

використанням стилістичного різноманіття, поєднанням драстичних описів із зменшено-пестливою лексикою, філософськими узагальненнями. Кругозір наратора здається ширшим і багатшим від персонального. Важливою, на наш погляд, для наратора є метаморфізація персонажів. Вигадавши історію про те, що вони – сільські вчителі, доктор Верходуб та Ольга Іванівна згодом присвоюють собі психологічний план точки зору вчителів і відповідно поводяться (боязко кашляють, вибачаються). Характерно, що і наратор приймає цю трансформацію і у фразеологічному плані власної точки зору номінує їх «бідним сільським учителем», «дурною дівчиною» [Винниченко: 19]. Таким чином, і персонажі, і наратор приймають точку зору працівників комітету, бо саме вони повинні були сприймати доктора та його супутницю як вчителів.

Отже, розповідна інстанція – наратор – у повісті В. Винниченка «На той бік» прикріплена у просторі до персонажа. Входячи у внутрішній світ персонажа, свою оповідь наратор, все-таки, веде із власної, зовнішньої, точки зору. Редукція наратора до іронічного голосу зумовлює процес інтерференції тексту наратора і тексту персонажа. Незважаючи на це, нараторіальна точка зору поряд з персональною залишається самобутньою у плані психології, оцінки та фразеології, аргументом чому служить іронічний модус персонажа.

Література: Винниченко В. На той бік / Володимир Винниченко. Режим доступу <http://www.ukrcenter.com/Література/Володимир-Винниченко/68519/На-той-бік-pdf>; *Успенський 1970*: Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Борис Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 227 с.; *Фрай 1987*: Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый / Нортроп Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: 1987. – С. 232 – 264.; *Шмидт 2003*: Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Тетяна Скуратко, викл. (Тернопіль)

УДК 821. 161. 2-31
ББК 83.3 (4Укр)

Конфлікт як головний драматичний компонент поем Івана Драча

У статті досліджено драматургічні елементи поетичної драматургії Івана Драча, простежено розвиток драматизованої авторської думки, розкрито особливості сюжетної організації текстів, композиційно-стильову колажність наративу та конфлікту ідей як головного драматичного елемента поем митця.

Ключові слова: жанр, драматична поема, конфлікт ідей, драматизм, метафоричність, художній стиль, образ, ремарки, монолог.

Tetyana Skuratko Conflict as main dramatic component of Ivan Drach's poems.

This article deals with the drama creation elements of poetic dramaturgy by Ivan Drach, traces the development of drama author's thought, explores peculiarities of suzette text organization, compositional-stylistic collage of narrative and conflict of ideas as main dramatic element of the artist's poems.

Key words: genre, dramatic poem, conflict of ideas, dramatism, methaphorism, artistic style, image, phrase, monologue.

Дослідники творчості Івана Драча давно відмовилися від трактування її як екстравагантного феномена. Безповоротно минули ті часи, коли його доробок не сприймався деякими реципієнтами, а сам поет зазнавав гострих і несправедливих звинувачень з боку тенденційної критики, що спрощено інтерпретувала художній дискурс поета. Відтак інтерес сучасних дослідників до його творів та неповторної стильової палітри не спадає, зумовлюючи появу нових розвідок та студій. У цьому контексті драматичні поеми поета привертають увагу літературознавців і театрознавців, проте його поетична драматургія не стала предметом скурпульозного осмислення, зокрема з погляду конфліктів як важливих чинників драматичного моделювання художньої картини світу, онтології дійових осіб, естетичної природи драматичних поем автора. Це, на наш погляд, пояснюється художньою багатогранністю поета, яка не піддається звичним одиницям виміру. Відвертий інтелектуалізм й імпліцитна фольклорність, розкрилля творчої фантазії і по-драматичному концентрованість художніх образів, динамічний діалог і філософський монолог, метафоричність мислення і

драматизм – характерні ознаки творчої манери І.Драча як драматурга.

Вагому роль у метадискурсі Івана Драча посідають драматичні поеми («Дума про Вчителя», «Соловейко-Сольвейг», «Зоря і смерть Пабло Неруди»), які виростили з його лірики і кінодраматургії і становлять окрему сторінку творчості митця. В них вироблені і в основних своїх моментах сформульовані автором основні принципи жанру, які роблять поетичну драматургію І.Драча своєрідним і помітним явищем сучасної української літератури. Митець зумів органічно поєднати жанрові ознаки ліро-епічної поеми та жанрову матрицю драми. Передусім, драматичні поеми Івана Драча сучасні за своїм звучанням, за прагненням ввійти в найтісніший контакт з читачем або глядачем, «відкритістю» своїх розв'язок, напруженістю дії, зіткненням характерів та конфліктів.

Здійснюємо аналіз жанрової специфіки драматичних поем І.Драча під кутом зору літературної спадкоємності визначального для цього жанру конфлікту як зіткнення характерів, поглядів і життєвих принципів, які покладено в основу дії його творів. Його конфлікт есплікується чере призму суперечностей доби, протистоянь дійових осіб, зіткнення між ними, а також через внутрішню боротьбу героя з самим собою. Слід зазначити, що драматичний конфлікт у поемах І.Драча суттєво відрізняється від конфлікту в суто драматичних творах, зокрема трагедії чи трагікомедії; на характер зіткнення і суперечностей дійових осіб у драматичній поемі впливає також ліричний струмінь, що переважає в ліричній поемі. Безпосереднє, сміливе втручання автора у конфлікт поем засвідчує своєрідність його поетичних драм, які будуються на «конфлікті ідей».

Конфлікт ідей є визначальною особливістю драматичних поем І.Драча. Деякі критики, зокрема М.Ільницький [Ільницький 1980: 150], М.Рябчук [Рябчук 1981: 163], А.Янченко [Янченко 1981: 171], Б.Горин [Горин 1996: 120] не приймають такого конфлікту, вважаючи його надто схематичним через надмірне використання публіцистичних засобів, тобто виступають проти художньої дифузії жанру. Однак не слід забувати, що драматична поема є жанром синтетичним і штучне «прив'язування» її до певних суто родових ознак призводить до однобічної оцінки твору.

Б.Олійник, вивчаючи генеалогію Драчевої ліро-епіки, цілком справедливо вбачає її джерела у творчості Лесі Українки [Олійник 1973:140]. Доречно з цього приводу навести цікаве зізнання самого Івана Драча: «У творчості Лесі Українки мене більше приваблює драма, ніж лірика. У драмах вона – поетеса світового рангу, наявність такого автора могла б зробити честь найрозвиненішій національній культурі» [Драч 1977: 34]. Саме Леся Українка є чи не першою в українській літературі письменницею, яка сміливо виводить на театральний поміст ідеї, яким належало двобоєм утверджувати правду.

Відоме твердження, що «Лісова пісня» є феєричним увічненням боротьби добра і зла й оспівуванням апофеозу перемоги природного начала, втіленого в символічному образі красуні лісів – Мавки. У драматичній поемі Лесі Українки «Одержима» пафос боротьби і буденність всепрощення також виступають ідеями-антиподами, а також не безликі – перед нами два протилежні персонажі Мессія та Міріам. Подібні «оживлені» конфлікти ідей зустрічаємо в інших творах Лесі Українки, а також у її наступників Івана Кочерги, Леоніда Первомайського, Олександра Левади та Івана Драча, Юрія Щербака.

Отже, Іван Драч активно спирається на традиції, шукаючи нових акцентів в оголеному, здавалось би, конфлікті, розвиває його, врешті, надаючи йому синтетичних рис. Важливо з'ясувати основні риси конфлікту ідей загалом у драматичних поемах І.Драча. На нашу думку, це – найвищий ступінь абстрагованості від конкретних подій чи, більше того, вчинків окремих людей. Наприклад, автор постійно іменує Пабло Неруду поетом, а В.О.Сухомлинського – Вчителем, Марину Турчин – скульптором. Таким чином, він, спираючись на конфліктну особистість, шукає в ній рис, які визначають її індивідуальне обличчя, і разом з тим художньо досліджує типовість її характеру. Пабло Неруда – то не лише чилійський поет, це ідеал народного співця. В.Сухомлинський – не лише директор Павлищанської школи, це символ досвіду педагогів усіх віків, гуманізму, що втілює цей педагог.

Слід наголосити, що І.Драч майже не використовує зовнішніх ефектів. Може виникнути контрзапитання: а чи варто вважати «зовнішнім ефектом» корабель з його «вільним

принципом» («Зоря і смерть Пабло Неруди»). На перший погляд, він справді, здавався б, особливо зі сцени, оригінальним атрибутом оформлення. Але такий підхід серйозно збіднює якісне, повноцінне розуміння твору загалом. По-перше, корабель – це символ мрії, хоч і не здійсненої, зате здійсненої. Згадаймо хоча б «Парус» М.Лермонтова, образ човна у поезії «Ніч... а човен – як срібний птах» Євгена Плужника або фінал повісті В.Катаєва «Белеет парус одинокий». Та й сам Пабло Неруда з жалем, хоч і не без лукавинки, писав в «Оді кораблику у пляшці» (переклади наводяться російською, оскільки українською їх «інтерпретував» переважно сам І.Драч): *«Ти – капсула любви на волнах, ти – / творенье сирен. / Впрочем, по правде сказать / никто его не выдвигал, и поплывет он единственным / в моем сновидении»* [Неруда Пабло 1978: 398 – 399; переклад Б.Слуцького].

Зовсім по-іншому сприймаються після цих аналогій мрії Поета у драмі І.Драча про затишок, спокій, мрії людини знедоленої, втомленої постійними переслідуваннями і поневіряннями: *« – Я капітан, але судно моє затонуло. / А ти заходь, друже, подруго, товаришу, / заходь на мій корабель, / а ти побудь у моєму домі, / побудь, ти не лякайся оцих громил, / які тимчасово там порядкують, у моїй капітанській вітальні...»* [Драч 2006: 343]. Цим довірливо-інтимним відтінком у діалозі з глядачем драматург, безперечно, лише увиразнює конфлікт, надаючи йому більшої гостроти і трагічності.

По-друге, корабель – символ всієї творчості Пабло Неруди. Мариністична тематика є провідною в його поезії.. Досить навести назви збірок, щоб пересвідчитись у цьому: «Море і дзвони», «Великий океан», «Плавання і повернення», «Вірші Капітана», «Меморіал Чорного острова». Корабель – улюблений образ Пабло Неруди. Він навіть любив називати себе Капітаном. Та й сам І.Драч не заперечує запозичення цього образу-символу поеми з творчості Пабло Неруди: *«Такий цей корабель постає зі спогадів сучасників, очевидців, друзів і наклепників»* [Драч 1977: 201].

Більше того, автор заповнює сцену специфічним реkvізитом – улюбленими речами Поета, пов'язуючи тим самим образ корабля і з біографією чилійського митця. Відомо, як по-особливому, навіть меланхолійно ставився Пабло Неруда до різноманітних дрібничок домашнього побуту. Проте оригінальність І.Драча не в

реквізитному антуражі, а в тому, якого значення він надає тим речам, які знаходяться на сцені. По-перше, всі вони збільшених, навіть гігантських розмірів: Великий Дерев'яний Черевик, Великий Чорний Дерев'яний Ключ, Величезне колесо старої гарби, Пісочний Годинник, Величезний завбільшки з людину, Великий барабан, Величезний глобус старовинної роботи [Драч 2006: 334]. У річищі *поетики шозистів*, яскравим представником яких був французький письменник Ален Роб-Грійє, Іван Драч зіставляє речі з людьми (характерно, що на нижній палубі, де вони розмішені, діють переважно негативні персонажі), прирівнює людей Ареляно, Ромео до речей на зразок Величезного Вуха. Таким чином, через гіперболу щодо речей автор застосовував літоту щодо людей (подібний прийом зустрічаємо у казці братів Грімм «Хлопчик-мізинчик»).

По-друге, всі предмети у поемі Драча функціонують самі по собі. У критиці така деталь чомусь обійдена мовчанням, а поет, між іншим, хотів звернути на це увагу читача, виділивши навіть слова «САМІ ПО СОБІ» особливим шрифтом. Звичайно ж, і тут можна знайти типологічну спільність з творчістю Пабло Неруди: «... *прошли они жизнью моей, / жили вместе со мной / и этапы настолько живыми, / что, наверное, прожили / жизни моей половину / и, наверное, смертью моей / наполовину умрут*» [Неруда Пабло 1978: 141], – пише він у «Оді речам». Мабуть, це зізнання і лягло в основу самочинності мертвих предметів, що через якісь підводні внутрішні зв'язки підкреслює прагнення Пабло Неруди до духовної свободи. Отож, деталі реквізиту мають не тільки фонове, а й смислове наповнення при творенні конфлікту.

Поет, спираючись на традиції вертепної драми, поділяє корабель на дві палуби – верхню і нижню. На верхній палубі дія є цілком ретроспективною і здебільшого документальною. Головною дійовою особою на ній є Пабло Неруда. На верхній палубі перед нашими очима проходять найпам'ятніші сторінки життя великого чилійського співця, дія, що відбувається тут, є, по суті, втіленням його високих ідеалів. На нижній палубі діють вороги Поета – капітана Ареляно і три Ромео, які ведуть принизливий допит Джульєтти, що символізує вічно живу красу життя, повного пізнання.

Такий «розподіл» дії ґрунтується на забутих традиціях народного лялькового театру Середньовіччя. Згадаймо «триповерховий» принцип постановки «шкільних» п'єс, де на верхньому ярусі діяли боги, ангели, тобто позитивне начало у житті, а на нижньому – демонічні сили, пекло (тобто негативне начало), що намагались спокусити простолюдинів. Таке «спокушування» в поемі Драча особливо увиразнюється у зв'язку з використанням так званих «ходячих» образів Ромео і Джульєтти. Переосмислення цих образів особливо ефективно через те, що характер «спокушування» за допомогою електричного струму, діаметрально протилежне у всіх відношеннях до того ідилічного кохання, яке склалося між героями трагедії Шекспіра. А оскільки конфлікт у драмі І. Драча відображає «драму ідей», то й мета «спокушування» відрізняється від тієї, яку ставили перед собою демонічні сили у середньовічному вертепі. І тут знову ще вузлик специфічних деталей. Каткування Джульєтти автор називає дослідженням «червоної Джулії», Ромео ж оголошуються «літературознавцями» [Драч 2006: 232]. Нарешті, слід відзначити, що Джульєтта ще надто освічена і тому нагадує середньовічних простолюдинів, які були безпорадними перед вищими силами. Цікавим є те, що автор «примушує» героїв верхньої і нижньої палуб вступати у діалог між собою, в якому ще більше виявляється нищість таких персонажів, як Критик, який вмів лиш цинічно заявити: *«Пабло Неруда поетом був / до книжки «Іспанія в серці» / Нею він вдарив / у серце власній поезії»* [Драч 2006: 350], або задавати Поетові наївні питання: *«А чому в «Оді Федеріко...» викажете, / що тепер через Лорку фарбують / в блакитний колір лікарні?»* [Драч 2006: 348].

Нарешті, «розподіл» дії на двох палубах має і суто практичні переваги, бо робить її розгортання динамічною і сконденсованішою. Повертаючись до образу корабля у драматичній поемі Івана Драча, слід зазначити, що він уособлює прогрес, про який мріяв Пабло Неруда. Згадаймо хоча б його вірш «Привид на борту вантажного судна», де у високохудожніх образах-символах (корабель, океан, привид) показується пробудження своєрідної активності: *«Внезапно вскипає вода за бортом; / волни топчуть, будто проситися призрачний конь / и бьет в солёную воду копыта. / снова топот захлебывается волной. /*

И в каютах остаётся оно только время: / недвижимое, внятное, словно большая беда» [Неруда Пабло 1978: IX, 9].

У Драча аналогічне значення образу корабля виявляється в тому, що цей образ впливає на капітана Ареляно, доводячи того до божевільного страху перед ним. У цьому плані образ корабля зближується з іншим символом – океаном. У шостому «зауваженні з приводу дії» І.Драч зазначає: «... весь час дихає океан, то лащиться, то тяжко зітхає, то розкотисто жене хвилі, то бурунить. Постійне нагадування про себе. Океанське» [Драч 2006: 335].

Порівняно це зауваження з рядками вірша Пабло Неруди «Великий океан» (цикл «Пісні для Всіх»): «*Это дыхание твое / поднимает и опускает/ струистый покров, / ткань из литых / и литучих лучей. / Вся обнаженная кожа земли/ полировалось твоими волнами. / Все сеиство твое полно собой*» [Неруда Пабло 1978: 111, 331; переклад М.Самаєва].

Василь Земляк, автор іншого твору, присвяченого подіям у Чилі, – п'єсі «Президент», наводить такі слова Пабло Неруди: «Великим я почуваю себе тоді, коли стою на березі океану... Я почуваю себе його краплиною» [Земляк 1978: 203].

Тому, мабуть, не випадково з'являється у творі І.Драча про Пабла Неруду така фраза: «Все це в Чилі – на балконі Тихого океану, В е л и к о г о океану» [Драч 2006: 333; виділення наше], мабуть, не випадково пригадає автор древнішу назву Тихого океану – Великий, надаючи тим самим життєствердної патетики своїй розповіді про визначного борця за демократичні свободи.

Не випадково є й співвіднесення океану з калюжами: «*В калюжах тяжело кораблю ходити, Лаштуймося на океан*» [Драч 2006: 333], – бо воно неодмінно викликає асоціації з нерудівськими кораблем, що долає океанічні обшири, і корабликом у плящі [Пабло Неруда 1978: 11, 81].

Привертає увагу і запозичене порівняння Чилі з балконом (воно, до речі, зустрічається і в «Президенті» В.Земляка). Для Пабло – й о г о Чилі – це балкон, півострів, одним боком зв'язаний з гнітючою віделівською, а потім піночєтєвською дійсністю і омийтий освіжаючим вирієм в е л и к и х мрій поета.

Так чи інакше кожен з цих атрибутів чи епізодів служить єдиній меті: вирізнюванню з-поміж метушливої зміни подій основної ідеї, роздвоєної на два суперечливі начала – добре і зле.

Саме у цьому вимірі, у «драмі ідей», у філософському спрямуванні конфлікту, що лише увиразнює соціальну суть його, А.Янченко визначає «конфлікт між Пабло Нерудою і реакційними силами чилійської вояччини» [Янченко 1980: 16]. Ще одна важлива, на наш погляд, структурна особливість драми «конфлікту ідей» – колажність, що виявляється в композиції (поєднання реальності з фантазмагорією) і в стилі художнього наративу.

Реалістичні герої у «Зорі і смерті Пабло Неруди» співіснують і навіть вступають у певні стосунки з образами чисто символічними (Величезне Вухо, Дві Тіні, маски). До того ж колажність образів тісно пов'язана з їх поліфункціональністю, адже не можемо віднести Хуана і Хуану, Джульетту і трьох Ромео до документальних чи ж, навпаки, до фантастичних персонажів. Розвиваючи у цьому напрямку багаті традиції української драматургії (згадаймо «Лісову пісню» Лесі Українки, драматичні фрески Віталія Колодія «Засвіт на Русі»), Іван Драч такими прийомами ущільнює й увиразнює конфлікт, групує образи, які наповнені багатозначністю. Це підкреслюється художнім наративом, своєрідністю мовлення дійових осіб, використанням образів-символів для підкреслення експресивності, створюючи особливу стильову атмосферу. У такий спосіб поєднано літературний «класичний стиль» з іронічним і саркастичним мовленням, пафос з ліричним струменем, що притаманне для неореалістичної поетики.

Колажність структури твору зумовлює переплетення кількох сюжетних ліній, по суті, лиш апогей моральної кризи Ареляно збігається з кульмінацією драми. Що ж до Джульетти, то вища точка її еволюції настає ще в кінці другої частини, коли вона розповідає: «Мамо, я дала відповіді на всі їхні запитання. Це був довгий і болючий процес, тому що я намагалась давати якомога менше свідчень, я надіялась хоч якось вберегти тих, кого зумію. Мамо, біда була в тому, що істина здавалось їм менш правдоподібною, менш ймовірною, ніж брехня» [Драч 2006: 389]. Неодноразність розгортання різних сюжетних ліній змушує читача постійно перебувати в крайньому напруженні, чим драматична поема нагадує своєрідну макронуелу.

Композиційна колажність дозволила авторові акцентувати свою увагу лише на трьох моментах життя Поета: знайомство з

Гарсія Лоркою, протест проти політики президента Відели, одержання Нобелівської премії. Проте «фрагментарність» композиції і, на перший погляд, обмеженість у «можливості послідовно-логічного дослідження» [Янченко 1981: 170] не заважають авторові рухати сюжет, доводити конфлікт до кульмінаційного апогею, «подати ряд характерів у розвитку. Окрім самого Пабло Неруди, Ареляно – Капітана, це стосується таких персонажів, як Критик і – ще більшою мірою – Джульєтта» [Янченко 1981: 170].

Принцип композиційно-стильової колажності як драматургічного елемента І. Драч пізніше використав і в так званій «чистій драмі» «Гора» (1997), жанрові якої дано таку авторську дефеніцію: «Документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т.Г.Шевченка і його похорону на Чернечій горі» [Драч 1991: 3]. Тут письменник знову «роздвоює» сюжет на два конфліктні стрижні, розподіляючи їх між двома частинами «Хата, або Страсті Тарасові за Варфоломієм Шевченком» і «Гора, або Страсті Тарасові за Грицьком Честахівським». Синтез роздвоєного сюжету намічається у заключній частині «Замість епілогу, або Свідчення навздогінці».

Таким чином, драматичний конфлікт у творах І. Драча – умовний, символічний і колажний. Він є не схемою, а живим втіленням конкретних характерів передусім у зв'язку з ліричною наснаженістю цих творів. Автор моделює зовнішні та внутрішні конфлікти, багатогранно змальовує образи, характери протагоністів. Драматичні поеми Івана Драча наповнені філософічністю, порушують вічні онтологічні питання буття, життя і смерті, вірності і зради, правди і кривди.

Література: Бабишкін 1967: *Бабишкін О.* Драматургія Лесі Українки. – К., 1963. – 357 с.; *Белинский 1958:* Белинский В. Эстетика и литературная критика: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1958; *Горин 1958:* Горин Б. Рідкісне обдарування. // Дзвін. – 1996. – № 10. – С. 117 – 122.; *Земляк 1978:* Земляк В. Чарівний кінв. – К.: Рад. письменник, 1978. – 240 с.; *Дем'янівська Л.С.* Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. – К.: Вища школа, 1984. – 160с.; *Драч І.* Поеми. – К.: Генеза, 2006. – 510 с.; *Драч І.Ф.* Вірші та поеми. / Авт. передм. І.М. Дзюба. – К.: Дніпро, 1991. *Драч І.* Наблизитися до серця читача: Запитання німецького літературознавця і відповіді поета. //Укр. мова і літ. в шк. – 1977. – № 9. –

С. 31 – 34.; *Льницький М.* На вістрі серця і пера: Про спадкоємність художніх традицій і новаторства в сучасній українській радянській поезії. – К.: Дніпро, 1980. – 286 с.; *Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка.* – К.: Академія, 2006. – 752 с.; *Лесин В., Пулинець О.* Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 436 с.; *Мельничук Б.* Драматична поема як жанр. – К.: Дніпро, 1981. – 144 с.; *Неруда Пабло.* Сочинення: В 4 тт. – М.: Худ. лит., 1978.; *Олійник Б.* До глибини джерел // Дніпро. – 1973. – № 10. – С. 138-140; *Рябчук М.* Парадокси дорожні і поетичні. /У Вітчизна. – 1981. – № 7. – С. 78 – 81; *Слабошпицький М.* І рідна калина, і сльози Пікассо, і соната Прокоф'єва. // Літературна Україна. – 1980. – 10 червня; *Ткаченко А.* Духовний материк митця: [про Івана Драча] // Київ. – 2006. – № 11. – С. 152-178; *Ткаченко А. О.* Поетичний світ Івана Драча. – К., 1986. – 166 с.; *Ткачук М.П.* Іван Драч // Українська мова і література. – 2001. – 15 (223), квітень.; *Янченко А.* Жага і талант поетичного пізнання (Штрихи до портрета Івана Драча) // Українська мова і література в школі. – 1980. – № 9. – С. 16 – 33; *Янченко А.* «Світ обійти поезією...» // Дніпро. – 1979. – № 10. – С. 153–155.; *Янченко А.* Світ поетичного щоденника // Вітчизна. – 1981. – № 4. – С. 144-180.; *Янченко А.* Пабло Неруда в уяві і документах. // Літературна Україна. – 1980. – 1 серпня. – С. 16.

В статтє исследуются драматургические элементы поэм Ивана Драча, прослежено развитие драматизированной авторской мысли, раскрыто особенности сюжетной организации текстов, композиционно-стильовую коллажность нарратива и конфликт идей как главного драматического элемента поэм художника.

Ключевые слова: жанр, даматическая поэма, конфликт идей, драматизм, метафоричность, художественный стиль, образ, ремарка, монолог.

Надія Янець, асистент (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Пол) 3

УДК 82 А/я1/7.07+82-2(477)