

УДК 821.161.2-1

Ткач

С.І. Телешман

**ЖАНРОВА ПРИРОДА ПОЕМ М. ТКАЧА
«РУКИ НА ШТУРВАЛІ» ТА «СТАДІОН»**

Мистецька епоха ХХ ст. минула під знаком синтезу. Взаємовпливи відчутні на різних рівнях, починаючи від видів мистецтва і завершуючи жанрами в межах окремого виду. «Від фрески до арабески» – так лаконічно й вичерпно окреслив жанрові пошуки письменників С. Крижанівський [6, с. 107]. Поема, що виникла як вид епосу, а утвердилася як ліро-епічний вид, щонайкраще відповідала «синтезуючій» тенденції епохи: в ній запрограмована дифузія родів. Прагнучи до максимального розширення можливостей жанру, М. Ткач переводить процес дифузії ще далі, в міжмистецьке русло. Його кінопоема «Руки на штурвалі» (збірка «Повернення» 1974 р.) і поема-канто «Стадіон» («Небо твоїх очей», 1982) демонструють взаємодію літератури й кіно та літератури й музики відповідно. З'ясування особливостей вияву синтезу в зазначених творах – наше пріоритетне завдання. Водночас метою статті є всебічний аналіз поем, що досі не ставали предметом спеціального дослідження. Найвагоміше наукове слово про них сказане в літературно-критичному нарисі В. Дячкова «Михайло Ткач» (1984), де, однак, зустрічаються застарілі, ідеологічно зумовлені трактування й оцінки.

Беручись за синтезування різних мистецтв, треба мати чуття кожного з них, інакше результат виглядатиме силованим. Кінопоема «Руки на штурвалі» не викликає й підозри у штучності. Поява цього гібридного жанру в доробку М. Ткача була мовби продиктована життям: у долі автора література й кінематограф переплітаються. З початку 60-х він працював на Київській кіностудії ім. О. Довженка, відтак – у Державному агентстві з питань кіно й на Київській студії хронікально-документальних фільмів. 1973 р. за сценарій фільму «Радянська Україна» М. Ткач був удостоєний Шевченківської премії.

Колись О. Довженко помітив «щасливу здатність поезії ширяти в часі й просторі, що зближує її з кінематографом» [5, с. 200]. У поемі «Руки на штурвалі» ця особливість поетичної думки увиразнена з допомогою «кіношних» прийомів (монтаж, ретроспектива, крупний план, панорама тощо). Такий підхід уможливило втілення масштабного авторського задуму – показати чи, ближче до істини, прожити (бо ж мова ведеться від першої особи) історичні тривоги свого народу, який пам'ятає про війну і прагне до миру.

М. Ільницький вважає, що «українська поезія багато в чому взяла на себе проблему «другого прочитання» війни, яку в деяких інших літературах виконувала й виконує переважно проза [...]». Зміщення часів відбувається не так за законами жанру, як за законами людської пам'яті, що давніше, призабуте виносить несподівано на гребінь, осяває його новим світлом. Друге прочитання війни в українській поезії – це владний голос пам'яті, яка робить історію – сучасністю, засвідчує неперервність зв'язку часів, нетлінність моральних уроків минулого» [2, с. 108]. Для того, щоб голос пам'яті пролунав якомога виразніше, задаючи проникливий тон подальшій оповіді, М. Ткач використовує контрастне тло – тишу. Він підіймає ліричного героя над земними звуками й відмежовує від позаземних: «Лише лазурна висота / Німого дзвона неба / Понад головою, / І там, внизу, – до овиду самого – / Німа пустеля хмарного роздолля [8, с. 165]. Тропова основа цього мікроконтексту передає атмосферу напруженості, очікування. Чим наполегливіше герой наголошує на мовчазності видимих об'єктів, тим міцнішає здогад: їм є що сказати. Питання лише в тому, коли і як: коли дзвін виконає своє призначення і, власне, як він «заговорить» – наче на сполох, по-великодньому чи поминально? Усі ці настрої згодом прозвучать однаково гучно, зливаючись у потужний драматичний акорд. Тож німування небесного дзвону на початку твору видається вдалою знахідкою, що спонукає до відкриття важливих для розуміння ідеї твору асоціацій.

З-поміж іншого й для того, аби подати широку панораму царської Росії очима свого ліричного героя, Т. Шевченко мав удатися до прийому сну. З його допомогою відбувся політ, схожий до пташиного. Роз-

виток науки і техніки відкрив нові можливості, зокрема і в літературі. В українській поезії ХХ ст. частішає ракурс із кабіни літака та навіть із космосу. Тож тепер, щоб розгледіти людину, без крупного плану не обійтися. Водночас усе людство – як на долоні. І це не могло не привабити митців. Особливо популярною тема космосу стала ще в 60-х роках ХХ ст. Серед її витоків – «політ людини в міжпланетний простір, традиції української поезії 20-х років і «космічність» художнього мислення у творах О. Довженка, Е. Межелайтіса та ін. Ці чинники, безперечно, вплинули на процес розвитку поезії кожен по-своєму: перший дав нову предметність, нові реалії, другий визначив характер образно-поетичних асоціацій, третій – проблематику, публіцистичну заостреність і філософічність» [3, с. 30].

Ліричний герой поеми М. Ткача перебуває за штурвалом літака. Але автор неодноразово ніби між іншим натякає, що думкою, духом він – вище: «Я бачу, як планета голуба / Блаженим кольором світає...» [8, с. 174]. Відстань і самотність допомагають по-новому побачити не лише Землю, а й себе: «Такий великий я в людському злеті, / Такий малий в захмарній безкінечності!» [8, с. 165]. З ейфорійної атмосфери відкриттів (у тому числі й філософських) народжується внутрішній моральний конфлікт між громадянським обов'язком героя і його потягом до руйнації, вивільненим із підсвідомості відчуттям влади. У свою чергу відчуття влади зумовлене двома причинами. Перша – це те, що ліричний герой дивиться на Землю згори вниз. Тобто, переводячи в етичну площину, зверхнім поглядом, причому він для себе залишається звичайним, а планета для нього візуально в багато разів зменшується. По-друге, у творі є вказівка, що літак має на борту зброю. Проблема боротьби між добром і злом вирішується у ваганнях героя: застосувати її чи ні. Розкриття образу героя через вагання, самопошук і самоаналіз характерне не тільки для поезії, а загалом для літератури 70–80-х років ХХ ст. Так виявлялася увага до особистості та наголошувалося на важливості її активного начала. У цей час набув актуальності мотив відповідальності за долю світу. Зростає роль психологізму у змалюванні людських характерів, драматизм яких доволі часто виражався через внутрішні монологи героїв.

Поему «Руки на штурвалі» можна назвати поемою-монологом, проте це не означає, що вона монофонічна. Залишившись наодинці зі своїм внутрішнім голосом, ліричний герой дуже гостро відчуває необхідність у ще чийсь участі, так би мовити, «родову потребу спілкування» [8, с. 165]. Із цього відкриття починається відлік до розв'язання особистісного конфлікту. Попри спокусу свободи «і полям, і горам [...] смерть на крилах принести [8, с. 165], герой віднаходить стримувальний чинник: «Та до кого ж потім прилечу я, / Полишивши небо голубе. // Без людей ще хто мене почує, / Ще кому я висловлю себе?!» [8, с. 165]. Для нього важливо повертатися додому – туди, де завжди чекають. Мотиви повернення та чекання – одні з доміантних у поезії М. Ткача. Саме за їхньої взаємодії виявляється характерна особливість душевного стану ліричного героя, яку можна порівняти з тяжінням. Зрозуміло, що в тематично-образній тканині поеми «Руки на штурвалі» вона прочитується надзвичайно точно. Земне тяжіння тут є тяжінням до рідного. І щоби пройти доленосне випробування, герой має переконатися у двобічності зв'язку. Серед обридливої тиші він мусить почути голос, який допоможе здолати сумніви, наблизивши його до землі, а отже – повернувши до себе: «У безкінечну пустку вікову / Жіночий голос проростає / І розпанахує вікно / Крізь білу тундру хмар. // І в тім вікні опуклюється куля / Землі-планети...» [8, с. 165-166]. Невипадкова вказівка на те, що героєм чує саме жіночий голос. Беручи до уваги весь поетичний доробок М. Ткача, по суті, неможливо помилитися у твердженні, що це голос матері, яка чекає, кличе, любить... Голос пам'яті є материнським голосом. Адже мати у Ткачевій поезії виступає берегинею не лише роду, а й пам'яті про рід.

Те, що відбувається потім, віддалено нагадує «Різдвяну пісню в прозі». От тільки замість Духів – пам'ять. Тому маршрути уявних мандрівок героя не зачіпають майбутнього. І все ж часові та просторові рамки минулого й сучасного у творі М. Ткача ширші за Діккенсові. Бо їх визначено в межах долі не однієї людини, а цілого народу. Автор вдається до ризикованого прийому – ретроспективи подій тисячолітньої давності. Але побоювання читача, що узагальнена картина (ні вказівки на точні місця

й дату, ні імен тощо) виявляться поверхневою, не справджуються. Автор уважний до деталей, тож панорами поступаються місцем крупним планам. Часом на це навіть прямо вказано: «До плану крупного побільшені, / В одно злилися / Руки і чепіги [8, с. 168].

Перший епізод із минулого рясніє образами-символами: хата, тополя, кінь, степ, поле, свіча, поріг, хліб. Їхній національний зміст подекуди підкреслено засобами фольклору: хатина – біла, тополь – три. З допомогою цих образів змальовано ідилічну картину з глибоким трагічним підтекстом. Біла хата з тополями «до неба» і білий кінь, що мчить зеленим полем, символізують вільну мирну Україну. Але плин часу не спинити (кінь «прошкує степом від воріт / В мій вік ракетний, / В атомний мій вік» [8, с. 167]), і він невимовно наближає до кривавих подій. Відчувши подих майбутнього («дикє рокотання турбін мого літака» [8, с. 167]), кінь «зупиняється раптово з переляку / І білою свічею / Стає посеред поля» [8, с. 167]. Образ свічі, який символізує втрату, скорботу, страждання (він також є у Ткачевому творі з антивоєнним пафосом «Балада про скорботну матір»), сприймається як ознака біди.

Тривожну атмосферу підсилюють образи заграви і стеблини, що хитається. Початок екскурсу в минуле є внутрішнім прологом і ключем до розуміння усього твору, тому автор помітно старається, аби читач правильно зрозумів кожен його крок. З цією метою він використовує промовисті деталі, що довершують образи і виокремлюють цілісність представлення задуму: призахідне сонце порівнюється із хлібом, настільки червоним, що «аж обпекло коневі погляд» [8, с. 167], а стеблина – зі стрілою, що «житній колос вистрілила в небо» [8, с. 167]. Змістове навантаження, здавалось би, незначних штрихів уповні розкривається в одній із ключових сцен, де метафоричною мовою вловлено сутність війни: «І став плугатар і творець / Перед обідом на коліна. // І хліб у руки взяв – як сонце! // – І на чотири світа глянув. // Раптом – хто се?! – // В серце хліба / Безжально влучила стріла, – / І застогнала під копитами земля, / І чорним димом затягнулось небо. // Хить-хить, хить-хить, – / Хиталася стріла, / А в серці прашура мого / Ятрилась рана» [8, с. 167]. Динамічна зміна картин тут супроводжується зміною ритму. Сполучник «і» на початку окремих рядків

використовується не лише з метою сповільнення розповіді, а й задля створення біблійної атмосфери. Власне, крім формального, вона відчутна й на ідейному рівні. Так, змальована вище картина сприймається як посягання абсолютного зла на абсолютне добро, як початок вічного протистояння.

У творі неодноразово обігрується образ коня, що втілює драматичні вигини історії. Ось ми бачимо його на полі: спочатку самого, неприборканого, тоді поруч із господарем-хліборобом. У час, коли хлібороб змушений стати воїном, кінь теж міняє мирну ниву на поле бою. Не менш цікавий образ глиняного коника. Цінна вже сама згадка про цей зразок української іграшки, що є елементом народної культури. Варто відзначити, глиняний коник тут – не лише оздоба чи концептуальна проекція образу коня. Він усвідомлюється як органічна частина твору, проникнутого національним духом.

Як ми вже зазначали, автор спирається на фольклорну символіку. Він також зображає відомі українські традиції та сімейно-побутові звичаї. Однією з найкolorитніших, без сумніву, є картина, коли дружина приносить чоловікові обід у поле: «На полотнянім рушнику / В полив'яному горщику / Вже парував киплячий борщ, / І на травиці при дорозі / На чоловіка ждала жінка» [8, с. 170]. З попередньої цитати відомо, що за цим епізодом слідує опис чудового звичаю, який демонструє сакральне ставлення українця до хліба.

Поруч із хлібом наш народ споконвіків свято шанував воду. Вважалося, що кожен добрий господар має викопати криницю. Характерно, що ліричний герой поеми бачить свого пращура за цією роботою. Образ криниці покликаний підкреслити зв'язок поколінь, зв'язок минулого з майбутнім. Бо ж, як сказано у творі, чоловік сподівається «ожити в пам'яті праправнуків, / Коли прийдуть напиться» [8, с. 168]. Найпоширенішими донедавна були криниці з журавлями. Змальовуючи саме таку, автор, очевидно, керується не стільки зазначеним фактом. Насамперед він вкладає в образ криничного журавля ідею живлющої сили добра, сили, що одухотворює. Так, переводячи погляд із криниці в небо, пращур героя бачить там веселиків, які повертаються з вирію. Пізніше, коли зазвучить тема війни, образ журавлів набуде тривожно-

го й навіть розпачливого забарвлення: «Гніздиться вітер в гніздах журавлиних... // Вкривають пустку хмари-сіряки, / І чорний клин з натужним «кру» на вістрі / Розколює небесну височінь» [8, с. 178-179]. Образ журавля цікавим чином перегукується з образом коня: з одного боку, з легкої руки творця «оживає» криничний журавель, а з іншого – глиняний коник, «бо два крила, що мав над крупом, / Його здіймали, мов з літакодрому, / З долоні пращура мого, / І він летів...» [8, с. 170]. Це летіла мрія людини праці про мир і добро на землі, майстерно трансформована з образу коника в образ літака.

Як бачимо, М. Ткач вкотре вказує на міцний зв'язок часів. Час ніби максимально ущільнюється, тому не тільки минуле відгукується в сучасному, а й сучасне проглядається у минулому. Паралельно наголошується на причетності ліричного героя до того, що було, є, а надто – до того, що буде. У цій справі автору добре прислужилися порівняння: «Новенький заступінь гойдається, / Мов той штурвал» [8, с. 162], «і пролягає рівна борозна, / Як в небі курс мого літака» [8, с. 162] (із розповіді про минуле); «водій в солдатському [...] дуже вже на мене схожий. // І цупко так тримає він кермо, / Як я штурвал, і обминає кожну грудку, / Як небезпеку – я» [8, с. 175], «полковник – вилитий мій пращур» [8, с. 175] (про сучасне). Втілюючи ідею спадкоємності, М. Ткач «простежує вічну естафету добротворства, гуманізму, що передається від поколінь до поколінь» [1, с. 255]. Але водночас помічає, що зло також прокладає мости. З образу бомби, яку через кілька десятиліть після війни сапери перевозять для знищення, проступає, так би мовити, зло у спадок (на противагу добру, що уособлює, наприклад, криниця пращура, яку дорогою минають сапери). Це спадок не від українця – українцеві, а від людства – людству. У своїх мандрівках шляхами часу ліричний герой усвідомлює, що вболіває за долю людства: «В мій мирний сон тривогою росте / Смертельний спалах Хіросіми! // Всі болі Азії болять мене, / І я від думки паленію, / Що може, завтра ще десь розітне / Дамоклів меч чийось надію» [8, с. 174]. Через вагання він приходиться до розуміння свого призначення як громадянина і людини: «Земля!.. Земля!.. Я захищаю Вас!» [8, с. 180].

У поемі широко використовується кінематографічний прийом монтажу. Він підкреслює особливості часопростору твору. Мозаїчність на змістовому рівні відображається і на формальному. Поема складається з римованих і неримованих (верлібрових) фрагментів. За поодиноким винятком (власний спогад ліричного героя про закінчення війни) перші відповідають за ліризацію, інтимізацію зображуваного. Це насамперед філософські міркування героя, нерідко афористичні («Нам бракує лагідного слова / І спокійних кольорових снів» [8, с. 166]; «...коли шукаєм невідоме, / Ми себе шукаємо тоді» [8, с. 166]), і компоненти, що є, по суті, самодостатніми текстами та за стилістикою нагадують народну пісню (серед них і Ткача пісня «При дорозі криниченька»). Основні події в поемі викладені вільним віршем, точним і динамічним. Намагання автора знайти рівновагу між римованим і неримованим, оповідним і ліричним передають душевне балансування ліричного героя. Констатуємо, що й автор, і герой досягнули бажаної гармонії.

У поемі-канто «Стадіон» М. Ткач, так би мовити, продовжив свою миротворчу місію, але вже на матеріалі міжнародних подій. Сповненим антивоєнного пафосу твором він відгукнувся на військовий переворот 1973 р. в Чилі, внаслідок якого загинуло понад 30 тис. осіб. Жертвами режиму тоді стали, зокрема, відомий поет і співак Віктор Хара та лауреат Нобелівської премії з літератури (1971) Пабло Неруда. Першого жорстоко вбили на перетвореному в концтабір стадіоні в Сантьяго. Другий помер у столичній лікарні «під наглядом» закладників, за офіційною версією – від раку, але на переконання близьких – від отруєння.

Трагедія чилійського народу розкривається у творах українських поетів, що ввійшли до збірника «Нескорене серце Чилі» (1974). Серед ліро-епічних зразків на цю тему найпотужнішими вважаємо поеми С. Йовенко «Чилі, птахо моя!» та І. Драча «Зоря і смерть Пабло Неруди». С. Йовенко також виводить образи Віктора Хари й Пабло Неруди в диптиху «Політична пісня» і вірші «Притулок у негоду» відповідно. Обидва образи оживають у триптиху І. Драча «Гітара Пабло Неруди». У листопаді 1978 року В. Івасюк отримав диплом II

ступеня на всесоюзному конкурсі композиторів-студентів консерваторій у Москві за «Баладу про Віктора Хару» (слова Б. Стельмаха).

Не складає труднощів розшифрувати послання М. Ткача, закладене в жанровому визначенні твору «Стадіон» – поема-канто. З іспанської мови, офіційної в Чилі, *canto* – це пісня. Спільнокореневі слова є в латинській (*cantus* – спів, пісня), італійській (*cantata* – співаю) та інших мовах. Звідси – найменування традиційних літературних жанрів, як-от канти («різновид старовинної хорової пісні величального змісту, близької за мелодією до псалмів, за мотивами – до оди» [7, с. 328]) чи кантата («великий вокально-інструментальний твір для солістів, хору та оркестру; віршовано-музичний твір, що виконується переважно з урочистої нагоди. Цим поняттям в античній поезії називали ліричний вірш, близький до оди» [7, с. 328]).

Спіраючись на спільне у трактуванні зазначених термінів, можемо уточнити жанрову специфіку твору: від «поема-пісня» до «поема-ода». Отже, жанр тут відіграє ще й роль оціночного судження. З контексту зрозуміло, що М. Ткач оспівує подвиг Віктора Хари – митця, який став голосом народу в боротьбі з фашизмом. Ця малопомітна особливість свідчить про активну, сказати б, опікувальну стосовно читача позицію автора, що в самому творі продовжує втілюватись через дидактичний образ автора. Ставлення оповідача до зображуваного, часто поширене узагальненими міркуваннями, висловлюється незавульовано, підкреслено емоційно: «Ганьба насильству, зрадництву ганьба! // Запроданство не діждеться на славу. // Коли іде нерівна боротьба, / Перемагає честь людська по праву. // Незламні духом падають від куль, / Та воскресають в пам'яті народу. // Перед обличчям нації ти – нуль, / Якщо толочиш чоботом свободу» [8, с. 184]. Нерідко оповідач звертається до персонажів, щоб застерегти від лиха («Альєнде, чуєш?.. Зраджено тебе» [8, с. 183]) або ж осудити за зло («Касації не жди своїй ганьбі, / За маску не сховаєшся, паскудо!..» [8, с. 185]). Експліцитний спосіб передачі емоційно-оцінної позиції автора викликає двоякі враження: з одного боку, немає загрози «неправильного» прочитання, з іншого – немає простору для інтерпретації.

Та загалом відсутність трьох крапок не сприяє збереженню уваги читача. Тут доречно згадати, як А. Кацнельсон перефразував Вольтера: «Всякі поеми бувають хороші – довгі й короткі, головне, щоб вони були не нудними» [4, с. 67]. Невелика (наприклад, від поеми «Руки на штурвалі» коротша в чотири рази) поема «Стадіон», на жаль, має таку ваду. І справа не лише у граничній визначеності ідейно-моральних основ твору, що не залишає місця для загадки та власних пошуків. У поемі багато художніх банальностей, причому деякі з них повторюються («В серці щем / Вже провіщав їй насолоду» [8, с. 182]; «У серці врунився солодкий щем – / Була негадано щаслива» [8, с. 182]). Сумнівні мовна правильність і художня доречність окремих епітетів: «жаркі надії», «рум'яні сподівання» [8, с. 181] тощо. Неприємно вражає багаторазове використання однієї рими: «Анди – Аманди (-а, -о)» (4 р.), «дощем – щем» (2 р.), «кара – Хара» (2 р.). Зрештою, є й серйозніші вади у принципових питаннях, як-от характеристика персонажів. Так, образ Аманди, який обрамлює поему і, за авторським задумом, повинен підвестися до символу невігійної пам'яті про війну («сльоза Аманди у моїй душі / Пече вогнем незгасної тривоги» [8, с. 188], змальований надто поверхово. В цьому випадку, наприклад, ширина почуттєвого діапазону, продемонстрована через контрасти (від радості, щастя – до печалі), виявляється лише формально, тобто шляхом констатування, без використання засобів психологізму.

Найбільш виразні у творі – образи негативних персонажів: смерті та Яго. Смерть, «зодягнена в солдатську уніформу» [8, с. 184], є узагальненим образом зовнішнього ворога. Автор акцентує на її тваринній подібності: «Їй до смаку цей кам'яний полон – / Задоста має тут живого корму» [8, с. 184]. Запроданець Яго уособлює внутрішніх ворогів: «У заповітку білім голова... / (Чи, мабуть, тільки постать безголова). // В ногах сичить доріжка бігова, / Конвой від зрадника чекає слова. // Крізь два вузьких вічка в полотні / Він по трибунах зирить полохливо...» [8, с. 185]. Лаконічне змалювання вигляду Яго за крок до зради, що точно характеризує його вдачу і долю, значно виграє від авторського коментаря-порівняння з оцінювальним змістом.

Задеклароване автором жанрове визначення є додатковою вимогою до твору. Спробуємо проаналізувати, чи виконана вона, а саме – вимога пісенності, музичності – в поемі-канто «Стадіон». Найпоширеніші засоби музичності в літературі – музичні образи, форма й емоційний темпоритм. Допоміжну функцію виконують музичні терміни, яких у творі М. Ткача небагато: пісня, унісон, мажорний, крещендо, акорд. У поемі є три музичні образи: співака Віктора Хари, гітари, пісні. Центральний персонаж «Стадіону» Віктор Хара, на наш погляд, недостатньо харизматичний. Його риси як людини замовчуються, тому образ виходить пласким. Він ніби замкнений у стінах ідеї, яку несе в собі – служіння митця народів у мирний і воєнний час, а поза нею взагалі не існує: немає жодного зайвого (тобто не продиктованого ідеєю) слова чи руху. Образ пісні у творі символізує незнищенність людського духу. Як і образ співця, він наповнений пафосом боротьби.

Сподіваючись розгледіти в поемі ознаки пісенної форми, читач, безперечно, розчарується. Тут не знайти навіть традиційного поділу на куплети й рефрен. Хоча рефрен був би дуже доречним ще й з огляду на ідейно-тематичні особливості «Стадіону». За сюжетом, головний персонаж виконує кілька пісень. Рядки якоїсь із них цілком могли би правити за приспів. Власне, одна строфа таки повторюється, проте лише раз. Цього надто мало як для висновків про пісенність форми, так і для створення пісенного настрою. Зазначені вставки хіба що змінюють загалом розважливий, спокійний емоційний темпоритм на більш динамічний. У висновковій частині він максимально сповільниться для підкреслення піднесеності, урочистості тону. Утім, цей останній акорд здається надлишковим і формально та за змістом просто випадає з тексту як штучно припасований елемент. Те, що вухо різко невмотивована зміна розміру (а в доброму пісенному тексті ніщо не повинно дисонувати), – не основне. Важливіше, що вичерпні підсумки, які перегукуються з міркуваннями в поемі «Руки на штурвалі», вже зроблені раніше: «...досі ще мечі на лемеші / Не перековано. І стан облоги / Психозом неминучої війни / Іще не знято з мирного прогресу. // Ще на планеті падають сини, / А

матері ще сивіють від стресу» [8, с. 188]. Поет додає більш ніж десяток рядків, по суті, для того, щоб назвати загальну кількість жертв фашизму – 20 мільйонів. Не в останню чергу через обрамлення зукитими художніми засобами на кшталт завершального «У нашому небі, вінчаючи подвиг, / На двадцять мільйонів побільшало зір!» [8, с. 188] ця інформація сприймається лише як публіцистичний штрих.

Віддаючи належне оригінальному авторському задумові, мусимо констатувати, що поет не зовсім упорався з його втіленням. Принаймні пісні в поемі «Стадіон» насправді значно менше, ніж того вимагає заявлений жанр і ніж може видатися на перший погляд. Ми не відзначили сподіваної легкості, пластичності, гармонійності на жодному з художніх рівнів. Отже, на відміну від кінопоєми «Руки на штурвалі», поему-канто «Стадіон» не можемо зарахувати до творчих здобутків М. Ткача. Помічаємо цікаву тенденцію: епічний струмінь, який потужно б'є з поезії молодого М. Ткача, з часом втрачає свої силу і свіжість, але при цьому ріка ліричного слова стає повноводною.

Література

1. Дячков В. Михайло Ткач / В. Дячков // Письменники Радянської України. – К.: Рад. письменник, 1984. – Вип. 11. – С. 248-263.
2. Ільницький М. Лірика у вимірах часу / М. Ільницький // Рік '80. Літературно-критичний огляд. – К.: Дніпро, 1981. – 232 с.
3. Історія української літератури. XX століття: у 2-х кн. – Кн. 2. Ч. 2: 1960–1990-ті роки / За ред. В. Дончика. – К.: Либідь, 1995. – 512 с.
4. Кацнельсон А. Героїка і масштабність / А. Кацнельсон // Проблеми. Жанри. Майстерність: Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник, 1980. – С. 47-67.
5. Кацнельсон А. Ніч роздумів довжиною в життя (Про нову поему Миколи Бажана) / А. Кацнельсон // Проблеми. Жанри. Майстерність: Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник. – 1976. – Вип. 1. – С. 194-202.
6. Крижанівський С. Так що ж таке жанр – рід, вид чи різновид? / С. Крижанівський // Проблеми. Жанри. Майстерність: Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник. – 1976. – Вип. 1. – С. 99-114.

7. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка]. – К.: Академія, 2007. – 752 с.

8. Ткач М. Струна : вибране / М. Ткач. – К.: Київська правда, 2002. – 488 с.

Анотація

С.І. Телешман. Жанрова природа поем М. Ткача «Руки на штурвалі» та «Стадіон».

Стаття висвітлює малознану й недостатньо вивчену – ліро-епічну – частину доробку Михайла Ткача, відомого в Україні та за її межами поета-пісняра, автора легендарної і вже давно народної «Марічки». У полі зору дослідниці – кінопоема «Руки на штурвалі» та поема-канто «Стадіон». Детально проаналізовано їх ідейно-тематичну тканину, мотиви та сюжет, генезис і наповнення художніх образів, формальні особливості тощо. Акцентовано на яскравому національному колориті кінопоєми «Руки на штурвалі», увиразненому передусім з допомогою фольклорної символіки. Вибір творів пояснюється не лише й не стільки їхньою тематичною спорідненістю, скільки жанровими аналогіями, в яких прочитується експериментаторський підхід. Жанрова специфіка поем, якій присвячено найбільш пильну увагу, розглядається крізь призму проблеми адекватності авторського жанрового визначення. Доведено, що за тематикою і жанровою природою проаналізовані твори М. Ткача органічно вписуються в літературний контекст II половини XX ст.

Ключові слова: поема, кіно, музичність, образ, фольклорна символіка.

Аннотация

С.И. Телешман. Жанровая природа поэм М. Ткача «Руки на штурвале» и «Стадион».

Статья освещает малоизвестную и недостаточно изученную – лиро-эпическую – часть наследия Михаила Ткача, известного в Украине и за ее пределами поэта-песенника, автора легендарной и уже давно народной «Марички». В поле зрения исследовательницы – кинопоэма «Руки на штурвале» и поэма-канто «Стадион». Детально проанализированы их идейно-тематическая ткань, мотивы и сюжет, генезис и содержание художественных образов, формальные особенности и т. п. Акцентируется на ярком национальном колорите кинопоэмы «Руки на штурвале», подчеркнутым прежде всего с помощью фольклорной символіки. Выбор произведений объясняется не только и не столько их тематическим родством, сколько

жанровыми аналогиями, в которых прочитывается экспериментаторский подход. Жанровая специфика поэм, которой посвящено наиболее пристальное внимание, рассматривается сквозь призму проблемы адекватности авторского жанрового определения. Доказано, что тематически и жанрово проанализированные произведения М. Ткача органично вписываются в литературный контекст II половины XX в.

Ключевые слова: поэма, кино, музыкальность, образ, фольклорная символика.

Summary

S.I. Teleshman. Genre nature of M. Tkach's poems «Hands on the steering wheel» and «Stadium».

The article highlights a little known and insufficiently researched – lyric-epic – part of the heritage of Mykhailo Tkach, known in Ukraine and abroad as a songwriter, the author of legendary «Marichka» that have already become a folk song. Movie poem «Hands on the steering wheel» and poem-canto «Stadium» come to the researcher's attention. The ideas and themes, motifs and plot, genesis and content of the images and some formal features, etc. are accurately analysed. The accent is on the bright national coloring of movie poem «Hands on the steering wheel», emphasised primarily by means of folk symbols. The choice of works is caused not only and not so much by their thematic connection, but rather by genre analogies that affirm experimentation method. The main attention is paid to the genre peculiarity of the poems that is considered in the light of the problem of the adequacy of author's genre definition. It is proved that these works with their themes and genre nature fit into the literary context of the second half of the XX-th century.

Keywords: poem, movie, musicality, image, folklore symbols.