

Притчевая специфика киноповести «Родник для жаждущих» И. Драча

The Parable Specifics of the Film Story by I. Drach *Spring for the Thirsty*

Наталья Валериановна Никоряк

(Черновцы, Украина)

Abstract:

The film story *Spring for the Thirsty* by I. Drach is a text that is close in its parameters to the peculiarities of parable poetics. Direct instruction and unambiguous didacticism, which is characteristic of the parable genre, are strengthened by philosophical reflection (from prologue to epilogue). The image of the main character is depicted, above all, through the psychological motivation of his actions, with some features of certain idealization of the image in a dichotomous tandem “fathers and children”. In the aspect of parable specifics, particular emphasis is laid on the tendency towards generalization, as well as on a peculiar (marked with a high extent of conventionality) principle of abstraction of ideas. The author actively reproduces dreams or visions (metaphorical, symbolic), which are closely related to the main events of the text. With the help of this technique, he conveys the inner experiences, subconsciousness, fears or hopes of the old Levko, at the same time erasing the boundaries between reality and unreality. The application of such a two-dimensionality in the narrative of the text, strengthened by the active use of intertextual and intermediate codes, offers a deep philosophical implication inherent in the parable.

Key words:

film story; film parable; intertext; intermedial code; *Spring for the Thirsty*; I. Drach

«Я б, напевно, помер, якби не було кіно», —
Сказав я собі якось і моторошно здригнувся.

І. Драч («Кінобалада»)

[стаття]

Тенденция к активному использованию аллегории, параболы, притчевости, к синтезу притчи с другими жанрами была характерна для литературы XX в. в целом, но особенно ярко проявилась во второй половине века. Известный украинский поэт, переводчик, киносценарист И. Драч (1936–2018) в своих поэтических текстах, в частности, в балладах, активно прибегал к притчевой поэтике. Использовал ее и в дебютном кинодраматургическом тексте, написанном на украинском языке (фрагменты, взятые из произведения, цитируются на языке оригинала).

В первом издании «Родника для жаждущих» (1964) И. Драч конкретно определил жанр этого произведения: «сегодняшняя кинопритча в пяти новеллах» [DRAČ 1964], тем самым обозначив принадлежность своего произведения к жанру кинопритчи и указав на архитектурную специфику своего текста. Однако, как акцентируется, «форма любого текста в своей целостности, как правило, реализуется через жанр, точнее — определение жанрового ключа становится рецептивным воспроизведением формы, содействует обнаружению всех возможных ресурсов текста» [ČERVÌNS'KA 2015, 144]. Отсюда, авторское жанровое определение текста И. Драча нуждается в уточнении, поскольку речь идет не о притче как таковой, а, скорее, о притчевом характере и поэтике киноповести.

Причины, побудившие И. Драча обратиться к кинематографу, были связаны с именем А. Довженко: «Гипнотическое» влияние киноповести «Зачарованная Десна» слышится и в «Роднике для жаждущих», и в «Балладах будней» [ТКАЇЕНКО 2016, 91]. По словам Л. Брюховецкой, «его поразила поэма экрана А. Довженко своим необычным миром, и, главное, что в этом мире было что-то очень близкое молодому поэту. К этому следует добавить чрезвычайно сильное потрясение, которое вызвал фильм „Тени забытых предков“, — И. Драч почувствовал, что это тот самый путь, который искал и он, путь, связанный с освоением мощных слоев народного искусства. Он вступает на Высшие сценарные курсы в Москве, которые окончил дипломной работой — киноповестью „Родник для жаждущих“» [BRJUCHOVEC'KA 1989, 37]. Именно этот сценарий и станет затем основой «режиссерского дебюта» и известного киномастера Ю. Ильенко [Крупусја... 1965]. По мнению современной исследовательницы, «киноповесть притчей не была, она была скорее поэтическим видением сельской реальности», а Ю. Ильенко «перевел ее в другой жанровый

и настроевый регистр» [BRJUCHOVEC'KA 2006, 58]. Таким образом, киноповесть И. Драча и кинофильм Ю. Ильенко «Родник для жаждущих» — это по-сути разные произведения, поскольку в киноповести И. Драча есть ярко выраженные элементы реализма, а в кинофильме Ю. Ильенко реализм отсутствует, в нём — сплошная метафорика и притчевая символика.

Заметим, что среди кинодраматургических жанров кинопритча качественно отличалась прежде всего своей философской насыщенностью, высокой степенью абстрагирования, поучительным тоном, символичностью и аллегоричностью. Исходя из чего, обращение к этому жанру киносценаристов и кинорежиссеров было неслучайным: «притча придала кинематографу свои аналитические способности, своеобразный взгляд на эпоху, в действительности, свои концепции» [TUGUŠI 2008, 259]. По мнению С. Тугуши, «в жанре кинопритчи мастеров интересовала сила обобщения, особый характер абстрагирования, предлагающий высокую меру условности, что давало возможность художнику наиболее адекватно воссоздать в кинематографических образах язык высокой прозы и поэзии» [TUGUŠI 2011, 90].

Итак, рассмотрим ниже поэтику дебютной киноповести И. Драча сквозь призму поэтики притчи.

Номинативный комплекс киноповести включает в себя основной заголовок ко всему тексту «Родник для жаждущих» («Криниця для спраглих») и заголовки пяти частей-новелл текста: «Ювілей наодинці», «Потрібна домовина», «Найдовші літні ночі», «І прийшов судний день», «Син» [DRAČ 2010, 10–66]. Каждое из названий конденсирует в себе максимальный информационный смысл, концентрирует тематику определенного фрагмента, фокусирует авторский замысел, направляет внимание читателя к доминантным составляющим всего текста. Заглавие «открывает и закрывает произведение в прямом и переносном смысле» — заголовок как «порог стоит между внешним миром и пространством художественного текста» [FATEJEVA 2010, 26]. И. Драч, яркий и мощный мастер емкого поэтического слова, сумел заложить глубокий подтекст в главный заголовок и акцентировать ключевую тематику в заголовках частей-новелл.

Автор, рожденный в селе, воспринимал «село как источник духовности» [BRJUCHOVEC'KA 2006, 57]. Именно колодец (родник) выступает символом такого животворного источника: «Наверное, не случайно И. Драч накануне своего пятидесятилетия взорвался ностальгической поэзией, и связана она с его родным селом. Сборник „Телиженцы“, издания 1985 года, духовно близок киноповести „Родник для жаждущих“, опубликованной пятнадцать лет назад. Село, в котором родился, из которого ушел в широкий мир, и является тем источником, который способен утолить жажду души» [BRJUCHOVEC'KA 1989, 90].

Колодец (родник) является одним из народных символов Украины, который имеет древнюю историю, воплощая родину, святость, чистоту, высокую духовность, он является выражением именно телесно-духовной связи предков и потомков и, вместе с тем, разлуки, печали и скорби [ПОТАПЕНКО 2015, 412–413]. Такое сочетание было близко режиссеру. Традиционное смысловое наполнение данного символа и многих других в киноповести объясняет, почему Ю. Ильенко взялся за его экранное воплощение: «Драч манил его как поэт интеллектуальный и новаторский и, вместе с тем, заквашенный на украинских традициях» [BRJUCHOVES'KA 2006, 57].

В то же время становится понятным, почему одноименный фильм в 1966 году был запрещен, высшее кинематографическое руководство пугали «активная изобразительность, стилистическая изобретательность операторских решений, порождавшая смысловую многослойность, семантическое богатство фильма, вызывавшая у зрителя развернутые ассоциации» [BRJUCHOVES'KA 2006, 61]. Только после того, как Драч-поэт стал лауреатом Государственной премии СССР за сборник лирики «Зеленые ворота», фильм был выпущен на экраны (1988 г.) и с успехом демонстрировался за рубежом. Однако эта кинолента до сих пор, по утверждению А. Ткаченко, все еще «не имеет широкой зрительской аудитории в Украине» [ТКАЧЕНКО 2016, 92].

На глубокую философско-дидактическую программу киноповести «Родник для жаждущих» указывает не только заголовок. Своеобразным квазиэпиграфом текста (автор называет его «вместо эпиграфа») выступает знаковый фрагмент диалога Платона о смерти Сократа. Учитывая, что «для притчи характерным является параболический способ художественного изображения действительности, который заключается в раскрытии какой-то наперед заданной философской, религиозной, нравственной концепции через наведение примера» [КЛЮМ'ЮК 1996, 137], данное цитирование выступает именно в такой функции:

«... І тоді той, хто приніс отруту, став обмацувати його підосви і гомілки, а потім запитав, чи він відчуває їх.

Сократ відповів:

– Ні.

Потім служник взявся обмацувати Сократові литки і поступово обмацував його все вище і вище, знаками пояснюючи нам, що Сократ холоднішає і костеніє.

Сократ теж відчув це і сказав, що, як тільки холод сягне серця, всьому буде кінець.

Коли черевна порожнина Сократа вже заholола, він раптом відкрив лице, що весь час було заслоненим, і проказав свої останні слова:

— Критоне, я винен Асклепіїві півня. Не забудь сплатити цей борг.

— Добре, з цим буде полагоджено, — сказав Крітон. — Не хотів би ти ще чого-небудь?

На це запитання відповіді вже не було. Однак за деякий час Сократ поворухнувся. Прислужник розкрив Сократа, і ми побачили, що очі його застигли. Тоді Крітон закрити йому уста й очі.

Таким був скін нашого друга, людини, що, по-моєму, була найученішою, найсправедливішою і найкращою з тих, кого я спізнав» (Платон) [DRAČ 2010, 10].

Этот эпиграфический фрагмент содержит ключевой концепт всего произведения, соответственно ретранслирует его на основной текст киноповести, в которой изображается дед Левко на пороге смерти – чрезвычайно мудрый сельский человек, своеобразный философ. По мнению теоретиков, эпиграф в таких случаях, как правило, выступает в роли «экспозиции после заглавия», «предлагает разъяснения или загадки для прочтения текста в его отношении к заглавию», «через эпиграфы автор открывает внешнюю границу текста интертекстуальных связей и литературно-языковых веяний разных направлений и эпох, тем самым наполняя и раскрывая внутренний мир своего текста» [FATEJEVA 2007, 141]. К тому же, подчеркивается, «эпиграф, являя собой цитату, размещенную на видном месте [...], прекрасно показывает, что требуется от читателя, который должен наполнить смыслом интертекст» [P'EGE-GRO 2008, 138]. Платоновский рассказ о смерти Сократа очень точно резонирует с содержанием киноповести, прочитываясь как аллегория последних лет жизни «обреченного» на одиночество Левка Сердюка, которому, однако, в отличие от Сократа, некому передавать свою мудрость, поскольку его сыновья (ученики) далеко. Характерна и такая общая деталь как возраст — дед Левко в одиночестве празднует свое семидесятилетие, Сократ в «Апологии» называет тот же возраст — 70 лет [PLATON 1990].

Показательно, этот же эпиграф интертекстуально отсылает нас не только к тексту Платона, но и к воплощению сюжета о Сократе в живописи. Речь, в частности, идет о многочисленных живописных картинах, воссоздающих его образ. На украинской почве, прежде всего, — к рисунку «Смерть Сократа» Т. Шевченко, созданному в Петербурге в 1837 г.: на нем изображен осужденный на смерть философ с бокалом яда в руке, обращающийся с речью к своим ученикам [KOZUL'KO 2015, 862–863]. Герой киноповести также хотел бы обратиться с речью к своим сыновьям, однако каждый из них далеко и даже в день его юбилея не вспомнит об отце. С. Трымбач, анализируя образ персонажа в «Роднике для жаждущих», дает существенное замечание: «Человеческая жизнь распята между рождением и смертью, а одиночество является особенно страшным для человека патриархальной формации, недавно брошенной

в цивилизационные трансформации» [TRYMBAČ 2011, 34]. Таким образом, изначально текст предлагает трагическую тему одиночества и призывает к осмыслению «вечных» проблем человеческого бытия.

И. Драч, как это было характерно для его поэтической практики, не ограничился одним эпиграфом. По сути, ко всему тексту в целом относится и эпиграф, размещенный в первом из пяти фрагментов, взятый из народной песни: «Ой стояла там криниця — безодня, // Текла вода та й із дна холодна...» [DRAČ 2010, 11]. Он включает доминантный символ текста — колодец (родник), слова из этой же песни затем становятся финальными строками киноповести: «Вона вічна, ця криниця, безодня, // Тече вода та й із дна холодна...» [DRAČ 2010, 66]. Слова песни, содержащие утвердительный ответ на главный вопрос, как кольцо, обрамляющее целый текст, придают притчевый характер всему произведению. Поскольку в притче, прежде всего, целью рассказа является назидание, то эта форма воспроизводит «жизненный опыт, высшую истину, которые должны пригодиться каждому, дать возможность сориентироваться в сложных ситуациях, правильно решить или понять ту или иную из проблем» [KLYM'JUK 1996, 133].

И. Драч не использует традиционную форму построения притчи. Он прибегает к так называемой новеллизации повествования, разделяя текст на пять частей-новелл, при этом суть описываемого раскрывается в ходе повествования, а не только в конце всего текста. Такая новеллистическая композиция текста помогает выразительнее воплотить авторский замысел. Говоря о новеллистической композиции в кинодраматургии, И. Маневич отмечает, что «киноповесть вместительна и «кинематографична», однако часто строгие рамки этого жанра становятся тесными для кинодраматурга, замысел которого требует более широкого охвата жизни. [...] И тогда автор ищет другое сюжетное и композиционное решение. Он строит сценарий как цепь новелл, выбирая такую композицию, как наиболее вместительную для проявления своего замысла» [MANEVIČ 1966, 105].

Первая часть «Родника для жаждущих» обозначена довольно емкой редукцией «Юбилей в одиночестве» («Ювілей наодинці»), изначально вызывая читателя на сопереживание. Кинематографический опыт автора проявляет себя с первых строк. Начиная знакомство с главным персонажем, И. Драч показывает нам сначала «крупным планом» руки деда Левка, а потом и его самого. Такая деталь, как руки человека, является метафорической синекдохой, говорящей о тяжелой, наполненной ежедневным трудом жизни. Однако, в авторском нарративе, раскрывается их история: «У нього були ще міцні, беручкі руки — вони не дрижали навіть після потогінного дня в кам'яному кар'єрі, навіть після п'ятої чарки густої і терпкуватої слив'янки, тільки жили так переплітались на

них, так вигорбились синюватими здухвинами, що він соромився своїх рук на людях і, не признаючись собі самому, ховав їх під звисаючу церату чи бахрому скатерки. // Від онуки своїх рук він не ховав» [DRAČ 2010, 11].

Показательно, что такая выразительная деталь как руки, в качестве рефрена, проходит по тексту и дальше, привлекая внимание читателя-зрителя, повествуя о человеческой судьбе: «Так, від онуки він не ховав своїх просмалених спекою, випалених морозом добрих рук гончара і вшивальника. І взагалі ні від кого він не ховався зі своїми вузлуватими руками» [DRAČ 2010, 11]. В изображении внучки Оксаны, которая живет вместе с дедом, также существует эта деталь: «Оксана розчісувалась. Дзеркальце було вмазане в білу стіну. Густе пшеничне волосся світилось, сухо і тонко потріскувало під гребінцем, переливалось, поки миготливі руки не збили його в теплий тугий джгут на потилиці» [DRAČ 2010, 12].

С первых же страниц киноповести И. Драч прибегает к монтажному построению материала, к изменению ракурсов и планов. Четко это можно увидеть в плане монтажной композиции всего текста, а не только в отдельных сценах. При этом следует учитывать, что жанр кинопритчи «опирается на природу кинематографической условности» и эту условность четко видно в монтаже, «когда происходит сопоставление реального и ирреального мира, когда реальность превращается в сновидение, а сновидения в реальность, в обобщение» [TUGUŠI 2008, 260]. Заметим, что сон или видение относятся к числу известных киносредств, выполняя, прежде всего, роль ретардации действия с целью более глубокого его осмысления. И в данном случае, автор часто прибегает к изображениям снов или видений Левка, такие кадры монтажно вплетаются в основной текст, ретранслируя внутренние переживания, страхи или надежды старого Левка, одновременно стирая грань между реальностью и ирреальностью. Такая двуплановость в нарративе текста порождает глубокий подтекст:

«...Сниться йому величезне зоране поле — без кінця і краю. Посвистує осінній вітер у придорожньому сухому буркуні, у висушених стеблах полину, та ще чорніє вдалині вишка електромережі, та ще синій димок обрію. Серед поля — продовгуватий дубовий стіл, покритий білою скатертиною з шовковими торочками, і дванадцять порожніх, незайнятих стільців. А в центрі стола сидить він — дід Левко, згорблений, сивий чоловік, і кожен порив вітру примушує його втягувати голову в плечі.

Безмежне поле. Стіл серед пустельного поля. Стільці. Та сивий самотній Левко нидіє в чеканні.

З-за обрію, майже торкаючись землі, зринає літак. Летить просто на стіл, на сивого чоловіка — і повітряна хвиля розкидає стільці в різні боки, зриває зі столу білу скатертину.

І підіймається вгору камера, і видно, як дванадцять стежин від кожного стільця розбігаються в різні кінці й ховаються за обрієм. І несеться, підстрибуючи, перекотиполем, і летить по чорних борознах біла шовкова скатертину, і біжить за скатертиною він — дід Левко...» [DRAČ 2010, 11–12].

Визуалізація такого апокаліптичного фрагмента максимально деталізована, вона побудована не тільки на зміні ракурсів, а й пропонує потужний, семиотический пласт метафорических і символіческих образів-кодів, розрахованих на вдумчиву рецепцію. Кожна строка, як кадр, поступово нанизується на нитку загальної «онірическої» сцени, котра, в кінці кінців, з допомогою монтажу переводить сон в реальність:

«Дід Левко сидить за столом, тільки не в полі, а в просторій хаті. Лишився наодинці з довгим дубовим столом, на якому вповодж могли б стати добряча труна або ж ціла дюжина мисок, пташиний базар білих порцелянових мисок Васильківського заводу, з яких парує затертий здоровом, пропашілий від часнику і перцю, тлустий густо-золотий борщ» [DRAČ 2010, 12].

И. Драч пропонує живописні інтермедіальні коди і в цій частині: Левко, сидячи за столом, в оточенні десятка «збільшених фотографій синів і дочок», розглядає їх: «Тільки затиснута багетовою рамкою вицвіла репродукція леонардівської „Тайної вечери“ висить у грішному оточенні фотографій» [DRAČ 2010, 11–12]. Найявність цієї картини на змістовому рівні також сприймається метафорически, чітко конотуючи і со сном Левка: він, як Спаситель, сидить в центрі стола, застеленому білосніжною скатерттю в оточенні дванадцяти порожніх стільців. Таким чином, характерна для притчі в цілому змістова багатослойність тексту углубляє зміст оповідуваного, активізує рецепцію читача.

Онірическі відення ще не раз встраиваються в основну тканину тексту. Наприклад, цікавим є наступний фрагмент, котрий вводиться вже з допомогою оповідувального нарратива: «І сниться Левкові сон, який можна тлумачити без усяких сонників» [DRAČ 2010, 18]. Замітимо, що онірическа сцена, в плані інтертекстуальності, нагадує живописні полотна з аналогічним сюжетом — К. Трутовського «Сцена у колодця» або М. Пимоненко «Не шути», а також посилає і к поезії А. Довженка.

Однак И. Драч поетически живописує і словесно: «...У білому цвіті стоять садки. Ледве пробивається на сході сонце — світанок тихий, запашний. Ніжно-рожевий племін молоді яблуні над кленовими цямринами криниці — маковими зернятками тремтить на них вранішня роса. [...] За горою погуркує молодим баском перший квітневий грім. Перші стріли дощу вдаряють у глибоке лоно криниці» [DRAČ 2010, 18].

Поэтика кинопритчи позволяет совмещать разнокачественную предметность изображаемого. Так, к примеру, старый Левко наблюдает, как «біжить у самій сорочці легенька красуня Парася», как она «сторожко позирає на небо, на криницю», как «відро збирає перші дорогоцінні краплі дощу», как его Парася «хлюпає собі на обличчя» воду, слышит как говорит: «Водо моя, красо моя, // Умивай мене, не минай мене, // Водо моя весняная, // На красу, на здоров'я!» [DRAČ 2010, 19]. Но когда дед, подкравшись, коснулся девушки, «до нього повернула обличчя не молода красуня з ледь окресленими шнурками брів, а стара Параска — мати його дванадцяти дітей, живих і вже покійників, сива жінка з висушеним, вигорьованим обличчям» [DRAČ 2010, 19]. Символично звучат финальные строки этой сцены: «А вона все кликала його за собою, аж поки зовсім не щезла з очей: не то зникла за чорним пагорком, не то в землю увійшла...» [DRAČ 2010, 19]. Образ манящей за собой покойной жены, как и вой собаки в предыдущей сцене, выступают символами-кодами народных архетипов, порождая тем самым ощущение тревоги у реципиента.

Если первая часть проникнута драматическим пафосом, то вторая часть, именуемая довольно оригинально «*Нужен гроб*» («*Потрібна домовина*»), выписана в трагикомическом ключе, наратив меняет свою окраску. Начинается сцена довольно динамично, без каких-либо вводных описательных ремарок – это диалог Левка с председателем колхоза. Дед просит, чтобы председатель выделил доски на гроб. Однако, читатель узнает, что такое «ходатайство» деда случается не впервые, неоднократно выпрашивая колхозные доски, он затем разбивает их «то на ворота, то на корыто» [DRAČ 2010, 20]. Этот диалог, как и многие другие фрагменты текста, полон саркастичного юмора, контрастируя с серьезностью дедового дела:

«— А хвіртка теперички в тебе ж новісінька чи, прости Господи, може, стара, трухлява обновилась, як Маройчина ікона? Розбив же домовину?»

— Та розбив, не туди його матері, таж умерти — то не вийшло.

— Та от і з дошками тепер не вийде, зась. А то придумав — труну йому виписуй. Ти, діду, живи, горшки свої ліпи, хати вшивай, поки тебе черепиця не витіснила, а помреш — ми тобі такий гробище вистружемо, як міністру... З духовим оркестром чи батюшку суточками приведемо — твоя воля...» [DRAČ 2010, 20].

Еще одна довольно пикантная сцена между дедом Левком и молодой вдовой Килиной окрашена ярким юмористически-сатирическим пафосом, что более характерно для жанра киноповести, нежели для притчи как таковой:

«Раннім ранком, коли ще сонце не прокидається, виглядає з-за Келиних воріт Оксана, прощупує Келине подвір'я і ніяк не наслідиться відкинути заціпку на хвіртці.

У дверей чепурної вдовиної хати показується біла Левкова голова.

Келя так і липне до нього — розчісує рукою своєю повною сиві вуса і сиві кучері. Дід, посміхаючись у бороду, ще востаннє цілує Келю в солодкі вдовині уста:

— Добрий у тебе узвар, молодице!

Йдуть вони до складених на оборі дощок. Келя ступає босою ногою по найкращій, вистукуючи п'ятою щось веселе і лукаве.

— Вибирайте, яку хочете, — мені не жалко.

— Ось цю і візьму: без сучків, широка.

— Дідуню, коли треба буде ще дощечку, приходьте, якось сторгуємося. — І підморгнула так, що Левка мало судорога не вхопила за ногу.

Не змогла більше витримати внучка Левкова:

— Тітко Кирино, от побачите — будуть ворота в дьогті! — Йй почервоніла від своїх слів.

Дід Левко і Кирина так і сторопіли. Дошка впала.

— Така молода і така нахабна, — дивувалася вдовичка і славно посміхалася, склавши руки на животі. Дід присідає, щоб завдати собі дошку на плечі. Так він і йде вранішнім селом до своєї господині з дошкою на спині, а за ним плентається Оксана.

Смішно Левкові, але він не відпускає чесно заробленої дошки і не оглядається на внучку...» [DRAČ 2010, 24–25].

В данному фрагменті можемо побачити чітке розділення тексту на кадри, що монтажно з'єднуються, створюючи цілісну завершену сцену.

Сцена з ивой, що росте на межі двох сіл Левка і сусіда Дармидона, виконана життєрадісним національним колоритом. Дід Левко з внучкою, залитий сім'єю потамами, із усіх сил стараються розпилити суху вербу, а сусід Дармидон «походжає вдалині біля свого льоху та щоразу позирає на своїх недругів, що заходилися порякувати біля верби...» [DRAČ 2010, 26]. Нарешті, коли дерево повалилось, сусід не сдержался і завязалась справжня сварка. Конфлікт досить швидко досяг своєї кульмінації: «Стоять один навпроти одного, один із сокирою в руці, другий — з косою, стояли з мертвою впертістю — не розступляться. // Виграє на сонці широка сокира. // Блищить збуджено коса. // Плаче Оксана, закривши очі кулачками» [DRAČ 2010, 27]. Однак розв'язка сцени стала несподіваною: після словесної перепалки і взаємних обвинувачень, дід почав «трощити, топтати вербу босими ногами. Топтавав доти, аж поки не загнав колючки в підшву...» [DRAČ 2010, 28]. Таким чином, ива як символ роздору, тут виступає інтертекстуальною алюзією на відому кожному українському читачеві групу з «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуй-Левицького.

В киноповести И. Драча образ Левка искусно дорисовывается постепенно, за счет различных трагикомических ситуаций, в которые дед попадает. Другие персонажи приобретают свои зримые очертания в той же авторской манере. Так, не менее колоритным персонажем текста, который можно считать ярким воплощением украинской идентичности, выступает баба Майорка. По признанию самого автора, за этим персонажем стоит реальный прототип, но подобные проклены бабки есть и в «Зачарованной Десне» А. Довженко. «Возможно, главные этические корни мои, — писал И. Драч — от двух моих бабушек — бабы Корупчихи и бабы Майорки. Первая — воплощение доброты невзрачной, тихой, скромной. Вторая — воплощение доброты воинственной, дерзкой, строптивой, вызывающей. А как же они ненавидели друг друга — эти основательницы моей нравственности» [цит. за: BRJUCHOVEC'KA 2016, 14]. Вписывая бабу Майорку в забавные стычки с дедом, И. Драч лишает свой персонаж злобной строгости, хотя для деда Левка она представляла систематическую угрозу. Так, в очередной раз, когда баба кляла Левка «на чем свет стоит», местный учитель записывал ее речевые перлы:

«Скільки ще вивергала б із себе баба Майорка — не відомо і самому Богові, та раптом у неправних руках Скрекотня магнітофон, замість запису, видав такі голосні джазові ритми, таку „Джамайку“ виплеснув, що бабу мовби хто облив холодною водою.

І вона лютою тигрицею накинулась на вчителя:

– Господи, і де в того сорому очі? Ану забирайся з тою коробкою! Щоб тебе верещало на Верещаковій греблі, щоб ти навічно затявся, кричав би ти на похороні своєї мами!...» [DRAČ 2010, 29–30].

Собственно украинские коды срабатывают таким же образом и на уровне персониферы, где отдельные персонажи, в известных для украинского читателя ситуациях, повторяют знакомые формы поведения.

Заголовок третьей части «Самые длинные летние ночи» («Найдовші літні ночі») представляет собой оксюморон, конструирующий событийную канву фрагмента. Дед Левко просит вдовушку Келю написать письма его сыновьям «нащот того, що помирає»: «І якщо вони совість мають, нехай прибувають на похорон. Ось» [DRAČ 2010, 33]. Таким образом, перед читателем предстает некий «живой мертвец». Мы понимаем, что это крайнее проявление отчаяния Левка, единственная возможность собрать своих сыновей. Вдова в оторопи, но видя его состояние, все же берется ему помочь.

Контрасты этой части киноповести шокируют читателя, вызывая растерянность, смущение, порой улыбку. Так, И. Драч, в технике параллельного монтажа показывает нам, то как Оксана прихорашивает дом к приезду гостей, то деловую суетливость деда:

«Дід Левко покашлює на повітрі — не дає спокою ядуха. Він щойно закінчив збивати труну. Вона готова і цілісінька лежить перед ним і вабить у своє сосново-кленово-вербове лоно. Дід повертає її на всі боки, ще і ще забиває цвяхи, щоб була не розскачалася там, на тому невідомому підземному світі. Дід веселий і задоволений — нарешті він домігся свого, труна ніби вже є, жаль, поки що дощок не вистачає на віко. Лізе він на горище, тягне звідти добрий оберемок пахучого сіна і мостить його в труні.

— Бач, — киває Горпина до Оксани, — боїться твій дідок боки нам'яти на тому світі.

Дід підбиває сіно, потім потихеньку, щоб не розломити труни, влягається в неї. Босими ногами пробує дістати краю, але все вийшло дуже зручно — труна в міру задовга, в міру заширока: майстер знав замовника, і все вийшло дуже справно, тільки сіно коле в голову» [DRAČ 2010, 35].

Хотя эта сцена и подана в трагикомическом ключе, однако драматизм в целом только нарастает, поскольку следующие «кадры» являются очень символическими: «І Левко під'їжджав від хати до хати, був хто вдома — діставав горшки, нікого не було — горшки ставилися на призьбу, на хатній поріг або ж просто чіплялися, як і в давнину, на кілки плоту. За дідом бігали діти і лозинами видзвонювали в глиняні дзвони» [DRAČ 2010, 36]. Дед хочет оставить частичку памяти о себе каждому односельчанину, хотя те и не всегда были добры к нему. Он прощает им несправедливость, гнездящуюся в его старческом сердце [DRAČ 2010, 36–40]. По мнению Н. Копыстьянской, «в том, о чем человек вспоминает, как часто возвращается к воспоминаниям (временное повторения в ретроспекции), как вспоминает (мучается угрызениями совести или со злорадством, с чувством удовлетворения, или с самокритикой, строгим самоанализом), с какой интенсивностью вспоминает, каким образом происходит отбор и какую субъективную дистанцию от нынешнего он устанавливает, проявляется его характер, мировосприятие и даже черты эпохи» [КОПЫСТЯНСКА 2005, 181].

Смысл названия этой новеллы раскрывается в самом тексте, где автор напишет: «Найдовші червневі ночі для Левка — це ті, коли ні синів не діждешся, ні дощу, а вмерти сил не вистачає» [DRAČ 2010, 41]. И этот замедленный бег времени одной из коротких летних ночей, но слишком длинной для Левка, мастерски воспроизводится автором, фактически дублируя технику замедленной киносъёмки: «Лежить він у труні, перевертається, дослухається до нічних шумів. Місяць стоїть над ним незрозумілий і далекий, сини не їдуть, тихо гуркоче вдалині трактор, що гонить воду з річки на колгоспні ферми» [DRAČ 2010, 41]. Максимальная визуализация и звуки ночи конструируют общую картину Левковой ночи, ретроспективно включая воспоминания отдельных жизненных сцен. Такая многозначность образов,

широкая ассоциативность, двуплановость в изложении специфичны именно для притч.

Четвертая новелла «*И пришел судный день*» («*I прийшов судний день*») демонстрирует высокое мастерство автора в создании эклектической модели персониферы с Левком в центре. Текст открывается визуальным эпизодом – сыновья, невестки и внуки деда Левка прибыли на его похороны: «Вони йдуть полем. Одні несуть вінки, нанизані на руки, інші – валізи. Похоронну процесію замикає то хлопчик в блакитній матросці, то Сидір Львович – інспектор обласного комітету ДТСААФ. В усій його пониклій під сонцем постаті – вид людини начальственной, авторитетної, яку незаслужено образила доля. Поряд чимчикує десятилітній бутуз із вудилищами – його син...» [DRAČ 2010, 44].

Дед, пролежав ночь в гробу, вскакивает на лай собаки и видит «похоронну процесію своїх давно очікуваних синів, що так поволі й статечно наближалися з берегів. Іде Петро з дружиною й дітьми, виправка вчувається в ході безрукого Сидора – рукав чорної сорочки в кишені, тягнеться з валізами подружжя Артема і Насті. Внуки несуть траурні вінки з чорними муаровими стрічками» [DRAČ 2010, 45]. Подъезжает к рассохшимся воротам «блестящая черная Волга», из которой выходят еще два сына – «звездочет» Максим и слесарь Василий. Показательно, что момент долгожданной встречи Левка с сыновьями автор, не прибегая ни к описаниям, ни к объяснениям, подает всего несколькими визуальными штрихами: «– Ну й чагарники ж розвів, – простує старий до щойно прибулих дітей, та потім, усміхаючись, обминає їх і молодцювато поспішає до машини, обережно мацає фарбу, тарабанить по товстому склі і хоче натиснути на випуклу кнопку багажника» [DRAČ 2010, 46]. Никакой слезы, ни объятий, привычных в таких случаях при встрече после долгой разлуки, вместо этого – внимание к второстепенным вещам. При этом создается высокая степень напряжения всех присутствующих, повергая в ступор не только персонажей, но и читателя.

Следующая сцена заставит читателя еще глубже прочувствовать трагизм разрыва между родителями и детьми. Эту притчевую проблему И. Драч максимально сконцентрировал именно в этой части:

«Сини ходять по цвинтарю, як по лабіринту. Ніхто з них не знає, де ж могила матері. Вони блукають від однієї могили до іншої – та все дарма: ніяких прикмет не попадає на очі. Сини не дивляться один на одного, тільки Сидір кричить на Петрів виводок, що гасає по могилах ззаду за процесією. Нарешті один із синів, напевно, надумався запитати хлопчаків, що обламували клечання на рові, чи бабу Маройку, що стояла з велосипедом на стежці зі снопом чебрецю, припнутого до багажника, але не наважився – соромом

спалахнуло його обличчя. Він зразу ж повернувся до процесії й перший поклав свого вінка на одну з могил. Вінок задзвенів бляшаним листям. За ним, майже не зупиняючись, поклали вінки всі інші, не дивлячись один на одного, попрямували між гробками до машини. Пилюка знялася між деревами в напрямку Левкової господи...

Баба Маройка поклала велосипед на стежку, вирвала пучок чебрецю й пішла до могили Параски, яку так і не знайшли сини. Вона розклала чебрець по барвінку — могила була зелена і чиста. Потім баба позбирала з чужих гробків щойно принесені синами вінки і теж поклала їх на могилу Параски, перехрестилась і лячно озирнулася на високу-височенну ялину, де гучно лопотів паперовий змій, розмахуючи хвостом над опустілим цвинтарем...» [DRAČ 2010, 50].

Отметим, что данный эпизод киноповести И. Драча настолько целостен и эмоционально глубок, что режиссер Ю. Ильенко почти автентично транслировал его на экран [*Крупсця...* 1965].

Заключительная новелла «Сын» («Син») в трагическом ключе завершает текст, с первых же сцен порождая ощущение тревоги. В данном случае лаконичный заголовок кодирует идейно-смысловое содержание данного фрагмента. Деда Левка позвали в сельсовет, по дороге «біжить попереду онук, гуркотить в хлопчача дерев'яний пропелер, — нахваляється сіроокий: — І я буду льотчиком-випробувачем, як і дядько Івась. І кружляє навколо діда, і стрибає на одній нозі» [DRAČ 2010, 58]. Далее следует искусно прописанная автором сцена сообщения отцу трагической новости о сыне: Левко, зайдя в сельсовет, слышит телефонный разговор главы Индрисова с майором о роковой новости: «Що ти мені одне й те торочиш! Хіба не можна було раніше подзвонити й порадитися? Зрозумій же ти, майорська твоя голова, це вже третій син його так розбився. Два льотчики на фронті, так. Зрозумій: не може ж він зараз похоронну отримувати. Що? Тільки прибадьорився старий, увійшов у форму — і раптом така смерть з пантелику. Коли похоронну відправив? А що ж мені тепер робити? От коли з призовом біда, тоді ви й про мене згадуєте...» [DRAČ 2010, 58].

Трагическая весть как-бы повисла в воздухе комнаты, достигая своего пика в сцене, где Левко разбивает на доски гроб:

«Левко стоїть серед подвір'я з сокирою, ставить домовину сторч, звідти зі щемливим шелестом висипається сіно, а по сіні скочуються дві білі плями — це курячі яйця [...]. Левко обережно кладе їх у сіру камінну впадину, притуливши на ту хвилину труну до стіни. // Так він розбивав свою домовину, краєм сокири підважував головки цвяхів, обценьками висмикував їх зі свіжої деревини — вони піддавались зі скрипом» [DRAČ 2010, 60]. Эмоция главного персонажа переходит в подтекст. Заметим, что в киноповести роль подтекста более

весомо по сравнению с обычным эпическим текстом, поскольку таким образом усиливается дидактический психологизм текста.

Наполнен драматизмом и эпизод отъезда сыновей из села, хотя эпилог будет заканчиваться оптимистической сценой с намеком на продолжение его рода: «І знову тихо, лише батько завмер на вершку яблуні, над ним серпневе небо, посмуговане білими стрічками вихлопних газів. І видно дідові Левкові, як на призьбі гріється на сонці Соломія, склавши руки на повному животі, як ганяє навколо хати сіроокий онук в матросці – вербовий пропелер захлинається вітром...» [DRAČ 2010, 66]. Как образно характеризует финал киноповести И. Драча С. Тримбач: «И воскреснет род, и приумножится, и снова в колодцах появится живая дзвонковая вода» [TRYMBAČ 2011, 34].

Киноповесть «Родник для жаждущих» И. Драча является текстом, по своим параметрам близким к особенностям притчевой поэтики. Прямое наставление, недвусмысленный дидактизм, характерный для жанра притчи, усилен философской рефлексией (от пролога к эпилогу). Изображение центрального персонажа прорисовано, прежде всего, посредством психологической мотивированности его поступков, с чертами определенной идеализации образа в дихотомном тандеме «отцы и дети». В аспекте притчевой специфики фиксируем тяготение к обобщению, особый, характерный своей высокой мерой условности, принцип абстрагирования идеи. Автор активно прибегает к воспроизведению снов или видений (метафорических, символических), монтажно сцепленных с основными событиями текста – с помощью такого приема ретранслируются внутренние переживания, подсознание, страхи или надежды старого Левка, одновременно стирая границу между реальностью и ирреальностью. Использование такой двуплановости в нарративе текста, усиленное активным применением интертекстуальных и интермедиальных кодов, предлагает свойственный притче глубокий философский подтекст.

Библиография:

- BRJUCHOVEC'KA, L. (2006): *Kinosvit Jurija Illjenka*. Kyjiv.
BRJUCHOVEC'KA, L. (2016): *Na poli kinematohraficnomu. Scenariji Ivana Drača*. Kyjiv.
BRJUCHOVEC'KA, L. Ī. (1989): *Poetyčna chvylya ukrajins'koho kino*. Kyjiv.
ČERVĪNS'KA, O. V. (2015): *Arhumenty formy: monohrafija*. Černivci.
DRAČ, Ī. (1964): *Krynycja dlja sprahlych*. Dnipro, 1964, № 10, s. 7–42.
DRAČ, Ī. (2010): *Krynycja dlja sprahlych*. In: DRAČ, Ī.: *Tvory: u 3 t. T. 2. Kinopovisti*. Kyjiv, s. 10–66.

- FATEJEVA, N. A. (2007): *Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstual'nost'*. Moskva.
- FATEJEVA, N. (2010): *Sintez celogo: Na puti k novoj poëtike*. Moskva.
- KLYM'JUK, Ju. Ī. (1996): *Prytčevist' jak zasib chudožn'oho zobražennja*. In: ČER-VĪNS'KA, O. V. (red.): *Pytannja literaturoznavstva: naukovyj zbìrnyk*. Vyp. 3 (60). Černivci, s. 132–141.
- KOZUL'KO, A. (2015): *Smert' Sokrata*. In: ŽULYNS'KYJ, M. H. (hol. red.): *Ševčenkivs'ka encyklopedija*: u 6 t. T. 5. Kyjiv, s. 862–863.
- KOPYSTJANS'KA, N. Ch. (2005): *Žanr, žanrova systema u prostori literaturoznavstva*. L'viv.
- Krynycja dlja sprahlych* (1965), rež. Ju. Īlenko.
- MANEVIČ, I. M. (1966): *Kino i literatura*. Moskva.
- P'EGE-GRO, N. (2008): *Vvedenije v teoriju intertekstual'nosti*. Moskva.
- PLATON (1990): *Apologija Sokrata*. In: *Sobranije soč.:* v 4 t. T. 1. Moskva, s. 70–96.
- POTAPENKO, O. (2015): *Krynycja*. In: *Encyklopedyčnyj slovnyk symvoliv kul'tury Ukrajinjy*. Za zah. red. Kocura, V. P., Potapenka, O. Ī., Kujbidy, V. V. Korsun'-Ševčenkivs'kyj. Kyjiv, s. 412–413.
- TKAČENKO, A. (2016): *Kinodramaturhija Īvana Drača*. *Slovo i Čas*, 2016, № 12, s. 91–96.
- TRYMBAČ, S. (2011): *Īvan Drač jak kinematohraf*. In: *Īvan Drač. Literatura. Kinematohraf*. Polityka: biobibliohr. pokazč. Kyjiv, s. 33–41.
- TUGUŠI, S. A. (2008): *Kinopritča kak žanr kinematografa*. *Vestnik MGU kul'tury i iskusstv*, 2008, № 2, s. 259–263.
- TUGUŠI, S. A. (2011): *Pritča v samosoznanii masterov mirovogo kino*. *Vesnik VGIK*, 2011, № 8, s. 86–98.

About the author

Natalia Valerianovna Nikoriak, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Philology Faculty, The Department of World Literature and the Theory of Literature, Chernivtsi, Ukraine, n.nikoriak@chnu.edu.ua