

ukrainskoho Sichovoho Soiuzu vydaie i za redaktsiiu vidpovidaie Mykola Balytskyi, 1914. S. 11.

УДК 821.161.2

**Тетяна Скуратко**, к. філол., доц.  
(Тернопіль)  
DOI 10.25128/2617-3427 19.51.09

## **Особливості поетики поеми І. Драча «Леонардо да Вінчі»**

*У статті проаналізовано ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі поеми-симфонії, вказано на особливості симфонічного мислення митця в поемі «Леонардо да Вінчі», з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи поем-симфоній автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби. У праці зосереджено увагу на особливостях симфонізму як принципу мислення, що найвиразніше виявляється в поемах Івана Драча, побудованих за музичними канонами, де йому підпорядковані і композиція, і художні засоби, і віршовий розмір.*

**Ключові слова:** *поема, симфонізм, наратив, жанр, метафоричність, поетика, поема-симфонія, образ, сонатно-симфонічна форма.*

### ***Features of the poetics of I. Drach's poem «Leonardo da Vinci»***

*The article analyzes the ideological and aesthetic search of Ivan Drach in the genre of symphonic poems, points out the features of the artist's symphonic thinking in «Leonardo da Vinci», clarifies the typological specifics of the genre nature of the author's symphonic poems, their significance in the literary process of modern times. The work focuses on the peculiarities of symphony as a principle of thinking, which is most pronounced in the poems of Ivan Drach, built on musical canons, where he is subordinated and composition, and artistic means, and verse size.*

**Key words:** *poem, symphony, narrative, genre, metaphor, poetics, poem-symphony, image, sonata-symphonic form.*

**Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями.** Іван Драч є одним із фундаторів «сонатного» напрямку в історії

української літератури. Ідейно-тематичне освоєння сонатно-симфончної форми шляхом внутрішнього сприйняття і перенесення на особливості тексту літературного твору допомогло митцеві витворити своєрідний «музичний» тип мислення. І. Драч зумів «вирватися» з-під влади музичних канонів і тим самим надати своїм творам лиш граціознішої мелодики, гнучкіше «жонглюючи» композиційними елементами і цим забезпечуючи вираження змісту.

Іван Драч, плідно розвиваючи традиції Т. Шевченка, М. Заблоцького, Лесі Українки, П. Тичини тощо, витворив свій неповторний «музичний» стиль, сміливо сполучивши у творах ейнштейніанські теорії «драми ідей» з практикою і досвідом створення поетчної симфонії, що проявляється в інтелектуалізації внутрішніх конфліктів твору.

Актуальність нашої роботи вмотивована тим, що на часі комплексне вивчення «симфонічних» поем Івана Драча, в яких яскраво виявилася творча особистість письменника. Важливо сьогодні дослідити особливості принципу «симфонічної тріади», за яким побудовано твори митця сонатно-симфонічного циклу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми.** Різні аспекти поетичного доробку Івана Драча розкриті у наукових розвідках В. Галацької, Л. Дем'янівської, І. Дзюби, М. Жулинського, М. Ільницького, Б. Мельничука, Т. Скуратко, М. Слабошпицького, А. Ткаченка, М. Ткачука, А. Янченка та ін., які оприлюднили концептуальні погляди щодо ідейно-естетичного підґрунтя його творів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Універсальність «музичності» як специфічної стильової риси пов'язана безпосередньо з симфонічним, «роздертим надвоє» мисленням Івана Драча. Окреслений зв'язок виявляється не лише у тому, що в деяких творах, особливо в поемі «Леонардо да Вінчі», цей принцип пронизує і композицію, і художні засоби, і навіть віршовий розмір, її універсальність полягає передусім у тому, що в багатьох творах (і не тільки у поемах) вона виступає своєрідним

організовуючим стрижнем, який впливає на специфіку «функціонування» інших стильових рис творчості митця (інтелектуальна наснаженість, космічна планетарність, народнопісенний фольклоризм, образотворча пластичність, скульптурна монументальність, кінематографічна монтажність, умовність змалювання подій і героїв, багата символіка, афористичність мови, дуже розгалужену, з філософським підтекстом, асоціативність, оголеність емоцій, схильність до інтроспективного аналізу).

«Стикування» засобів суто літературних з такими, що межують з музикою й іншими видами мистецтва – живописом, театром та кінематографом допомагає поетові глибше проникнути у внутрішній світ героя. Зрештою, у кінопоемі «Київський оберіг» та драмі-колажі «Гора» цей симфонічний синтез набуває нової жанрової якості: у співробітництві з художником О.Яцуном І. Драч створює єдине композиційне ціле, у яке включені як основний літературний текст, так і живописні «врізки». Це, як видно з самої творчості митця, є, напевно, найнеобхіднішою, найорганічнішою потребою І. Драча. Проникаючи у внутрішній світ ліричного героя, він тим самим розкриває (а для себе пізнає) глибини власної натури.

І. Драч віднайшов у слові те, за допомогою чого можна добратися до власної душі. А шлях цей – у вмінні автора поем-симфоній «музикувати». Дуже часто «музичні», точніше, «симфонічні», образи не мають нічого спільного з чисто слуховими відчуттями. «Озвучення», скажімо, поеми «Леонардо да Вінчі» здійснюється через логічні операції, тісно пов'язані з симфонічною тріадою – основою будь-якого симфонічного, а отже, і музичного образу: теза й антитеза як певні логіко-семантичні поняття, вступаючи між собою в певні зв'язки, творять судження, а синтезуючись воедино, – умовивід.

Автор прагне сфокусувати ці логічні операції в точці «зіткнення» поета і читача – сприйманні, яке спрямовує не лише на звуки зовнішнього, але й внутрішнього світу самого митця: на шелест, що виникає від тертя одна об одну молекул головного мозку при передачі певної інформації,

коливання нервового камертона при найменших подразниках, які сприймаються не лише слухом, а й больовими, дотиковими рецепторами: «... ця розпука моя, напевно, в Італії роджена...» [1, с. 62].

«Музичність» бачиться не просто у прямому накладанні відчуттів одне на одне, у синестезії, а й у «звуковому житті» душі поета, його нервів і внутрішніх органів. Все це свідчить, що І. Драч завжди був у напруженому творчому пошуку і, ставши поетом зрілим, нагадував того допитливого хлопчика з ранньої «Балади про соняшник», який раптом побачив «красиве засмагле сонце...».

Співвідношення «голосу» і «підголосків», «головної» і «побічної» тем, «тези» й «антитези», їх протиставлення і синтез складають основу симфонізму як методу, що найчіткіше виявило себе у поемі «Леонардо да Вінчі». Тут Іван Драч намагається послідовно слідувати музичним канонам, зберігаючи чотирьохчастинну форму сонатно-симфонічного циклу («Мадонна Літта», «Павич Леонардо», «Тінь Леонардо да Вінчі», «Леонардо»), створюючи за допомогою словесних засобів специфічні ефекти, що відображають характер творення конфлікту як боротьби двох діаметрально протилежних, але єдиначальних тем, мотивів, образів, що є своєрідним літературним відтворенням принципу «симфонічної тріади», за яким будується музичний твір сонатно-симфонічного циклу.

Особливості стилю Івана Драча, що проявили себе в поемі «Леонардо да Вінчі», слід розглядати у двох ракурсах: з точки зору композиції, тобто відповідно до того, як мовними засобами створюються «головна» і «побічна» теми, як відбувається їх розробка і синтез; з точки зору конфлікту, тобто прослідкувати, як він назріває у вигляді контрасту, наростає у вигляді дисонансу і набуває глобально-кульмінаційних розмірів.

Поема-симфонія Івана Драча «Леонардо да Вінчі» композиційно складається із чотирьох частин. Своєрідною «тезою» в поемі є «Мадонна Літта» («І ти була, Мадонна Літта, / Мов юне літо молода» [1, с. 60]) і «Павич Леонардо»

(«І косить оком Леонардо / Твій кучерявий світ – синок...» [1, с. 61]; «І павича отого на стіні / Малюєте Ви в дивному тремтінні. / І той павич Ваш – ні, він не помер, / А, маючи краси лиху погорду, / Упав він до Фелліні аж тепер / З пухнастим снігопадом «Амаркорду» [1, с. 62]). «Антитезою» виступає «моя розпука» («Ця розпука моя, напевно, в Італії роджена, / Коли у Флоренції я побачив кулемета. / І не могу я досі убгати / У своє розуміння генія / Простоти поєднання двох див – / Руйнівного і творчого, злого і доброго – / У його незбагненній істоті.») [1, с. 62]. «Синтез» виявляється в оптимістичному висновку: «Прийшла пора визнат тебе не лише творцем картин, / скульптур, військових машин і водограїв / для герцогів і королів» [1, с. 67]. Символічними є у висновку слова: «Це твоє дихання, биття твого серця чується у новому / космчному кораблі, який перемагає століття, / земне тяжіння долає і зустрічається з людиною, / яка першою зрозуміла, куди ми йдемо» [1, с. 67].

Вважаємо, що у створенні «музичної» композиції, Іван Драч продовжує традиції П. Тичини. Так, з точки зору композиції, як і у поемі П. Тичини «Сковорода», у творі «Леонардо да Вінчі» друга частина являє собою подальшу розробку «головної» теми і чітке проступання рис «другорядної» теми, діаметрально протилежної за характером, – теми руйнівного у житті: «Та замість пір'я палахтять дукати. / І, мовчки взявши дивака на кпин, / Купець пішов тракторію шукати...» [1, с. 62]. Загальноприйнятою вважається думка, що намічування нової теми у сонатній формі поетичного твору найблискучіше може виражатися у риторичних запитаннях, що і застосовує ван Драч: «Невже ці птахи – а чому вони? – / Вам не давали спокою ніколи?.. / Невже з вини – ну, а чому з вини? / В них пір'я граціозне, мов уколи?» [1, с. 61]. Варто звернути тут увагу на розділові знаки при запитаннях. Повторювані тире сприяють створенню ілюзії накладання одного висловлювання на інше, що власне відповідає одній з вимог класичної схеми сонатної форми.

З погляду раціональної логіки, тут немає чогось аж надто суперечливого, зате в мовній сфері спостерігаємо

певну несумісність, яка виявляє себе передусім у стилістичній невідповідності конкретного поняття «уколи» і абстрактної ознаки «граціозні». Отже, це порівняння виходить за межі власне текстового контрасту і піднімається до рівня метафоризованого мікроборазу.

Далі системою контрастних мікроборазів утверджується, хоч поки що і не на повну силу, вищеозначена «побічна» тема. Головними засобами творення таких мікроборазів виступають антонімія й антитеза. Так, антонімічні речення «Його Ви в небо кидаєте, щоб / На землю зверхньо кинути дукати» [1, с. 61], підкріплені окремими парами повних антонімів (в небо – на землю) і контекстуальних (його [павича] – дукати), а також сполучником «щоб», що виноситься в кінець і входить в систему римування. У лексичний пласт уводиться нове слово «свобода», яке виконує роль «наповнювача» новим змістом головної теми (тема творчого начала поступово переосмислюється у тему свободи, без якої, власне, і неможливе це творче начало). Слово «свобода» в цьому контексті не є несподіваним, контрастним. Воно плавно «вмонтовується» в контекстуальну структуру: «А павич вже гордує, мов вінець / Свободи і природи в буйнім літі. / Ви йдете. Леонардо, так, це Ви / Дали аристократам цим свободу, / І сонце німбом коло голови / Цим жестам Вашим кружеля в догоду.» [1, с. 61]. Якщо вдуматися у лексичне значення слів «свобода» і «буйний», то розуміємо, що нова тема на його базі розвинути не може, а нове нашарування до «головної» теми має таку потенційну можливість. У цьому уривку автор використовує іронію як засіб внутрішнього контрасту: «Ви йдете. Леонардо, так, це Ви / Дали аристократам цим свободу, / І сонце німбом коло голови / Цим жестам Вашим кружеля в дорогу.» [1, с. 62]. Тут ми бачимо яскраве протиставлення патетичної лексики (аристократи, німб, свобода) словам, які уже набули негативного емоційного відтінку (кружеля, дорога). Засобом різкого протиставлення тут виступає тире: «Ви лиш в завулок – і немає Вас! / В купця ж не очі – загребуші сіті. / Знов у клітках хвостів іконостас. / Кишені повні – повні

також кліті.» [1, с. 62]. Отже, не важко помітити, що риси контрасту на рівні мікрообразів полягають в постійному його нагнітанні (антонімія, антитеза, іронія).

Далі після невеликої заключної партії другої частини розвиватиметься лише побічна тема. Неодмінною властивістю розробки є наявність чітко вираженої заключної теми, яка своєрідно синтезує головну і побічну, виражаючи їх діалектичний взаємозв'язок перед боротьбою. Це останні дві строфи другої частини, в яких викладена суть прихованої внутрішньої боротьби творчого і руйнівного начал у душі Леонардо перед випробуваннями боротьбою. Звернімо увагу на останню строфу, яка ніби передрікає оптимістичний результат майбутньої боротьби: «І той павич Ваш – ні, він не помер, / А, маючи краси лиху погорду, / Упав він до Фелліні аж тепер / З пухнастим снігопадом «Амаркорду» [1, с. 62].

Розглядаючи цю ненормативну синтаксичну структуру, де складносурядне речення накладається на попереднє, зводячи його до недовершеної системи у вигляді бездіяльного суб'єкта, виявлено чітке смислове навантаження. Ця синтаксична структура виражає одночасно і головну тему, і побічну, і їх синтез. Протиставлення головної і побічної тем виявляється пунктуаційно (тире) і вставним словом-реченням «Ні», а їх синтез – складносурядною структурою з протиставним сполучником А, де його протиставна функція набуває особливої ознаки. Цікаво, що не тільки тематично, друга частина близька до першої. 4-стопний ямб тут, щоправда, змінюється на 5-стопний, катрен переходить у астрофічний вірш, перехресне римування – у неримований вірш, але ці метричні перебої лише посилюють основні моменти авторського відображення Леонардового світогляду, увиразнюють постать художника як особистості: «Ця розпука моя, напевно, в Італії роджена, / Коли у Флоренції я побачив / Проект леонардівського кулемета, І не можу я досі убгати / У своє розуміння генія» [1, с. 62]. Цими словами розпочинається третя частина, яка, по суті, є конфліктним, драматичним центром поеми. Ця цитата знаменує собою

ширше розуміння побічної теми, яка, власне, й перестає бути побічною і стає на рівень з головною (тема руйнівного начала – з теми вірнопідданства). Мадонна Літта, гордий «павич» Леонардо як символи гуманістичного начала схрещують тут свої «шпаги» з людиноненависництвом, з індивідуалістичною зверхністю. І знову І. Драч вдається до контрастів, що будуються через протиставлення портретів. Внутрішнє тепло Леонардо, втілене у блакитній посмішці мадонни Літти, у сонячному німбі навколо його голови, входить у суперечність з «губ неповторною леонардівською складкою» [1, с. 63], з бровами, що «збройно нависли» [1, с. 63]. Характерним також є те, що цей конфлікт сягає образів зовнішнього світу, що притаманне третій частинні будь-якої симфонії: «Це і кулемет, що «стріляє з очей Іуди по недовершеному Христу!» [1, с. 64], і отруйне вапно, «ще один варіант Скаженої леонардівської технології», і «знову прокляті рецепти з рукописів дзеркального письма» [1, с. 65]. Також своєрідний контраст відбувається між «може» і реальністю: «Якби не оцей леонардівський кулемет, / Може, інше насіння було б у століттях? / Може, Оппенгеймер жив би собі на фермі / І мізкував би найбільше над тим, / Як навчитися сіно вивершувати / І не заздрити тому фон Брауну, / Що так вміє стіжки вершити?» [1, с. 66]. За допомогою інверсії автор загострює нашу увагу на притиставних епітетах: «І не можу я досі убгати / У своє розуміння генія / Простоти поєднання двох див – / Руйнівного і творчого, злого і доброго – / У його незбагненній істоті.» [1, с. 62].

Створивши, таким чином, реальне підґрунтя для розгортання конфлікту, автор «пропускає» свої роздуми через органний пункт, що насамперед виявляє себе в риторичних вигуках та запитаннях, які, починаючись словами, щойно нами наведеними, просто-таки пронизують тканину вірша І. Драча. Усі шістнадцять речень органного пункту, які суттєво відрізняються за своєю структурою, єдині за критерієм метависловлювання та його експресивності: вони питально-окличні.



До мовних засобів творення музичності в поемі І. Драча відносимо протиставлення синтаксичних структур: «Губ неповторна леонардівська складка. Брови збройно нависли» [1, с. 61]. Перша частина цього речення номінативна, стилістична функція її полягає в утвердженні предмета, наголошенні його найважливіших ознак. У наступній частині речення логічний наголос переноситься на присудок, на предикат судження – і ця деталь створює дисонансний ефект. Власне, суть його – у протиставленні бездієслівних синтаксичних структур дієслівним; оксюморон: «сухий палаючий розум» [1, с. 63]; кільцевий оксюморон: «Механічні рухливі леви, / Які розсипали лілії / До ніг хижооких тиранів!» [1, с. 63]. Наскрізний зв'язок твору, його музичність підкреслюють також постійні анафори: «Як проходами для зжерлої їжі / Як плодючими виробниками калу / Як старанними наповнювачами нужників, / Тому що від них не видно добра, / Тому ж то від них і нічого не лишиться» [1, с. 64]; «Шкодив вітчизні людей, / Шкодив роду людському?!» [1, с. 64]; «Або отруйне вино для кидання на кораблі. / Або ще один варіант...» [1, с. 65]; «І тримай цілий місяць під гноєм, / І розбий, і розбй, і розбий! / І тут, навіть поруч» [1, с. 65]. Спостерігаємо і повторення олнакових слів із різними відтінками у значенні: «Люди – людці – людина»; «Людина – люди – рід людський». Проаналізувавши ці ряди слів, можемо констатувати, що в першому випадку значення з кожним словом конкретизується, а у другому – узагальнюється. Також тут стикаємося з одним із різновидів рондальних повторів. Поняття «рондо» маємо і в музиці, і у літературі, які внутрішнім зв'язком між собою поєднані. Тому, стверджуючи, що репризі, а отже й органному пункту, у музичній симфонії притаманне рондо, ми можемо звернути увагу в літературній симфонії на рондальні повтори, тобто повтори в межах одного рядка або ж, навпаки, в межах строфи чи двовірша, як на літературне явищ. В органному пункті «Леонардо да Вінчі» маємо один виразний рондальний повтор: «А може, це невід, який уже звук / За покликанням рибу ловити, / Та був тими ж рибами

схоплений / І понесений шалом риб?! / Та дивіться ж, мій добрий сучаснику, / Не лякайтеся раблезінства» [1, с. 63]. Неважко помітити, як вирівнюються тут відтінки у значенні. Оскільки органний контрапункт, на відміну від основної теми, є розробкою побічної теми, то не слід лякатися, що вихід на зовнішні образи носить виразні риси «раблезіанства», про що можна пересвідчитись на осовні вищенаведених цитат.

Отже, основний конфлікт твору розгортається в межах третьої частини – репризи. Важливу роль у творенні конфлікту відіграє і мелодика вірша, позбавлена розміру і рими (це верлібр). Четверта частина, кода – ідейно-емоційний центр поеми-симфонії, де підводиться загальний підсумок, здійснюється тематичний перегук з першою частиною і намічається на її основі нова тема, синтетична за характером. Четвертій частині поеми І. Драча «Леонардо да Вінчі» притаманні ілюзії масової дії, і «умиротворення» бур третьої частини, і формування ціннісної авторської орієнтації. Основним засобом вираження розв'язки конфлікту в І. Драча виступає широке залучення науково-термінологічної лексики, як-от: «надзвукове дихання», «радарне серцебиття». Нова, синтезована тема – своєрідний оптимістичний висновок: «Це твоє дихання, биття твого серця чується у новому / космічному кораблі, який перемагає століття, / земне тяжіння долає і зустрічається з людиною, / яка першою зрозуміла, куди ми йдемо» [1, с. 67].

Поема «Леонардо да Вінчі» є своєрідним зіткненням «діаметрально протилежних думок», і вже цим зумовлені поєднання «дивогармонійних акордів» і «різних дисонансів», фраз «плавно-мелодичних» і «нервових, аж дразливих», «уживання» у спільному контексті чисто розмовних слів з патетично піднесеними. Ця традиція сягає, до речі, поеми М. Некрасова «Балет», у якій протиставлення різностильових нюансів виступають у наведених уривках нічим іншим, як поетичним втіленням синтезу так званих «різних музик» у симфонії, яке притаманне і Р. Щедріну.

Велику роль у формуванні індивідуального стилю поета відіграє його прагнення синтезувати в художньому

творі різні види мистецтва (літературу, музику, театр, кінематограф, живопис, скульптуру). Особливо виразні зв'язки поем І. Драча з музикою. Формуючись на елементарному мовному рівні, музичність творів поета поступово переростає у специфічний тип мислення – симфонічний. І цим митець відрізняється від своїх попередників.

**Висновки і перспективи подальшого дослідження.** Тож симфонізм як принцип мислення, безперечно, найвиразніше виявляється в поемах І. Драча, побудованих за музичними канонами, де йому підпорядковані і композиція, і художні засоби, і навіть віршовий розмір. Більше того, досліджуючи твори І. Драча, можна простежити еволюцію творчої манери їх автора: від найпростішої емпірично-чуттєвої музичності, від словесної імітації музичної симфонії («Соната Прокоф'єва») через створення аналогії сонатно-симфонічному циклу, що враховує специфічні властивості слова як матеріалу поезії («Смерть Шевченка»), він піднімається до логічного типу поетичної симфонії, композиція якої будується на музично-композиційному принципі, до діалектично-узагальненого відображення дійсності у всіх її суперечностях, тобто до власне симфонізму («Леонардо да Вінчі»).

Двоєдиною функцією: показувати велике, значне, всесвітньо вагоме через дріб'язкове, маленьке, глибоко внутрішнє, мабуть, і приваблює авторський інтерес і уподобання І. Драча з широтою його тематичних смаків, специфічним розумінням позитивного героя сучасності, намаганням усвідомити життєву місію останнього через історичні ремінісценції. Поет, отже, пише симфонії не для того, щоб імітувати композиційні структури музичних полотен, а з метою глибшого проникнення у внутрішній світ героя, людини-борця, склад мислення і характер його почуттів.

#### **Література:**

1. Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського. К.: Генеза, 2006. 512 с.

**ЗМІСТ**

|   |          |
|---|----------|
| <b>УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА</b>                                    | <b>3</b> |
| <b>СВІТЛАНА БОРОДИЦА</b>  |          |
| ІСТОРИОСОФСЬКИЙ КОД В ІСТОРИЧНІЙ ПОВІСТІ «ШЕСТИКРИЛЕЦЬ»         |          |
| КАТРИ ГРИНЕВИЧЕВОЇ  | 3        |
| <b>ЛЕСЯ ВАШКІВ</b>  |          |
| РИСИ ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ-ДРАМАТУРГА                 | 14       |
| <b>М.П. ГНІЗДИЦЬКА</b>  |          |
| ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА КРИЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ |          |
| ЮРІЯ КОСАЧА В ЕСЕ «НА ВАРТІ НАЦІЇ»                              | 35       |
| <b>НАТАЛІЯ КАРАЧ</b>  |          |
| ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ПРОЗИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ                | 51       |
| <b>Р.А. КОХАН</b>   |          |
| ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА РАДОСТІ В СУЧАСНІЙ ПРОЗИ      |          |
| ПРОДІТЕЙ: ПОЕТОЛОГІЧНА ПЕРСПЕКТИВА                              | 65       |
| <b>О.П. КУЦА</b>  |          |
| ТВОРЧІСТЬ Т. ШЕВЧЕНКА У ДРАГОМАНІВСЬКІЙ ПРОГРАМІ «НОВОГО        |          |
| ВИДУ» УКРАЇНСТВА  | 77       |
| <b>ЛАРИСА КУЦА</b>  |          |
| СИНТЕЗ ДУШЕВНОГО І ПЕЙЗАЖНОГО «ПЛЕНЕРИЗМУ» У ЗБІРЦІ ІВАНА       |          |
| ФРАНКА «ІЗ ДНІВ ЖУРБИ»  | 94       |
| <b>ІРИНА РОЗДОЛЬСЬКА</b>  |          |
| СТРИЛЕЦЬКИЙ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИЙ МЕМОРАТ: ЖАНРОВІ ТА ГЕНЕРАЦІЙНІ     |          |
| ОСОБЛИВОСТІ   | 107      |
| <b>ТЕТЯНА СКУРАТКО</b>  |          |
| ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ПОЕМИ І. ДРАЧА «ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ»          | 122      |

**ОЛЕКСАНДР ТКАЧУК**

ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРАТИВНИХ ТЕХНІК У МАЛІЙ ПРОЗІ НАТАЛІ  
КОБРИНСЬКОЇ 133

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ 146**

**МАРІЯ ДАНИЛЕВИЧ**

ПАВЛО ГРАБОВСЬКИЙ ПРО РОСІЙСЬКОМОВНІ ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ  
ШЕВЧЕНКА: ДЕТЕРМІНАНТИ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ДІЙ 146

**РЕЦЕНЗІЇ 160**

**ЛЕСЯ ВАШКІВ**

«Я НЕ ДІЙШОВ ДО ВЕСНЯНОГО САДУ...» 160

**МИКОЛА ЗИМОМРЯ, МИКОЛА ТКАЧУК**

ЗАСАДИ ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕАЛЬНОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ  
ПОСТПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПРОЗИ 167

Періодичне видання – виходить двічі на рік

**Наукові записки** Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2019. – Вип. 51. –187 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук  
Технічний редактор – О.М.Ткачук

Здано до складання 9.12. 2019. Підписано до друку 12 12.  
2019.

Формат 60×90 / 8. Папір офсетний. Гарнітура академічна.  
Ум. друк. арк. 36 Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського  
національного педагогічного університету імені Володимира  
Гнатюка

46004, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2, ауд. 81.