

## **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ** **ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ**

<http://doi.org/10.31861/pytlit2023.107.185>

УДК 821.161.2-2Драм.09

### **ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПОЕТИКА БІОГРАФІЧНОЇ КІНОПОВІСТІ І. ДРАЧА ТА І. МИКОЛАЙЧУКА «КИЇВСЬКА ФАНТАЗІЯ НА ТЕМУ ДИКОЇ ТРОЯНДИ-ШИПШИНИ»**

**Наталія Нікоряк**

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[n.nikoriak@chnu.edu.ua](mailto:n.nikoriak@chnu.edu.ua)

*Кандидатка філологічних наук, доцентка*

*Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури*

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича*

*Вул. Коцюбинського, 2, 58002, м. Чернівці, Україна*

**Анотація.** Тенденція до синкретизації мистецтв у сучасному світі набирає свого поширення і це спричиняє зацікавлення методикою інтермедіального аналізу в літературознавстві. Сьогодні можна спостерігати своєрідний «інтермедіальний бум» (Г. Левченко): актуальними стали дослідження з проблем синтезу та взаємодії мистецтв, активно пропонується інтермедіальний код для осягнення проблематики, архітектоніки, художніх засобів, наративних стратегій, образів літературного твору. Інтермедіальність як актуальна методологія сучасного літературознавства пропонує також новий погляд на ті художні тексти, що знаходяться на периферії теоретичних зацікавлень, у зв'язку з невизначеністю щодо їхньої міжмистецької ідентифікації. Цікавим феноменом інтермедіального синтезу постає *кіноповість про композитора*, позаяк одночасно задіяні різні канали інтермедіального зв'язку – література, кіно та музика. Аналізується інтермедіальна поетика кіноповісті Івана Драча та Івана Миколайчука «Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини» (1984) про засновника української класичної музики, громадського діяча, музиканта-віртуоза і видатного вченого-етнографа Миколу Віталійовича Лисенка. Уміло переплітаючи приватне й творче начало, успішному

тандемі І. Драчу та І. Миколайчуку в кіноповісті вдалося презентувати бурхливе, насичене та непросте життя талановитої людини та геніального композитора з раннього дитинства до його смерті. Застосовуючи двопланову композицію розгортання подій, перед читачем/глядачем відтворено подорож Миколи Віталійовича у зрілому віці, на яку ретроспективно накладаються спогади: спочатку дитячі, потім юнацькі, а далі – студентські роки і т. д. Митці намагалися з'ясувати й складні стосунки композитора з дружиною Ольгою О'Конор та матір'ю його дітей – Ольгою Липською. Крім того, кіноповість подає образ митця у дикурсі тогочасних історичних подій, соціальних процесів, у дискурсі подій, які мали вагоме культурне значення, тим самим презентуючи композитора і як громадянина-патріота, і як суспільного діяча, і як вагому культурну постать. Наскрізним образом-символом, образом метафорою, що поєднує насичений біографічний матеріал у єдине ціле, виступає образ шипшини – символ «народної душі, пісні».

**Ключові слова:** інтермедіальність; біографічна кіноповість; І. Драч; І. Миколайчук; М. Лисенко; «Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини».

Тенденція до синкретизації мистецтв у сучасному світі набирає свого поширення, що спричиняє зацікавлення методикою інтермедіального аналізу у літературознавстві. Сьогодні можна спостерігати своєрідний «інтермедіальний бум» (Г. Левченко). Актуальними стали дослідження з проблем синтезу та взаємодії мистецтв, активно пропонується інтермедіальний код до осягнення проблематики, архітектоніки, художніх засобів, наративних стратегій, образів літературного твору. Д. Наливайко підкреслює:

Мистецтва різняться і за своїм «будівельним матеріалом», і за структурою художньої мови, але в кожному епоху вони створюють ансамбль, якому властива спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях (Наливайко 2003: с. 7).

Інтермедіальність як актуальна методологія сучасного літературознавства пропонує також новий погляд на ті художні тексти, що знаходяться на периферії теоретичних зацікавлень, у зв'язку з невизначеністю щодо їхньої міжмистецької ідентифікації.

Окремим вектором інтермедіальних студій в Україні постають

дослідження взаємозв'язку *літератури і музики*, позаяк синтез цих двох мистецтв має найдавнішу і водночас найпліднішу історія взаємозв'язків. Як окрему методологію однією з перших у сучасному українському літературознавстві її почала вивчати С. Маценка. У її монографії «Партитура роману» (2014) здійснено прочитання історії німецької літератури крізь призму її стосунків з музикою на основі методології інтермедіальності, де «музикалізація» означається як «помітна тенденція інтермедіального налагодження контактів» (Маценка 2014b: с. 18). За редакцією С. Маценки також видана колективна монографія «Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії» (2017) (Маценка 2017), де з інтермедіальної перспективи розглянута проблема музики в художній літературі, її текстові реалізації, зображено багаторівневий діалог літературного слова і музики, наслідком якого постають оригінальні музично-літературні феномени.

Зауважимо, що таким монографічним виданням/дослідженням передували ряд дисертаційних та наукових розвідок, увага яких сфокусована на окремих аспектах літературно-музичного синтезу. Зокрема, слід згадати дисертацію О. Мацяк «Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: Проблема самототожності письменниці» (2006) (Мацяк 2006), де авторка запропонувала свій варіант «музичної концепції» творчості відомої буковинки. Музичну термінологію поетичного циклу «Сім струн» Лесі Українки дослідила І. Щукіна (Щукіна 2009). У дискурсі проблематики «Г. Сковорода і музика» Т. Шевчук здійснено аналіз «музичної топіки у псалмах і симфоніях Г. Сковороди в контексті актуальних проблем інтермедіальної поезики» (Шевчук 2011). Українські дослідники розглядають також специфіку музичного екфразису. Наприклад, Я. Юхимук захистила кандидатську дисертацію «Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої половини ХХ – початку ХХІ століття (компаративний аспект)» (2017) (Юхимук 2017), є автором численних статей з музичного екфразису і розробила ряд концептуальних схем з методики інтермедіального аналізу.

Серед питань, що потрапляють у поле зору дослідників, осібно можна виокремити «діалог з музикою в романі-біографії композитора» (Маценка 2014a), позаяк людей завжди цікавлять

історії духовного розвитку видатних постатей, водночас біографія – це «органічна частина історичного дискурсу» (Левчук 2018: с. 114). Не менш цікавим феноменом інтермедіального синтезу постає кіноповість про композитора, позаяк одночасно задіяні різні канали інтермедіального зв'язку – література, кіно та музика.

Мета дослідження – проаналізувати інтермедіальну поетику кіноповісті Івана Драча «Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини» (1984) про засновника української класичної музики, громадського діяча, музиканта-віртуоза і видатного вченого-етнографа Миколу Віталійовича Лисенка (1842–1912).

Дослідники вказують, що біографія музиканта як жанр «музичного письменства» бере свій початок ще з середини XVIII ст. Особливий розквіт спостерігається пізніше – в добу романтизму, адже романтики проголошували музику «найромантичнішим мистецтвом», що найбільш повно відповідає їхнім інтенціям у літературі (Наливайко 2003). Фактично XIX ст. стало «великою епохою біографіки» (Г. Данузер), оскільки відбулися суттєві зміни, започатковані Й. Г. Гердером і Й. В. Гете (Маценка 2014а: с. 31). Однак XX ст. запропонувало нові можливості познайомитися ближче з видатними композиторами.

Іван Драч пригадував, що якимось Тимофій Васильович Левчук запропонував йому з Іваном Миколайчуком написати сценарій про Миколу Віталійовича Лисенка:

Минуло з того часу ледве чи не п'ять років. І ось нарешті ми спромоглися запропонувати перший варіант своєї кіноповісті в двох частинах. Саме зараз, коли сповнюється 140 років від дня народження великого композитора нашого народу (Драч 2018: с. 351).

Можемо знову спостерігати виняткову традиційність у появі фільмів-біографій, які завдячують своїм існуванням черговому ювілею (Нікоряк і Матійчак 2021). Однак завдання перед авторами було доволі складним, бо потрібно не просто відтворити біографію легендарної особистості, а подати її у такий спосіб, щоб вона була цікавою і приносила естетичне задоволення. Фільм під назвою «І в звуках пам'ять відгукнеться...» («Троянди для маестро») режисера Т. Левчука таки побачив глядач у 1986 році (*І в звуках...* 1986).

Рецептуючи біографію крізь призму існуючих фактів і документів, автори так чи інакше ревізують, переосмислюють та інтерпретують їх на основі власного життєвого й творчого досвіду. Як стверджує О. Скнаріна, «до реальних подій і явищ автори підходять не просто з констатуючої, а з певної систематизуючої точки зору», «це виявляє їх індивідуальне неповторне бачення зображуваних подій та героїв, що, по суті, і є особистісним началом» (Скнаріна 2007: с. 13). Спогади І. Драча мають свою виняткову цінність, позаяк презентують не лише обставини, за яких відбувався процес «народження» мистецького твору, а й цінні відомості про колеґ-митців. Так, автор зауважував:

Івана Миколайчука як письменника, як сценариста я особливо добре відчував, коли ми спільно освоювали життя і творчість Миколи Віталійовича Лисенка. Його особливу природність відчуття слова, його настроєність на музику в побудові фрази варто запам'ятати навіки. Він починав писати з любов'ю неопіта, він ставився до літератури, до справжньої літератури з особливою любов'ю і був рідкісним і спраглим читачем рідного письменства... (Миколайчук 1991: с. 108).

Проте ця співпраця була не завжди простою, навіть «часом виснажливою, але, на диво, цікавою» (Драч 2018: с. 351). Незважаючи на різноманітні творчі нюанси, двом митцям все ж вдалося поєднати свої «різнобачення та різновідчуття», оскільки обох вело «закохане ставлення до подвижницької діяльності великого Бояна нашого народу» (Драч 2018: с. 351).

За словами І. Драча, кіноповість «має право на своє суверенне літературне життя» (Драч 2018: с. 351), тому заслуговує й на свою окрему теоретичну розвідку.

Заголовковий комплекс кіноповісті фіксує її архітектонічну будову – складається з двох частин (без назви), тексту кожної передують епіграфи: перший – «Знаете ли вы украинскую ночь?..» (Драч 2018: с. 352), другий – «Нет, вы не знаете украинской ночи...» (Драч 2018: с. 409). Питання й відповідь, як відомо, належать Миколі Васильовичу Гоголю. Цими словами розпочинається його повість «Майська ніч, або Потопельниця» із циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки». Звернемо увагу: обраний авторами епіграф

виступає своєрідним інтертекстуальним кодом, що фіксує певні конотації на сюжетному рівні. До того ж постає інтертекстуальним діалогом між митцями: Драча й Миколайчука з Миколою Васильовичем, творчість якого, до слова, знаходилася в центрі уваги обох. На той час була вже знята «Пропала грамота» (у 1972 р. завершена, але глядач побачив лише на початку 80-х, реж. Борис Івченко) з Іваном Миколайчуком у головній ролі та «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1983, реж. Юрій Ткаченко) за сценаріями І. Драча. І. Миколайчук зіграв також у фільмі «Миргород та його мешканці» (1983, реж. Михайло Ілленко, сценарист Юрій Ілленко), знятого за мотивами творів М. Гоголя «Старосвітські поміщики», «Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» та «Іван Федорович Шпонька і його тітонька». Отже, закладений у паратексті потенціал декодується у самій кіноповісті.

Доволі інтригуюче розпочинається перша частина кіноповісті та перший сюжетний її план, що зближує її з детективним жанром, надзвичайно популярним як в літературі, так і в кіномистецтві. Двоє загадкових чоловіків, «в туман закутані, од холоду зіщулені», «дуже схожі один на одного», «до мотороші однаково одягнуті», з одною лише відмінністю, що «перший – молодий, а другий – старий», сидючи у сквері на Маріїно-Благовіщенській, нетерпляче очікують когось (Драч 2018: с. 352). Детективний наратив, що презентується таємничістю, загадковістю, інтригою, одразу занурює реципієнта у відповідний контекст, залучаючи його власний досвід для побудови оригінальної художньої цілісності. Як згодом з'ясується, очікували нетерпляче шпики саме Миколу Лисенка. Однак ще до появи ключового персонажа, вустами молодого філера подається його портретна характеристика:

Років шістдесят три. Вище середнього зросту. Кремезної будови. Обличчя повне. Бороду голить. Середні вуста з великою сивиною. Волосся на голові сиве. Одягнений: чорна шуба з бобровим коміром, штани темно-сірі. Чорна каракулева малоросійська шапка (Драч 2018: с. 352).

Пам'ятаємо, що портрет постає важливим засобом різнопланової характеристики персонажа, позаяк чіткі деталі зовнішності стають

елементами цілісного психологічного портрета. З приводу ж кінопортрета Г. Чахір'ян зазначав: «Кінематографічна техніка визначила засоби кінематографічного мистецтва, дозволила сформувати новий вид портрета, в якому виявилася найбільша перевага перед іншими видами мистецтва зображення людини – рух» (Чахирьян 1977: с. 80). І далі:

Якщо в живописі завершена форма портрета полягає у зображенні одного фіксованого положення людини в тому чи іншому інтер'єрі, то у фільмі до завершеної форми портрету ми відносимо цілий ряд кінокадрів і навіть епізодів, які у поєднанні дають характеристику людини, тобто його дійсний кінопортрет (Чахирьян 1977: с. 81).

Як побачимо далі, цією технікою майстерно володіли І. Драч та І. Миколайчук. Вивчений шпиком, наче на іспит, опис дозволяє читачу/глядачу чітко уявити образ відомого композитора ще до його реальної появи. А далі – й побачити «знайомого чоловіка з ціпком», який частково відповідав означеному портрету, позаяк вуса і волосся виявилися чорними – пофарбованими (Драч 2018: с. 354).

Слід відзначити, І. Драч і в цій біографічній кіноповісті вдається до двопланової композиції розгортання сюжету, вдало випробуваної у попередній «Іду до тебе» (1970) (див.: Нікоряк і Матійчак 2021). Поїздка героя відбувається в теперішньому часі, на неї ретроспективно накладаються спогади. Так, Микола Віталійович сідає у київський трамвай і його внутрішній «голос» повідомляє:

*Я їду сьогодні... Та врешті ви будете знати, куди я їду. Їду наче через усе своє життя. Воно в мене інакшим не може бути, ніж є. І ці, що вічно стежать за мною. А я вічно роблю своє. Але сьогодні я мимоволі перебігаю думкою через усе своє життя – від щасливого дитинства пещеного хлопчика, оточеного розкошами і обожнюванням рідних, до важких днів старості. Чому я зрікся всього, що манило блиском кар'єри, і став на тернисту дорогу народного музиканта? Хіба тільки тому, що талант завжди гребує негідними засобами для боротьби з гендлярями мистецтва? Коли згоряєш у полум'ї любові до Батьківщини, коли любов завжди відкрито сповідуєш, ніколи не нарікай! (Драч 2018: с. 354).*

Звернемо увагу, що внутрішній монолог митця схематично окреслює ключові епізоди кіноповісті, які ретроспективно будуть вплетені у цю подорож.

Перше таке ретроспективне повернення у «світ дитинства» показане очима Сидора Івановича – старшого шпика, що зростав разом з Миколою Віталійовичем в одному селі. У такий спосіб інтрига авторами ще більше посилюється, позаяк починаємо здогадуватися, що стосунки цих персонажів більш глибинні, ніж здаються на перший погляд. Для переходу із сьогодення в минуле митцями використано кінематографічний прийом – накладання кадрів, що дозволило трамваю, де їхали персонажі, умовно перенестися на Полтавщину:

Київ миготів за вікнами тільки для Павлуші, а те, що бачив за вікном цього трамвая Сидір Іванович, – це була зовсім інша картина, світ його дитинства...

...Його трамвай їхав полтавськими луками, жовніанськими байраками, між густими верболозами Псла, між величезними коноплями, як сосновим бором, чистими висипами Сули, між хащами городини, маковинням, картоплинням, вужистим огудинням, квасолинням аж на те саме місце, де розкинулось господарство Булюбашів – дідици Лисенків (Драч 2018: с. 355–356).

Мальовничі пейзажі якнайкраще презентують малу батьківщину майбутнього «музичного символу» України.

Застосоване у кіноповісті панорамування, надає читачу/глядачу можливість в деталях роздивитися заможне обійстя Лисенків, у дворі якого кипіла робота: білились полотна, фарбувались пряжі, лаштувалась родинна гармата для салюту, виносились столи, стільці, «мились і чистились музиканти військового кірасирського оркестру», «мили і чистили корнети, тромбони, альти, готувались до концерту під пильним оком екскадронного командира Віталія Романовича Лисенка» (Драч 2018: с. 356). Камера й далі панорамує подвір'я і вихоплює матір Миколи – Ольгу Єреміївну, що читала французький роман, і час від часу позирала, «як на ганку, стоячи перед пюпітром, старанно розучував музичні вправи панич» (Драч 2018: с. 356). Показує й учителя, що стояв біля нього – чеха, «імпазантного вигляду при повному параді» (Драч 2018: с. 356).



Завдяки таким біографічним деталям реципієнт може скласти певне уявлення про родину Миколи: батько був дворянином зі старовинного козацько-старшинського роду, полковником Орденського кірасирського полку, а мати походила з поміщицького роду Луценків та з козацького роду Булюбашів. Захоплення матері всім французьким також подано штрихами: це і читання французького роману, звертання до рідних французькою мовою, наявність гувернантки. Хоча прямої біографічної згадки, що вона отримала освіту в Смольному інституті шляхетних дівчат, немає. Проте такі біографічні маркери допомагають занурити реципієнта у відповідний контекст, побачити предмети побуту, познайомитися з персонажами, почути манеру спілкування, музику, «шуми і звуки» епохи, що в сукупності сформує цілісну картину світу майбутнього митця.

Авторам вдається кількома штрихами відтворити «музичну ауру» дитячих років і, водночас, наголосити – саме матір «заохочувала» Миколу до занять музикою. Підкреслюється, що з раннього дитинства найбільше вабила хлопця саме народна пісня: «Їх зупинила пісня, яку співали дівчата. / Пісня була дорослою, таємничою, нечуваною» (Драч 2018: с. 357). А потім у «тихому болітці» змінилася вже на веселу: «На Івана, на Купала, / Гу, гах, трахтатах...» (Драч 2018: с. 358). Народна пісня виявилася милішою для маленького хлопчика, ніж «традиційна муштра» вчителя музики. Щоб зберегти народний скарб, як відомо, у майбутньому він стане збирачем народного фольклору.

Акцентується й на дитячому сприйнятті материних «заохочувань»: все, що оточувало маленького Nikola, весь час його відволікало. Особливо «маленьке чортеня», яке виринали з бужку, «кривилось і грало під його пасажі на своїй саморобній скрипочці, зробленій з кукурудзиння», і яке панич одразу упізнав, скрикнувши: «– Сидорку, цсс!» (Драч 2018: с. 357). Сидорко швидко допомагав паничу втекти від нудних занять, випускаючи вужа й тим викликаючи загальну паніку.

Досить часто в кінобіографіях дитячі роки подаються окремими епізодами, які допомагають реконструювати певні життєві колізії, важливі для розуміння наступних подій, вчинків та характеру персонажа. Так, поведінка малого Сидора дуже

красномовно проєктує його майбутнє, позаяк саме він видає схованого у болоті панича матері й гувернантці. А далі «сторожко» йде за ними назирці, аби побачити, як малого будуть лупцювати. Однак його спіткало розчарування, бо за панича заступилися всі – дід, батько, слуга й бабуся, яка просто наказала принести «цебер з водою» (Драч 2018: с. 360). Жага помсти, прагнення хоч якось нашкочити нуртувало в нутрі хлопця, тому, побачивши на ганку скрипку, «шарпнув струну»:

Струна  
трісла,  
стьобнувши його по губах.  
Цівка крові бризнула з нижньої губи.  
Він, затиснувши губу в кулачок, побіг з двору геть.  
По споришу під звуки бравурного маршу, а далі по вибілених  
стежинах полотна.  
Залишав за собою  
болотяний  
слід  
своїх дитячих стіп...  
Оркестр із маршу перейшов на Шопена (Драч 2018: с. 361).

Для підкреслення послідовності кадрів з відповідними планами зйомки, прагнучи максимально передати зміну емоційного фону, авторами використовується особливий запис цього фрагмента. Паузи при читанні сприяють чіткій візуалізації кожного слова, кожної фрази, а фінальна зміна музичного супроводу фіксує й загальну зміну наративу. Автори, виокремлюючи деталі поведінки й характеру малого Сидора, лаконічно прояснюють модель стосунків хлопців та своєрідно формують психологічний портрет майбутнього шпика: «– Дивно, <...> Я його все життя як на долоні бачу, а він – ніколи» (Драч 2018: с. 363).

Для обґрунтованого переходу до наступної сцени, що оприявнює часові стрибки, у кіноповісті митцями активно використовуються монтажні рими. Так, поранена губа хлопчика перетворюється на затиснуту в кулак губу дорослого Сидора Івановича, а товста книга з розмови шпиків з'являється на початку наступної сцени: «...Товсту величезну книгу вніс миршавий

чоловічок в залу „учреждения”, де мало не тритину займав кіот з величезним образом благословляючого Спасителя!» (Драч 2018: с. 361). У такий спосіб за рахунок хронотопних зсувів авторам вдається зацентувати увагу на важливому, іноді вирішальному моменті, який буде мати свій відгомін у майбутньому, уникаючи розлогих описів чи пояснень.

Від «миршавого чоловічка» дізнаємося в деталях про «таємний нагляд над М. В. Лисенком», справа якого якраз і є тією «товстою книгою», що складається з чотирьох частин:

Перше – зв’язок з народниками. Друге – участь у керівництві напівлегальним Київським комітетом допомоги слов’янським народам Балканського півострова і тісний зв’язок з таким же комітетом в Одесі, яким керував царевбивця Желябов. Третє – підбурювання до заколотів студентів Київського університету. Четверте – зв’язок з революційно настроєними людьми – письменницею Лесею Українкою, соціал-демократкою В. Г. Крижанівською-Тучапською (Драч 2018: с. 362).

Невелике резюме чотирьох частин слідчої справи дозволяє кількома штрихами відтворити життєві колізії на тлі суспільно-політичного дискурсу, окреслити історичний контекст і місце М. Лисенка в ньому. Крім того, фіксує ще одне джерело вивчення біографії митця – історичні документи: справи, протоколи, постанови і т. д., що засвідчують активну життєву позицію персонажа. Згадана сцена в кабінеті охоронного відділу «проливає світло» на питання, чому стежать за героєм, чому ведеться слідство, а водночас стає необхідним пазлом у розгортанні відповідної сюжетної лінії.

Другий екскурс Сидора Івановича, коли трамвай «наче знову поїхав Гриньками», відбувається у «країну юності» (Драч 2018: с. 363). Композиція сцени подібна до попередньої. Розпочинається окресленням хронотопу: перед нами «мальовниче подвір’я маєтку Лисенків», де «на току, як на великому роялі, грало на ціпах з тридцятєро молотників», «шаленіючи в запалі роботи, навіжено били по білих житніх снопах, що ті аж рябіли – так блискавично підстрибували, мов клавіші в нестримному галопі ноктюрна» (Драч 2018: с. 363). Побудована на паралелізмі, музична тематизація знаходить своє реальне, а не метафоричне, продовження:

А в затишній світлиці маєтку Лисенків юний Микола грав на роялі.

Він теж шаленів у запалі музики і наче змагався з усіма тридцятьма молотниками, що грали на току, – бігав і бив пальцями по клавішах, і ті теж рябіли, так блискавично ряхтіли, мов житні снопи в нестримному галопі тяжкої людської роботи – молотьби (Драч 2018: с. 363).

Далі музика кожного злилася в єдиному пориві, «густий і чіткий дріб ціїв зливався з такими ж чіткими і густими трелями роялевих молоточків» (Драч 2018: с. 364). Знову ми бачимо господаря Віталія Романовича, який «йшов поважно, величаво, ніби дотримувався цього ритму молотьби і стихії синові гри» (Драч 2018: с. 364). І. Драч й І. Миколайчук, як знавці українських традицій, української культури вплітають у канву кіноповісті сцену з обжинковими снопами-дідами: «– Прошу взяти, пане, як годиться. І нехай світять вони вам на покутті вашої світлиці паном-сонцем і дощем, буйним вітром-молодцем, та дорідними ланами, та сивими яринами...» (Драч 2018: с. 364). Зауважимо, що українське поетичне кіно 60–70-х рр. ХХ ст. тяжіло до зображення народної історії та культури, звичаїв та традицій. Практично жоден фільм не обходився без українського культурного маркеру.

У кіноповісті митці підкреслюють, що феноменальність творчого генія проявлялася вже в юнацькі роки. Захоплення рідних і близьких людей його талантом було безмежним:

На нього заворожено дивилися очі його побратима Мишка Старицького, очі його матері, які топилися і стікали тихо, як дві свічі. І геть затулені обома руками очі його гувернантки, котра, здавалось, була найсильніше вражена, приголомшена, навіть вбита грою, такою віртуозною свого колишнього учня. Вона відверто плакала (Драч 2018: с. 365).

Персоносфера кіноповісті презентує поступово й інших талановитий митців, долі яких тісно перепліталися і відігравали вагому роль у житті героя. Мова насамперед йде про Михайла Пертовича Старицького, який, осиротівши ще в дитячі роки, виховувався у родині двоюрідного дядька по материній лінії Віталія

Романовича. Характерно, що автори, подаючи портрет юнака, роблять невеличку підказку читачу/глядачу щодо ідентифікації цього персонажа:

Мишко Старицький, одягнувшись у залежаний у скрині селянський стрій, став одразу схожий на дворового панича. А коли він ще підмалював паленим корком пушок над верхньою губою, то геть скидався на якогось опереткового півпарубка з майбутніх п'єс М. П. Старицького (Драч 2018: с. 366).

Інтермедіальну палітру кіноповісті, таким чином, поповнюють й театральні алюзії. Апелювання до творчості М. Старицького відбуватиметься ще не раз. Так, описуючи вечірні гуляння в обійсті Лисенків після збору урожаю, митці знову імітують наратив Старицького:

Парубки й дівчата наче тільки й чекали такого присуду. Вони миттю опинились за ворітьми, а ще за хвилю – вже за левадами і тут-таки вчинили таке собі свято, яке деінде називається посиденьками, де – колодками, а тут просто – вулицею, де до одуру музики шкварять санжарівки, а парубки і дівчата все таке інше. (*Майже за М. П. Старицьким*) (Драч 2018: с. 371).

Окрім театральних, у кіноповісті знаходимо також й живописні маркери, що в цілому презентують багатство поезики цього жанру: «Ставши перед дзеркалом, над яким у золоченій рамі курилась картина Везувія та Етни, він пильно оглянув себе, одяг сиву смушеву шапку і теж вискочив за поріг» (Драч 2018: с. 366); «Піднебесся зазеленив ріжок куїнджівського місяця, а з небес звисали такі ж зеленющі зорі» (Драч 2018: с. 366).

Біографічним творам, як відомо, властиве глибоке занурення в складний «духовний світ» зображуваного персонажа, при цьому допускається певний відсоток домислу, позаяк автори лише інтуїтивно відчують «чужий» світ, намагаються пропустити його крізь себе і дати своє рецептивне бачення. Метафоричну модель відчуття народної мелодики, народної пісні, крізь призму духовного світу героя, подають автори, зокрема, в такій сцені:

Отак дивлячись і вслуховуючись у все і в себе, він аж затремтів, нашорошився, почувши з-за Сули голос.

Дивний і якийсь пророчий.

Це була пісня!

Тиха й надривна, вона відлунювалась від води і дихала то майже поруч з ним, то знову втікала з порухом невидимого і нечутного вітерця, ховалась у лозах на тому березі Сули.

Микола зволожив пересохлі губи і горло біля кленового джерельця і пішов за піснею, яка блукала лугами, як омана.

Він ішов тихо, так тихо, як ходить нічний звір.

А пісня, здавалось, була ще тихшою.

Він чманів од розкотистого дівочого голосу, який раптово знову заповнював все довкола, а зловити його був не в силі:

Ой у полі три криниченьки,  
Любив козак три дівчиноньки,  
Чорнявую та й білявую,  
Третю руду, препоганую... (Драч 2018: с. 367).

І далі:

Пісня прилинула зовсім близько, ніби сіла поруч з Миколою, і він схопився на коліна: перед його очима під кущем дикої троянди-шипшини біліла рівнесенько складена дівоча одіж. А на ній лежало намисто, насилене з огнистих ягід шипшини:

Не всі тії та й сади цвітуть,  
Що весною розвиваються,  
Не всі тії ж та вінчаються,  
Що любляться та й кохаються... (Драч 2018: с. 368).

Пісня манила, притягувала, як і дивовижний дівочий голос. Тому не дивно, що між ними «горів тернистий кущ дикої троянди-шипшини», що метафорично втілював перше юнацьке кохання (Драч 2018: с. 369). А символічний образ троянди тепер асоціювався виключно з Настусею, яка «кольнула панича своїми тернистими очищами» (Драч 2018: с. 370). Проте і у стосунках Миколи з Настею Сидір зіграв свою підлу роль, розповівши про них матері. Пісня ж звучатиме ще один раз на вечірці дипломантів Ляйпцизької консерваторії у виконанні вже іншого кохання Миколи – дружини Ольги О'Коннор-Лисенко (Драч 2018: с. 390).

Надзвичайно важливо для авторів показати нерозривність життя й творчості, охарактеризувати композитора, музиканта як людину, що пізнає і вбирає навколишній світ через звуки, мелодії, пісні:

За левадою завели гуртової. Микола зупинив Мишка.

– Постривай, ти чуєш, яка гармонія, яка природна будова акордів, який правічний хроматизм! Постривай-но, щоб не сполохати, я запишу.

Микола вийняв з-за халяви вже досить заяложений зошит і тут-таки при місяцеві став записувати в нього ноти (Драч 2018: с. 371).

Біографічна алюзія на Шевченка із «захалявною книжечкою» показує митця повсякчас втягнутим у творчий процес, який ретельно занотовує свої спостереження, думки, міркування, ноти.

Кіноповість також розкриває образ митця у зв'язку з історією, із соціальними процесами, що відбувалися в тогочасному суспільстві, з подіями, які мали вагоме культурне значення. Так, знаковою подією стало перепоховання Т. Г. Шевченка. Текст демонструє, що для написання цього фрагмента були використані історичні документи: накази, доповідні записки, розпорядження. Вони дозволяють авторам вільно оперувати різноманітним фактажем: точними датами, часом, місцем, прізвищами:

§ 1. На виконання вищевказаного вашим превосходительством од 5 сього травня за № 3275 честь маю якнайшанобливіше доповісти, що тіло малоросійського поета академіка Тараса Шевченка 6 травня занесено в Рождественську церкву (Драч 2018: с. 374).

Подається навіть список осіб, що «постійно перебувають на панахидах біля покійного» (Драч 2018: с. 375). Серед імен найрідніших людей та організаторів перепоховання (О. Лазаревський та Г. Честаховський), названі й імена студентів університету Св. Володимира: Михайло Драгоманов, Петро Косач, Павло Житецький, Михайло Старицький, Тадей Рильський, Микола Лисенко (Драч 2018: с. 375). Зафіксовано у тексті й той факт, що погода в день похорону була „препогана”, однак, незважаючи на це, людей все одно зібралося надзвичайно багато:

...Дощової травневої неділі біля Рождественської церкви на Подолі зібралася народу сила-силенна, та ще й кобзарів тьма-тьменна.

У церкві служили заупокійну обідню.

Досить злагоджений хор співаків – шанувальників Кобзаря, котрий заснув навіки, співав йому «Вічная пам'ять» (Драч 2018: с. 376).

Підкреслено й те, що влада дозволила відслужити панахиду в церкві Різдва Христового, однак без жодних промов. Згадується й епізод з «красномовним виступом» загадкової дами, яка «возложила на гріб поета терновий вінок» і зникла (Драч 2018: с. 376). Показано, як «домовину під червоною китайкою було винесено на вулицю і поставлено для фотографування» (Драч 2018: с. 376) і як фотограф «обставляв її братами Тараса і родичами, які з'явилися з натовпу в своїх свитках» (Драч 2018: с. 377). Відомі фото похорону ніби ожили на сторінках кіноповісті.

Реальний час події авторами виправдано зредуковано, позаяк мета – показати її ключові моменти. Акцентують автори й на суперечці близьких людей щодо місця перепоховання Шевченка – на Щекавиці чи в Каневі. Візуалізовано, як на возі, запряженому людьми, везли тіло до Дніпра:

Незвично було дивитись, як по-єврейськи вбрані пани, студенти університету та уніформовані гімназисти везли на мужицькому возі кріпака.

Упряжені в цю колісницю були Михайло Старицький та Микола Лисенко (Драч 2018: с. 378).

Промови під час процесії лунали різними мовами: українською, російською, польською, сербською. Особливо сколихнули душу Лисенка слова про народну пісню:

– Слава цього імені не вмре і в потомстві. Воно буде жити в народі довго-довго і зникне хіба що з останнім звуком малоросійської пісні. А народна пісня не вмирає! (*Слухають Лисенко і Старицький. Йде за ними в кількох кроках ззаду Сидір*). Не загинуть разом з нею і думи нашого народного поета! (Драч 2018: с. 378).



Ніби вчергове підтверджуючи тезу, що життя й творчість – єдине ціле, відтворюють автори й мить творчого імпульсу, піку емоційної напруги, зародження ідеї майбутнього шедедру: «І пронизливий гудок пароплава, що відносив тіло Тараса, гудок цей почувся йому першою нотою у всенародному безумі і шалі крещендо, першою нотою „Реве та стогне Дніпр широкий...”» (Драч 2018: с. 379). Пам'ятаємо, що «творіння митця залишаються визначальними для розуміння психології її автора, його глибинного характеру» (Левчук 2018: с.119).

Не один раз у кіноповісті автори вдаватимуться до такого прийому. Так, спостерігаючи зі Старицьким, як біля Хортиці підіймають козацьку чайку із Дніпра, в уяві Лисенка «міцні твердоруки дніпровські лоцмани, задержуваті верти пороги» перетворяться на «добірне січове товариство»:

«І на січовій верфі будувались чайки – запорозькі кораблі, і ходив між чайками молодесенький майстер корабля – носив у руках виплетений з очерету проект запорозької чайки», «і зринали монументальні й підкреслено динамічні сцени оперні з картини Січі Запорізької з „Тараса Бульби”, і вибори кошового („Воліємо Кирдягу! Кирдягу!”). Жива, бурхлива маса запорожців виступає окремими групами – вони вступають в активне протиборство, пластично – кожна зі своєю чайкою, музично – кожна зі своєю окресленою темою...» (Драч 2018: с. 403–404).

У найнеочікуваніші життєві моменти з'являються творчі імпульси, що згодом перероджуються у всесвітньо відомі шедеври.

У кіноповісті авторами подається досить вичерпна інформація про стосунки Миколи Віталійовича із жінками. Зокрема, підкреслюється, що перше його кохання було взаємним, проте, на жаль, нещасливим. Ольга Єреміївна, дізнавшись про їхні залицяння, вирішила питання швидко й жорстоко – насильно віддала Настусю за Сидора, приказуючи «якомога далі від Жовнина і мого сина...» (Драч 2018: с. 381). Від трагічної сцени з Настусею автори переносять читача/глядача назад у трамвай, куди на зупинці з букетом чорночервоних троянд підсіла жінка – ще одне кохання Лисенка. Його закадровим голосом буде подано не лише її детальний портрет, а й важлива для розуміння цього персонажа біографічна інформація:

*Вона майже не мінялася протягом усього життя. Тонкограційна, випещена мамина доня, серпанкова панночка, легким вітром і то здмухнеш, пришиплена на чотири шпильочки, і як ти її на коня посадиш, цірліх-манірліх, ганс акурат, коротше кажучи, голуба героїня з приємним сопрано, яку я триматиму в серці до кінця життя свого, аж поки стану «ветхим деньми». Офіційна мати всіх моїх, не своїх, дітей. Ольга О'Коннор, Ольга Лисенко. Радянська влада виплачуватиме їй пенсію як дружині Лисенка до її смерті в 1930 році (Драч 2018: с. 381).*

Автори ретроспективно дають можливість поглянути на цю пару ще на початку зародження їхнього кохання:

...Двадцятишестилітній студент Лейпцизької консерваторії Микола Лисенко, обійнявши буйно-розлогий кущ садової троянди, таким чином допомагав юній Ользі О'Коннор зв'язувати і оперізувати пружні колючі пагони, що дерлися по вікнах веранди.

Звідкись звучала баркарола – Лисенкова, ота, де був «човен, води повен...».

Ольга підв'язувала кущ, одночасно підстригала ножицями неслухняні вітки, які кололи її ніжні руки.

Микола робив дві роботи: тримав кущ, а головне, милувався зашарілою од своїх вісімнадцяти літ Ольгою (Драч 2018: с. 382).

І тут, підкреслимо, символічно знову присутній трояндово-шипшиновий лейтмотив як втілення ніжного, чистого та щирого кохання. Перше освідчення, перше зізнання, перші відверті слова, а потім біла фата на «квітучій і пам'ятливій шипшині» (Драч 2018: с. 383), і поїздка молодят до Ляйпцига, який також їх «вітав» рожевими, білими та жовтими трояндами (Драч 2018: с. 385). Відбувається своєрідне нанизування біографічних фактів на нитку життя композитора: «...У темпі галопу вже на інших крилатих конях часу неслись дні, а з ними уроки, лекції, репетиції, музичні вечори, бали» (Драч 2018: с. 386).

Істотно редукуючи час, автори калейдоскопом прокручують життя подружжя у німецькому місті, зупиняючись на найвагомішому, найістотнішому, що допоможе всі фрагменти скласти в єдину біографічну цілісність: уроки співу Ольги в мадам Дрехсель, Микола «свариться з інтер'єрним бюстом Шопена, розучуючи його концертне рондо» (Драч 2018: с. 386), а далі «продовжує лаятись

і сваритись у голос із бюстами класиків, коли спотикається на фугах Баха, на архіскладній музиці геніальних Моцарта і Бетховена, Шуберта і Вебера, Ліста і Мендельсона» (Драч 2018: с. 387). Потім і перший успіх у Празі – зала «Умелецької бесіди» Празької філармонії, де Лисенко грає українські народні пісні у власній обробці: «Концертна обробка „Гей, не дивуйте!” викликає шалений успіх високих цінителів» (Драч 2018: с. 387). І перша особистісна поразка: «Миколо, у нас із тобою ніколи не буде дітей...» (Драч 2018: с. 398).

Не менш оригінально автори кіноповісті знайомлять ще з одним коханням Миколи Лисенка – Ольгою Липською, яку вперше бачимо на Хрещатику травневого 1878 року: «Відданиця повних вісімнадцяти, брюнетка, з великими терновими, жвавими, аж іскристими, очима, красуня з блідим чолом, зі стриманими, вольовими, ледь розквітливими губами тікала від трьох циганок» (Драч 2018: с. 406). Дівчина усіляко намагалася вирватися «з циганського полону», найбільше боячись «за букет жовтих з палаючими іскрами троянд», який ховала за спину (Драч 2018: с. 407). Проте настирливі циганки намагалися всіляко виманити у дівчини жовту хустину, переконуючи її, що той, «хто розлуку носить на голові, той зі сльози не впливе» (Драч 2018: с. 407). Наче в унісон цим пророчим словам голос Лисенка розповість біографічні подробиці надто короткого життя дівчини, яка хотіла лише «учитися музики» у видатного майстра:

*Вона стане мені найщирішим товаришем і порадицею у всіх моїх суспільних заходах і справах, підсобницею моїх найкращих простувань.*

*Вона зречеться себе заради мене.*

*Її прокляне батько – через мене.*

*Вона спородить мені шестеро дітей.*

*Кожного з них запишуть законною дитиною Ольги О'Коннор, а не дитиною Ольги Липської. Перша дружина ніколи не дасть мені розводу. Ніколи.*

*Ольга Липська народить мені останнього сина Тараса і вмере сорокарічною при пологах – «Дівця Ольга Липська, донька полковника Липського» – так запишуть у церкві, ніяка вам не пані Лисенко.*

*Леся Українка обізветься на це все голосом вірша «Забута тінь» (Драч 2018: с. 408).*

Позаяк життєвий контекст видатної особистості доволі насичений, у біографію композитора автори продовжують майстерно вплітати біографічні фрагменти інших видатних постатей. Так, коли Микола перебував «весь у розборі гармоній партитур Россіні», професор Рейнеке повідомив студентам сумну звістку: «– 14 листопада, позавчора, упокоївся в Парижі великий маестро Россіні», «– На сповіді духівник запитав його, чи вірує він. Россіні відповів: „Той, хто написав “Stabat mater”, не міг не вірити”, – і помер...» (Драч 2018: с. 387).

Старанність, наполегливість і жадобу знань Миколи-студента передано хоча й фрагментарно, але дуже концентровано. Не менш оригінально подано й характеристику Миколи Лисенка як випускника Ляйпцизької консерваторії: формування образу талановитого студента відбувається поступово, завдяки суб'єктивним висловлюванням інших персонажів. У цьому випадку професорів:

...Лейпцизька консерваторія. Актовий зал.

Атестують дипломантів.

Секретар. Доктор Паперіц – теорія музики і композиції.

Паперіц. Пан Лисенко – надзвичайно старанний учень.

Встигає дуже добре.

*Паперіц поклонився.*

Секретар. Доктор Ріхтер.

Ріхтер. Пан Лисенко – дуже короткий час мій учень, але виявив велику наполегливість і у всіх аспектах прекрасний учень.

*Ріхтер поклонився.*

Секретар. Доктор Рейнеке – гра на фортепіано.

Рейнеке. Пан Лисенко – один з моїх найстаранніших і найталановитіших учнів.

*Рейнеке поклонився.*

Секретар. Доктор Венцель.

Венцель. Пан Лисенко – один з моїх найобдарованіших учнів, виявив зразкову старанність і досяг великих успіхів.

*Венцель поклонився.*

Секретар. Доктор Давід – кафедра ансамблю.

Давід. Дуже талановитий.

*Давід поклонився.*

Буря оплесків консерваторської публіки вдарила в склепіння актового залу (Драч 2018: с. 388).

Наступний життєвий фрагмент пов'язаний із перебуванням композитора у Санкт-Петербурзі. Інформацію про нього автори кіноповісті знову частково презентують доповідною запискою «миршавого чоловічка»:

На Моховій, на квартирі відомого критика і мистецтвознавця В. Стасова, нашими агентами зафіксовано зібрання так званої «Могучої кучки», де були М. Балакіреєв, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, О. Бородін та Ц. Кюї. На цьому зібранні був присутній також випускник Лейпцизької консерваторії малоросійський дворянин Микола Лисенко, який зараз проходить курс інструментовки у М. Римського-Корсакова. Дружина Лисенка Ольга О'Коннор-Лисенко вчиться співу у консерваторії (Драч 2018: с. 392).

У звіті також згадано про приїзд українського кобзаря Остапа Вересая, опіку над яким взяв Микола, і про хор, зібраний «зі студентів, робітників, ремісників та семінаристів», яким керує Лисенко (Драч 2018: с. 392). Наступні сцени візуально ілюструють згадані зустрічі: спочатку «мішаного» хору на Аничковім мості, який «тихо ремствував» «Та забіліли сніги білі, забіліли білі...» (Драч 2018: с. 393), а потім – і з Остапом Вересаєм, який, акомпануючи собі на бандурі, також доєднався, проте вже іншою піснею «За Сибіром сонце сходить...» (Драч 2018: с. 394). Завершальним акордом цього фрагмента став діалог Лисенка з Римським-Корсаковим, якому також запала в душу українська пісня:

– Дика квітка – наша народна пісня, як неплекане дитя. Як отой дикий кущ шипшини – з його непоказного цвіту і коріння можна викультивувати дуже пишну культуру троянд, але як її в люди вивести... Життя на це покладу! – запевнив Лисенко учителя (Драч 2018: с. 395).

Як бачимо, відбираючи з насиченої біографії фактаж, автори не оминули знайомство, дружні та творчі стосунки Лисенка з відомим кобзарем Остапом Вересаєм. Показово, що ця історична постать не просто номінально згадується у кіноповісті, а й подається його коротка автобіографія. Так, із діалогу двох митців читач/глядач може дізнатися, що Остап осліп, коли йому було «года чотири» (Драч 2018: с. 399). Захопився музикою під впливом кобзарів, що приходили до його батька-скрипаля:

То як кобзар прийде в хату до мого батька, стане грати, співають, то я коло нього, так не знаю, чи йому б у пазуху вліз, тому кобзареві, або його собі в пазуху взяв! То той кобзар розбирає діло, що, мабуть, люди були б з мене, та й каже: «Ти, Микито, оцього хлопця віддай між люди в науку, може, з нього кобзар буде!» (Драч 2018: с. 399).

Згадано й про одруження в Сокиринцях кобзаря з удовою Пріською Сенчук, артисткою та танцюристкою, що довгий час відмовляла сліпому, проте одного разу все ж зізналася: «Одружила мене із цим дідом його бандура» (Драч 2018: с. 400).

Мистецька персонифікація біографічної кіноповісті й надалі активно поповнюється знаковими авторами. Так перед читачем/глядачем в доволі оригінальній формі постає Іван Франко. Під час студентських виступів, коли Миколу Лисенка і його сина Остапа було затримано, у натовпі біля розбитої вітрини магазину «стояв чоловік середнього зросту в шапці рудого кольору і дивився на небо» (Драч 2018: с. 413), уважно спостерігаючи за сонячним затемненням. Портретну характеристику Франка доповнено словами шпика Павлуші, завдання якого було ідентифікувати письменника і стежити за ним:

Років 49. Середнього зросту. Ані тонкий, ані грубий. Бліде обличчя посипане ластовинням. Пропорційний, правильної форми ніс. Руде волосся. Руді вуса. Очі сині з червоними од перевтоми повіками. <...> руки у порівнянні з пропорціями фігури надто малі, теж зрідка покриті ластовинням. Припадає на ліву ногу (Драч 2018: с. 413).

Чоловіку, недовго думаючи, шпики також скрутили руки і привели до відділка, де його закримітив Лисенко:

*Я знав, що мав приїхати Іван Франко. Але те, що схопили якогось безневинного селянина, який своїми вусами рудими нагадував пана доктора зі Львова, мене приголомшило. Справді-таки, навіть сама доля в'язала мене з Іваном Франком всіма способами. «Вічний революціонер» писався не тільки нами двома, його творило саме життя (Драч 2018: с. 414).*

Селянина змусили читати на листівці «Вічний революціонер», а в Миколи Віталійовича просто «дух забило», позаяк він «почув перші такти революційного гімну» (Драч 2018: с. 415). Композитор, як це не іронічно звучить, був «щасливий, що опинився тут», бо «у ньому вже дзвеніла нова музика, ще нечувана, ще незнана, свіжа» (Драч 2018: с. 415). І знову, автори підводять реципієнтів до думки, муза може з'явитися в найнеочікуваніший момент, у найневідповіднішому місці.

Пізніше, коли Микола Віталійович повернеться з «тюрми» додому, ця історія отримає своє логічне завершення:

Із сусідньої кімнати на порозі постає Іван Франко. Справжній. Років сорока дев'яти. Середнього зросту. Ані тонкий, ані грубий. Бліде обличчя посипане ластовинням. Пропорційний, правильної форми ніс. Руде волосся. Руді вуса. Очі сині з червоними од перевтоми повіками (Драч 2018: с. 438).

Межі здивуванню та втіхи композитора не було, позаяк він аж промовив: «— А я з вами щойно в тюрмі бачився» (Драч 2018: с. 439). Іван Якович «не здивувався, наче так і було» (Драч 2018: с. 439).

Митцями досить оригінально окреслюється коло спілкування Миколи Лисенка, багате на знакові постаті. В орбіту його персоносфери включаються Микола Садовський, Марія Заньковецька, Леся Українка, що прийшли на вечерю до Лисенків на честь приїзду Петра Чайковського. Микола Віталійович запросив шанованого композитора для прослуховування свого «Гараса Бульби». Надзвичайно оригінально вплетений музичний текст у літературний, реценцію його автори метафорично спробували передати словом:

І зірвався з розвергнутого піаніно вихор музики...

...Грізно вдарили хвилі широкого бурхливого Дніпра об деко інструмента і змили своїми язиками всі його відображення; зашуміли, забунтували, переливаючись через скелясті пороги.

Полилась широка пісня-оповідь про боротьбу січових лицарів, про Луг-батька, про Січ-матір... (Драч 2018: с. 420–421).

Сюжетика опери хоча й подається фрагментарно, проте захоплює не лише слухачів-персонажів, а й активізує рецепцію читача/глядача, занурює в іншу мистецьку стихію. Внутрішній монолог Миколи Віталійовича проливає світло й на подальшу долю шедевр:

*За мого життя опера «Тарас Бульба» була втіхою і гордістю лише вузького кола моїх друзів та прихильників. Ще за життя мого казали, що властива справжнім талановитим людям скромність робила мене нерішучим. Я віддався пісні глибиною всього життя, мандрівки з хором були для мене всім. Незважаючи на роки і страшенну перевтому в гонитві за шматком хліба, в пісні я завжди був щасливий... (Драч 2018: с. 426).*

Читачу/глядачу доводиться активізувати не тільки музичні знання. Вводять автори у текст і відомі світлини:

– А он Олена Пчілка і Леся Українка... / Перон наче завмер на хвилю при з'яві цих двох жінок. Мати і донька одягнуті так, як це видно на відомому фото 1903 року. Мати – владна і горда, свідомо свого покликання, донька – вся в собі і зацурано геніальна (Драч 2018: с. 433).

Таким чином, фіксуємо не лише екфразу у кіноповісті, а й оригінальний спосіб подачі її рецептивного сприйняття. Сам процес фотографування класиків також подається:

З вагона виходили класики. Їх чекали. Лисенко, Леся Українка, Коцюбинський. Вони вийшли на перон і утворили самотнє коло. До них підійшов чоловічок зі скринією на тринозі.

Коли вони розсілися перед фотоапаратом, Лисенко попрохав у Коцюбинського:

– Всіма святими благаю, позичте мені для концерту сорочку вишиту. Свою забув. Що то значить – козак без баби...

Коцюбинський ствердно всміхнувся і зробив щось не так. Виставив підлатаний штиблет прямо перед апаратом й історією. Фотограф делікатно йому зауважив і сам опустив йому ногу.

Та коли фотограф став до апарата, Коцюбинський знову машинально виставив подертий штиблет. Фото 1903 року... (Драч 2018: с. 435).



Як бачимо, автори кіноповісті максимально розширюють культурологічний контекст, зображаючи широку панораму культурно-суспільного життя, зосереджуючись при цьому на знакових подіях, що відбувалися в буремний період життя М. Лисенка. Відкриття пам'ятника І. Котляревському у Полтаві 30 серпня (12 вересня) 1903 року стало ще однією масштабною національно-культурологічною акцією, до якої безпосередньо долучився митець і яку детально спробували відтворити автори:

На майдані в Полтаві – тисячі людей, серед них найбільше селян. З високого постаменту озирає їх Іван Котляревський. Біля п'єдесталу – організатори свята, члени земства і міської думи, гості з усієї України. Серед гостей – Михайло Коцюбинський, Олена Пчілка, Леся Українка, Василь Стефаник, Михайло Старицький, Гнат Хоткевич, Володимир Самійленко та інші. Серед гостей стоять у строях з «Наталки Полтавки» М. Кропивницький як Макогоненко-Виборний, І. Карпенко-Карий як Возний, М. Садовський як Микола, С. Тобілевич як Терпилиха, Л. Ліницька як Наталка і О. Жулинський як Петро. Народ впізнає персонажів з творів Котляревського – тут і «Москаль-чарівник», і «Енеїда», і «Дідона» (Драч 2018: с. 435–436).

Активізація рецептивної уваги в даній сцені максимальна, позаяк «відомі імена» візуалізуються у свідомості читача/глядача.

Незважаючи на всі перешкоди з боку влади щодо встановлення та перипетії щодо мови написів, відкриття пам'ятника все ж відбулося. Промови, виголошені під час урочистостей, як важливий історичний документ, також вплетені у тканину тексту. Так, М. Коцюбинський «виразно» підкреслював, що

Полтава справляє нині свято українського слова. Сто літ минуло, як те занедбане й закинуте під сільську стріху слово, мов фенікс з попелу, воскресло знов і в устах батька нової української літератури Івана Котляревського голосно залунало по широких світах (Драч 2018: с. 436).

Глибока, зворушлива промова метра української літератури справила незабутнє враження на всіх присутніх і на Миколу Віталійовича, який «рвучко підійшов до письменника і міцно його обняв» (Драч 2018: с. 437). Такий емоційний вибух свого диригента

підтримав і хор, який поєднав київських та полтавських виконавців в одне ціле:

Помах – і блискача диригентська паличка летить вгору. Лунають перші звуки оркестрового виступу кантати «На вічну пам'ять Котляревському» на слова Шевченка. Соліст починає, глибоким смутком сповиваючи слова:

Сонце гріє, вітер віє  
З поля на долину,  
Над водою гне з вербою  
Червону калину.  
На калині одиноке  
Гніздечко гойдає.  
А де ж дівся соловейко?  
Не питай: не знає.

А солістові відповідає весь величезний хор, а з хором і весь натовп урочисто співає славу, стверджуючи безсмертя Котляревського:

Все сумує, – тільки слава  
Сонцем засіяла.  
Не вмер кобзар, бо навіки  
Його привітала.

І весь величний фінал кантати хор співає бадьоро, всі співають величальну. Лисенко в творчому екстазі підносить руки, мов крила: «Будеш, батьку панувати, поки живуть люди, поки сонце з неба сяє, тебе не забудуть!»

Дивиться на буйне людське море Іван Петрович Котляревський (Драч 2018: с. 437–438).

Даний епізод покликаний відтворити справжнє свято слова й музики, тріумф видатного митця, той піднесений дух, яким заповнене «буйне людське море» (Драч 2018: с. 438).

Реконструюючи, хоча й фрагментарно, життя видатного композитора з дитячих років аж до його смерті, відбираючи при цьому вагомий біографічний та контекстуальний фактаж, митці завершують кіноповість не менш знаковою, хоча й трагічною подією:

Величезний людський потік революційної демонстрації стає людським морем на похороні Миколи Віталійовича Лисенка.

Червона китайка на труні композитора пливе над головами незліченного людського потоку.

З певністю, як скажуть очевидці, як стоїть Київ, – не було такого похорону (Драч 2018: с. 447).

Студентський хор, хор Комерційного інституту, аматорський та церковний хори, хор Яциневича, хор курсисток з Вищих жіночих курсів університету Св. Ольги, хор Політехнічного інституту, хор школи Лисенка та багато інших хорів утворюють справді «грандіозну» хорову процесію, яка своїм співом заповонила всі вулиці. І, наче кільце, обрамлює текст тематика шипшини:

Коли чулі і змістовні промови відпали, / коли небіжчика опустили у бетонний саркофаг, / коли закрили плитою і засипали землею, / коли закрили могилу горою квітів, / всі побачили, / як згори / зійшла самотня жінка в чорному / і поклала на великий вінок зі степових квітів і трав з написами на стрічках «З рідного степу» та «Гриньки, Жовнин, Миколаївка» величезний терновий вінок (Драч 2018: с. 449).

Уміло переплітаючи приватне й творче начало, успішному тандемові І. Драчу та І. Миколайчуку в кіноповісті «Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини» вдалося презентувати бурхливе, насичене та непросте життя талановитої людини та геніального композитора з раннього дитинства до його смерті. Застосовуючи двопланову композицію розгортання подій, перед читачем/глядачем відтворено подорож Миколи Віталійовича у зрілому віці, на яку ретроспективно накладаються спогади: спочатку дитячі, потім юнацькі, а далі – студентські роки й перший успіх. Митці намагалися з'ясувати й складні стосунки композитора з дружиною Ольгою О'Конор та матір'ю його дітей – Ольгою Липською. Крім того, кіноповість подає образ митця в дискурсі тогочасних історичних подій, соціальних процесів, у дискурсі подій, які мали вагоме культурне значення, тим самим презентуючи композитора і як громадянина-патріота, і як суспільного діяча. Наскрізним образом-символом, образом метафорою, що поєднує насичений біографічний матеріал у єдине ціле, виступає образ шипшини, за словами А. Ткаченка, – символ

народної душі, пісні, звідавши яку з вуст сільської дівчини Настуні, першого свого найприроднішого, але занапащеного кохання, композитор у спокуті, в свідомому нехтуванні блискучої кар'єри підносить до найвищого розквіту, коли шипшина-пісня стає шляхетною трояндою (Ткаченко 2016: с. 93).

- Драч, І. (2018). Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини. Кіноповість у двох частинах про Миколу Віталійовича Лисенка. В: Драч, І. *Криниця для спраглих. Кіно*. Харків : Фоліо, с. 351–451.
- „І в звуках пам'ять відгукнеться...” (1986), реж. Тимофій Левчук.
- Левчук, Т. (2018). *Феномен літературності*. Луцьк : Твердиня, 366 с.
- Маценка, С. (2014b). *Партитура роману*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 528 с.
- Маценка, С. (2014а). Музика як складова біографічного тексту. *Питання літературознавства*, № 89, с. 29–40.  
<https://doi.org/10.31861/pytlit2014.89.029>
- Маценка, С. (ред.) (2017). *Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії*. Львів : Апріорі, 352 с.
- Мацяк, О. (2006). *Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської проблема самототожності письменниці*. Автореферат дисертації кандидата наук. Львівський національний університет імені Івана Франка, 20 с.
- Миколайчук, М. (упор.) (1991). *Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії*. Київ : Мистецтво, 399 с.
- Наливайко, Д. (2003). Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і Час*, № 6, с. 7–19.
- Нікоряк, Н. і Матійчак, А. (2021). Літературна специфіка біографічної кіноповісті: до питання жанрової спадковості. *Питання літературознавства*, № 104, с. 28–47.  
<https://doi.org/10.31861/pytlit2021.104.028>
- Скнаріна, О. (2007). *Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.)*. Автореферат дисертації кандидата наук. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 20 с.
- Ткаченко, А. (2016). Кінодраматургія Івана Драча. *Слово і Час*, № 12, с. 91–96.
- Чахирьян, Г. (1977). *Изобразительный мир экрана*. Москва : Искусство, 193 с.
- Шевчук, Т. (2011). Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*, № 5, с. 24–35.
- Щукіна, І. (2009). Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн». *Слово і Час*, № 4, с. 12–20.
- Юхимук, Я. (2017). *Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (компаративний аспект)*. Автореферат дисертації кандидата наук. Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, 20 с.

## INTERMEDIA POETICS OF THE BIOGRAPHICAL FILM STORY OF I. DRACH AND I. MYKOLAICHUK “KYIV FANTASY ON THE THEME OF A WILD ROSE-HIP”

*Nataliia Nikoriak*

[orcid.org/0000-0001-6658-0114](https://orcid.org/0000-0001-6658-0114)

[n.nikoriak@chnu.edu.ua](mailto:n.nikoriak@chnu.edu.ua)

*Department of World Literature and Theory of Literature*

*Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University*

*2 Kotsiubynsky Street, 58002, Chernivtsi, Ukraine*

**Abstract.** The trend of syncretization of arts in the modern world is spreading and this causes interest in the method of intermedia analysis in literary studies. Today we can observe a kind of “intermedia boom” (H. Levchenko); studies on the problems of synthesis and interaction of arts have become relevant, an intermedia code is actively offered for understanding problems, architecture, artistic means, narrative strategies, images of a literary work. Intermediality is relevant to the methodology of modern literary studies and also offers a new perspective on those artistic texts that are on the periphery of theoretical interests due to the uncertainty regarding their inter-artistic identification. A *film story about a composer* is an interesting phenomenon of intermedial synthesis, since different channels of intermedial communication, such as literature, cinema and music, are simultaneously involved. The intermedial poetics of Ivan Drach and Ivan Mykolaichuk’s film story “Kyiv Fantasy on the Theme of a Wild Rose-hip” (1984), which is about the founder of Ukrainian classical music, public figure, musician-virtuoso and outstanding scientist-ethnographer Mykola Lysenko, is analyzed. Perfectly combining the private and creative beginnings, the successful tandem of I. Drach and I. Mikolaichuk is managed to present a rich and difficult life of a talented person and a brilliant composer from early childhood to his death. Using a two-level composition of the unfolding of events, the reader/spectator is presented with the journey of Mykola Lysenko in adulthood, where memories are retrospectively used: first childhood, then youth, and then student years, etc. The artists also tried to find out the complicated relationship of the composer with his wife Olga O’Connor and the mother of his children – Olha Lypska. In addition to this, the film story presents the image of the artist in the discourse of contemporary historical events, social processes, in the discourse of events that had significant cultural value, thus presenting the composer as a citizen-patriot, and as a public figure, and as an important cultural figure. The image of a rose-hip stands out as a symbol and a metaphor that combines saturated biographical material into a single whole – a symbol of the “people’s soul, song”.

**Keywords:** intermediality; biographical film story; I. Drach; I. Mykolaichuk; M. Lysenko; “Kyiv fantasy on the theme of a wild rose-hip”.

## References

- Drach, I. (2018). Kyivs'ka fantaziia na temu dykoï troiandy-shypshyny. Kinopovist' u dvokh chastynakh pro Mykolu Vitaliiovycha Lysenka [Kyiv fantasy on the theme of a wild rose-hip. Film story in two parts about Mykola Lysenko]. In: Drach, I. *Krynytsia dlia sprahlykh. Kino*. Kharkiv : Folio, pp. 351–451. (in Ukrainian).
- I v zvukakh pamiat' vidhuknet'sia...* [And in the sounds will the memory respond...] (1986), director Tymofii Levchuk. (in Ukrainian).
- Levchuk, T. (2018). *Fenomen literaturnosti* [The phenomenon of literariness]. Lutsk : Tverdynia, 366 p. (in Ukrainian).
- Macenka, S. (2014a). Muzyka iak skladova biohrafichnoho tekstu [Music as a Component of Biographic Text]. *Pitannâ literaturoznavstva*, 2014, no. 89, pp. 29–40. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.31861/pytlit2014.89.029>
- Macenka, S. (2014b). *Partytura romanu* [Score of the novel]. Lviv : LNU im. Ivana Franka, 528 p. (in Ukrainian).
- Macenka, S. (ed.) (2017). *Muzychna faktura literaturnoho tekstu: intermedial'ni studii* [Musical texture of a literary text: intermedia studies]. Lviv : Apriori, 352 p. (in Ukrainian).
- Matsiak, O. (2006). *Syntezy mystetstv u prozi Ol'hy Kobylans'koi problema samototozhnosti pys'mennytsi* [The synthesis of arts in the prose of Olha Kobylanska, the problem of the self-identity of the writer]. Extended abstract of Candidate's thesis. Ivan Franko National University of Lviv, 20 p. (in Ukrainian).
- Mykolaichuk, M. (comp.) (1991). *Bilyi ptakh z chornoïu oznakoiu. Ivan Mykolaichuk: spohady, interviu, stsenarii* [White Bird with Black Mark. Ivan Mykolaichuk: memories, interviews, scripts] (1991). Kyiv : Mystetstvo, 399 p. (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D. (2003). Literatura v systemi mystetstv iak haluz' porivnial'noho literaturoznavstva [Literature in the system of arts as a branch of comparative literature]. *Slovo i Chas*, no. 6, pp. 7–19. (in Ukrainian).
- Nikoriak, N. and Matyichak, 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>
- Sknarina, O. (2007). *Osobystisne i dokumental'ne v memuaranii i biohrafichnii prozi (na materialy ukrains'koi literatury kintsia XX st.)* [Personal and documentary in memoir and biographical prose (on the material of Ukrainian literature of the end of the 20th century)]. Extended abstract of Candidate's thesis. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 20 p. (in Ukrainian).

- Tkachenko, A. (2016). Kinodramaturhiia Ivana Dracha [Screenplays by Ivan Drach]. *Slovo i Chas*, no. 12, pp. 91–96. (in Ukrainian).
- Chakhiryān, G. (1977). *Izobrazitel'nyi mir ekrana* [The pictorial world of the screen]. Moscow : Iskusstvo, 193 p. (in Russian).
- Shevchuk, T. (2011). *Muzychnyi kod tvorchosti Hryhoriia Skovorody* [The musical code of Hryhoriy Skovoroda's work]. *Slovo i Chas*, no. 5, pp. 24–35. (in Ukrainian).
- Shchukina, I. (2009). Muzychni termini v teksti poetychnoho tsyklu Lesi Ukrainky "Sim strun" [Musical terms in the text of Lesya Ukrainka's poetic cycle "Seven Strings"]. *Slovo i Chas*, no. 4, pp. 12–20. (in Ukrainian).
- Yukhymuk, Ya. (2017). *Poetyka ta typolohiia muzychnoho ekfrazysu u prozi druhoi polovyny XX – pochatku XXI st. (komparatyvnyi aspekt)* [Poetics and typology of musical ekphrasis in prose of the second half of the 20th – beginning of the 21st century. (comparative aspect)]. Extended abstract of Candidate's thesis. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, 20 p. (in Ukrainian).

#### **Suggested citation**

Nikoriak, N. (2023). Intermedial'na poetyka biohrafichnoi kinopovisti I. Dracha ta I. Mykolaichuka "Kyïvs'ka fantaziia na temu dykoï troiandy-shypshyny" [Intermedia Poetics of the Biographical Film Story of I. Drach and I. Mykolaichuk "Kyiv Fantasy on the Theme of a Wild Rose-Hip"]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 107, pp. 185–215. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2023.107.185>

Стаття надійшла до редакції 7.03.2023 р.

Стаття прийнята до друку 20.04.2023 р.