «Балада про скромність» за класичними канонами мала б називатися притчею. Але баладний ореол нейтралізує звичну притчеву дидактичність, завдяки чому читача залучено до співтворчості, не нав'язуючи йому остаточних крапок над «і». А в чому ж «мораль» тієї притчі? Напевне, в тому, що є скромність і скромність. І що коли відчуваєш у собі силу таланту, то навряд чи варто мовчки колупати піч в оточенні кодла «*Скромних графоманів і чесних заробітчан*». А також і в тому, що, перебравши міру в сміливості, легко схибнутися до нахабства і завдати прикрошів справжній скромності. Але це вже одна з можливих інтерпретацій (перечитайте твір, і, можливо, виведете з нього іншу «силу»). Ото в цьому й сила молодого таланту, яка привабила до нього читачів, – у запрошенні до співдумання-відчування. Та й співаючи. Бо таки ж гарно замість традиційної «моралі» написати: «*Стоїть дівча наполохане, смокче зорю-карамельку, / Русу-косу розплітає, вронивши приколки долі...*» Долі – додолу. Але й долі дівочої. Так виникає художній ефект *амфіболії*, тобто неясності, дво- чи багатозначності. Вона постає і як результат багатозначності та омонімії слова, і завдяки пунктуаційним, інтонаційним, композиційним, асоціативним та іншим чинникам.

«*Баладу про випрані штани*» вважали епатажною саме через умисне поєднання «високої» жанрової форми і «низького», побутового змісту. Але саме баладний ореол підносить повсякденне до рівня «високої» поезії, – аж так, що доводиться прикінцевою самоіронією гасити патетику. «*Натуралістична балада*» ще контрастніше зіштовхує прозу і драму життя з романтичним ореолом, пов'язаним із певною «залітературеністю» жанру. Навпаки, сусідня у збірці «*Протуберанці серця*» «*Балада-пісня*» розширює формозмістові можливості фольклорно-пісенної стилізації. Себто у кожному конкретному випадку жанрово-стильових перехрещень попередні формозмістові імперативи, актуалізуючись, сприяють появі додаткового художнього простору.

Цікавою є історія стилізацій «*Балади з криниці фольклору*». Автор створив цей цикл як «*Варіації на теми картин Тетяни Яблонської*». На початку 60-х художниця почала писати в новому і незвичному (з погляду попереднього монументалізму) експресивно-декоративному стилі. Мала бути видана збірка репродукцій цієї серії її картин із Драчевими «варіаціями», яка, напевне, внаслідок «антиабстракціоністської» кампанії не побачила світу (зберігся лише сигнальний примірник). Тим часом «*Балади з криниці фольклору*» увійшли до збірки «*Балади буднів*» і здобули самостійне мистецьке життя. Так, знаменита «*Балада роду*» мала супроводжувати картину, на якій зображено правнучку Тараса Шевченка, стареньку бабусю, з онуком; але й без цієї додаткової інформації «балада» (а більше – ода чи навіть славень) звучить досить потужно. А словосполука «*роду і народу*» стала крилатим виразом (тут ужито *етимологічну фігуру* – перегру однокореневими словами з різним теперішнім значенням).

Прагнучи максимально активізувати закладену в слові пам'ять органів слуху, зору, дотику, поет вдається до художньої *синестезії*, несподіваних асоціативних зчеплень, завдяки чому розгоргається невечерпна багатогранність образів. Наприклад, у «*Баладі про хула-хуп*»:

⁶ Новиченко Л. Синхрофазотрони посеред калини: (Про поезію Івана Драча) // Драч І. Вибр. твори: В 2 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1986. – С. 33.

«Задихано, засмагло, дзвінко / Завмер на клаптику вогню; / В незаймано струнку лєгінку / Пахучим поглядом бриню». Синкретичні епітети (адресовані водночас різним органам відчуття), вмонтовані у ширше метафорично-асоціативне тло, створюють ефект своєрідної «хімічної реакції»: тепер звідти неможливо вилучити жодного із взаємопов'язаних компонентів, не порушивши всієї художньої «сполуки». Якби, приміром, в останньому рядку вдатися до суто зорового традиційного образу («Сяйливим поглядом дивлюсь»), – наскільки втратив би він од такої одноплщинності, не передаючи бриніння молодого почуття, його первозданної запахущості. Своєю чергою, таке розширення асоціативних полів надає полівалентності словам, багатоваріантності пошукам їх зчеплень між собою, примножує ритмомелодійні, фонічні можливості художньої мови, урізноманітнює римування тощо.

Залучаються також образні ресурси з інших видів мистецтва. Це можна назвати *міжмистецькою асоціативністю*. Так, у верлібрі «Вечірня акварель» переповненість світосприймання означається асоціативним залученням малярського експресіонізму, соковитим буйно-метафоричним мазком нанесеного на пасторальний «грунт». Експресіоністичність акварелі створюється яскраво-колеристичними вирішеннями та часом навіть дещо рафінованою метафорикою («Несе помаранчеве тіло дівоче / В шовковому келиху синьої сукні»). Вся картина ніби побачена оком художника (портретиста і пейзажиста водночас). А пастушок на белебні – то і обов'язкова деталь *пасторалі*, й перелицьований український Амур (із «батіжком»), і, можливо, уособлення сповільненої ходи часу, яку ліричному героєві нетерпеливилосся підстьобнути.

В інтимній ліриці раннього Драча можна виділити й еротичний її родовий різновид: поет і декларує, й експресіоністично змальовує вихор екстазу, жагучі любові плоті, обстоює свободу розкутого взаємного кохання всупереч «рогатим ханжам» із батальйонами «узаконених двоспальних ліжок з гербовими печатками» («Балада про двох коней»), його ліричний герой самоіронічно й водночас ніби аж розпачливо зізнається в піддатливості «Березневому чаду» та дещо педалює «демонічні» пристрасті («Орлина балада»).

Свого часу І. Дзюба, відзначивши, що «за клекотом темпераменту і гордовитою звагою мужського забагу, за лютою пластичністю пристрасті він не має собі рівних в українській поезії», водночас і застеріг од перевитрат такого письма: «Поки що голосна Драчева установка на інтелектуально-сексуальний демонізм не сповнює своїх обіцянок: демонізм цей має переважно декларативно-епітетний характер, самоназивання переважає над саморозкриттям...»⁷. Це була вчасна пересторога: думка критика, бодай і висловлена усно (статтю написано 1967 р., але опубліковано тільки 1991 р.), справила певний вплив. Але тільки останніх за часом видання збірках поет не цурається й еротичних мотивів поряд зі, здавалося б, цілком протилежними їм «лікарняними».

Обраний шлях вимагає самопожертви, стає на заваді гедоністичному способу життя чи втечі од світу. Певна річ, можна втекти і «В обійми дівочі, в любисток і пижму, / У чресел пашіння, туге й молоде» («Балада про острів Антораж»); «Ще цвітуть для мене губи / Ще дівчата роси ронять / А ті дзвони найнялися / Дзвонять» («Дзвони»). Гамірний і розторганий світ ловить, кличе до спротиву пригасанню, замуленню історичної пам'яті, але не менш сильно кличуть, роздвоюють, відбирають рішучість принади і коштовності довколишньої живої краси. У вірші «Цвіте мигдаль» постає новітня модифікація дилеми почуття і обов'язку: на одному полюсі – «ревниві пахощі» гедоністичних насолод, швидкоплинного земного цвітіння; на другому – аскетична жертвність самообмежень в ім'я мистецтва і вічності, протистояння загрозі втрати національних культурних скарбів.

Приходить потреба усамітнень, дедалі глибшого осягнення нетлінного слова Г. Сковороди, зокрема й завдяки перекладам його віршів із «Саду божественних пісень» на сучасну

⁷ Дзюба І. «Секс», «секс»... і трохи «антисексу»: (Жіночий ідеал у поезії) // Слово і час. – 1991. – № 8. – С. 30.

українську мову: «Любий друже, мить наспіла, / Байдики облиш ураз / І в сю ж мить берись до діла: / Плине час і зрине час!». Приходять апокаліптичні візії, притчевий сенс яких – неминучість розплати за брутальне знуцання чи витончений глум з природи і людини: не врятується ні ошукані, ані ошуканці («Каравела»).

Збірка «Поезії» (1967) ніби підсумувала перший етап творчого шляху – бурхливе входження в літературу, ствердження оригінального мистецького почерку, відкриття нових проблемно-тематичних обширів, означувальних можливостей слова. Буйна метафоричність, свіжість світосприймання, експресіоністична гіперболізація почуттів, жага опанування й «переплавлення» здобутків світової культури (і певна еkleктичність у їх поєднанні), космізм і «заземленість», щирість і епатаж, – ці та інші риси емоційно-мислительної поліфонії, як і стильової палітри, чи не найбільш яскраво виявилися саме в перших чотирьох збірках. Кожна з них мала своє коло ключових образів, які в полілозі між собою та в інтертекстуальних перегуках з індивідуальними образами-символами інших авторів витворювали нову художню «знакову систему» свого часу.

Соняшник, випрані штани, «Сар'яни та Ван-Гоги», крила, дерева, відро, хула-хуп, калина, золота Цибуля, «свічка біла», блискавка і лоша, дівочі пальці та березневий чад, двоє коней, кібернетичний собор, вузлики, дзвони і струни, цвіркун і море, хула і хвала, принцип бумеранга, «вогненний скальпель» пера, братерство, «причетність планетарна» та коріння «роду і народу», дядько Гордій і дядина Настя, Врубель і Пікассо, Сковорода і Шевченко, – досить лише назвати ці образи символічного коду, як за ними постає потужне міфопоетичне тло суверенного художнього світу, де всі речі, явища, постаті набувають багатовимірності, одивнюються, надаються до різноманітних витлумачень.

«Подих доби»

Збірка «До джерел» (1972) вийшла по п'ятилітній мовчанці після означеного порогом 30-ліття бурхливого початкового періоду творчості поета. Репресивні хвилі, що перекочувалися протягом цього часу насамперед у гуманітарно-культурному середовищі, позначилися на змістовому наповненні збірки, що вмістила широку гаму драматичних колізій, мислительних і духовних перипетій тієї складної пори. Тут і бунтівливі, спрямовані в сучасність «Балада про Кармалюка» та «Оскарження Івана Гонти», інакомовність яких ледь камуфлювалася заголовками; і розгортання сквородинського циклу з осмисленням постаті видатного філософа та митця, котрий зміг подолати час непіддатливістю до спокус світу; і «Причетність планетарна» та «Зелена брама» з ноосферним відчуттям: «А буде світ, яким його складемо»; і гнівна інвектива «Мовчанка Стефаника»:

Я ж вам гармати слів повиставляв!
Я ж ніс за вас камінного хреста,
Аж захлиналась у сльозах земля!
Так чом же вам заціпило вуста!

Алюзивне звучання цієї інвективи стає зрозумілішим, коли взяти до уваги, що саме тоді, після заборони знятого Ю. Ілленком за Драчевою кіноповістю фільму «Криниця для спраглих», разом з Л. Осикою творився «Камінний хрест» за новелами В. Стефаника, теж вельми прохолодно зустрінутий і офіційною критикою, і непідготованим глядачем.

Болісно сприймалися і штучно створювані перепони на шляху до розуміння «простими людьми»: адже в коло постійних мотивів поета ще з перших його збірок входило відчуття «провини безневинної» («Дві сестри»), відповідальності за існування «доль забутих», прагнення наблизитися до «тієї єдиної озонної Правди», до якої йдеш, «Обплетений кілометрами філо-

софій, / Райдугами симфоній і місячних інтегралів», і від якої «Іноді тільки буваєш на відстані серця» («Балада про дядька Гордія»).

Роздуми про «призначення» поета і поезії, над одвічною проблемою творчої свободи і необхідності супроводжують ліричного героя на всьому шляху його духовних змагань та осягнень. «Сонячний етюд», «Крила» (талант і компроміс), «Балада творчості», «Деся на дні моїх ночей...» (неповторність і суверенність мистецького світобачення), «Не будьте самовбивцями...», «Саркастичне» («Слину волячу, Жилу волячу / Наструню на кобзу свою на козаку / Й піду, обнявшись з двома волами, / Брати на роги модерні бедлами...»), «Ідея фікс», «Триптих про слова» («Затям собі і стверди це життям, / Що слово – з музики, з гірких її агоній...»), «Чому ти, серце, все болиш частіш?..» (творчість як самоспалення й відродження з попелу), «Чом соромлюсь пишноти прикрас...», «Хіба чекати плати за добро...», «Незворушність», «Душа живе своїм законом...», «Кредо», «Вірші не потрібні нікому...» – навіть із цього далеко не повного переліку та стислих коментарів і цитат (там, де вони більш-менш наближають художні ідеї до риторичних формулювань) постає драматична картина етико-естетичної еволюції, ствердження на стоїчних засадах, а в останніх за часом збірках – і гірко розчарування, душевного мінору, туги за втраченими ілюзіями.

Дослідники українського модернізму однією з основних його рис називають опонування народництву. З погляду як формальної, так і діалектичної логіки прямим опонентом модернізму можна вважати радше традиціоналізм, а народництва – антинародництво. Опозиція ж модернізм/народництво некоректна: відбулася контамінація двох пар антиподів, унаслідок чого протиставляються поняття з різних сфер – естетичної і соціологічної. Адже можна бути митцем модерним і водночас народним, як і елітарним, рафінованим (Леся Українка, Ольга Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Микола Хвильовий, Г. Косинка, Ю. Яновський, М. Вінграновський, І. Драч, Ліна Костенко, В. Голобородько, Валерій Шевчук, І. Калинець, В. Медвідь, В. Герасим'юк, І. Римарук та ін.). Втім, пошуки модерності в нашій літературі, перейшовши кількома хвилями, співіснували і з традиціоналізмом епігонським, консервативним. Зокрема, внаслідок несприятливих зовнішніх і внутрішніх обставин, ідеологічного пресингу, мобільності й неперемінливості пристосуванців тощо. У цьому контексті еволюція Драчевого стилю відбиває й драматичні колізії синтезу – народності й модерності, традиціоналізму й новаторства, «космополітизму» і «хуторянства», риторичності й іронічності, гармонійності й дисгармонійності, «формалізму» і «змістовізму», інтелектуалізму й чуттєвості (і в такому аспекті – також «кібернетичності» й «соборності») в розбудові художнього світу.

Певна річ, не все в тих поєднаннях було і є органічним та згармонізованим, не все витримує іспит часу. Особливо це стосується деяких творів зі збірок «Корінь і крона» (1974), «Київське небо» (1976). Не виключено, що їх автор ішов подекуди на творчі компроміси. Вже самі назви розділів збірки «Корінь і крона» – «Подих доби» та «Подорожник» – анонсували відкритість «вітрам сучасності». Хоч водночас не бракувало тут і усамітнених роздумів над глибинами буття (цикли «В оркестрі мікрочастини» та «Зоряне інтермеццо» водночас ретроспективно відсилали і до «космічного оркестру» П. Тичини та «Intermezzo» М. Коцюбинського).

Схоже – і зі збіркою «Київське небо», де поряд із риторичними «величальними» (хоч вони, як-от «Величальна Грузії», вигідно вирізняються на тлі подібної продукції літсередняцтва), є взірці космогонічної лірики («Таємниця початку»), екзистенційні та сповідальні медитації («Невже боїтись забуття? Таж ні!», «Над могилою батька»), спроби осягнення природи творчого акту («Сповідь вірша», «Розмова з другом-перекладачем»), роздуми над сумісністю «генія і злочинства» («Мікельанджело в час облоги Флоренції», «Ще одна фаустіана»), над родовою закоріненістю («Голос з-за двохсот літ», «Таценки», «Сни матері в місті», «Замість анекдота»), антикультівська притча «Кань-Сань-Гу – богиня нуржників», пейзажні замальовки, психологічні спостереження, інтимні звірвання.

Своєрідний синтез епічності світобачення з напруженим драматизмом і ліричністю знаходить вираження у творчості Драча відповідне родове, видове, жанрове втілення. Не випадково один з улюблених жанрів раннього періоду – балада, яка сполучає в собі всі три родові первини. А ліро-епічні поеми («*Ніж у Сонці*», «*Смерть Шевченка*», «*Спрага*») є водночас *драматизованими*. Наступний крок – *драматичні поеми* з їх синтетичною здатністю поєднувати епічне, ліричне і драматичне в більш розгорнутому вигляді. Притому поет модернізує формозмістову природу цього канонізованого ще від доби Просвітництва жанру, який цурається побутовізму, тяжіє до романтичної окриленості, символізації картин та образів, масштабних узагальнень.

Своєрідність «*Думи про Вчителя*» (1976) – у спробі сполучити документальну основу, «колаж» із підкресленою вище своєрідністю жанру. Це дало змогу наповнити «колаж» драматичною напругою, поєднати документ і вимисел, конкретність і узагальненість, ліризм і епічність. І хоч в основу твору лягла реальна доля прототипа, В. Сухомлинського, автор значно трансформував документ, увів його в *художній часопростір*, символізував. Це справді *дума* (назва відсилає і до фольклорного коріння *драматичної поеми*) – про народного Вчителя, про традиції етнопедагогіки, про неоціненну і постійно недооцінювану роль школи, освіти, культури у творенні майбутнього. Твір зазнав критичних звинувачень в «абстрактному гуманізмі», оскільки його герой (як і прототип) сповідував примат любові у вихованні дитини, а головними культами вважав культ рідної мови, матері, Вітчизни. Своєрідним художнім продовженням дискусії є вірш «*На педагогічні теми*».

А вже з теперішнього погляду «*Дума про Вчителя*» в деяких місцях аж надто риторична; чимало й задовгих висловлювань персонажів, що мали б страхувати твір і автора від вульгарно-соціологічних звинувачень, яких усе одно не вдалося спекатися. І симптоматично, що саме в тих підстрахувальних місцях починає накульгувати й ритміка неримованого віршування («білий вірш»).

Драматична поема «*Соловейко-Сольвейг*» (1973) присвячена стосункам матеріального і духовного, розумового і чуттєвого в житті й творчості. Центральна колізія – внутрішня: гостре усвідомлення митцем, скульптором Мариною Турчин, свого покликання, необхідності повної самовіддачі у творчості й водночас не менш гостре відчуття сорокалітньою вдовою одвічного призначення жінки – бути коханою, матір'ю. Незвичність тут – і в показі буденних обставин творчості духовно багатой особи (а жанрова специфіка драматичної поеми вимагала «котурнів»); подекуди пафос драматизму перемежується з іронією, гротеском (зокрема й стосовно головної героїні); є чимало нетрадиційних для української сцени конфліктів і колізій, що давало, зокрема, привід критикам шукати в драматичній poemі сліди «Едіпового комплексу» (Марина закохується в значно молодшого від неї Петра, який виявляється сином її покійного чоловіка від іншої жінки). Твір звинувачували також у сюжетному схематизмі та відсутності психологізму. І ці зауваження були б слухними, якби стосувалися прозової психологічної чи соціально-побутової драми, а не віршованої драматичної поеми. А втім, і психологію митця в ній передано, тільки не в іконописній манері.

«*Зорю і смерть Пабло Неруди*» (1980) здебільшого теж прочитують досить буквалістично, лише в аспекті біографічному. Тоді як автор цього разу цілковито дотримується жанрових канонів: персонажі тут – не так образи-характери, як образи-символи, що втілюють, власне, битву між Добром і Злом, між Поетом («*доля, а не професія*») і будь-яким репресивним режимом, що його уособлює Капітан (кат, «*який звук до всього і ні в що не вірить*»). Символічними є й інші образи – Хуан та Хуана, їхня дочка Джульетта, Хор (за принципом античного), Величезне Вуха (органи стеження), три Ромео (три слідчих з «індивідуалізацією» за типом карнавальних чи вертепних масок – жорстокість і віртуозність; улесливість і підлість; безтурботність – цей останній «*може не пройти практику*»). Розв'язка – теж у класичному ключі: смерть-безсмертя Поета і божевілля Капітана. Ця драматична поема також побудована

на вже знайденому раніше принципі колажу: монтуються спогади, вірші, ремінісценції з Пабло Неруди (досить сказати, що одна з його п'єс мала назву *«Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти»*). Тобто колажність тут є ще й засобом присипляння пильності цензури.

Усі три драматичні поеми, будучи художніми узагальненнями, водночас допомагали авторові через текстуальну «трудова терапія» осмислювати й переживати реальні колізії у власній долі, долати депресію, уникати самоповторень та закостеніння в уже напрацьованих стильових кліше. Адже, як слушно вважає Ролан Барт, «ставши класиком, письменник перетворюється на епігона власної ранньої творчості; суспільство оголошує його письмо однією з багатьох літературних манер і відтак робить в'язнем власного формотвірного міфа»⁸. Поет намагається спростувати подібну закономірність: *«Спочатку все. З азів. Давай, давай спочатку! / Постав на все життя невидиму печатку / І з цих снігів почни»* (*«Дівич-сніги»*). Втім, риторичність дається взнаки і в цих рядках, і в інших віршах збірки *«Сонячний фенікс»* (1978), навіть у знаменитому *«Листі до калини, залишеної на рідному лузі в Теліжницях»*. Символіко-психологічним розкриттям мук і радощів творчості є вірш *«Чому ти, серце, все боліши частіш?...»*. А «саморозгортання» художньої дійсності у цілком реалістичному ключі досягнуто у знаменитій віршованій новелі *«Дід Любимененепокін»*.

«А себе тримати – щонайважче...»

Що далі за сорокалітній поріг, то більше в ліриці І. Драча тужливо-спогадувальних настроїв; посилюються також екологічні мотиви. У збірці *«Шабля і хустина»* (1981) це насамперед цикл *«З інтимного щоденника білої берези»*, а в ньому такі вірші, як *«Дибуча земля розпросторить рамена...»*, *«Люди, машини, бджоли...»*, *«Від сонця втік веселий зайчик...»*, *«Я чую постріли в лугах далеких...»*, *«Волошка»*, *«Тисяча ворон тут криче й криче...»*, *«Спірея»*...

А в плані стильовому все ж таки особливих самозмін не відбувається. Так, один із найзагадковіших для інтерпретації вірш *«Біла береза і чорний ворон»* повторює поетику баладних метаморфоз, додаючи сюди «підслухані» розмови людей і розмови беріз. Ефект одивнення постає завдяки художньому зняттю бар'єрів між людським, рослинним і тваринним світами з відповідними персоніфікаціями та алегоріями. Завдяки цій поетиці у нових естетичних ракурсах постає одвічна дилема «красивого і корисного» (*«Спірея»*, *«Волошка»*).

«Феномен волошки» (нібито некорисної, проте красивої) є тут досить показовим.

Ще у шумерській цивілізації зафіксовано диспут *«Літо і Зима, або Енліль обирає бога – покровителя землеробів»*. У ньому йдеться про те, що володар повітря бог-батько Енліль створив двох братів – Емеша (Літо) і Ентена (Зиму). Між братами виникає суперечка, хто кращий. Батько віддає перевагу Зимі: вона приносить плоди. Згодом у Сократа ця ж дилема постає в загострено-парадоксальній формі: кошик із гноєм красивий, бо корисний. У буддистському світосприйнятті (Шанкара) прекрасне осягається в нирвані, для якої характерними є відчуття єдності з абсолютним, стан спокою, відсутність бажань, незацікавленість і позаеґоїстичність. І. Кант стверджував, що при естетичному сприйнятті маємо підходити до предмета насамперед безкорисливо, незацікавлено: це дає задоволення «без поняття» і «без мети».

Біблійна фраза *«Не хлібом єдиним живе людина...»* знаходить найрізноманітніші витлумачення, зокрема, й віршовані: *«Я волошка, споконвік волошка, / Я земну енергію несучу <... > Краще вибухати синім цвітом, / Аніж чорним атомним грибом»* (А. Малишко); *«Во поле хлеба – чуточку неба. / Небом єдиним жив человек!»* (А. Вознесенський); *«Істинно так, коли маємо хліб на столі...»* (Б. Олійник). У хрестоматійно відомому вірші *«Троянди й виноград»* М. Рильський прагнув розв'язати споконвічну антиномію на основі сквородинської ідеї спорідненої діяльності. Ще інакше – одивнено, без риторичних вигуків і стверджень, – постає *«Блакит-*

⁸ Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 344.

ного неба сива вдова» у Драчевому вірші «Волошка», де нова мистецька якість досягається завдяки традиційному прийомові персоніфікації (при цьому персоніфікуються об'єкти не лише первинного світу природи (волошка, кінь, небо), а й світу вторинного, утилітарно-корисного – трактор, літак...). Драчева версія видається однією з *художньо* найпереконливіших – завдяки одивненому нериторичному вслуханням в ті загрози, які несе красі цивілізація.

Художнє навантаження у «Шаблі і хустині» лягає і на загальну композицію: збірка починається віршами «Шабля Богдана Хмельницького» та «Хустина Марії Заньковецької, подарована Льву Толстому» і закінчується «Волошкою», з її ідеєю загубленої людьми гармонії з природою. А посередині – низка дружніх послань-присвят і реквіємних мотивів («Григорові Тютюннику», «Некрологи ровесників сплячуть мої очі...»). Поет відсвіжує давній прийом сну, наповнюючи його актуальним символічним звучанням. Дивовижно пророчі сни наснилися авторові віршів «Політ з пергаментом» та «Людиноптахи, птахолюди – ми» 1981 року. Згодом вони почали справджуватися. Перечитайте їх – вони аж надто сучасні. Бодай би вже старіли.

Перепрочитання потребує і збірка «Американський зошит» (1980) – як погляд не тільки на «той світ», а й на «наш», із загальнолюдських позицій. «Життя – тенісний корт на цвинтарі», «Назад до природи», «Божевільний автомобіль», «Вільний велосипед», «Двоє ввечері пішки», – навіть із цих заголовків постає драма усвідомлення неприродної ходи цивілізації, потреби повернення до простих, нештучних речей.

І повернення – бодай у «Теліжинці» (1985) – відбувається. Так зійшлися до купи й земляки поета, розпорошені раніше по різних виданнях. Взяті «з природи», зі своїми справжніми іменами, вони, здається, без особливих типологізуючих зусиль автора стали втіленням найкращих рис народного характеру: «Є до кого в світі притулитись / І молитись, впавши небом в сунь...». Ліричний герой уже не квапиться захланно увібрати в себе світ «до всіх його глибин», а щемно переживає кожну мить «прицьвохнутого» колись «хлопчиком на белебні» часоплину, його циклічність і невблаганність, його розмаїті прояви). Так, у вірші «Горіхового листя запах...» з'являється нехарактерне для ранньої лірики повторення рядків-рефренів, що сприймається не як «пробуксовування», а саме як прагнення продовжити, увиразнити неповторне. Зростає саркастична напруга в осуді метушні, пустопорожньої балаканини («Я дивлюсь на це фальшив'я слав...», «Облиши трахомудію в банку чи в тресті...», «Постійно слухати беліберду...» — збільшується питома вага вульгаризмів, емоційно виправданих, а отже – художньо вмотивованих).

Фізично відчувається агресивність зла («Залізо»), протистояти якому може лише «проста» органічна життєлюбна сила («Мачинка»). У протистоянні антично укрупнених стихій і символів настає новий етап: «Підступає Велика Вода, / Заполонює всі твої вежі, / Попіл мокрий лежить / На румов'ї лихої пожезжі. / А які ж бо вогні / Твою душу навпіл роздирали – / Зараз сльози вогненні / Достигають на дні у корали».

Цікаво, що в символізації чинників буття поет свідомо чи мимохіть повторює давньокитайську аналітичну матрицю У-СІН, що передає взаємодію п'ятьох елементів – дерева, вогню, металу, води і землі. Вода живить дерево; дерево – матеріал для підтримання вогню; за допомогою вогню добувають метал; метал конденсує на собі воду; все це відбувається на землі. Матриця універсальна: поширюється на макрокосм і на людину. Рух від води до вогню визначає розвиток (дуга Ян), від вогню до металу і до води – деградацію (дуга Інь). У цьому контексті нових обертонів набувають мотиви дерев та вогнепоклонства у ранній творчості; «металеві» асоціації середини 80-х: «Лжю в собі винищую й іржу, / Та з іржею падає на дно / Те, що всім сум'яттям бережу, / Що мені було лиш і дано» («Чом сорамлюсь пишноти прикрас...»); «Іржавіють друзі – і не буде вже їм вороття...» («Некрологи ровесників сплячуть мої очі»). Знаходять підтвердження й психоаналітичні спостереження З. Фрейда: Ерос дедалі більше поступається місцем перед Танатосом.

«...Сіль пізнання – це плід каяття...»

Двотомник *«Вибраних творів»* (1986) ніби підвів ризику під дочорнобильським доробком п'ятдесятилітнього автора. Симптоматично, що сам він вилучив з видання цикл *«Подих атомної»*. Апокаліптичні візії початку атомної доби (*«Каравела»*) стали реальністю. Поема-мозаїка *«Чорнобильська мадонна»* – прозінням і спокутою:

За безладу безмір, за кар'єри і премії,
Немов на війні, знову вихід один:
За мудрість всесвітню дурних академій
Платим безсмертям – життям молодим... —

заклучна строфа фрагмента, озаглавленого саркастично: *«Ода молодості»*. Взагалі заголовкам тут дещо раціоналістично відводиться вагоме змістове навантаження. *«Материнська пісня з чоловічої душі»* – образ Мадонни, яка втрачає сина задля порятунку людства, знаходить і таке переосмислення. Ще один біблійний мотив постає в новому освітленні (чи радше – опроміненні), породжуючи *«Роздуми під час відкритого чорнобильського суду в закритій зоні на стару тему: Ірод і Пілат»*. Заголовок готує до глобальної часопросторової сумірності того, що відбувається. Бо що таке «відкритий» суд у закритій зоні? Фарс, абсурд. У Змія-спокусника в цих абсурдистських метаморфозах ледь не виростають янгольські крила, майже як у міністра охорони здоров'я. У притчі *«Коли Змій чистить яблуко...»* — вся історія людства: спокуса зірвати заборонений плід із дерева знання призводить до вихолощення самої суті плоду. Зрізається – «по спіралі» – жива зелень земного раю, вилущується насіння – плодюща сила, безсмертя; переполовинюється цілість буття.

Добро і Зло – зовсім не «абстрактні» етико-естетичні категорії; вони справді матеріалізуються, втілюються, уособлюються, вони багатолікі: те, що колись символізував Соловей-розбійник, нині озивається щебетом дозиметра. Таким переосмисленням біблійної, фольклорної та літературної традиції створюється місткий образ і невмирущості лиха, і смертельної прірви, яка чигає на цивілізацію, спокушену позаморальним знанням.

Прагнучи передати багатолікість біди, поет зберігає і фактологічну основу, портретну конкретику, подає зразки «сучасного фольклору», цитує колег-письменників, розповіді «ліквідаторів», уловлює закордонне відлуння аварії. Із цієї мозаїки постає багатошарова структура, де алегорія й символіка поєднуються з «прямою мовою», саркастичні й трагічні ноти – зі сповідальними. *«Сіль пізнання – це плід каяття»* — рядок завершальної строфи поеми, який ще раз стверджує, що естетичні засади поета цього зрілого періоду підпорядковані етичним. Не випадково до збірки *«Храм сонця»* (1988) поряд із *«Чорнобильською мадонною»* ввійшов також Драчів переклад із *«Книги скорботних пісень»* давньовірменського поета Григора Нарєкаці, перейнятої сповідальними мотивами.

Невже і справді наука, прогрес, знання, відання – «яблуко» з іншого дерева, іншого коріння, ніж духовність, любов, гармонія?

Термін *осягнення*, який вживаємо щодо мистецького вчування у світ і в себе, не дорівнює суто науковому *пізнанню*, не вичерпується ним. Американський мислитель Ф. Мерелл-Вольф запропонував латинський термін *інтроєкція* – процес або вид свідомості, що сягає глибин чуттєвого проникнення, здатність, завдяки якій Світло Свідомості звертається на Себе як на своє Джерело. Отже, це означення процесу не лише свідомості, а й чуттєвості, причому близьке до того, що постає в діалозі Г. Сковороди «Наркіс. Разглагол о том: Узнай себе».

Під цим кутом зору варто повернутись і до Драчевого драматичного етюдю *«На дні роси, або Внутрішній діалог з приводу випуску енциклопедії кібернетики»*. Завдяки введенню двох

опонуючих голосів автор «внутрішнього діалогу» дістає змогу експресивно (щоправда, з великою дозою риторики) відтворити полеміку щодо художнього *осягнення* і наукового *пізнання*, їх взаємозближень і взаємодоповнень. Перевагу в діалозі дістає «1-й голос»: його не вдовольняє традиційний набір поетичних тем – роса, квіти, сонце – «*Лише у примітивнім розумінні*». Енциклопедія кібернетики відкриває і мікросвіт роси, «*її таємний код опівночі, / Коли вона народжується з зір*». Риторика долає іронію: «*Хвала жазі пізнання! Це вона / Лама льоди іронії. Людина враз мертвіє, / Коли не пнеться в очі сонцю глянути*». Декларується потреба осягнення таємниць Всесвіту не тільки науковим розумом, а й художньою інтуїцією, вогнем і подивом мистецтва.

Цикл «*В оркестрі мікрочастини*», що постав, за зізнанням автора, внаслідок замовлення (потрібні були віршовані речитативи до науково-популярного фільму про теоретичну ядерну фізику), завдяки поетичній інтроцепції переріс прагматичне призначення. Цікаво, що й «чисті» фізики через десять років після цих поетичних осягнень відкрили певну аналогічність між Сонцем і серцем, а також незамінну роль «крапельно-рідкої води» (власне – роси) в переході «від хімічної до біологічної еволюції», тобто в появі життя як біосу.

І все ж рівноправним був у діалозі й іронічний «2-й голос». Він також мав *рацію*. Поєднання опозицій – протидії сцієнтичному розщепленню гармонії на складники і «замовленого» сприяння тому розщепленню – також характерне для вже відзначеного драматизму синтезу як особливості Драчевого стилю.

«З шістдесятих – у дев'яності»

Такий підзаголовок має збірка «*Вогонь з попелу*» (1995). Поряд з новими тут уперше опубліковано й вірші, написані понад три десятиліття тому («*Пам'ятник ночі*», «*Биківня*» та ін.). Тож поставивши ці вірші поряд із уже знаними з перших збірок, урізноманітнимо стильову та проблемно-тематичну палітру шістдесятих. Деякі з них ходили у «списках», а деякі навіть приписувалися іншим авторам. Так, В. Скрипка у своїх спогадах процитував інвективу «*Пам'яті І. Вишенського*», вважаючи її Симоненковою⁹. І в цьому немає нічого дивного, оскільки стиль твору – гостропубліцистичний, «симоненківський»; але він так само і шевченківський, і вишенський». Саме ця інша грань обдаровання – ошадливість у тропіці, номінативність, культивування канонічних форм при одночасному їх збагаченні найістотнішим із попередніх знахідок, поступово розгортаючись, знайшла закономірний вияв у збірці «*Вогонь з попелу*».

Символіка назви вже не потребує особливих витлумачень, принаймні для обізнаних із її попереднім розгортанням і наповненням. Є тут соціальна, політична публіцистика («*Розмова з бабою Історією*», «*Демократичне*», «*Росія і Україна*» та ін.), спрямування якої також постає вже із заголовків (у модернішому стилі письма заголовки несуть додаткове навантаження). Іронія слугує не засобом самозахисту, як у часи звинувачень у формалізмі, а радше – самовиправдання: «*Я п'ять років займався політикою / І став дурнішим у п'ять разів...*»). А от «*Вірш, прочитаний на І з'їзді Руху*», попри політизований заголовок чи навіть завдяки йому, по-новому освітлює символіку «*Протуберанців серця*», долучаючи до юнацького мажорно-життєствердного пафосу мінорно-песимістичну тональність: «*Лиш розкутурхав чорне попелище, / Де грали океани чебрецю...*».

Коли у «внутрішньому діалозі» «*На дні роси...*» гору брав риторичний голос декларації молодого невтоленого всеосягнення, то у вірші «*Дивлюсь на слід свій небувалый*» домінує сумовита тінь Танатоса: «*Роса вже очі мені палить, / Важка, в пів'яблука роса. / Як все безжально мене жалить / І пропадає в небеса...*». Знову переполовинюється яблуко сцієнтичної

⁹ Див.: Скрипка В. Смолоскип Симоненка // Слово і час. – 1992. – № 1. – С. 34–37.

спокуси; з'являються банальні дієслівні та іменникові рими – як свідчення втоми у ламанні стереотипів. Щоправда, не проминається й нагода художньої словогри («безжално... жалить»).

Спрага універсалізму, енциклопедичності змінюється ніби аж зумисне підкреслюваним «чухраїнським» традиційним «коли б знагтя» («Куди воно дивається – життя?»). У вірші «Монтень чи Свіфт» – ще одна метаморфоза: від молодечої невтоленності та гностицизму – до визнання обмеженості спромог, неосяжності світу, повторюваності помилок молодими, зрештою – до християнського смирення. Це – один із найпронизливіших і найрозпачливіших за емоційною тональністю віршів збірки (пор. також: «На що пішли мої літа...», «Без мене», «Багато чого болючого...», «Щастя – це те, що було», «Час, Господи...»). І хоч подібна тональність домінує, все ж є у «Вогні з попелу» й розважливіші та дещо оптимістичніші інтонації, як-от у вірші «Ніщо і Щось». Згадаймо Ніщо як феномен філософії Ніцше (саме це прізвище означає «ніщо») та його послідовників. Отже, і тут – перехід од молодечої певності власних спромог, зухвалості («Вивантаження граніту»), данини ніцшеанству («Єдина з твоїх фантазій...»), певної паритетності з Творцем («До джерел», «Балада творчості») – до розважливого замирення з існуючим станом світу, його споконвічними і довічними законами.

Іронічні, саркастичні інтонації у збірці чи не найбільше пов'язані з картанням вад національного менталітету («Хохол – жираф?!», «Повертаючись із Праги», «Самообслуговування», «Вердикт»). Є тут і продовження теми «простих речей», незглибимих і незамінних («Осанна кропиві»), триває творення культурологічного інтертексту (Й. Сліпий, Т. Шевченко, М. Семенко, М. Шагал); є переживання-усвідомлення повторюваності стильових новацій, що стають традиціями («Все западається в тартарари...»). І все ж таки в цьому поверненні зблискують нові мистецькі знахідки. Мотив швидкоплинності часу – один із провідних у світовій ліриці. В поезії І. Драча він також варіюється ледь не з перших збірок: «Бо ж ноги мої в модних черевиках / Свій босий слід не можуть віднайти» («Калина»); «Бо так майбутнім дихає минуле, немов суніця на губах гірчить» («Мій син фотографує мою матір»). Але навіть у цьому сумі підсумків смакуються не тільки гіркота втрат, а й солод знахідок. Зокрема і на мовно-стилістичному рівні: префікс *пере-* в поєднанні з відповідною формою дієслова «*прати*» переростає з фонічного повтору у лексичне втілення циклічної, повторювано-очисної роботи часу: «*перепере*»... Треба було пройти «*крізь Сезанна, Мане і Моне*» («Сльоза Пікассо»), крізь «*найвищі глибини*» і «*найглибші висоти*» («Таємниця буття»), крізь розкриленість «*Від пекла до раю*» («Обшир людини»), аби написати «дитячий» твір на шкільну тему: «*Щастя – це те, що було*».

Вірші «Вогню з попелу» ввійшли окремим розділом і до збірки «Сізіфів меч» (1999). А першим її розділом стала «Харизма» з новими творами. Тут знаходять подальший розвиток провідні мотиви попереднього періоду, певні самовиправдання «поета і громадянина» (скористаюся цим оскомним штампом) у тому, в чому немає потреби виправдовуватися (чому, мовляв, він не зміг зберегти харизматичне лідерство). Немає потреби, бо ще у «Мовчаниці Стефаника» було сказано: «*Так чом же вам заціпило вуста?!*» Бо харизма митця – то вся його творчість. Можна згадати й фільм «Пропала грамота», зокрема сцену в пеклі, де козарлюги з пістолями сидять та й сидять у казані, вичікуючи, поки Василь переграє (а, може ні?) нечисту силу й аж тоді вже й вони – герої. Можна згадати й «*українську патріотичну думу*» Володимира Самійленка «*На печі*», де є відомі гірко-саркастичні рядки: «*Ще стоїть Україна! Не вмерла вона / І вмирати не має охоти. / Кожна піч українська – фортеця міцна, / там на чатах лежать патріоти*». Згадати всю історію нашого письменства, яке *мусило* брати на себе оту харизму лідерства й вимучуватися задля нації, а то й задля ні варягів, ні греків, киселеподібного тіла, яке переливається «*сюдою – туди, а тудою – сюди*» (Євген Маланюк), ремигає («*Цвіркун і море*») і водночас вимагає чергових розпинань, аби вже потім обожнювати. Або, в іншому вияві, стає Чіпчиною пропашою силою, і хоч на яких рахівницях чи комп'ютерах її доплюсовуй, а «*сила не стала силою. І винен як завжди поет*» («Рахівниця»). А вірші його «не

потрібні нікому / Саме тому вони найголовніше / Душу вкладай у крапку і кому – Бог ними Вічність пише. І це – не розчарування в силі Слова, а якраз щодалі більша впевненість у немарності написаного й сказаного. Попри сумну діалектику перетворення перемоги на поразку («*Ніко Самофракійська...*»), попри «*Діалектику*» нахабного гостя і «проблему сусіда» та масу інших проблем, які варто б розв'язувати «миром, громадою», а поетові лишити поетове.

Сатирикон. ХХІ століття

На зламі тисячоліть були ще дві збірки вибраного – одна у серії «Знані люди України» видавництва «Бібліотека українця» – «*Поет, кінодраматург, політик*» (2000), впорядкована автором цих рядків; друга, «*Анатомія блискавки*» (2002), упорядник В. Брюгген. А далі – новий і ніби несподіваний поворот у стилістиці Івана Драча – «*Противні строфи*» (2005), «*Тоцо*» (2013), «*СатирикоN (Pro i contra)*» (2015). Тут різко посилюється сатиричний струмінь у творчості поета. А втім, художня палітра митця знає і саркастично-бичувальні, і гротескові, і гумористично-лагідні барви: ще у збірці «*Теліжинці*» (1985) можна було спостерегти, поряд із надзвичайно ніжними й аж сентиментально-ностальгійними інтонаціями, зростання питомої ваги грубуватої лексики, вульгаризмів. А «*Противні строфи*» ніби вихоплено з полум'я вікопомних (так!) подій, сконцентрованих довкола Майдану. Це дивовижно, але написаний ще 1962 року «*Музичний етюд*» із присвятою Іванові Дзюбі починався рядками: «*Помаранчева стигла палітра / Горизонту вина подає...*» і закінчувалася рядком «*Помаранчеве серце твоє*». Так би мовити, два шістдесятники-політтехнологи...

І ось воно сталося. Хоч і не зовсім так, як гадалося-мріялося. І як РУХалося. І це вже – як щоденник, вельми злободенний, надто публіцистичний, десь і з грубуватим слівцем, часом навіть лайливим і «нецензурним» (у науці їх культурно називають дисфемізмами), але ж накіпіло! Скільки ж можна ладкати й цяцькати, коли відкрилися такі різючо контрастні картини та факти і людської підлості, підступності, мерзотності, і людської ширості, доброти, порядності. Тож і «*противні ці слова / В противні пнуться строфи, / Бо вчаділа душа / Й не творить вже дива... / Та над проваллям днів / У пеклі катастрофи / Остання вже надія – На слова...*» («*Де той тяжкий метал?..*»). А все ж тональність цієї збірки – також різноманітна, просто спочатку читача вражають чи епатують лайливі інтонації, а вже потім приходиться розуміння, що то – не від намагання погнатися за постмодерністами чи не від клімаксу, як написав один доброзичливий колега, а, певне ж, від великого болю і розпуки. Дехто вважає, що українцям не притаманно вживати нецензурні вислови. А що ж тоді робити з довгенько різаними цензурою, а тепер-таки виданими українськими сороміцькими піснями у записах З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, П. Лукашевича, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Чубинського, Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка?¹⁰

Суперечка про доцільність чи недоцільність вульгаризмів у художніх творах аж ніяк не нова. Уживання такої лексики може диктуватись не тільки гонитвою за дешевою популярністю (як часто буває), а й художньою доцільністю (з «пісні» слова не викинеш), чи для епатажу – стьобнути обивателя тим, до чого він і сам у повсякденні ще й який охочий, а от із вуст «служителів муз» – ніби й зась. Прийом зіткнення, зудару таких, здавалося б, неpojеднаних стихій – елітарної художньої форми і не вельми «естетичного» змісту – практикували й Іван Франко («*Тюремні сонети*»), і Богдан Кравців, збірка якого «*Сонети і строфи*» (1933) постала у тій-таки львівській в'язниці, що й Франків цикл. «*Ми ж тут живемо в клоаці, / То й де ж нам взяти кращих декорацій?*» — писав Франко. І в Івана Світличного у високу сонетну стихію входить тюремна лексика – «менти», «шмони», «воші»... Естетика – не тільки піднесене, а й нище. І вульгаризми, ословлюючи людський «тілесний низ», у художньому творі

¹⁰ Див.: Бандурка: Українські сороміцькі пісні / Упоряд. М. Сулима. – К.: Дніпро, 2001. – 280 с.

працюють на створення образу ницості, насамперед духовної. Вони сприяють не тільки публіцистичному, сатиричному бичуванню зла, а й гумористичному, раблезіанському, тілесному обживанню світу в усіх його виявах.

У монографії «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу» М. Бахтін проаналізував естетику «низового» сміху. В нашій літературі подібні традиції теж мають своє коріння – і у фольклорі, і в народних лубкових картинах, і в театрі-вертепі, і в «Енеїді» І. Котляревського, «Співомовках» С. Руданського, гуморесках П. Глазового, епатажних виступах «стьобових» гуртів... І коли псевдоцнотливо затуляти вуха, то це призводить до оскоплення нації, отого її тілесного низу, вже на мовному рівні, вихолощення різнобічної мовної потенції. Очевидно, вся справа у почутті міри.

Назвою «*Противні строфи*» автор ніби попереджав читача, що не все в тій збірці буде помаранчево-духмяним (зрештою, поки мались на вірі та силі й піднесенні – на Майдані не чулося лайки), не все сподобається як справді рафінованим інтелігентам, так і скорозрілій еліті чи ханжам та чистоплюям, але ото як уже заримувалися «папараці» з відповідним словом, то так і припечаталося це огидне явище туди, куди й слід, а це суголосне саме з народною етикою та естетикою (згадаймо хоча б листа запорожців турецькому султанові). І хоч, можливо, не всі такі діагнози є влучними, щось і відсіється, але це також – документ хоч і хамуватої, та бурхливої й цікавої доби. А скільки болю й сарказму, перемежованого із «незлим, тихим» гумором, – у «*Галицькому образку*», гірка сіль якого – наша міжконфесійна розрізненість; а перечитайте вірші «*Президенція*», «*На честь 16-ліття Руху*», низку інших, таки ж на злобу (!) дня, і спробуйте не засміятися кризь сльози.

А до збірки «Тощо», саме за принципом її назви, крім переважної більшості вже відомих, увійшло кілька нових віршів. Але саме це «тощо» робить нові акценти. Тут і ніжно-драматичне звертання до внучки («Марусі»), і розпачливе нарікання на долю – «*Не зумів переграти / То маєш ось грати. / За ґратами долю гризи*» («*Спершу перемогти...*»), і саркастичне бичування чиновництва: «*Як мені вже остогидли / Ці прокляті кабінети, / Де сидять пихаті ідоли / І увінчують клозети... / Морди – змінні, суть незмінна... / В бюрократії в тенетах. / Вся Україна на колінах / В кабінетах, в кабінетах...*» («*В кабінетах*»). І зову розмірковування над власним життєвим чином через порівняння з тактикою Джордано Бруно і стратегією Галілео Галілея.

«*СатирикоN (Pro i contra)*» уводить у простір поезії й зовсім непоетичні речі – від написаних із оголеним самокпином нотаток про операцію глибокої аденоми з підзаголовком «*Фрагменти з лікарні*» до публіцистичного «нарису на веселу тему» – про стан рідних... вбиралень. А між «від» і «до» – і дуже зворушливий вірш-спогад «*Шкільна любов*», і художні персоналії (Малевиц, Липинський, Вінграновський, Загребельний, Бажан, Буравкін, Маруся Богуславка, Бах, Квітка Цісик, дружина Марія...), і майстерні «Мовні дивертисменти», і, певна річ, сатиричні послання, яких не треба розшифровувати – просто читати: там усе ясно, зрозуміло, часом боляче, часом гірко, рідше смішно. Але й перечитувати, бо то простота не проста. А Йому, «*Тому, хто диктує вірші*», тільки того й треба.

«Я б, напевне, помер, якби не було кіно...»

Так починалася одна з «*Балад буднів*» (1967) – «*Кінобалада*». Захоплення «*білим амвоном другої половини двадцятого століття*» прийшло ще змалку – про це йдеться у незвичному формозмістом творі «*Чарлі та Чаплін*». Власне, перед нами – мініновела, яка демонструє оригінальний стиль майже прозового й водночас дуже поетичного письма, своєрідно ритмізованого (деякі сучасні теоретики поєднували його з найглибшими джерелами – від Біблії і далі; додаймо сюди і фольклорне віршування – і пісенно-тонічне, і говірне та речитативне). Автор поєднує римовану тоніку та віршований запис із «прозовим». Так у збірці «*Балади буднів*». А в пізнішому двотомнику «*прозові*» фрагменти також версовано, від чого

текст втратив, оскільки поетичність «прозової» версії відчувається сильніше. Вірш-новела має парадоксально-містичну кінцівку, пророчий сенс якої, зрештою, справдився: поет став і кінодраматургом.

Перша кіноповість, захищена як диплом по закінченні Вищих сценарних курсів у Москві, – «Криниця для спраглих». Сам автор у розмові з Ларисою Брюховецькою так характеризує твір: «У грішно-веселому, плотському, чадному, чуттєвому, можна сказати, колабрюньйонівському стилі я намагався торкнутися серйозних проблем – зв'язків людини з рідною землею, проблем, які згодом посядуть значне місце в творчості багатьох письменників»¹¹.

Справді, навіть фабульний хід (батько, прагнучи зібрати за одним столом синів з невістками та внуками, сповіщає всіх про свою «смерть») перемандрував багатьма творами, не кажучи вже про названі проблеми: їх розгортали І. Чендей, Гр. Тютюнник, В. Астаф'єв, Ф. Абрамов, Й. Друце, Г. Матевосян та ін. Щодо «плотського», «колабрюньйонівського», то воно зводиться до того, що дід-удівець ще нівроку собі почувається, може піджартувати з дівчатами, допомогти молодиці хату перекрити «тощо». Подекуди ще відчувається гіпнотичний вплив довженківської «Зачарованої Десни», хоч і баба Маройка з її прокльонами, і записаний на магнітофону плівку ядушний кашель діда мають своїх теліжинських прототипів.

Кіноповість щедра на поетичні символи: довгий дощаний стіл з дванадцятьма стільцями, на яких мали б сидіти Левкові діти; літак як символ не підкутого добром, бездуховного технічного прогресу, що пролітає над степом і родинним столом, зриває вихором скатертину, перекидає стільці; кінь і літак (вони ж є поетичними символами у віршах «Свічка» і «Волошка»), що йдуть у парі, накриті китайкою, під реквіємну пісню «Козака несуть і коня ведуть» (загинув третій син, пілот); криниця як джерело снаги роду, що її оберігає дід Левко: в епілозі він сидить над нею на яблуні й струшує дівчатам у пелени яблука; нарешті, віршоване обрамлення:

Вона вічна, ця криниця безодня,
Тече вода та й із дна холодна...

Фільм, знятий за кіноповістю режисером Ю. Ілленком, втратив не тільки на «чадній», а загалом на живій плоті, натомість глобалізувавши символіку до масштабів апокаліптичної перестороги. Після бурхливого обговорення на засіданні художньої ради кіностудії ім. О. Довженка 29 січня 1966 р.¹² стрічку було затверджено, проте згодом таки заборонено – вже постановою ЦК КП України. Лише 1988 р. фільм було випущено на екран, але й тепер він не має широкої глядацької аудиторії в Україні, хоча з успіхом демонструвався за кордоном (усталена практика відторгнення гостропроблемних художніх здобутків як за радянських часів, так і тепер).

На основі новел В. Стефаника «Камінний хрест» і «Злодій» І. Драч написав сценарій фільму «Камінний хрест», знятого Л. Осикою 1968 р. А до 100-річчя Лесі Українки написано кіноповість «Іду до тебе», екранізовану М. Машенком. Під спільною назвою «Іду до тебе» (1970) вдалося надрукувати й «Криницю для спраглих». Обидві кіноповіді мають самостійну літературно-мистецьку вартість. Зокрема, психологічно переконливо розкрито стан, у якому народжувалася драматична поема Лесі Українки «Одержима». Проникливо передано і взаємини Лесі з Ольгою Кобилянською. У їхніх розмовах автор актуалізує і надзвичайно важливу для себе проблему нерозуміння митця «народом», тими людьми, в ім'я духовного розквіту яких він творить.

¹¹ Іван Драч: прилучення до магії // Вітчизна. – 1984. – № 11. – С. 177–180.

¹² Збереглася стенограма засідання. І. Драч опублікував її через 34 роки. Див.: Поетичне кіно: заборонена школа / Автор ідеї й упор. Л. Брюховецька. – К.: АртЕк, ред. ж. «Кіно-Театр», 2001. – С. 57–66.

За мотивами творів М. Гоголя І. Драч написав два кіносценарії – *«Пропала грамота»* та *«Вечори на хуторі біля Диканьки»*. Перший став основою фільму, знятого І. Миколайчуком, котрий зіграв також головну роль козака Василя, чимало імпровізуючи (зокрема, у завершальній сцені). Загалом же гоголівський текст дав тільки фабульну канву, на основі якої створено цілком новий концептуально викінчений твір із діаметрально протилежною ідеєю: замість вірогідної – ідея волі й незалежності. Мандрівка козака Василя за «грамотою» – натяк на віру в «доброту царя» і потребу власноруч здобути свободу. Наскрізь алегоричною є вже згадана сцена в пеклі, витримана в дусі народної демонології, але з цілковито відмінним од гоголівського, сучасним трактуванням. Розпусний головний чорт в оточенні тріо симпатичних відьмочок, який любить українські пісні, виявляється тим самим, що в різних личинах перешкоджав козакові й раніше. На заваді Василевому шляху до свободи – і власна дружина, яка чомусь об'єднується з нечистою силою. Тут, у пеклі, – й наші рідні косарі, які, ні на що довкола не зважаючи, косять і косять невідь-що й казна для кого; і жилаві трударі-воли; і не вельми тверді козаки, що вичікують, чиє візьме гору, і «широкий загал», і все це – ніби сон, тисячолітній наш сон, що ніяк не закінчиться. У сцені в царських палатах діє знов-таки, уже в личинах цариці Катерини та князя Потьомкіна, нечиста сила, яка звичайно ж ніколи не дасть волі Василевому народові, доки він сам себе не ствердить на силі. Цінність твору – і в перейнятості народним гумором, мелосом, в оптимістичній тональності, що різко контрастувала з розпачливо-трагічним тоном більшості фільмів українського «поетичного кіно». Останній термін не відбиває, а навіть затуманює суть явища: напевне, точніше його можна було б визначити як *алегоричне* (тобто, інакомовне) чи *алюзивне* (натякове) кіно.

«Вечори на хуторі біля Диканьки» (режисер Юрій Ткаченко) – своєрідне дослідження фольклорних джерел творчості Гоголя в їх зіставленні з «перевагами» сучасної цивілізації. Серед іншого є тут і одна алюзія з особистою долею автора сценарію. Уві сні Іванові Федоровичу Шпоньці ввижається, ніби його тягнуть на дзвіницю, запевняючи, що він – дзвін. *«Нет, я не колокол, я Иван Федорович!»* – кричав он. *«Да, ты колокол»,* – говорив, проходя мимо, полковник П*** пехотного полка», – так у Гоголя. Згадаймо численні уподібнення поета до дзвона – від лермонтовських до вознесенських. Віддав данину подібним асоціаціям і Драч (*«Дзвони», «Андрію Вознесенському та Марісу Чаклайсу – дзвін дружби на віддачунок»*). І не тільки асоціаціям, а й відповідній громадянській позиції. *«Нет, я не колокол, я Иван Федорович!»* – розпачливо вигукує Іван Федорович Шпонька. У фільмі це звучить також і прихованою авторською самоіронією Івана Федоровича Драча, якому теж хотілось би бути не дзвоном, а звичайною людиною, одним із нас.

«Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини (Кіноповість у двох частинах про Миколу Віталійовича Лисенка» — таку дещо задовгу назву має твір, написаний у співавторстві з І. Миколайчуком. Життєвий і творчий шлях основоположника української класичної музики подано від дитинства до поховання. Це зумовило потребу фрагментарного композиційного об'єднання різноманітного матеріалу. Ключову роль тут має відігравати наскрізний образ-символ шипшини – народної душі, пісні, пізнавши, звідавши яку з вуст сільської дівчини Настуні, першого свого найприроднішого, але занапащеного кохання, композитор у спокуті, в свідомому нехтуванні блискучої кар'єри підносить до найвищого розквіту, коли «шипшина»-пісня стає шляхетною «трояндою».

Серед метафоричних знахідок авторів сценарію така: київський трамвай, що везе літнього вже композитора (в незмінному супроводі філерів), у міру заглиблення героя в спогади дитинства в'їжджає в золотисті пшениці, в степові краєвиди Полтавщини, розтає в буянні серпневого дня.

Цікава деталь: у збірці *«Теліжниця»*, що постала саме в той період, є вірш *«На останній зупинці»*, де поет вдається до схожого образного вирішення: *«В Теліжницях / Ходять тролейбуси / І скоро / Пустять метро – / Так мені снилось... / Метром тим / Можна дістатись /*

До першого поцілунку / До торби з колосками / До троці над Роською / До рос дитинства / Тяжко вертатись / З глибин кам'яних / На денне світло / Лишень лячно мені / Їхати коло цвинтаря / На останній зупинці / Батько там дивиться / Незмигно так дивиться / Очима совісті». Працюючи паралельно в різних видах мистецтва, поет вдається до *інтерсеміотичності*, або ж *міжвидової асоціативності*. Тим паче що в багатьох випадках вона збігається з асоціативністю сновидної фантазії, як це показав І. Франко в трактаті *«Із секретів поетичної творчості»*.

Т. Левчук, знявши за кіноповістю фільм *«І в звуках пам'ять відгукнеться»* (1987), позавуальював символіку, отрадиційнив стилістику. Натомість використано переваги звукового кольорового кіно: музика композитора, народна пісня постійно лунають за кадром, еднаючись із соковитими барвами літніх пейзажів.

Теоретично визнається, що передекранна письменницька праця є надзвичайно важливою і має стати предметом серйозного аналізу як літературо-, так і кінознавчої критики, проте на практиці нинішня кіноіндустрія або не вельми рахується з літературним сценарієм, або й зовсім од нього відмовляється, а міжвидовий статус позбавляє його і критичної оцінки з обох боків. Тому варто докладніше зупинитись на однойменному творі книжки-триптиха *«Київський оберіг»* (1983). Жанр твору автор визначив як *«поему для кіно»*, підкреслюючи цим саме міжвидовий статус *кіносценарію як тексту*.

Загалом термін *«кіносценарій»* не влаштовує багатьох кінодраматургів, починаючи від Олександра Довженка. За аналогією з відповідними літературознавчими термінами, у кінознавстві фігурують *кіноновела, кіноповість, кінороман, кінопоема, кінопародія* (очевидно, можливі й інші: *кінобалада, кінопритча* тощо).

Визначення *«поема для кіно»* несе ще й нюанс невикористаної пропозиції. Справді, під назвою *«Числа»* основний корпус твору постав ще 1968 р., але після заборон *«Криниці для спраглих»* та *«Пропалої грамоти»*, вельми прохолодної зустрічі *«Камінного хреста»*, а згодом і розгрому *«українського поетичного кіно»* годі було сподіватись на екранізацію. Тож, знову скориставшись ювілейним синдромом офіційних кіл і видавців, автор опублікував *«поему для кіно»* під зміненою назвою *«Київський оберіг»* до так званого 1500-річчя Києва. Одноименна книжка-триптих уміщувала також кіноповість про Миколу Лисенка (ось чим пояснюється і *«Київська фантазія...»* у її довгій назві), а також тематично дібрані вірші, зокрема вже аналізований *«внутрішній діалог» «На дні роси...»*.

Оповідь у *«поемі для кіно»* ведеться від імені головного героя, вченого-кібернетика Юрія Сушка. Відділ, яким він керує, окрім планового завдання, працює над проблемою пізнання загальних принципів інтуїтивної діяльності. Об'єкт дослідження – музика: *«вона порівняно легко формалізується математично»*. Сушко й сам талановитий музикант – розривається між наукою і мистецтвом, прагне їх поєднати, страждає від незмоги цілісно охопити всю повноту буття. Та ще від особистої неприкаяності, невтоленності. Хоч і сильний цим. Ідея гармонійного поєднання науки й мистецтва проймає весь його виступ у Будинку літераторів в епілозі твору. Вчений наводить доволі прикладів з історії на підтвердження своєї тези, що в далекому минулому мистецтво й наука *«утворювали єдиний комплексний метод пізнання і перетворення світу, що згодом розділився надвоє»*. Він висловлює сподівання, що майбутнє *«приведе нас до виникнення якогось принципово нового підходу до цілісного розуміння дійсності – і в ньому ВЖЕ НЕ БУДЕ ЧИ ЗНОВУ НЕ БУДЕ різниці між поглядом митця і поглядом ученого...»*.

Сушко виконує за роялем *«Пасакалію»* – перший музичний твір *«машинного Баха»* – *«Еврики»*. Дехто сприймає це як образу і виходить із залу.

Закінчується *«поема для кіно»* багатозначно: *«„Пасакалія“ Баха і „Пасакалія“ „Еврики“ дихали в мені самотійно одна від одної»*. Нелегко уявити, якими кінематографічними засобами могло б утілюватися це *«дихання»* (можливо, паралельно-почерговими відеостереофонічними напливами), але ще важче, та й непотрібно однозначно трактувати такий фінал. Мабуть, тут можна говорити і про те, що досягнення людського генію не перекреслюють

одні одних, становлячи віхи духовних осяянь і розумових змагань (компонуючи «Пасакалію», машина, зрештою, тільки виконувала волю талановитого митця і вченого в одній особі); і про те, що головний герой не може ще органічно сполучити, сплести воедино «всі різнобіжні лінії» свого творчого (як і особистого) життя; і про те, що автор, не зовсім поділяючи погляди свого героя, не поспішає з висновками.

Справді, питання про синтез у майбутньому мистецтва і науки у «комплексний метод пізнання і перетворення світу» лишається вельми спірним чи принаймні поки що відкритим. Швидше вже варто говорити не про «метод пізнання і перетворення», а про синтетичний засіб осягнення світу і гармонійного життя за його законами.

У кожному разі, психологи розрізняють триоднорівневі за своїм значенням і важливістю в людській діяльності види мислення (додаймо – і відчуття) – *теоретико-наукове, мистецьке і практичне*. Усі вони (з домінуванням якогось одного) так чи інакше притаманні кожному індивіду. Очевидно, з подальшим перекладанням важкої, взагалі нетворчої праці на плечі машин створюватимуться сприятливіші умови для гармонійного розвитку особи, для виникнення нового науково-мистецько-практичного синтезу в цілісному осягненні світу (якщо людство взагалі спроможеться опанувати власну руйнівну енергію). Мистецтво і наука, «красиве» і «корисне» – то тільки два *крила*, а *серце* цієї птиці людського щастя – «від Бога нагода / Творити добро!» — пізніше художнє осяяння 60-літнього І. Драча.

Юрій Сушко – збірний образ, та чимало в ньому і від внутрішнього світу власне автора. Про це нагадує і прізвище героя: Сушками були предки поета по батькові, і тільки згодом це прізвище витіснилось теперішнім, що постало, напевне, з більш експресивного прізвиська.

Багато у кінодрамі й перегуків з поезією автора, наприклад, із віршами «*Машини, люди, бджоли*», «*Органна балада*», «*Дзвони*», з «ентеерівським» циклом та ін. Так, розділ «*Народження Ніки*» є ніби антитезою до вірша «*Народження Афродіти*» (там – із піни морської, тут – із бруду й насильства війни). А написано цей розділ як *варіацію на тему «Балади про гени»*, що й зазначено в підсторінковій виносці. Ніка – спокуса і кохання, в яке намагається втекти од світу герой. Але ця втеча приречена на поразку, як і втеча до своєїрідної «*везі зі слонової кості*»

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.