

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ І ЇЇ КЛЮЧОВІ КОНЦЕПТИ

УДК 821.161.2.09. Д 72

Нінель ЗАВЕРТАЛЮК, д. філол. н., проф.
Дніпропетровського національного університету
імені Олеся Гончара

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ПАРАДИГМИ В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ І. ДРАЧА У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ «СОЛОВЕЙКО-СОЛЬВЕЙГ»

У статті осмислюється специфіка інтерпретації «вічних» і відомих літературних образів, мотивів і сюжетів, їхня функціональність у розкритті проблематики творів, характеристики персонажів, типології останніх у драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг» І. Драча, алюзій, ремінісценцій в авторському тексті, визначається новаторство їх використання.

Ключові слова: драматична поема, типологія, інтертекст, інтерпретація, рецепція, характер, міф, фантасмагорія, алюзія.

Коли йдеться про поезію І. Драча, незалежно від того, якого періоду, думка, як правило, прив'язує її до поеми «Ніж у сонці», віршів збірки «Соняшник», що були в епіцентрі модернізації української літератури на межі 50-х – 60-х років, що звільнялася від описовості, декларативності, диктату теорії безконфліктності, акцентуючи увагу на створенні образу особистості. І. Світличний у статті «У поетичнім космосі» («Дніпро», 1962, № 4), розкриваючи зміст концепції художнього космізму у поезії раннього І. Драча, зіставив її із силою слова В. Маяковського, «який не боявся розмовляти з самим сонцем на „ти”» [6, 497], космічністю П. Тичини, що сфокусувала в собі «дух вічності, матерії» [6, 498]. Додавши до цієї характеристики таку прикмету як «космічність почуттів», І. Світличний стверджував, що І. Драч «бесідує з небом на „ти”. І не тільки з небом. У його поезію запросто входить Сковорода і Врубель, Шевченко і Сар'ян, Бетховен і Ейнштейн, Хемінгуей і Пікассо...» [6, 501].

Оцінюючи поему «Ніж у сонці», І. Світличний провидів одну із суттєвих домінант творчого письма І. Драча. Дійсно, в поезію І. Драча входять велетні світової й національної духовності своїми біографіями, досвідом, образом, словом і текстом своїх витворів. Ідентифікуючись із особистісним континуумом поета, вони й створюють міцний пласт інтертексту його творчості, що нечасто, зокрема в означеному аспекті, повертає увагу літературознавців.

Не так давно (2007) до розгляду цієї проблеми звернулася Г. Войтенко у статті «Інтерпретація „вічних образів” і сюжетів у драматичній поемі І. Драча „Соловейко-Сольвейг»» [1]. У ній, акцентуючи увагу на своєрідності перегуку драматичної поеми І. Драча з драмою-феєрією «Лісова пісня» Лесі Українки, вона відзначає типологію жіночих образів та мотивів Долі, Материнства, Добра і Зла творів поетів двох епох. На наш погляд, інтертекст драматичної поеми І. Драча глибший, концептуально розмаїтіший, що дає підстави продовжити розмову.

Як і інші драматичні поеми І. Драча, «Соловейко-Сольвейг» не лише засвідчує високу ерудицію автора (перелік портретів, ілюстрацій скульптур всесвітньо відомих художників в інтер'єрі майстерні, епізодичні згадки «вічних героїв») чи подібність деталей природного світу, а й майстерність надання відомим літературним мотивам, темам, сюжетам, образам нового змісту, і головне, асоціативності підтексту. Поглиблений розгляд цього тла поеми І. Драча, сподіваємось, дасть можливість досягнути неординарності модернізму І. Драча.

Поема «Соловейко-Сольвейг», як уже відзначали літературознавці (Л. Дем'янівська, М. Ільницький, Г. Войтенко), багатопланова за висунутими в ній концептами жінки. У розкритті їхньої сутності функціонально вагомими є літературні прототипи. Назва твору (у структурі якої поєднані семантично однакові слова, але з різних мов) першою своєю частиною зорієнтовує на ліризм українського звертання до коханої (коханого), другою – асоціативно на героїню драматичної поеми «Пер Гюнт» норвезького драматурга Г. Ібсена. Обидві вони характеристичні і стосуються як опосередковано, так і безпосередньо життя і взаємин головних героїв – Марини і Михайла Турчина певних періодів їхнього життя.

Починаючи з епілогу образ Марини розгортається у двох часових вимірах: минулого – життя 20-річної юнки, закоханої у скульптора Турчина, його дружини і теперішнього – 40-річної жінки, вдови Турчина. Перше постає ретроспективно – у спогадах Марини та характеристиці її тодішньої Турчином. Остання вводиться у текст твору у формі шепоту-голосу Турчина в діалозі з Мариною, що лунає із портативного магнітофона (з авторськими вказівками: «Голос Турчина» – «Голос юної Марини» [3, 133]). Змістовно та інтонаційно в ньому виражено відчуття радості закоханих сердець, що відтінено деталями краси дівочого тіла. Їх фіксація оком героя вмотивовується не лише його професіоналізмом, а й рефлексіями почуттєвого стану. Як скульптор він схоплює зовнішні риси. «Прекрасні руки твої і пальці довгі прекрасні. / Прекрасні лікті твої і зуби твої сліпучі прегарні» [3, 133–134], – це бачення художника, скульптора. А далі промовляють почуття і бажання чоловіка як рефлексії сексуальних переживань, зумовлених тілесністю жінки: «Прекрасне лоно твоє, і волосся шалене прекрасне, <...> / І литки, і стегна твої самим богом

шліфовані / – Боже мій, за віщо мені стільки щастя і дива за раз! <...> / Я прагну тебе день і ніч, тулитись до тебе, вмирати» [3, 134].

Актуалізуючи в образі юної Марини таку рису як жіночість, І. Драч через голос Турчина у записі вводить своєрідну іменну характеристику – Соловейко, Сольвейг, Ассоль, Мавка (цими іменами, відомими з фольклору і літератури, герой називає свою кохану). Таким чином оприявнюються спільність однієї із їхніх рис, притаманної й Марині: «дивоцвіття» ніжності і «дивовижжя» дитинності. І всі вони у «просторі Еросу», як висловилася Н. Зборовська про простір життя у «Лісовій пісні» Лесі Українки [4, 209]. У той же час кожне з цих імен має для Турчина й окремий особистісний зміст, репрезентований на рівень його свідомості і його життя.

З розвитком головної теми драматичної поеми І. Драча – кохання – життєва лінія Турчина хронотопічно розділена на два періоди – до Марини і з Мариною. Пара Соловейко-Сольвейг виокремлюється в її зорієнтованості на минуле (до Марини) і в перспективі на майбутнє (після смерті Турчина). У контексті часу до Марини, розгорнутого в оповіді Савицького (її час – п'ять років по смерті Турчина, тобто через 20 років від самих подій), два самостійні сюжети. У кожному з них свій предмет кохання героя, своя інтрига й розв'язка. Між собою вони пов'язані постаттю героя й образом скрипки. Перший – оповідь про долю коханої Турчина в час його перебування в словацькому партизанському загоні, розвідниці норвежки на ім'я Сольвейг (вказівки – норвежка, ім'я, внутрішньо сильна) спрямовують на героїню Ібсена. Але діє вона в інших обставинах: «орудувала ножем, як скрипкою. Бо й скрипку завжди носила з собою і грала, коли могла!» і «любила – Михайла» [3, 169]. Образ скрипки і ситуація гри Сольвейг на ешафоті перед розстрілом її фашистами інтерпретуються поетом як прощання дівчини з коханим («Грала і плакала <...> і гукала його крізь сльози...» [3, 169]) і як заклик помститися за неї. Він помстився – «знищив комендатуру <...>. Забрав скрипку, забрав кинджал» [3, 170]. Характеристично, що ці деталі (скрипка, кинджал), які в контексті обставин кохання героїв асоціативно викликають у пам'яті Сосюринське «сплелися боротьба й кохання», як засвідчують наступні життєві перипетії, роз'єднано. Кинджал (ніж) залишився у Турчина (Марина згадує, що бачила його в майстерні чоловіка серед інструментів скульптора). А скрипка набула нового життя. Передана наступниці Сольвейг, студентці консерваторії, самим Турчином, який «щойно почав спинатися на ноги як скульптор» [3, 171], вона призвела до їх розриву. Її ім'я, Оксана, очевидно, не вписувалося в ідеал Сольвейг, і її гру на скрипці Турчин не сприйняв. Після його образливих слів про її невміння грати Оксана, «як була в ситцевому платтячку <...>, Взяла скрипочку і пішла» [3, 172]. Пошуки її не дали результатів, а далі: коли «Михайло поринув у роботу – світ пропадав на роки...» [3, 172], –

констатується словами Савицького. Ця подієва розв'язка стосується лише взаємин Турчина і Оксани, але не теми скрипки Сольвейг. Актуалізація останньої пов'язана з образом хворої донечки Оксани. У першій розповіді про дівчинку, вкладеній в уста Петра, її неодноразово згадано як Солі, але в ремарці зауважено, що оповідь про неї завершується музикою Гріга («Петро вмикає музику. Чути Гріга» [3, 166]). Це уже натяк на ім'я Сольвейг, що безпосередньо оприявнюється в розповіді Савицького, який випадково зустрівшись з Оксаною, попростував за нею до її будинку. У ній акцентовано, що рідні кличуть дівчинку – Соловейко, Сольвейг, Солі, і промовиста деталь – дівчинка «грає і грає» саме на тій скрипці норвежки Сольвейг. Через цей образ І. Драч з'єднав усі драматичні сюжетні лінії, висвітлив детективні колізії побутово-особистісних стосунків героїв як наслідку того, що Оксана тоді пішла від Турчина.

Наділивши героїв (у цьому випадку – Петра і Савицького) роллю детективів, І. Драч передав їм і свої авторські повноваження оповідача. У результаті їхніх розшуків стає відомо, що дівчинка Сольвейг – донька Оксани і сестра Петра, сина Оксани і Турчина, про існування яких Петро не знав: мати відмовилася від нього заради свого майбутнього як жінки, а батько, звісно, про нього і не дізнався. Розкриття цієї таємниці започатковує нові інтриги, оскільки виявляється, що наречена Петра, Наталка, – його родичка, Марина закохана у свого «пасинка», а він любить її – свою «мачуху». Дано імпульс для своєрідної трансформації мотиву кровозмішення (Петро і Наталка) та Едіпової ситуації, розвиток і розв'язка яких не традиційні: Наталка після спроби самогубства і підпалу майстерні Марини, мабуть, буде втішена капітаном із аеродрому, якого для неї «про запас» тримала бабуся Степка, а Марина їде «за Петром. Буде викрадати в Норільську, далеко-далеко!» [3, 191]. Ситуація викрадання умовна, в обох випадках воно лише словесно озвучене.

Стосунки Наталки і Петра є альянсом подієвого плану сюжету «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Безпосередня вказівка на це наявна в їх характеристикі, оприявленої устами однієї із героїнь – 80-річної Степаниди, баби Степки, матері Турчина («„Наталка Полтавка” давно їх попарувала» [3, 114]), що далі деталізується в поетичній фіксації перипетій їхніх взаємин, наближених до відомого тексту, з поправкою на інший час: «Служив Петро у морфлоті – Наталка його чекала. Два роки був у Вірменії – Наталка його вичікувала. А це був подався в Норільськ – терпець дівці урвався» [3, 114]. Як і героїня І. Котляревського, Наталка І. Драча вирішує одружитися з нелюбом. Після цього починається відхід від готового сценарію. Наталка в драматичній поемі І. Драча – «скупана в любистку», «з Волині, очі сині, / Брови соколині» [3, 126], «вся в собі», «збитозна, замашна, уїдлива» [3, 186]: повідомивши Петра про своє весілля, встигає не лише рушники подати (до чого її ніхто не змушує), а й «розписатися», та побачивши його, «нумо до нього в машину, в

весільному вінку» [3, 116]. Петро І. Котляревського наставляє Наталку «покоритися своїй долі», а за нього «одправити панахиду», до такого кінця у своєму житті готова і Наталка: «У моїй житті кінець недалеко...» [3, 64 – 65]. Фінал їхньої історії щасливий відповідно до традицій сентименталізму: Возний і Терпилиха, розчулені, благословляють молодят. У І. Драча порушення Наталкою і Петром закону (закріплення загсом її одруження із Копачем) зумовило розвиток гострого конфлікту (Петро – Копачі).

Драматична поема «Соловейко-Сольвейг» І. Драча побудована за тим принципом, що й інші його твори цього жанру, тобто, як він наголосив у «Думі про вчителя», – за принципом «сурми колажу» [2, 8]. Для неї характерні поліфонія сюжетних ліній, нагромадження подій, їх змішування в часі, частково у просторі, поєднання реального і фантазмагоричного, власне авторського тексту із своєрідно інтерпретованим прототекстом, поетичного слова героїв і прозових ремарок, наявність кількох оповідачів. Але це не порушує стрункості драматургічного мислення, що й скеровує поетико-образну систему твору на розкриття головної проблеми. І. Драч на зустрічі із студентами Дніпропетровського (тоді) державного університету у 1982 році визначив її як «феміністична» (точніше, як на сьогодні, було б означити – гендерна) – жінка-митець, її внутрішній конфлікт між обов'язком митця і природним призначенням жінки, що розгалужується її парадигм у зв'язку із образом центральної героїні – Марини. Паралель героїв І. Драча та І. Котляревського і їхніх буттєвих дискурсів, розгорнута на початку Першої частини драматичної поеми «Соловейко-Сольвейг», є зав'язкою розвитку сюжету, зорієнтованого на виявлення самодостатності героїні. Образ Сольвейг – аксіологічна детермінанта характеристики Турчина і Марини.

Як уже згадувалося, одна із характеристик Марини Турчином – «жадана Сольвейг». Але Марина не наступниця його першого кохання і не Ібсенівська героїня, хоча асоціативно відчутне їх сходження. Сольвейг Ібсена убезпечує Пера Гюнта від втрати власного «я». Силою свого кохання вона визволяє Пера Гюнта із хаосу його бажань, блуду, повертає йому тяжіння до життя. Марина, як і Сольвейг, стає для Турчина коханою і матір'ю, до того ж – його руками і медсестрою. Але Турчин – не Пер Гюнт, він сильний духовно, він майстер, творець життя, скульптор. Він кохає Марину за її красу, ніжність і силу, за те, що відродила в ньому «мужчину», а головне – те, що він, як Пігмаліон Галатею, витворив її, свою Марину. Саме це з'єднало їх найміцніше. Не було такого зв'язку з Оксаною, що й призвело до розриву їхніх стосунків. Витворив Марину, юну, двадцятирічну, у мрамурі, і Марину – самовіддану дружину і Марину-митця, що завжди в його тіні, навіть після його смерті. «Він

народив мене – я з ніг до голови його. Я – його дитина» [3, 147], – констатує Марина.

Характеристики Соловейко, Сольвейг, Ассоль не передають всієї повноти почуттів Турчина до Марини. Скульптурному її образу, яким він увічнив образ юної Марини, поставивши скульптуру на горбі над шляхами, «там, де затишне озеро» на Волині, так, що її «за свою <...> Мавки визнають» [3, 134], ідентичне ім'я – Мавка. В інтерпретації образу Мавки в драматичній поемі І. Драча немає нічого містичного, хоча в «Місячному інтермецо» вона теж серед «дивних істот», але по суті залишається уособленням бачення Турчином краси Марини. Для Турчина бухенвальдського періоду Мавка, як і «Лісова пісня» та її авторка, – символ рідного краю, Волині. Мавка-Марина у скульптурному образі – уособлення жіночості, ніжності, чистоти, природності. Її характеристичною ознакою є білий колір («біле рамено», «білосніжна Мавка»). І тільки Савицький ще тоді, коли Турчин ліпив свою Мавку, бачив у Марині інше, хоч теж був закоханий у неї: «щось нищівно нежіноче, / Гнітюче щось. Безжальне і веселе. <...>. Дивна. Крутойдуча» [3, 141].

Поєднання непоєднуваного – ліричного, романтичного із фізичною силою – акцентоване через антитетичні деталі мікрохарактеристики 40-річної Марини в першій ремарці Прологу «Соловейко-Сольвейг» (у руках Марини «букет сон-трави», а супроти йдучому їй назустріч Савицькому вона «займає позицію, з якої важко було б її зрушити кількома натівськими бригадами» [3, 111]). З розвитком сюжетних ліній, в епіцентрі яких образ Марини, цей контраст оприявнює поєднання в її душі, характері, бутті два начала – фемінного й маскулінного. Уособленням фемінного є скульптурний образ Мавки, що набуває символічного значення. У зв'язку з ним психологічно розкрито жіноче тяжіння до материнства, мрії бути коханою сильного чоловіка, щоб «украли б хоч раз» [3, 128], щоб на руках носив. Маскуліне – у підкресленні в образі Марини рис не лише сильної особистості митця, а й зовнішнього її очоловічення. Неодноразово йдеться про її красу, «пишне золотисте волосся» й паралельно про її фізичну силу з наголосом на дії: в епізоді першої зустрічі з Турчином «витягла» його, побитого, на плечах – «міцна була, молода» [3, 119] – (дія, що потім узагальнилася в означенні «чоловіконосіння» [3, 132], бо коханий після катувань у фашистському концтаборі не був здоровим). Портретні деталі акцентують гостроту зору («яструбині очі», «соколинні», «погляд допитливий, виразний, соколиний»), силу рук («з руками вантажника», «руки... великі, розбиті, / Наче розплескані, наче якісь нежіночі» [3, 123]), а в тих руках – молот, долото, якими «все гатить, гатить». Устами Степаниди, образ якої у драматичній поемі інтерпретується як образ берегині патріархальних поглядів на статус жінки й чоловіка, виголошено здивування з приводу

зовнішності Марини («Диво! Таке сухе, розгонисте, таке мужчинське наче» [3, 118]) і заперечення тієї праці, що є протиприродною для жінки («Хіба це бабська, людоньки, робота?!» [3, 118]). У той же час у цьому емоційному вибуху Степаниди, в останніх її словах – утвердження тези, що жінка залишається жінкою, що актуалізується в розвитку внутрішнього конфлікту змістовно у двох напрямках – у душі Марини, розвиток якого зумовлює еволюцію героїні як особистості митця і як просто жінки. Так, Турчин народив Марину як жінку і як митця за своїм уподобанням, як Пігмаліон Галатею. «Я вся його, мене почав з нічого він» [3, 143], – стверджує вона. Але, як і Пігмаліон, Турчин не допускає її відступу від закладеного ним коду. Вона, дружина, на його прохання (чи вимогу) навіть грає «комедію, / Чи драму, чи трагікомедію», що нібито «винна» в їхній «довгій бездітності» [3, 154], і «міф про качалку створила», «сім'ю навпаки», де «він качалку тримав у руках», а «волоцюгою» була жінка [3, 153]. Коли ж Марина «трохи вбилася у пір'я / І стала дещо міркувать по-своєму, / І виставлятихсь все-таки від себе» [3, 143], виникає конфлікт, що зумовлює його протилежну поведінку: «підкушував», «просто познущався», «глузливо під'їдав» [3, 143].

Психологічна парадигма заздрощів у драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг» багатоаспектна. Це і заздрість успіху, таланту (Савицький – Турчину), молодості (Марина – Наталка). Авторитарність Турчина у ставленні до Марини розцінюється як ревності: «Він ревнував мене, спершу – як жінку, потім – як митця. Остання ревність глибша, незбагненніша» [3, 144]. «Незбагненніша», бо породжує відчуття залежності як учениці від майстра, що Марина спостерігає і після його смерті у ставленні до неї заздрісників – її і Турчина, які шукають в ній лише «традицію» Турчина, не бажаючи бачити її власне. Навіть Савицький (який заздрив Турчину ще й через те, що його любила Марина) докоряв: «... ти – його віруюча, збутись кайданів його не можеш» [3, 181]. Як вияв страждання, зумовленого таким становищем, і як протест проти нього звучить розпачливе: «Коли вже скину пута Турчина з своїх плечей?!» [3, 155].

Драматизм внутрішнього конфлікту поглиблюється новою колізією в його розвитку (ситуацій, пов'язаних із введенням сюжетної лінії Петро – Наталка). Сутність її означена метафорою, що винесена в заголовок Першої частини драматичної поеми І. Драча – «Весна з соловейком у пазусі». Зміст цього метафоричного образу як часу і стану жінки певного періоду її життя розкривається з розвитком сюжетної лінії Наталка – Петро, де Марина – споглядач чужого щастя – починає усвідомлювати своє бажання любовних пригод («Бо жити без крил навіщо?»), прагнення (як зауважено з приводу жесту Марини «різко засовує штору на вікні») «назавжди збутися чогось болючого, нині несотворенного, але завжди нав'язливого» [3, 132]. Це «чогось» – і є згадані вище залежність, міф,

«тягар – невидимий, тяжкий». Його зміст конкретизується у словах Савицького: «Щось моторошне є, коли буяння плоті / Себе вганяє у цемент і камінь, / коли прекрасна жінка в пишнім цвіті / Дитя не тулить у пориві матері» [3, 141]. Намічена у зв'язку з цим тема продовжена на рівні містичного і фантазмагоричного у вставному між двома частинами драматичної поеми «Місячному інтермецо», де оприявлено підсвідомі інтимні жіночі бажання через сновидіння, візії.

Сюжет «Місячного інтермецо» структурується за зразком античної трагедії. Він розгортається як діалог, що переходить у полілог; герої – Марина і Дівчина-Мавка – мають у ній сольні партії. Крім того, наявний хор «дивних істот», що поділяється на дві частини (чоловічу й жіночу), кожна з яких, у свою чергу, розпадається на «голоси» «дивних постатей», що як «дивовижжя озерне, лісове, болотне, людське, мистецьке, всіляке», «заполонює Маринину робітню», серед яких і Марина «скидається на сновиду» – «спить і не спить». Постаті чоловічої частини хору символізують нездійснені мрії Турчина. Серед них персонажі Лесі Українки, але – лише за ім'ям, за сутністю вони репрезентовані на сучасність. «... зроби мені руки з атомних боєголовок», – волає «Той, що греблі рве», натякаючи на руйнівницький характер часу. Кредо «Того, що в скалі сидить» – пересидіти, третій, який називає себе «Перелесником», заявляє, що він – «мужчина феміністичної доби» [3, 158]. Дід Водяник бачить себе героєм дитячої казки. Така інтерпретація відомих літературних героїв спрямована автором на вираження думки про те, що талант митця неповторний. Усі згадані персонажі вимагають від Марини здійснення заповіді Турчина – «вирізьбити їх з дерева. Увічнити в граніті. В камені». Але при цьому відзначають: «Дай нам виміри і форми. / Своє захлання поклади за норми, / Які не здатен осягти мужчина! Ти – жінка, перевозміст, первопричина» [3, 159]. Друга частина хору – «персонажі Марининих мрій. Виплекані людством і нею образи»: Беатріче, Жанна д'Арк, Наталка Полтавка, зоряна жінка – Чайка, Аеліта, Мавка. Вони теж вимагають: «народи нас». Мавка, витворена Турчином, теж вимагає її, Маринину, Мавку, що «сяйвом затріпоче над землею» [3, 156].

Тема народження в «Місячному інтермецо» отримує додаткові нюанси внаслідок актуалізації образу каменю, що розширює межі метафоричної антитези в Другій частині твору І. Драча. Образ каменю у прямому його значенні – як матеріалу скульптора – наскрізний у творі, відповідно до його теми і професії головних героїв. Але його властивості перенесено і на людину: у значенні міцності, сили, з одного боку, і закам'янілості, душевного холоду, з другого. Уперше означення «камінна жінка» вжито Наталкою стосовно Марини як підкреслення її здатності «гатити отим молотом» [3, 125]. «Я – кам'яна», – підсумовує свої переживання Марина у сновидному стані, утверджуючи свій нерозривний зв'язок із працею скульптора й одночасно неможливість здійснення

«камінної мрії» «жіночими ніжними цими руками», «жіночими, бабськими цими руками» [3, 157]. На цьому тлі постає антитеза: жива жінка, яка прагне звичайного «бабського щастя» – зачати сина у «лоні», а не «у проклятому цім кам'яному полоні», друга – «розбила, розгупала тіло до краю», втратила «талію осину», подавшись «у жриці Феміни» і «народила дітей од зубила» [3, 157 – 158].

Розв'язка внутрішнього конфлікту в утвердженні ідеї єдності творчості й традиційно жіночого щастя (згадаймо, ця ідея знайшла посправжньому ліричне, інтимне вираження в поезії 60-70-х рр. жінок-поетес І. Жиленко, С. Йовенко). У І. Драча вона оприявнюється через систему символічних образів і метафор. Образ розбитої Мавки Турчина, яку Марина визначала як «Михайлова і моя» і зруйнування якої сприйняла як чергову трагедію у своєму житті («І треба ж до всього ще й Мавку! (підкреслене виділено в тексті. – Н.З.). <...> Смерть чоловіка, смерть матері... Смерть Мавки» [3, 112]), символізує (при всій парадоксальності цього припущення) звільнення Марини від залежності – від Турчина. Її реставрація, відродження, але вже «своєї Мавки» в контексті подій, які навколо цього відбуваються, і дотичних до її відновлення, сприймається і як відродження самої Марини, віри в здійснення її сподівань на жіноче щастя.

Аналогічна функція й образу вогню: спалення старої робітни – символ очищення від минулого, будівництво нової – погляд у майбутнє Марини як скульптора (що підкреслено і згадкою про успіх Марини на міжнародній виставці), а її від'їзд за Петром – знак нового в її житті. Повтор у фіналі «Епілогу» слів Турчина в записі (з вкрапленням, як і на початку твору голосу Марини) органічно вплітається в таку розв'язку, – але відповідно до еволюції образу Марини, як заповіт, ствердно, а не як обіцянка, звучить звернення до Мавки-Марини: «Стоятимеш біля дороги, до машин підійматимеш / руку: / Підвезіть мене, люди, стривайте, куди вас несе / нечистий! / Може, хто коли і зупиниться, може – кому / дивовижжя забракне...» [3, 195].

Таким чином, давши нову інтерпретацію вічних і відомих з літератури образів і мотивів, підпорядкувавши їх власному завданню, І. Драч торкнувся актуальної життєвої проблеми, у художньому вирішенні якої виявив себе як поет-новатор, модерніст. Обравши героїнею свого втору жінку-творця, скульптора, він опротестував традиційну в тогочасному радянському світі концепцію жінки та її рівності з чоловіком лише як виконавиці обов'язків у суспільстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Войтенко Г.* Інтерпретація «вічних образів» і сюжетів у драматичній поемі І. Драча «Соловейко-Сольвейг» / *Г. Войтенко* // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. – К.: Акцент, 2007. – С. 347–354.

2. Драч І. Дума про вчителя // Драматичні поеми. Дума про вчителя. Соловейко-Сольвейг. Зоря і смерть Пабло Неруди / Іван Драч. – К.: Дніпро, 1982. – С. 3–108.
3. Драч І. Соловейко-Сольвейг // Драматичні поеми. Дума про вчителя. Соловейко-Сольвейг. Зоря і смерть Пабло Неруди / І. Драч. – К.: Дніпро, 1982. – С. 109–196.
4. Зборовська Н. Моя Леся Українка / Ніла Зборовська. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
5. Котляревський І. Наталка Полтавка // Твори: у 2 т. / Іван Котляревський. – К.: Дніпро, 1969. – Т. 2. – С. 7–68.
6. Світличний І. У поетичнім космосі / Іван Світличний // Серце для куль і для рим. – К.: Радянський письменник, 1990. – С. 492–514.

Аннотація

В статті розглядається своєобразие інтерпретації «вечних» і відомих літературних образів, мотивів, сюжетів в драматическій поезії «Соловейко-Сольвейг» І. Драча, їх функціональність і концептуальність в розкритті сутності проблематики твору, характеристиці персонажів, типології останніх в тексті поеми, підкреслюється новаторство використання аллюзій, ремінісценцій в авторському тексті.

Ключеві слова: драматическа поезія, типологія, інтерпретація, інтертекст, рецепція, характер, міф, фантазмагорія, аллюзія.

Summary

In article the originality of interpretation «eternal» and known literary images, motives, plots in a drama poem «Solovejko-Solveig» of I.Drach are analyzed, their functionality and conceptuality in disclosing of essence of a problematic, the characteristic of characters, typology of the last in the poem text are considered, innovation of using allusions, reminiscences in the author's text are underlined.

Key words: drama poem, typology, interpretation, intertext, review, character, myth, phantasmagoria, allusion.

УДК 821.161.2

Віра ПРОСАЛОВА, д. філол. н., проф.
Донецького національного університету

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У СИСТЕМІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

У статті конкретизується поняття „інтермедіальність”, визначається специфіка міжмистецької взаємодії завдяки зіставленню з вербальною міжтекстовою, наводяться приклади міжмистецьких інтеракцій, пропонується їх розмежування з урахуванням уже розроблених класифікацій.

Ключові слова: інтермедіальність, інтертекстуальність, міжвидова інтеракція.