

<http://doi.org/10.31861/pytlit2021.104.028>

УДК 821.161.2–312.6.09:[791.632:792.026

ЛІТЕРАТУРНА СПЕЦИФІКА БІОГРАФІЧНОЇ КІНОПОВІСТІ: ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ СПАДКОВОСТІ

Наталія Валеріанівна Нікоряк

orcid.org/0000-0001-6658-0114

n.nikoriak@chnu.edu.ua

Кандидатка філологічних наук, доцентка

Кафедра зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна

Альона Анатоліївна Матійчак

orcid.org/0000-0002-8190-0427

amatiychak@gmail.com

Кандидатка філологічних наук, доцентка

Кафедра іноземних мов для гуманітарних факультетів

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна

Анотація. Артикулюється концепція жанрової спадковості на прикладі аналізу екранної реалізації біографічної кіноповісті І. Драча „Іду до тебе” (1970), присвяченої 100-річному ювілею Лесі Українки. Кінострічку відзначає новаторський підхід І. Драча як кіносценариста до зображення жінки-митця. Всупереч традиції документальної кінематографії інтерпретувати біографію письменниці у певному матричному ключі (борець та революціонер), Драч спробував ідентифікувати Лесю Українку, насамперед, як приватну особистість, як жінку, що вміє йти на самопожертву заради свого кохання.

Не ставлячи собі за мету показати в деталях усю біографію авторки, автор кіноповісті обрав лише невеличкий життєвий фрагмент – чотири роки 1897–1901. В аспекті жанрової спадковості кінобіографії (байопіку) спостережено, як згадана біографічна кіноповість презентує можливі способи опрацювання та контамінації наявного документального матеріалу (листи, спогади,

свідчення сучасників) та цілісного творчого доробку Лесі Українки (її поеми, поезії, переклади, переспіви). Звідси кіноповість на базі різножанрового текстового матеріалу постає своєрідним інтертекстуальним плетивом. При цьому в кіноповіді приділено поглиблену увагу до почуттів, думок, творчих імпульсів та духовних станів героїні. За аналогією з поетикою літературного письма в даному разі обрано форму внутрішнього монологу поетеси (суголосно з кіножанром портрета). Зрозуміло, що крізь призму Лесиного життєво-творчого досвіду проступає власне ставлення поета І. Драча до розуміння і відтворення фігури творчої особистості у мистецтві: така авторська позиція логічно виводить на ті біографічні епізоди, що в екзистенційному сенсі постають найбільш значущими.

Ключові слова: жанрова спадковість; кіноповість-біографія; байопік; екзистенційна ситуація; І. Драч; „Іду до тебе”.

Подробиці життя і творчості видатних особистостей здавна виступали цікавим джерелом для документальних і мистецьких інтерпретацій, що, зокрема, засвідчує існування таких літературних жанрів, як життєпис, житіє, біографія, автобіографія. Своє логічне продовження ці літературні форми знайшли в кіномистецтві. Зокрема, жанр літературної біографії трансформувався в біографічний фільм (або кінобіографію) – різновид ігрового кіно, що розповідає про життя і діяльність відомих особистостей (див.: Юренев 1987: с. 10). Кінотеорія позначає цю форму терміном „байопік” – жанр, відповідний історичній драмі, в центрі якої життєдіяльність відомої постаті за часів, які відігравали важливу роль в її житті (див.: Dirks).

Екранізація біографії постає одним із найпродуктивніших способів популяризації письменника, активізує інтерес до цієї постаті. Зазвичай біографічна кінострічка передбачає певну достовірність, зміна певних подій на користь сюжетної лінії, проте, допускається. Цей жанр, як справедливо наголошується, „потребує не зогрішити перед істиною і разом з тим – не бути нудним” (Брюховецька 2016: с. 50). Як правило, біографічні фільми композиційно будуються за типовою матрицею: дитинство героя, кульмінація подій, що будується на головних періодах його біографії, й, нарешті, смерть як логічна розв’язка кіносюжету. Проте існує інша форма: фільми, де відтворюється лише певний,

найбільш значущий фрагмент життя людини, і, як правило, розв'язка фільму пов'язана із закінченням головної події.

Перший байопік був знятий у 1899 році, вже через чотири роки після виникнення кіно – фільм французького режисера Жоржа Мельєса „Жанна д'Арк” (див.: Dirks). У ХХ столітті світовий кінематограф постійно поповнювався байопіками, включаючи й кінорозповіді про відомих письменників (таких класиків, як В. Шекспір, Дж. Байрон, О. Пушкін, А. Рембо, Л. Толстой, Е. Гемінгвей та ін.). Відомо, що українське ігрове кіно радянських часів, насамперед, інтерпретувало історії про князів (княгиню Ольгу, Ярослава Мудрого, Данила Галицького), про гетьмана Богдана Хмельницького, про народних героїв Устима Кармелюка та Олексу Довбуша. Свою нішу в ігровому кіно займали фільми про діячів культури – Соломію Крушельницьку, Михайла Врубеля, Анатолія Солов'яненка, Миколу Лисенка, Олександра Довженка. Щодо класиків української літератури, то було знято три кінобіографії Тараса Шевченка (1926, 1951 і 1964), а також екранні біографії Івана Франка (1956), Григорія Сковороди (1958), Остапа Вишні (1991), в тому числі й Лесі Українки (1971) (див.: Брюховецька 2016: с. 50). В кінематографічному дискурсі інтерес до біографій письменників, передусім, зумовлений ідеологічними потребами суспільства: взаємовідносини особистості й середовища, особливості світогляду і творчості митця, виокремлені біографічні факти знакової постаті відповідно формують і свідомість глядача. Разом з тим фільми-біографії зобов'язані своєю появою переважно черговому ювілею, як, власне, це сталося й із постаттю Лесі Українки (1871–1913).

Певному *-річчю* шанованої авторки було приурочено цілий ряд фільмів, хоча постать самої поетеси не часто привертала увагу кінематографістів, за зауваженням С. Тримбача – „внаслідок поширеного уявлення про особливу складність її творів, власне їхню некінематографічність” (Тримбач 2021). Однак певний доробок все ж наявний. Зокрема, в документальному кіно „Леся Українка” з'являється тричі (1957, 1969, 1971 рр.). З екранізаціями творів письменниці ситуація краща: до 90-ліття, у 1961 році, вийшла „Лісова пісня” Віктора Івченка; до 100-річчя класика, 1971 р., з'явилась телевізійна екранізація драми „Камінний

господар” Мирослава Джинджиристого; у 1976 році – короткометражний анімаційний фільм „Лісова пісня” Алли Грачової; 110 років, у 1981, „Лісова пісня. Мавка” Юрія Іллєнка; у 1985 р. побачила світ „Спокуса Дон Жуана” режисерів Василя Левіна та Григорія Колтунова; у 1988 р. вийшла екранізація драми Лесі Українки „Блакитна троянда” режисера Олега Бійми; у 2001 р. „На полі крові. Aseldama” Ярослава Лупія (Тримбач 2021).

Єдиний на сьогодні ігровий фільм про Лесю Українку під назвою „Іду до тебе” (1971), слушно позначений М. Жулинським „кіногравюрою”, „майстерно викарбуваною режисером Миколою Мащенком” (Жулинський 2006: с. 3), на основі літературного тексту – кіноповісті Івана Драча. Біографія поетеси до цього часу в документальних стрічках переважно подавалася як історія борця, революціонера, „єдиного мужчини” на всю Соборну Україну. Прийшов час (кінець шістдесятих), коли, за словами Л. Брюховецької, вже ставало „справою честі увічнити у фільмі образ видатної поетеси, видатної особистості, яка не тільки уславилась творами, а й була взірцем мужності, стійкості в боротьбі з хворобою” (Брюховецька 2016: с. 52).

І. Драч прагнув показати Лесю жінкою, що вміє щиро кохати, людиною не лише високих поривань. Тому в основу сюжету було покладено історію стосунків Лариси Косач і білоруського соціал-демократа Сергія Мержинського, члена київського „Союзу боротьби за визволення робітничого класу”.

Кіноповість „Іду до тебе” (1970) має „самостійну літературно-мистецьку вартість” (Ткаченко 2016: с. 92), презентуючи й специфічну жанрологічну ситуацію, пов’язану з оригінальним способом опрацювання біографічного матеріалу. Тут кіносценарний текст базується на листуванні, спогадах, свідченнях сучасників у контамінації з творчим доробком Лесі Українки (поєми, поезії, переклади, переспіви). Практично кіноповість постає своєрідним інтертекстуальним плетивом, зітканим із особистих листів, спогадів, поетичних текстів. Поза сумнівом, І. Драч, як майстер поетичного слова, крізь призму Лесиною життєвого та творчого досвіду намагався передати власне розуміння про належний кінопортрет митця. У своїй кіноповісті автор реалізовує концепцію „дуальності біографії митця”: показує нерозривний зв’язок

екстримів життя з натхненням: зокрема, драматичну поему „Одержима” Леся пише біля ліжка смертельно хворого Сергія. І хоча ця поема стає своєрідним маркером кіноповісті (і фільму), проте у тканину сценарист вплітає чимало інших поетичних рядків цього періоду. За свідченням М. Жулинського,

Драч жалкував, що у фільмі мало звучали оригінальні поезії поетеси, написані під болісним уболіванням за життя приреченого друга: „Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами...”, „Все-все покинуть, до тебе полинуть...”, „Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти...”, „Скажи мені, любий, куди мої сльози поділись”, „Я бачила, як ти хилився додолу...” , „То, може, станеться і друге диво...”. Проте ці скорботні поезії линули з екрана, чулися в опечалених очах Лесі, а в кіноповісті „Іду до тебе” <...> ці вірші живуть особливим художнім свідченням страждань Лесі Українки” (Жулинський 2006: с. 3).

У підзаголовку до літературного тексту кіноповісті „Іду до тебе” І. Драч зазначав: „Майже документальна кіноісторія, відтворена за віршами і листами, поемами й оповіданнями Лесі Українки, за спогадами про неї та її сучасників” (Драч 2006: с. 21). З усієї біографії поетеси автор обирає лише невеличкий життєвий фрагмент (коментар до фільму: „Кінорозповідь охоплює чотири роки її життя 1897–1901” (див.: *Іду до тебе* 1971), при цьому приділяючи поглиблену увагу почуттям, думкам, творчим імпульсам та внутрішнім відчуттям поетеси. Обрано форму наскрізного внутрішнього монологу авторки. Зауважимо, що фраза „Іду до тебе”, винесена у заголовок кіноповісті, стає ключовим концептом даної історії й транзитуює по всьому тексту, зустрічаючись по кілька разів у всіх частинах. Як сценарист, І. Драч вдається до прийому ретроспекції, запозиченого з літературної епіки (пряма ознака жанрової спадковості). Життя Лесі відтворюється у формі її власних мінливих спогадів, ключові фрагменти яких змінюють один одного, утворюючи певні лакуни.

Цілісність особистості поетеси, органічний зв’язок життя й творчості передається у назвах чотирьох частин кіноповісті. Кожен фрагмент іменований: „*Saxifraga* – ломикамінь”, „Одержима духом”, „Одержима”, „Хтось і хтосічок” (див.: Драч 2006). Перша

назва глибоко символічна. Вона є підказкою для реципієнта, на цей націлений її зміст – на долю цієї квітки випало пробиватися крізь каміння, що асоціюється з біографічним епізодом Лесі Українки. У літературному тексті І. Драча це артикулюється так:

– Я шаную її, Сергію, більше од пишного лавра. Ломикамінь – це моя квітка, квітка таких поетів, як я... Та як мені соромно „тільки писати” в той час, як люди „живуть і гинуть”, як мені прикро, що моя робота така безпечна. І дітись від себе я не можу (Драч 2006: с. 34).

Логічно, що ця квітка з’являється і наприкінці кіноповісті, замикаючи всю історію у своєрідне кільце:

І коли вода втишиться, ми побачимо на хвилі полум’я дивної квітки. Підніmemo очі вгору – у розщілині карпатської скелі непогасним полум’ям горітиме моя квітка, мій ломикамінь (Драч 2006: с. 132).

Уже перші сторінки цієї частини презентують нам ключовий концепт кіноповісті, що успадковується й кінострічкою. Розпочинається кіноісторія моментом невпізнання Лесею коханого: „До мене обертається бородатий, незнайомий студент, здивовано дивиться на мене *не Твоїми очима* й зникає в натовпі. Мені стає моторошно і холодно. Січе мжичка, постійна київська мжичка” (Драч 2006: с. 25). Символічна ситуація „невпізнання” стає тим підтекстом, декодування якого й формує сюжетну цілісність, із чим суголосні і слова тексту „*не Твоїми очима*”: любов саме Лесі до позбавленого власного слова Сергія Мержинського стане стрижневим об’єктом зображення у кіноповісті.

Момент невпізнання різко змінюється на протестний вирій біля редакції „Киевлянина”, свідком чого стає поетеса. Подібна контрастна зміна станів – традиційний прийом подання біографії митця: особистісне мусить відступити, загубитися, знівелюватися на тлі „вагомих” суспільних обставин. Не порушуючи традиції, І. Драч водночас робить особистісне першим і вагомим, творчість тут прочитується не лише як реакція на глобальні виклики епохи, а й як випромінювання жіночої особистості, закоханої, ревнивої,

здатної піти на конфлікт із найріднішою людиною заради миті з коханим:

У мами завжди був приємно холодний вираз у Твоїй присутності, одвертання погляду, відповіді крізь зуби, закривання себе газетою або книжкою. Се вже, я бачу, почалася знову „ревность” материнська. Се прикро, і тяжко, і фатально, що жодна моя дружба, симпатія чи любов досі не обходились без цих отруйних ревнощів (Драч 2006: с. 26).

Конфлікт із матір'ю через поїздку до Сергія Мержинського в Мінськ, який І. Драч подає на самому початку цієї історії, і особливо материнські слова „Я проклинаю!..” (Драч 2006: с. 26), які, зауважимо, було збережено й у фільмі, викликали обурення у публіки. Такою була реакція рідної сестри Лесі Ізидори Косач-Борисової, а також лесезнавців (див.: Драч 2006: с. 16). Пізніше І. Драч, пояснюючи спірний момент, апелював до листа Лесі, звідки й було взяте це слово – вирване з контексту, воно спочатку потрапляє до кіноповісті, а згодом збережено у кінострічці:

...та тільки я вже й так досить „проклята” тією Мойрою чи як там вона зветься, тая „Лесина богиня”... та спершу розберемося з „прокляттям”, а згодом і з „Лесиними богинями”, „коли вже хто винен, то тільки я сама, отже, мене можна винуватити, але ж тоді ти (звертання до матері. – І. Д.) візьмеш назад те страшне слово „проклинаю”? (Драч 2006: с. 16).

Зрештою, І. Драч висновує: з логіки листа впливає, що „ніяк слова «проклинаю» не стосуються Лариси Петрівни”, а швидше „Лесиної Мойри (долі)”, „чейже мати не буде проклинати рідної дочки” (Драч 2006: с. 17). Власне, текст кіноповісті дає можливість читачу самому зробити відповідний висновок:

Мама: Ти себе занастаєш! Я проклинаю!..

Леся: Мамочко, мені тільки тяжко, що ти все когось винуватиш. Чи то від того легше? Ні, мамочко, ніхто не може нічого од мене одвернути. Я не така безхарактерна, як часом здаюсь і як звикли мене вважати, і в *рішучі хвилини* тільки я сама можу собі допомогти або нашкодити і більше ніхто... Ніхто, чуєш?

Мама: Адже він приречений... Лесю, дитино моя!

Леся: А хто міг би мене, мамочко, одвернути, щоб я не була з Дорою при її дифтерії? Хто, питаю? Хто був би винен, якби я тоді заслабла? Я думаю, ніхто. Так і тепер. Коли вже хто буде винен, то я сама...

Мама: Я проклинаю. Так, так, проклинаю...

Леся: Ти візьмеш назад те страшне слово „проклинаю”?! Забери його назад. Таточку, нехай вона забере слово.

Не могла я вже стриматися більше. Внутрішнє ридання колотилось у мені знавісніло. Я зціпила кулаки, я вдарила ними об бильця крісла раз, удруге, втретє – руки не боліли. Папа забрав маму, що захлиналась у риданні, а я казала вже собі:

– Я зовсім *щиро признаю*, що я дуже таки винна, що я завдаю всім стільки турботи, та я інакше не можу, не можу, і все, – *вже й так я досить „проклята” тією Мойрою, чи як так вона зветься, тая „Лесина богиня”...*

Я їду до Тебе, Сергію! Я вже їду!..

Все, все покинуть, до тебе поинуть,

Мій ти єдиний, мій зламаный квіте!

Все, все покинуть, з тобою загинуть –

То було б щастя, мій згублений світе! (Драч 2006: с. 26–27).

Поетичні тексти якнайкраще розповідають про думки й переживання автора, поглиблюють смисл відповідного життєвого етапу. І. Драч як кіносценарист майстерно вплітає в діалог і фрагменти листів, і строфи Лесиних поезій, намагаючись показати (керуючись тут і власним досвідом), що творчість і життя – це цілісний „текст”, прочитання й сприйняття якого відбувається суголосно.

Монтажна побудова кіноповісті дозволяє без описів та пояснень, використовуючи поетичні рядки як своєрідну монтажну скрепу, переносити погляд читача/глядача зразу на перон, де „бігали люди з мішками, проходили пани з панями, під’їздили візники”, де очі Лесі „зафіксували людину, яка вперто стежила” за нею (Драч 2006: с. 27–28). Та все це буде не важливим для неї, бо їде до Сергія:

Стать над тобою і кликать до бою

Злую мару, що тебе забирає,

Взять тебе в бою чи вмерти з тобою,

З нами хай щастя і горе вмирає (Драч 2006: с. 28).

Монтажна композиція дозволяє також автору ретроспективно показати передісторію цих стосунків, а фраза „і за дорогу все промайне перед очима” буде для режисера своєрідною кінематографічною „знахідкою” (див.: *Іду до тебе* 1971):

і перша зустріч у Ялті, і нічне палаюче море, і моя перша сповідь перед Тобою – сповідь з першої зустрічі. Зашумить дубовим шумом Зелений Гай під Гадячем, і спогадається моє берлінське лікування з невсипущою думкою про Тебе. Вагонні ритми так навівають спомини. І всі ці спомини будуть у якомусь тумані, в якомусь дощі, в якійсь мряці несусвітній. То цілком зрозумілі, то уривчасті. Вони принесуть мені Тебе, якого знала досі, а не Тебе, до якого їду. <...> З’явився мені таким, яким уже не будеш... (Драч 2006: с. 28).

Візуалізація цього фрагмента надзвичайно чітка, й до того ж підсилена звуковим рядом – „вагонні ритми” на кіноекрані будуть дослівно відтворені (див.: *Іду до тебе* 1971).

Сповідальний наратив дозволяє І. Драчу в усіх нюансах передати момент першого знайомства молодих людей:

І тут на вільне місце поруч зі мною сів Ти, трохи віддаля, але все ж якось приурочено, ніби змовницьки посміхнувся до мене. Букет білих квітів Ти поклав поряд. Я спершу знітилась, надто схоже це було на неоковирні зальоти якогось столичного панича, але усмішка Твоя відразу роззброїла мене. А тут і голос Твій, чистий, але з сухотним хрипом, вивів мене із чистісінького замішання (Драч 2006: с. 29).

Поет, здатний відповідно відчувати душу іншого поета, відтворює тонкий момент зародження почуття в душі Лесі:

„Править не треба було: вітер і хвиля гнали самі. Човен то здіймався високо, то спускався низько, м’яко і лагідно перебираючись з хвилі на хвилю, а я сповідалась. Сповідалась людині, з якою щойно познайомилась, – але щось було в цій стрічі сильніше від мене, щось владніше за мою волю, за мій не дуже-то відвертий характер. Я сповідалась, десь у глибині душі відчуваючи, що такого зі мною не бувало, щоб так якось раптово, наче зненацька якось” (Драч 2006: с. 31); „...за стерном затремтіла блакитна фосфорична смуга, весла кресали вогонь, – Ти мені дарував сьогодні відомий феномен фосфоресценції моря. Моя душа горіла так само – я вже свідомо прагнула невідворотності” (Драч 2006: с. 31).

У кіноповісті також детально прописані оніричні мотиви (один з улюблених кінозасобів сценаристів та режисерів). За їхньою допомогою ретроспективно або, навпаки, перспективно можна висвітлити окремі події сюжету, а, водночас, важливі філософські підтексти. Так, Леся розповідає Сергію про свій страшний сон, з якого прозирає найтрагічніше для митця – позбавлення сенсу його діяльності, відсутність сприймаючого середовища:

Сниться мені якось, що йде моя „Блакитна троянда” на сцені і головну роль граю я сама (хай мене бог боронить). Акт перший. Антракт. Другий. Третій. Четвертий. Публіки не чути. Врешті фінал. На сцені чогось темніє, завіси не спускаються. Я врешті, хоч се мені по ролі не помагається, питаю: „Чому не спускають завіси?” Хтось відповідає саркастичним тоном: „Бо нема перед ким!” Я дивлюсь: у партері – Аравійська пустеля, порожні ложі чорно позіхають, на галерею у мене не стало одваги поглянути. Моя драма провалилась з дзвінким мовчанням!.. І я в розпачі кричу: „Свисток, усе царство за свисток!” Розумієте, Сергію Костянтиновичу, уже не оплески, а хоч свисток!.. Але і сей мій розпачливий поклик зостається гласом вопіючого в пустелі... (Драч 2006: с. 33).

У тканину кіноповісті (що успадковується й фільмом) вплітаються рядки окремих листів, взятих у значенні акцентних ремінісценцій. Так, лист-сповідь Лесі до Сергія, датований 7.11.1900, що цитується майже повністю, передусім, націлений передати стиль поетичного мислення героїні:

Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами, ти, мій бідний, зів'ялий квіте! Легкі, тонкі пахоці, мов спогад про якусь любов, минулу мрію. І ніщо так не вражає тепер мого серця, як сії пахоці, тонко, легко, але невідмінно, невідворотно нагадують вони мені про те, що моє серце віщує і чому я вірити не хочу, не можу. Мій друже, любий мій друже, створений для мене, як можна, щоб я жила сама, тепер, коли я знаю інше життя? (Драч 2006: с. 34–35).

Зауважимо, що І. Драч оригінально фрагментує наведений текст листа на декілька частин, вплітаючи поміж них різні спогади авторки (про творчий тріумф, про Берлін, про прогулянку „втрюх”, про О. Кобилянську), що виринають в її свідомості під час поїздки

потягом. Цей прийом може викликати у реципієнта бажання зануритися у реальну біографію та епістолярій поетеси.

Інтимна сповідь письменниці перемежовується візуалізованими спогадами: про її творчий „тріумф”, пережитий в „Літературно-артистичному товаристві на Рогнединській вулиці” під час святкування століття з часу виходу в світ „Енеїди” І. Котляревського і, водночас, „століття української нової літератури” (Драч 2006: с. 35), коли наприкінці вечора „сивий Михайло Петрович Старицький”, який „блискуче володів рецитованим словом”, декламував зі сцени Лесиною вірша „У кожного люду, у кожній країні...” („На столітній ювілей української літератури”). „Завмер зал. Я чула тільки голос свого серця. Ти був поруч” (Драч 2006: с. 35). Разом із відтворенням внутрішньої емоційної бурі І. Драч передає й фінальний стан:

Буря оплесків вибухнула в залі, перекочувалася з краю в край бурунами. Вікна дзвеніли од тої бурі. Студенти кричали: – Авторку! Авторку! / Михайло Петрович Старицький зійшов до зали, взяв мене за руку і вивів на поміст. Мені аж дух забило. Ще гучніше оплески й вигуки „Слава!” залунали в залі. Я намагалася бути спокійною, спиралась на Старицького і спокійно вклонилась публіці. Відчула тільки, що зашарілася вся та зосереджено вдивлялась в аудиторію (Драч 2006: с. 36).

Однак режисер взяв на себе сміливість замінити цей кіносценарний фрагмент на заклично-революційний виступ Мержинського перед робітниками з Лесиною декламацією іншого, тематично відповідного вірша „Слово, чому ти не твердая криця...”. А тріумф поетеси у дещо зміненому вигляді (Леся сама декламує „На столітній ювілей української літератури”) стає кульмінаційним завершенням кінострічки (див.: *Іду до тебе* 1971).

„Прогулянка втрюх” в університетському парку (Леся, Сергій та Віра Крижанівська) відтворює закуліси складних стосунків поетеси та Мержинського. Фактично мав місце справжній „любовний трикутник”, оскільки Леся кохала Сергія, Сергій був шалено закоханий у Віру, а Віра віддала серце Тучапському. Душевний біль, ревності – весь вир почуттів постає як драматичний фон до розмови між Сергієм та Вірою про шлюб, обов’язки дружини та

чоловіка, про дім та родинний затишок, яка, зрештою, привела до освідчення Сергія. „Я була присутня при освідченні, і дітись мені було нікуди”, – зауважить Леся (Драч 2006: с. 43).

Серед ключових персонажів кіноповісті з'являється ще одна значуща особистість – Ольга Кобилянська, біографія якої перетинається з Лесиною (образ „буковинської орлиці” зберігається й у фільмі). Її постать присутня вже на самому початку кіноповісті, у спогаді Лесі про перебування в Зеленому Гаю під Гадячем. У згадках виринають промовисті деталі, зокрема, приміром, зауваження Лесі про те, що „мама не могла нахвалитись буковинською гостею”:

– Ти бачиш, Лесю, Кобилянська всіх уміє очаровувати – що то значить європейськи відома письменниця, не те що ми з тобою – провінціали. Ведемо господарство, рахуємо, платимо, будуємо, а як ніч дозволить, то й за вірші беремося (Драч 2006: с. 46).

І хоча мама й нарікала на свою долю, проте Леся знала, що доля „в Кобилянській не ліпша” (Драч 2006: с. 46). Портрет буковинської авторки прописаний Драчем досить детально:

Була вона струнка, висока, смаглого лиця, брюнетка з незвичайно живими огнистими очима. Крім такого симпатичного вигляду, брав у полон ніжний, тихий тон у бесіді та й якийсь затаєний смуток, що в хвилині радості зустрічі й на знак якоїсь вищості грав легкою, ніби мимовільною усмішкою (Драч 2006: с. 51).

Портрет доповнюється цікавим біографічним фактажем, крізь призму якого проступають погляди на мистецтво самої Лесі, коли мова йде про перебування Кобилянської в Німеччині:

Не згубила, а врятувала Кобилянську „німеччина”, показала їй широкий європейський світ, навчила ідей, навчила стилю. Се просто б'є в очі, коли порівняти ваші писання з більшістю галицьких (я тут не маю на меті, наприклад, Франка, бо він не належить до більшості); там, у галицьких писаннях, чути закуток, зачіпок, у вас – гірську верховину, широкий горизонт... (Драч 2006: с. 51).

Своє ставлення до Лесиної поезії висловлює й сама Кобилянська: „Поезії ціню високо і кажу, що її поезії годні лиш справжні інтелігенти розуміти. Звичайна пересічна публіка не доросла ще до того” (Драч 2006: с. 56). На думку А. Ткаченка, в кіноповісті І. Драча, де вкрай „проникливо передано і взаємини Лесі Українки з Ольгою Кобилянською”, водночас „автор актуалізує й надзвичайно важливу і для себе проблему нерозуміння митця «народом», тими людьми, в ім'я духовного розквіту яких він творить” (Ткаченко 2016: с. 92).

У кіноповісті, крім поезії, точкою дотику двох споріднених душ стає музика, яку обидві обожнювали: „Я буду вам грати Шумана і Шопена, яких ви, здається, дуже любите, потім – українських пісень масу у власній транскрипції, вільних від контрапункту і всякої теорії” (Драч 2006: с. 52). Самій Лесі музика допомагає висловити невимовне:

Я наспівувала романс Шумана „Ich gralle nicht” на слова Гейне в своєму перекладі й думала, що сей романс був для мене тим, чим був для Паоло й Франчески роман про Ланчелота й Джіневу. Але шкода – мій Паоло бачив у думці своїй іншу Франческу:

Не жаль мені, хай серце розіб'є,
Загублена любов! Хоч промінь б'є
Круг тебе з самоцвітів – не жалкую:
Я бачу твого серця ніч тяжкую.
Давно се знаю. Бачив я у сні:
В тім серці ніч – не промені ясні:
Те серденько гризе змія страшенна!
Я бачив, любая, що ти нужденна...

Тільки я скоріш простягну руку за жебраним хлібом, ніж за жебраним словом кохання. Жебраний хліб, кажуть, руку пече, але жебране слово кохання – душу морозить (Драч 2006: с. 56–57).

Продовження історії про спілкування з Ольгою Кобилянською здійснюється у заключній, четвертій частині кіноповісті „Хтось і Хтосічок”: приїзд Лесі Українки в Чернівці на гостини до подруги. Буковинський контраст з похмурим і холодним Мінськом вражає поетесу: „От уже правда, що зелена Буковина, а надто тепер.

Тут уже весна справжня – все зеленіє, сади зацвітають, і колорит скрізь такий ясний-ясний. Здається, у нас і навесні так ясно не буває” (Драч 2006: с. 119). В орбіту Лесиної історії потрапляють і батьки Ольги, штрихи до образу яких вона влучно окреслює: „Мати панни Ольги нагадує святу Анну на малюнках Леонардо да Вінчі. Батько, сімдесятип’ятилітній патріарх, трохи консервативного «староруського» напрямку...” (Драч 2006: с. 119).

Найкоротша частина кіноповіді (друга) під назвою „*Одержима духом*” презентує мінський фрагмент історії кохання Лесі Українки – епізод її перебування біля Мержинського у Білорусі. В даному разі І. Драч акцентує рецептивну увагу на знаках долі, які не віщують нічого доброго – провіщають нездійсненність кохання, даремність самої зустрічі:

Ми їхали по щойно розлитій воді, і мені вперше і по-справжньому стало моторошно. Оця пожежа. Це село на колінах. Ці перевернуті відра, що мали бути відрами вповні. Рипіли дерева в ожеледі, рипіла хвртка перед Твоїм домом, темно і непривітно дивились вікна Твої оселі (Драч 2006: с. 66).

Непривітно зустрічають Лесю й дві тітоньки Сергія – старі „дівиграндеси” Клара й Меланія, що постають в уяві авторки як „дві заступниці – долі Твої” (Драч 2006: с. 67). Проте у фільмі цей цікавий фрагмент кіноповіді не відтворено (див.: *Іду до тебе* 1971), можливо, перевести його в кіноформат здавалося режисеру складним і зайвим.

Приголомшена картиною жахливого стану Сергія, долаючи власний біль, Леся віддано доглядає приреченого. „Життя моє тут досить трагічне. Я мушу бути найсильнішою від усіх, хоч я, власне, найменше маю ілюзій, а через те й надії” (Драч 2006: с. 69). Проте щоденна робота рятує її – муза дає „ілюзію світла” не лише авторці, а й надихає Сергія: „І молю Вас: пишіть, тільки пишіть” (Драч 2006: с. 71).

Якщо попередні дві частини кіноповіді вміщували лише інтертекстуальні фрагменти поезій та листів Лесі Українки, то „*Одержима*” (третья частина) являє собою модель „текст у тексті” у більш масштабному прояві. Цей фрагмент І. Драч вибудовує вкрай оригінально: подається текст драматичної поеми

„Одержима”, написаної авторкою, як відомо, протягом однієї ночі 15 лютого 1901 р. біля ліжка Мержинського. Літературний текст перемежується біографічною кінорозповіддю. Такий прийом деталізує муки творчого процесу, висвітлює змістові акценти самої поеми, паралелізм якнайкраще розкриває філософію творчості крізь призму особистісного. М. Мащенко, спираючись на таку модель, послідовно відтворює її на екрані (див.: *Іду до тебе* 1971). Спостережено, що І. Драчу вдалося „психологічно переконливо” розкрити стан, у якому народжувалася драматична поема „Одержима” (Ткаченко 2016: с. 92).

У суголоссі з цим, Леся звиряється Кобилянській:

Франко мені казав, що в ній епічного тону не витримано, що навіть вона лірична. Я дуже люблю єврейські теми, бо в них завжди багато неспокійного, пристрасного елемента, а я, власне, таке в поезії люблю і, певне, ніколи епічним поетом не буду. Признаюся вам, я її в таку пору писала, після якої, певне, буду довго жити, коли тоді жива осталась. І навіть писала, не перетравивши туги, а в самому її апогею. Якби мене хто запитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти: *J'en ai fait un drame* (Я з того створила драму. – франц.) (Драч 2006: с. 120–121).

Значення фрагмента біографії Лесі Українки, вкладеного у стислий формат жанру кіноповісті, аргументується його вагою в загальній психологічній історії поетеси як митця. І. Качуровський вважає, що любов Лесі до Сергія Мержинського стала переломним моментом у її світогляді: „Не буде перебільшенням ствердити, – акцентує дослідник, – що від часу знайомства з Мержинським, а особливо після його смерті, християнська тематика стає домінантною в творчості Лесі Українки” (Качуровський 1993: с. 52).

Отже, самопожертва та самовіддача постають ключовими в епізоді написання Лесею під диктовку листа Сергія до коханої „Віри Григорівни”, далі смертельної агонії хворого та його похорону. У свою чергу М. Бажан, детально коментуючи кіноповість, зауважував також, що І. Драч обрав для написання „чи не найтрагічніший з усіх періодів тяжкого, болючого, так часто підданого і мукам, і виснаженню, і зморі, життя геніальної поетеси”, зображує „трагічні дні, але сповнені не тільки трагедії, але

й пристрасті, любові, дивовижної сили духу і незрівнянної мужності, творчого пафосу, піднесення, зльоту”:

Вмирає, тяжко, потворно, жахливо вмирає кохана людина, кохана, і чиста, і благородна, достойна любові навіть такого чуда людського, як Леся. Проте нещасний чоловік, обранець геніальної поетеси, сам цієї любові не прийняв, навіть удавав, що й не відає про неї. В дивному егоїзмі своєї власної закоханості і свого тяжкого вмирання він диктує Лесі листи до жінки, далекої жінки, яку єдину любить і до якої єдиної рветься думками. І це все до подробиць, до решти, до краю розуміє Леся, і це до дна проймає її мукою, і мука особиста зливається з мукою загальною, мукою, викликаною жорстокістю царської тюрми народів, зрадливістю і підлістю багатьох з найближчого оточення, з відчуттям своєї самотності, яка навіть у сімейному колі Лесиному не зменшується, не послаблюється. А проте життєтворча, життєствердна сила генія перемагає цю муку (Бажан 2006: с. 135).

Якнайкраще підкреслюють і передають внутрішній стан поетеси рядки „Королівни”, які введені І. Драчем у текст:

У сільській убогій церкві
грають requiem органи,
хор голосить Miserere,
люд зітхає de profundis.

В домовині труп лицарський,
біля нього королівна
стала тихо та поважно,
мов до шлюбу наречена.

Не тремтить серпанок чорний,
що вкрива її обличчя,
і горить спокійним світлом
у руці воскова свічка (Драч 2006: с. 115).

Контамінація кінонарративу з ліричним нарративом цього поетичного фрагмента за своєю логікою прямо вказує на факт генетичної спадковості жанрів в інтермедіальному аспекті оповіді. Якщо традиційно біографія Лесі Українки в документальному кінематографічному дискурсі подавалася у певному матричному

ключі: борець, революціонер, „єдиний мужчина” на всю Соборну Україну, то І. Драч спробував ідентифікувати Лесю, насамперед, як щиро закохану і жертвну жінку-митця, тексти якої мають прямий зв’язок із біографічними подіями. Не ставлячи собі за мету відтворити в деталях усю біографію авторки, автор обирає для кіноповісті лише невеличкий життєвий фрагмент – чотири роки її життя 1897–1901, що дозволяє глибше, ніж переказ біографічних подій, передати саме думки та почуття особистості, що давали творчі імпульси для поетичного текстотворення. Кіноповість, як і її екранна версія, стали важливим фактором для глибокого осмислення проблем творчого процесу як такого.

Кіноповість-біографія І. Драча презентує важливий спосіб опрацювання біографічного матеріалу (листи, спогади, свідчення сучасників) та творчого доробку Лесі Українки (поєми, поезії, переклади, переспіви). Практично кіноповість постає як своєрідне інтертекстуальне плетиво, зіткане з різножанрового літературного матеріалу. Зрозуміло, що крізь призму Лесиного життєво-творчого досвіду проступає власне ставлення поета І. Драча до розуміння і відтворення фігури творчої особистості у мистецтві: така авторська позиція логічно виводить на ті біографічні епізоди, що в екзистенційному сенсі постають найбільш значущими.

Бажан, М. (2006). „Іду до тебе” (Сценарій Івана Драча). В: Драч, І. *Іду до тебе*. Луцьк : РВВ „Вежа” Волинського державного університету імені Лесі Українки, с. 135–138.

Брюховецька, Л. (2016). *На полі кінематографічному: сценарії Івана Драча*. Київ : Кіно-Театр, АРТ Книга, 116 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8253> (дата звернення: 12 травня 2021).

Драч, І. (2006). *Іду до тебе*. Луцьк : РВВ „Вежа” Волинського державного університету імені Лесі Українки, 224 с.

Жулинський, М. (2006). Поема для жіночих очей. В: Драч, І. *Іду до тебе*. Луцьк : РВВ „Вежа” Волинського державного університету імені Лесі Українки, с. 3–8.

Іду до тебе (1971), реж. Микола Машченко.

Качуровський, І. (1993). Завуальована молитва? *Слово і Час*, № 12, с. 48–53.

Ткаченко, А. (2016). Кінодраматургія Івана Драча. *Слово і Час*, № 12, с. 91–96.

- Тримбач, С. (2021). Лесине кіно: Про особистість і творчість легендарної поетеси засобами кінематографії. *День*, 19 лютого. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/media/lesine-kino> (дата звернення: 9 травня 2021).
- Юрєнев, Р. (1987). Биографический фильм. В: Юткевич, С. (ред.). *Кино: Энциклопедический словарь*. Москва : Советская энциклопедия, с. 10.
- Dirks, T. *Biopics film*. URL: <https://www.filmsite.org/biopics.html> (дата звернення: 2 травня 2021).

LITERARY SPECIFICS OF BIOGRAPHICAL FILM STORY: ON THE ISSUE OF GENRE HEREDITY

Nataliia Nikoriak

orcid.org/0000-0001-6658-0114

n.nikoriak@chnu.edu.ua

*Department of World Literature, Theory of Literature and Slavic Philology
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2, Kotsiubynsky St., 58012, Chernivtsi, Ukraine*

Aliona Matiychak

orcid.org/0000-0002-8190-0427

amatiychak@gmail.com

*Department of Foreign Languages for Humanitarian Colleges
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2 Kotsiubynsky str. 58012, Chernivtsi, Ukraine*

Abstract. The genre heredity concept is articulated on the analysis example of I. Drach's screen version of the biographical film story "I'm coming to you" (1970), dedicated to the 100th anniversary of Lesya Ukrainka. The film is marked by innovative approach of I. Drach as a scriptwriter to the image of the poetess. Contrary to the tradition of documentary film to interpret her biography in a certain matrix key (as a fighter and revolutionary), Drach tried to identify Lesya Ukrainka primarily as a private individual, as the woman who knew how to sacrifice herself for the sake of love.

Without aiming to show in detail the entire biography of the poetess, the author of the film story chose only a small fragment of her life – four years 1897–1901. In terms of biopic genre heredity, the article observes how this biographical film presents possible ways of processing and contamination of available documentary material (letters, memoirs, reminiscences of contemporaries) and integral creation by Lesya Ukrainka (her poetry, translations, renditions). Hence, the biopic on the basis of multi-genre text material appears as a kind of intertextual

plexus. At the same time, the film pays much attention to the feelings, thoughts, creative impulses and state of mind of the heroine. By analogy with the poetics of literary writing, the form of the poetess' inner monologue was chosen in accordance with the portrait film genre. It is clear that through the prism of Lesya's life and creative experience the personal attitude of the poet I. Drach emerges towards understanding and reproducing the figure of creative personality in art: the author' vision logically leads to those biographical episodes that in the existential sense appear the most significant.

Keywords: genre heredity; biographical film story; biopic; existential situation; I. Drach; "I'm coming to you".

References

- Bazhan, M. (2006). "Idu do tebe" (Stsenarii Ivana Dracha) ["I'm coming to you" (Film script by Ivan Drach)]. In: Drach, I. *Idu do tebe*. Lutsk : RVV "Vezha" Volyns'koho derzhavnoho universytetu imeni Lesi Ukraïny, pp. 135–138. (in Ukrainian).
- Briukhovetska, L. (2016). *Na poli kinematohrafichnomu: stsenarii Ivana Dracha* [In the field of cinema: scripts by Ivan Drach]. Kyiv : Kino-Teatr, ART Knyha, 116 p. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8253> (accessed: 12 May 2021). (in Ukrainian).
- Drach, I. (2006). *Idu do tebe* [I'm coming to you]. Lutsk : RVV "Vezha" Volyns'koho derzhavnoho universytetu imeni Lesi Ukraïny, 224 p. (in Ukrainian).
- Zhulynskyi, M. (2006). Poema dlia zhinochykh ochei [A poem for women's eyes]. In: Drach, I. *Idu do tebe*. Lutsk : RVV "Vezha" Volyns'koho derzhavnoho universytetu imeni Lesi Ukraïny, pp. 3–8. (in Ukrainian).
- Idu do tebe* [I'm coming to you] (1971), dir. Mykola Mashchenko. (in Ukrainian).
- Kaczurowskyj, I. (1993). Zavual'ovana molytva? [Veiled prayer?]. *Slovo i Chas*, no. 12, pp. 48–53. (in Ukrainian).
- Tkachenko, A. (2016). Kinodramaturhiia Ivana Dracha [Screenplays by Ivan Drach]. *Slovo i Chas*, no. 12, pp. 91–96. (in Ukrainian).
- Trymbach, S. (2021). Lesyne kino: Pro osobystist' i tvorchist' lehendarnoï poetesy zasobamy kinematohrafii [Films about Lesya: The personality and works of the legendary poetess by means of cinematography]. *Den'*, 19 February. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/media/lesine-kino> (accessed: 9 May 2021). (in Ukrainian).
- Yurenev, R. (1987). Biograficheskii fil'm [Biopic]. In: Yutkevich, S. (ed.). *Kino: Entsiklopedicheskii slovar'*. Moscow : Sovetskaia entsiklopediia, p. 10. (in Russian).
- Dirks, T. *Biopics film*. URL: <https://www.filmsite.org/biopics.html> (accessed: 2 May 2021).

Suggested citation

Nikoriak, N. and Matychak, A. (2021). Literaturna spetsyfika biohrafichnoï kinopovisti: do pytannia zhanrovoï spadkovosti [Literary Specifics of Biographical Film Story: On the Issue of Genre Heredity]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 104, pp. 28–47. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2021.104.028>

Стаття надійшла до редакції 20.09.2021 р.

Стаття прийнята до друку 25.10.2021 р.