

Ніпель Заверталюк

УДК 821.161.2–1.09

РОЛЬ МЕТАФОРИ В РАННІХ ПОЕМАХ ІВАНА ДРАЧА

У статті розглянуто ступінь метафоризації тексту поем І. Драча “Ніж у Сонці” та “Смерть Шевченка”, зміст метафоричних образів, їх оригінальність, функціональність та концептуальність у розкритті ідейно-тематичного рівня творів. Показано своєрідність метафоричного осягнення катастрофічних колізій світу і людини у фокусі естетики трагічного.

Ключові слова: метафора, метафорична система, світовідчуття, національні архетипи, підтекст, трагічне, фантасмагорія.

Ninel Zavertaliuk. Role of Metaphor in Early Poems by Ivan Drach

The main issues of the paper are the level of text metaphorization in Ivan Drach's poems “The Knife in the Sun” and “Shevchenko's Death”, the sense of metaphorical images, their functions and conceptual role in representing ideological and thematic peculiarities of the works. The specifics of presenting catastrophic collisions of the world metaphorically and depicting people by means of tragic aesthetic have been emphasized.

Keywords: metaphor, metaphorical system, attitude, national archetypes, subtext, tragic, phantasmagoria.

Коли йдеться про ідіюстиль І. Драча, у пам'яті відразу оживають яскраві метафоричні образи вираження в його поезії авторського погляду на світ і людину – передусім образи соняшника в “Баладі про соняшник”, протуберанців серця з однойменного вірша, пера з “Балади про пера”, криниці для спраглих із однойменної кіноповісті та безліч інших. Із перших кроків на поетичній ниві І. Драча було визнано як майстра метафори (про це, зокрема, писали І. Дзюба, Л. Новиченко, С. Крижанівський, Ю. Івакін, М. Ільницький, згодом М. Жулинський, А. Ткаченко та ін.), хоча й не всі сприймали її незвичайність. Із вершини літ, уже в час його утвердження в літературі, Л. Тарнашинська теж на перше місце ставить “метафоричність” [5, 375].



Справді, метафора в поезії І. Драча – не звичайний прийом, вона смисловий центр художнього вираження світоглядних позицій героїв і автора, їхніх рефлексій і візій, відгуку на події доби. Критики та літературознавці відразу помітили нестандартність стилістичної палітри автора, її нетиповість для тогочасної української літератури. В одних це викликало осуд, інші заговорили про новаторство молодого поета. С. Крижанівський у доповіді про стан розвитку української поезії на спільних зборах секцій критики і поезії СПУ 10 листопада 1961 р. наголосив на оригінальності порівнянь і метафор у поемі “Ніж у Сонці” та перших віршах І. Драча [4].

“Бурхливе входження І. Драча в літературу, – пише А.Ткаченко, – пов'язують здебільшого з публікацією на шпальтах “Літературної газети” 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 й 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, ніж “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). <...> На мій погляд, це – ліро-драматична поема з елементами фантазмагорії і трагедійною емоційною тональністю, а в другій частині – й риторичною патетикою” [6, 8–9].

Приймаючи таке визначення, зазначимо, що в поемі по-новому потрактовано світ і людину в ньому. Часовий вимір – “мої віки”: “Я” в його межах розпросторено у світ людства (Землі) та у світ Неба, космосу. Така візія постає в “Пролозі” поеми. Там же зринає контраст історичних і техногенних реалій, увиразнюючись через систему метафоричних антиномій (“Мої віки слідом за мною ходять: / Од вітряків до полиску ракет, / Фотон і пишна паска великодня” [2, 87]). А зміст наступного образу надії на майбутнє розкривається в контексті національних архетипів (“Надії бубнявють цвітом вишень / У сонцем зацілованих садах” [2, 87]). Відтак і семіметафора “Пилюка зір” концептуально пов’язана з визначальними в розвитку сюжету поеми “Ніж у Сонці” екзистенційними запитаннями: “Навіщо я? Куди моя дорога?”, що зринають у свідомості героя. У їхньому підтексті закодовано і психологічно виражене відчуття тривоги не лише “Я”, що підсилено антитетичністю космогонічного самоусвідомлення в макрокосмі сузір’я Козерога та мікрокосмі “рідного села” героя (“І чи моя тривога проросла / Од сивої печалі Козерога / В гливке болото рідного села?” [2, 87]) як представника макросвіту.

З розвитком сюжету поступово розкривається концептуальність парадигми дороги та мети, уперше порушених у щойно цитованих екзистенційних запитаннях героя. Найголовніша деталь у відповіді на них впливає з асоціативного змісту символічного образу “ніж у Сонці”, винесеного в заголовок поеми. А уточнення (перший крок до нього) постає в роздумі героя, реалізованому у формі запитань, у тексті яких в активній позиції теж метафоричні образи: “Що маю нести в сиві сині далі? / Пшеничну ласку в молодих руках / Чи чорний рак водневих вакханалій, / Що серце їсть п’яти материкам?” [2, 87]. Вони скорельовані на реалії дійсності, що активізує динамізм утілення ідеї захисту Землі, космосу, людства від катастрофічних колізій, спровокованих людиною. У її розвитку актуалізується й мотив дороги – дороги “Землею” до людського серця, до свідомості народу: “Питай у нього дозволу і прав, / Бо якорі космічної ракети / Вросли в народ...” [2, 88]. Образ дороги в поемі “Ніж у Сонці” – простір руху героя у світі, позначеному карбами наслідків Другої світової війни (печаль матері, у якої війна навечно забрала дітей, рання смерть Степана від ран, самотність дівчини-скрипки – кохання вбито на війні) і загрози нової, маркерами якої передусім є парадоксальні метафоричні образи (“Спинилося Сонце на небі”, Сонце – “риба неба”, “поранене Сонце”, “ніж у Сонці”).

У поемі константи зображеної епохи постають у фокусі естетики трагічного (як реалістичні, так і символічно-метафоричні). На початку першої частини твору в описі краєвиду, побаченого з вікна поїзда (з погляду героя), пунктирно означено відчуття трагічного пейзажно-метафоричними деталями в характеристиці

міфологемного образу: “Дуби тужили, як дозрілі муки, / І місяць тугу ніс” [2, 88]. Ситуація появи “незнайомого” у “віялі дощів <...> у чорному плащі”, його самохарактеристика як “вічного чорта” відкривають фантазмагоричний план зображення абсурдності світу, антагонічного до мирного життя людини. Останнє увиразнено реаліями сільського простору зі вкрапленнями в його опис метафоричних штрихів (“хатки білили, чепурились стріхи”, дівочий спів, типові для повоєнного часу хлоп’ячі ігри – “колесо котили”, “пускали змія”). На цьому зовні ідилічному тлі постає образ божевільної як уособлення найтрагічнішого переживання людини. Поглиблюючи його вираження, автор повертає в порівняльний план уже згаданий образ дуба, але в новому контексті та з новими відтінками почуттєвої реакції на психологічні колізії світу божевільня (“Така печаль бриніла в її зорі, / Що дуб од погляду німів і тріпотів”), долучаючи образ найміцнішого витвору природи за його фізичним і міфологічним змістом у стані руйнування: “Каміння розсипалося на порох” під силою болю, затаєного в очах божевільної. Експресія болю в дискурсі естетики трагічного оприявнюється в психологічно навантаженій візійній картині частування божевільною своїх синів, живих лише в її уяві, у її серці. У цій картині внутрішньої порожнечі актуалізовано образи побутових предметів, від яких віддалено живу людину (“три ложки, три виделки, три тарілки” – за кількістю синів, які не повернулися з війни). Заміна постатей синів зооморфними образами (собачка, котик, півник), зменшувальні означення в їхніх характеристиках, пойменування їх устами божевільної іменами синів, що оживлені на рівні її підсвідомості, звертання до синів як до малих дітей (“діточки, синочки малі / <...> красавчики ласкаві”) – рубці невимовного страждання матері.

У розкритті алогічності світу божевільної актуалізовано образи психічних зламів людини, неадекватності її поведінки під тягарем біди. Кульмінаційною в контексті зображення трагічного стану божевільної є сцена танцю жінки, структурована передусім метафорами руху, та пісні-частівки, що розпросторює параметри мотиву захисту планети: “...божевільна у танок пішла. / І навіжений, і проклятий вітер / Крутив її круг чорного стола. / <...> А мати, сива і страшна, пливла / Над білим світом по святій соломі. / Кругом планети йшла – кругом стола” [2, 90]. Антитеза *чорний стіл – стіл* (кольоровий епітет у характеристиці її першого чинника) скорельовує на образ танцю смерті: відсутність будь-якого означення стосовно другого не означає його беззмістовності. У сюжетній лінії божевільної розгорнуто його основний зміст: стіл частування і щедрості, що підсилено також образом ринки меду, котру божевільна дарує героєві як оберіг. До сакрального образу ринки меду додається й близький до нього за змістом образ святої соломи, алюзійно пов’язаний із мотивом народження Христа. У коло танцю смерті органічно вписано й образ Врубеля. Подієві деталі його появи у світі божевільної (“... вбіг, / Завмер, дивився на каліку / І впав на збитий тугою поріг” [2, 91]) ідентичні за функцією викриття антилюдяності війн із метафоричними образами печалі матері. Як і образ Демона, що в його трактуванні автор зберігає врубелівський текст – утілення трагедії самотності й безсилля поодинокого бунтаря. Саме такий зміст прочитуємо в образі Демона на картинах Врубеля “Демон” і “Демон зборений”.

Модус танцю своєрідно імпровізується в поемі-трагедії й у зв’язку з долею дівчини-скрипки Соломії в епізоді “Невидимі сльози весілля”. Штучність, незвичність зображеного весілля оприявнюються через зіставлення оксиморонних образів, зокрема й метафоричних. Антитетичність весілля і сльози, заявлена в назві епізоду, простежується на подієвому рівні, на своєрідній паралелі характеристик танцю і притишеної атмосфери весілля (“І кружляли, вирували, гупотіли пари”; “Вітер голову просуне, візьме руки в

боки” – “барабанщик булаву посіяв. / І шукає на долівці”), несумісності молодих (“Молодий – красивий, гордий <...> Сизим соколом вприсядку по долівці кружить” – а до “тонкої молодої несуть тоншу скрипку” [2, 94]). Спільне означення, наголошене в парі молода і скрипка із незначною їх відмінністю (“тонка”, “тонша”), сконцентровує увагу на трансформації образу сльози – “невидимої” у видиму (“І заграла, затужила, розкрилила крила, / Зразу хрипко, потім скрипка сльозу проросила” [2, 94]). Експресивність сполучень дівчина-скрипка, скрипка-Соломія виводить цей образ у новий масштаб простору, не позбавляючи його індивідуальності, що акцентовано в самохарактеристиці, де на передній план винесено “Я” дівчини-скрипки, з погляду котрого відтворюється трагізм світу Землі, як і надія на його подолання. У монолозі з голосу “Я” не лише окреслено сакральність образу дівчини-скрипки через прикмети зоряності (“Я – ніжна ніч у зорянім вінку”; “Я хочу дати зоряного сина” [2, 94–95]). У ньому виразно відчутна його проекція на майбутнє – не менш жорстоке, означення якого (“мука моя сива і свята”, “світи жорстокі і трагічні роки”) пов’язані з метафоричним претекстом сльози, що акцентує трагедію сучасності, увиразнену апокаліптичними деталями в усіх сферах людського життя (“кінець правді, кінець краси” [2, 98]), мистецтві й науці (“Ніж у мистецтві”, – бурунів Бетховен. / “В науці чесній ніж”, – Курчатова додавав” [2, 99]). Трагічні метафори художньої реалізації стану світу, в епіцентрі яких образ пораненого Сонця – основа трагічного пафосу другої частини поеми. “Вихідний символ” (Ю. Лотман) її вираження – образ Сонця, апокаліптичні характеристики якого поширено на реалії катастрофи, спричиненої людиною, і паралельно оприявлені її наслідки у вимірах трагізму теж людини (“японських рибалок”, свідків вибуху атомної бомби), але іншої світоглядної позиції (“Спинилося Сонце на небі” – “спинилися наші тіні”; “Сонце пішло на схід і ми божеволіли скопом” [2, 97]). Такий прийом розкриття теми автор пояснює у вибудованому уявою “Повідомленні інституту пораненого Сонця...”: “Сонце виникло у фокусі людських поглядів, звернених у небо” [2, 98]. У цьому контексті в поемі І. Драча образ подано в одній метафоричній системі Сонце – Всесвіт – Життя – Людина. Тому й ніж у Сонці спрямований на Життя, на людину, а отже, на Землю і Всесвіт. У цьому макропросторі й постає “Я” героя як людини всепланетарної. Безперечно, у її зображенні простежується й соціально-політичний аспект загальноприйнятої в радянській літературі концепції людини і країни. Але це у форматі їх метафоричного зображення відходить на другий план.

Чи не найяскравіший зразок концептуальності метафори у творчості І. Драча 1960-х років – образ “Століття – зморшка на чолі Землі”, заявлений на початку “Прологу” поеми-симфонії “Смерть Шевченка”. Він ніби дотичний до системи образів попередньої поеми-трагедії “Ніж у Сонці”, у якій у “Пролозі” постає образ “віки” (“Мої віки слідом за мною ходять”), означений теж реаліями соціальних катастроф, зокрема і спільною – війни, але за “віками”, за ними не одне століття, як у творі “Смерть Шевченка”. І до їх характеристики в “Ножі у Сонці” долучено вік Сковороди (“блукає він по світу двісті літ” [2, 88]), хоча подієвий план сюжету поеми спрямовує на середину ХХ століття. І ознака – зморшка – не на чолі Землі, а на чолі Сковороди, його постать пов’язана з темою тривоги за світ сучасний (“Чоло в старого з жовтої розлуки, / Мільйони зморшок пов’ялили вид, / Меланхолійні філософські руки / Ціпком тривоги пробують цей світ” [2, 88]). Образ зморшки багатовимірний: він і уособлює наслідки часу, і наголошує на мудрості людини.

Соціальні реалії століття в поемі “Смерть Шевченка”, основного часового виміру світу і людини в ньому в розмислах автора (“Всесвітні війни, революцій грози...” [2, 27]) інтерпретовані як причини “зморшки на чолі Землі”. Трикрапка

після згадки тих соціальних потрясінь у межах століття засвідчує, що не всі причини названо. З розвитком теми “Прологу” метафорично оприявнюється ще один знак – смерть Поета. Його не поійменовано в “Пролозі”, як і в сюжетному полі 1-ої частини поеми. Але наявні загальновідомі біографічні реалії життя Поета і його поцінування створюють контекст, коли навіть без заголовкового корелята не виникне сумнів стосовно прототипа героя твору. Смерть Шевченка ідентифікується зі знаковими трагічними колізіями, що залишають свій слід в історії людства на віки – зморшкою “на чолі Землі”. Типовість означених соціальних аспектів “століття” асоціативно перекидає місток між минулим, сучасним і майбутнім. У “Пролозі” заявлений простір героя “від Ленінграда до Владивостока” концептуально навантажений. Ленінград (в основній частині вжито його історичну назву – Петербург) – місце проживання Поета в останні роки. У його часопросторі розгорнуто марення героя, у яких через систему метафоричних картин із залученням колоритних реалій змальовано життя соціуму за часів царизму. Мотив вічності слова художника, якому немає “скутих норм” знаходить розвиток в основній частині у візійній ситуації прощання із Шевченком велетнів світової літератури й мистецтва. Просторова точка руху “до Владивостока”, деталі “хмарочоси і гори”, що постають на тлі пейзажних метафор у фіналі, розширюють межі слави Поета: асоціативно його образ проектується на концепти Вчителя і Пророка, зокрема й для автора поеми (“У цей столітній і стобальний шторм / Я кидаюсь в буремні гори – хвилі” [2, 27]).

В основній частині твору метафора “зморшка” безпосередньо не фігурує. Але в дискурсі цього образу в оповідях автора, у монологах-мареннях героя, слові матері-України реалізується картина Шевченкового світу. Його маркують біографічні деталі-згадки з періоду заслання поета (“козаки замучені й казахи похнюплені”, “шпіцтрутени” [2, 29]), його просторові карби (Оренбурзький бастион, казарми [2, 33], картина жакливого покарання (“...жіночий ряд. Там покритки / Замучені, із безрозумним горем <...> / А другий – катовані солдати, / Забиті лозами, посаджені за ґрати” [2, 29])), що виникають у мареннях персонажа. Трагізм цих реалій поглиблюється в метафоричних картинах, пейзажних, матеріальних, психологічних, соціальних, що спроектовані на викриття імперій загалом: “Валує дим в жіночих зойках вгору, / дитячий лемент свердлить небо й душу” [2, 29]. Вражає в цьому контексті й фантазмагорична візія солдафонського тупцювання-танцю на грудях поета: “І пристукує, і гатить / Каблуками кованими – / Як би серце розірвати / Гострими підковами” [2, 32]. Розгорнутий далі алегоричний хронотоп вахханалії переслідувань і супротивного, незнищеного виростання героя завершується публіцистичним пасажем: “І танцює імперія, і двигтять динаміти, / Щоб дібратись до серця, в поетову лют” [2, 33]. Так постає образ танцю смерті, смерті імперії, а отже – життя серця Поета в його слові. Саме в контексті жакливого знущання, увиразнених епітетом-прикладкою “країна-тюрма”, започатковано мотив внутрішнього протесту Поета: “Він тужавіє мукою, биті груди розпростує, / <...> / І злітає мізерія золотою коростою <...> / І казарми тріщать <...> / З ляку в море пірнає пустеля німа” [2, 33].

В епіцентрі тріади життя-смерть-безсмертя – образ вишневого цвіту, художній означник національного світу героя. Образ вишневого цвіту, винесений у назву першої частини поеми, поліфункціональний і концептуально багатогранний. З ним пов’язано передусім зв’язок Поета з рідною Землею. Уже в “Пролозі” топонімічні реалії – Дніпро, степ – конкретизують її зміст, а в основній частині поеми-симфонії Україна персоніфікується в образ жінки-матері. На перший погляд, автор ніби відходить від зовнішньої риси землі, але вона прочитується в підтексті психологічно-почуттєвого вираження переживань, болю, викликаних смертю “сина” (“боса йшла. / Зморена, полатана Вкраїна, / Муку притуливши до чола”; “... сину, сину, – і слухали дороги / Тих ридань метелицю густу”

[2, 28]). Емоційність цієї метафоричної характеристики розгортається в дискурсі естетики трагічного. Кульмінація – “Голосіння матері України”. Удаючись до притаманних народнопоетичному жанру голосіння звернень-запитань, до міфопоетичних образів природи, автор досягає своєрідного синтезу традиційного і модерного письма: “Та до кого ж я літатиму <...> / Кому квіти-самоцвіти / По долинах розстилатиму? Відкіль тебе ж викликати? / Чи то з руги? / Чи то з м'яти? / Чи з глибокої могили, / Де барвінки хрест обвили?” [2, 134].

Загалом у поемі “Смерть Шевченка” Україна постає у двох проекціях – тюрми і рідної матері. Перша – у мареннях Поета через алегоричний образ “українських горобців” та сатиричний портрет “панства з України”. Цікаво, що І. Драч ніде не дає означення імперії – чи російська, чи царська, а метафоричний опис її діянь на плацу (у вимірі якого автор виходить за межі оренбурзьких степів) завершується катарсисною аксіомою: “Стоять, схилившись для удару, / В очах леліючи покару / І лютий гнів / На всіх царів” [2, 29]. У цьому контексті розкривається зміст найважливішої асоціативно наголошеної “зморшки на чолі Землі” як символу неволі народу України, позначеної реаліями “ґрати” й “тюрма”: “І летять на Вкраїну незагоєні болі, / Зупиняють їх ґрати, бо вітчизна – тюрма” [2, 33]. Друга – Україна-мати. Її асоціативний образ постає на тлі вишневого цвіту та пов'язаного з ним підтексту весняного відродження, що збігається з перепохованням Поета.

Перша частина поєми “Смерть Шевченка”, озаглавлена “Вишневий цвіт”, починається метафоричною картиною зимової пори року (“Завірюха стугоніла, вила, / А Земля од ляку задубіла...” [2, 27]), яка вказує на час події – зиму. Деталь – стругання труни – переорієнтовує на міфологічний зміст образу зими як смерті. Цей екзистенціаль зафіксований у заголовку твору й пов'язаний із конкретним ім'ям, що уточнює час – початок березня, весни. Не перекреслює, а уточнює: суворість зимової погоди на початку березня для північного Петербурга – типове явище. Заявлена міфологемним змістом тема розгортається через персоніфікований образ України, яка “Петербурзьким шляхом” крізь завірюху поспішає “Одганяти знавіснілу смерть” [2, 28], що активізує відчуття смерті, її неминучості, повертає погляд до предметних рис ритуалу підготовки до поховання: “А дуби стругалися на мари, / На труну, на віко, на хреста” [2, 27]. Образ дуба в цьому контексті суголосний з авторським означенням безсмертя Поета в “Пролозі” метафорою “Поет став морем”. За уявленнями давніх українців, дуб, як і вишня, – священне дерево, “вік якого більше тисячі років”; “в давнину його рубали тільки з дозволу волхвів” [1, 134–135] у надзвичайних ситуаціях.

Образ вишневого цвіту в поемі-симфонії І. Драча, емоційно закорінений у Шевченків образ вишневого садка, прочитуються як іманентний код естетичної концепції безсмертя. З розвитком сюжету послідовно наростає динаміка образу вишневого цвіту через його універсалії. У другому розділі “І частини” поєми на нього спроектовано образ “гілки вишні на столі” як першопочатку цвіту. Його трансформація – “Нині бризнула суцвіттям” – оприявнює архетипний зміст образу вишневого цвіту – як символу весни, пробудження. Обидва образи (гілки і цвіту) постають у ситуації самотності героя, передують маренням – візіям його життя і становища людини в соціумі. Це надає їм особливої змістової ваги.

У “ІІ частині” до образної системи вишневого цвіту долучено позитивно заряджений образ вишневого вітру як збудника переходу до нової фази буття – вишневого плоду. Функціонально образ вишневого вітру сумірний із образом вишневого цвіту, що наголошено і його заголовковою позицією в “ІІ частині”, де наскрізною є тема безсмертя Поета, і їх зіставленням передусім в акварельних ритмомелодійних афористичних строфах – у тричі наведеному

варіанти проголошення їх єдності (“Вишневий цвіт / З вишневих віт / Вишневий вітер / Звіає з віт” [2, 34–36]).

“Густа метафоричність” (С. Крижанівський) засвідчена в “II частині” поеми-симфонії на всіх рівнях вираження ідеї безсмертя Поета. Тут і оксиморонний символ “труни з кленового безсмертя”. Маємо на увазі, зокрема, епітет “кленовий”. Клен, за народним повір’ям, як і дуб, вишня, належить до священних дерев. Він – дерево життя, “дерево Бога – покровителя мистецтва” [1, 136]. Тут і уявна ситуація прощання з українським Поетом велетнів світового мистецтва, пойменованих і охарактеризованих як люди і як митці (Шекспір, Бетховен, Пушкін, Гойя), об’єднані почуттям печалі. Останнє посилено через метафоричні образи (“всі віки, загорнуті у смуток”; “А з купола захмарених небес / Глибинний реквієм схилявся до землі” [2, 34, 36]). Метафорична номінація передає рух “кругосвітнього похорону” до Чернечої гори.

В одному інтерв’ю І. Драч, зокрема, згадує своє дитинство: “...учився за Шевченком, що впав мені із неба”. Річ у тім, що на окуповану територію України скидали з радянських літаків листівки-агітки, укладені в “Кобзар” Шевченка, книжки інших письменників. Ті, що їх підбирали, “агітки виривали і знищували”, (за них могли розстріляти фашисти), “а книжка залишалася” [цит. за: 3, 10].

“Кобзар” став для нього не просто читанкою чи букварем, а книгою життя. З неї сприймав національний дух, національну ідею, що знайшли своє вираження й в одній із перших його поем – в образі сина України і Пророка, національних символах, образі матері України, у метафоричному тексті твору.

Національний характер метафорики простежується й у баладах І. Драча 60-х років, у його етюдах і поемах. І головне: коли заглиблюєшся у зміст цих поем крізь призму пізнання їх метафорики, розкриваються нові, не побачені при першому прочитанні чинники мистецької практики, які сьогодні дають підстави говорити, що поет упевнено з перших своїх кроків ставав на шлях модернізму. Семантика його метафор самотутня в кожному творі, зокрема й у ранніх поемах. Метафора у феєричній трагедії “Ніж у Сонці” порівняно з образністю в поемах “Смерть Шевченка”, “Соната Прокоф’єва”, “новорічній баладі” “Крила”, “Баладі золоті Цибулі” та інших віршах “баладного” циклу більш ускладнена; вона переведена зі світу реалій буття на Землі у світ космічний, у світ сучасних техногенних катастроф, зі звичайного людського сприйняття світу Землі, її архетипних універсалій – у координати модерністського світосприйняття зі збереженням національного змісту. Функціонально метафора в поемах І. Драча багатомірна. Звідки такий вибір у нього, на той час початківця в літературі? На науковій конференції, присвяченій 70-літтю М. Бажана в Одеському університеті імені І. І. Мечникова, у кулуарах ювіляра запитали: “Як Ви ставитесь до того, що І. Драч називає Вас своїм учителем?” Відповідь була показовою: “...якщо він так вважає”. Можливо, молодий автор черпав натхнення з поем “Гофманова ніч”, “Будівлі”... Але головним джерелом оригінальних, сповнених художнього змісту метафор в І. Драча є рідна Земля, рідні люди і його інтелектуалізм.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Войтович В.* Українська міфологія. – Київ: Либідь, 2002. – 663 с.
2. *Драч І.* Сонце і слово. – Київ: Дніпро, 1978. – 268 с.
3. *Загребельний М.* Іван Драч. – Харків: Фоліо, 2012. – 120 с.
4. *Крижанівський С.* Нове життя нового прагне слова // Літ. газета. – 1961. – 14 листопа.
5. *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. – Київ: Смолоскип, 2010. – 630 с.
6. *Ткаченко А.* На рівні вічних партитур // *Драч І.* Вибр. твори : У 2 т. – Т. 1 : Вірші. Поеми. – Київ: “Укр. енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 2011. – С. 5–51.

Отримано 20 лютого 2017 р.

м. Дніпро

