

<http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.117>

УДК 821.161.2–31Драч.09:791

ВІД ПРИТЧЕВОСТІ ДО КІНОПРИТЧІ: СПЕЦИФІКА КІНОПОВІСТІ І. ДРАЧА «КРИНИЦЯ ДЛЯ СПРАГЛИХ»

Наталія Нікоряк

orcid.org/0000-0001-6658-0114

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. В останні десятиліття в українському літературознавстві активно функціонують міждисциплінарні практики аналізу літературних текстів, що знаходяться на межі різних мистецьких систем. Це можна пояснити загальною тенденцією мистецтва до міжвидової трансгресії, що спричиняє ускладнення принципів організації текстів, які не тільки запозичують, інтерпретують, а й креативно деформують коди текстів, запозичених з інших видів мистецтва. Сьогодні особливо актуальна проблема жанрової спадковості в дискурсі поетики інтермедіальності, зокрема, питання специфіки рецепції та трансформації літературних жанрів у кіномистецтві. Кіноповість «Криниця для спраглих» (1964) І. Драча є текстом, за своїми параметрами близьким до особливостей притчевої поетики, яка повною мірою зреалізована в однойменному фільмі Ю. Ілленка (1965). Пряме повчання, недвозначний дидактизм, характерний для жанру притчі, підсилений філософською рефлексією (від прологу до епілогу). Зображення ключового персонажа відбувається, насамперед, через психологічну вмотивованість його вчинків, із рисами певної ідеалізації образу в дихотомному тандемі «батьки і діти». В аспекті притчевої специфіки фіксуємо тяжіння до узагальнення, особливого, характерного своєю вищою мірою умовності, принцип абстрагування ідеї, універсальність хронотопу. І. Драч активно вдається до зображення снів, видінь (метафоричних, символічних), монтажно зчеплених з основними подіями тексту –

за допомогою такого прийому ретранслюються внутрішні переживання, підсвідомість, страхи чи надії старого Левка, водночас стираючи межу між реальністю та ірреальністю. Використання такої двоплановості у наративі тексту, підсилене активним застосування інтертекстуальних та інтермедіальних кодів, пропонує властивий притчі глибокий філософський підтекст.

Ключові слова: І. Драч; «Криниця для спраглих»; кіноповість; притчевість; кінопритча; інтертекст; інтермедіальний код; жанрова спадковість.

Тенденція активного використання алегорії, параболи, притчі, синтезу притчі з іншими жанрами була характерна в цілому для літератури. Проте після тривалих змін на структурно-семантичному рівні притчі, після так званого шляху «визволення» та реалізації «генетично» закладених у притчі дескриптивних можливостей, які сприяли заміні «експліцитно вираженої моралі канонічної притчі на імпліцитне моралізаторське повчання», у ХХ ст. відбулося своєрідне відродження жанру, яке переросло навіть у своєрідний «притчевий вибух» (Шаповал 2012: с. 198). Як наслідок, поява цілого ряду жанрових новоутворень, зокрема повісті-притчі, роману-притчі, драми-притчі. «У наш час, – зауважує Т. Бовсунівська, – притча може розростатися до масштабів роману-притчі, але найчастіше виконує функцію включеного жанру, будучи частиною метажанрового утворення» (Бовсунівська 2009: с. 48).

Притчевість як таку письменники активно почали використовувати насамперед як своєрідний засіб вираження власних морально-філософських роздумів, як спосіб вираження певної ідеї, позаяк у літературному дискурсі був запит на поглиблену філософічність, інтелектуальність, збільшення уваги до моральних питань унаслідок кризових катаклізмів ХХ сторіччя. «Використання у творах художньої літератури поетики притчі <...> впливає із здатності притчі впливати на образну, сюжетну і композиційну систему інших творів, вступати з ними в синтез, трансформувати їх», – підкреслював дослідник жанру притчі Ю. Клим'юк (Клим'юк 1995: с. 42). Означена дослідником специфіка літературної притчі наповнює й жанрову матрицю кінопритчі, позаяк чимало літературних жанрів інтегрувалося у жанрову структуру кіномистецтва, фіксуючи тим самим принцип

жанрової спадковості.

Відомий український поет, перекладач, кіносценарист Іван Драч (1936–2018) у своїх поетичних текстах, зокрема в баладах, активно застосовував притчеву поетику. Використав її і в дебютному кінодраматургічному тексті – «Криниця для спраглих» (1964) (Драч 1964). У цьому першому виданні І. Драч чітко визначив жанр свого твору – «сьогоденна кінопритча в п'яти новелах» (Драч 1964: с. 7), тим самим означивши приналежність його до жанру кінопритчі і, водночас, вказавши архітектонічну специфіку свого тексту. Однак, як акцентується, «форма будь-якого тексту у своїй цілісності, як правило, реалізується через жанр, точніше – визначення жанрового ключа стає рецептивним узагальненням форми, сприяє виявленню можливих ресурсів тексту» (Червінська 2015: с. 144). Отже, авторське жанрове означення тексту І. Драча потребує уточнення, позаяк мова йде не про притчу як таку, а радше, про притчевий характер та поетику його кіноповісті.

Дослідниками зауважується, що кіноповість притчею не була, вона була швидше «поетичним баченням сільської реальності», натомість Ю. Ілленко зумів перевести її в інший «жанровий і настроєвий реєстр»: «Залишаючись ніби в рамках драматургії Драча, режисер пішов своїм шляхом, прагнучи притчевого кіно, кіно без побуту і психологічних мотивацій» (Брюховецька 2021: с. 93). Проте, підкреслимо, перетворення відбувалися ще під час переробки кіноповісті для екранного втілення, коли І. Драч відкинув усі «зайві моменти», залишивши притчеву матрицю як основну. Він пояснював художню форму свого тексту: «Це, власне, кінопритча. <...> Це дуже простий, дуже локальний жанр, разом з тим, дуже глибокий» (Дело... 1964–1965). І відбулося це не випадково, позаяк серед кінодраматургічних жанрів кінопритча неодноразово привертала увагу. Вона якісно вирізнялася насамперед своєю філософською насиченістю, вищою мірою абстрагування, повчальним характером, символічністю та алегоричністю. Тому звернення до цього жанру кіносценаристів і кінорежисерів було свідомим – притча надавала кінематографу певні аналітичні властивості, своєрідний погляд на епоху, на дійсність, своє концептуальне бачення і можливість найбільш адекватно відтворити в кінематографічних образах мову високої

прози і поезії.

Таким чином, кіноповість І. Драча і кінофільм Ю. Ілленка «Криниця для спраглих» (Ілленко 1965) у жанровому зрізі постають доволі відмінними текстами, позаяк у кіноповісті, хоча й наявна яскраво виражена притчевість (це побачимо далі), проте спострігаються чітко виражені елементи реалістичного зображення. А у фільмі реалізм відсутній, в ньому сценарист і режисер пропонують глибоку метафорику і притчеву символіку. Нижче спробуємо проаналізувати поетику дебютної кіноповісті І. Драча крізь призму поетики притчі.

Причини, що спонукали І. Драча звернутися до кінематографа, пов'язані з ім'ям славетного українського режисера О. Довженка. Стверджується, що «гіпнотичний» вплив кіноповісті «Зачарована Десна» вчувається і в «Криниці для спраглих», і в «Баладах буднів» (Ткаченко 2016: с. 91). Не одноразово лунали й слова про Драча як спадкоємця Довженка. За словами кінознавиці Л. Брюховецької,

його вразив поет екрана О. Довженко своїм незвичайним світом, і головне, що в цьому світі було щось дуже близьке молодому поетові. До цього слід додати надзвичайно сильне потрясіння, яке викликав фільм «Тіні забутих предків», – І. Драч відчув, що це той же шлях, який шукав і він, шлях, пов'язаний з освоєнням могутніх шарів народного мистецтва. Він вступає на Вищі сценарні курси в Москві, які завершує дипломною роботою – кіноповістю «Криниця для спраглих» (Брюховецька 1989: с. 37).

Саме цей текст стане пізніше основою «режисерського дебюту» відомого кіномайстра Ю. Ілленка, який також вступив у так званий мистецький діалог з О. Довженком. Позаяк фільм постав

свідомою антитезою «Землі» Олександра Довженка – ні врожайних ланів, ні плодючих садів, ні щедрого дощу, ні закоханих пар під місяцем. За землю чоловіки вже не вбивали один одного – вона їх не цікавила, бо розлетілись по всіх усюдах, забувши не тільки рідне село, а й свого батька (Брюховецька 2021: с. 90–91).

Ця рання кіноповість І. Драча, так само як і кіноповісті О. Довженка, постала оригінальним явищем, позаяк, з одного боку, являла собою «високий зразок літератури», а з іншого – мала чіткі

ознаки «справжньої кінодраматургії» (Дело... 1964–1965).

Заголовковий комплекс кіноповісті включає основний заголовок до всього тексту «Криниця для спраглих» і заголовки п'яти частин-новел тексту: «Ювілей наодинці», «Потрібна домовина», «Найдовші літні ночі», «І прийшов судний день», «Син» (Драч 2018: с. 13–75). Кожна назва конденсує в собі максимальне інформаційне навантаження, концентрує тематику певного фрагмента, фокусує авторський задум, спрямовує увагу читача до домінуючих складників усього тексту. І. Драч, як яскравий і потужний майстер конденсованого поетичного слова, зумів закласти глибокий підтекст у головний заголовок і акцентувати ключову тематику в заголовках частин-новел. Філософське наповнення цих назв виходить за межі тексту. Зауважимо, що зміст кіноповісті пов'язаний із рідним селом І. Драча – Теліженцями, що на Київщині. Народжений у селі, з якого вирушив у «широкий світ», він сприймав його як джерело духовності, воно стало «тією криницею, яка здатна вгамувати спрагу душі» (Брюховецька 2021: с. 89). Життєдайність цього джерела та безмежна любов до свого роду оспівана й через п'ятнадцять років у поетичній збірці «Теліженці» (1985), духовно близькій до кіноповісті «Криниця для спраглих».

І в сценарії, і в збірці поезій він зображає життя конкретне, зримає, людей пізнаваних, вихоплених із живої дійсності внутрішнім зором, немов об'єктивом кінокамери. Неважко помітити й таку особливість: коли йшлося про події, пов'язані з рідним селом, незмінно залишалась ностальгійна тональність оповіді (Брюховецька 2021: с. 90).

Пам'ятаємо, що криниця постає одним із національних символів України, що має прадавню історію, втілюючи батьківщину, святість, чистоту, високу духовність, вона втілює саме тілесно-духовний зв'язок предків та нащадків, а водночас – розлуки, суму, туги (Потапенко 2015: с. 412–413). Таке змістове поєднання було близьким не лише І. Драчу, а й Ю. Ілленку, і частково пояснює, чому режисер взявся за її екранне втілення: «Драч вабив його як поет інтелектуальний і новаторський та разом з тим замішаний на українських традиціях» (Брюховецька 2006: с. 57).

Стає зрозумілим, чому однойменний фільм в 1966 році був заборонений: вище кінематографічне керівництво лякали «активна зображальність, стилістична винахідливість операторських вирішень породжувала смислову багатшаровість, семантичне багатство фільму, викликаючи у глядача широкі асоціації» (Брюховецька 2006: с. 61). Тільки після того, як Драч-поет став лавреатом Державної премії ССРСР за збірник лірики «Зелена брама», фільм випустили на екрани (1988 р.), він з успіхом демонструвався закордоном. Однак ця кінострічка до сьогодні, за твердженням А. Ткаченка, все ще «не має широкої глядацької аудиторії в Україні» (Ткаченко 2016: с. 92).

На глибоку філософську-дидактичну програму кіноповісті «Криниця для спраглих» вказує не лише заголовок. Своєрідним квазіепіграфом тексту (автор називає його «натомість епіграфа») виступає знаковий фрагмент діалогу Платона про смерть Сократа. Враховуючи, що для притчі «характерним є параболічний спосіб художнього змалювання дійсності, що полягає у розкритті якоїсь наперед заданої філософської, релігійної, моральної концепції через наведення прикладу» (Клим'юк 1996: с. 137), це цитування виконує саме таку функцію:

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

Сократ відповів:

– Ні.

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

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

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

– Критоне, я винен Асклепієві півня. Не забудь сплатити цей борг.

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

На це запитання відповіді вже не було. Однак за деякий час Сократ поворухнувся. Прислужник розкрив Сократа, і ми побачили,

що очі його застигли. Тоді Критон закрити йому уста й очі.

Таким був скін нашого друга, людини, що, по-моєму, була найученішою, найсправедливішою і найкращою з тих, кого я спізнав». *Платон* (Драч 2018: с. 13).

Наведений вище фрагмент-епіграф містить ключовий концепт усього твору, відповідно ретранслює його на основний текст кіноповіді, в якій зображується сімдесятилітній дід Левко на порозі смерті – надзвичайно мудрий, мислячий селянин, носій певної поведінки, життєвих принципів, своєрідний сільський філософ. Він також постає як справжній притчевий персонаж, що виступає ретранслятором істини та справедливості. Платонівська розповідь про смерть Сократа дуже точно резонує зі змістом кіноповіді, прочитуючись як алегорія останніх років життя «приреченого» на самотність Левка Сердюка, якому, однак, на відміну від Сократа, не має кому передати свою мудрість, позаяк його сини (учні) далеко. Він, як і Сократ, на схилі літ прагне вступити в діалог зі своїми синами.

Характерна і така спільна деталь, як вік, – дід Левко на самотині святкує своє сімдесятиліття, Сократ в «Апології» називає той самий вік – «мені вже виповнилося сімдесят років» (Платон 2017: с. 4). Крім того, на образі Сократа можна простежити новий тип прозової героїзації (за М. Бахтіним). Образ Левка також своєрідно героїзується І. Драчем.

Показово, цей же епіграф інтертекстуально відсилає нас не лише до тексту Платона, а й до втілення сюжету про Сократа в живописі. Мова, зокрема, йде про численні живописні картини, що відтворюють його образ. На українському ґрунті, насамперед, – до малюнка «Смерть Сократа» Т. Шевченка, створеному в Петербурзі у 1837 р.: на ньому зображено засудженого на смерть давньогрецького філософа з келихом отрути в руці, що звертається з промовою до своїх учнів (Козулько 2015: с. 862–863). Герой кіноповіді також хотів би звернутися з промовою до своїх синів, проте кожен з них далеко і навіть у день його ювілею ніхто не згадує про батька. С. Тримбач, аналізуючи образ персонажа в «Криниці для спраглих», дає суттєве зауваження: «Людське життя розп'яте між народженням і смертю, а самотність є особливо

страшною для людини патріархальної формації, віднедавна викинутої в цивілізаційні трансформації» (Тримбач 2018: с. 4). Отже, вже на самому початку своїм «філософським епіграфом» І. Драч означає провідний мотив усієї кіноповісті – це тема самотності. Читачу ніби пропонується послухати притчу про самотність і перейти до осмислення цієї «вічної» проблеми людського буття.

І. Драч, як це було характерно для його поетичної практики, не обмежився одним епіграфом. По суті, на весь текст екстраполюється й епіграф, розміщений в першому з п'яти фрагментів. Рядки його презентують народну пісню, де наявний домінуючий символ тексту – *криниця*: «Ой стояла там криниця – безодня, / Текла вода та й із дна холодна...» (Драч 2018: с. 14). Слова цієї пісні стануть фінальними рядками й усієї кіноповісті: «Вона вічна, ця криниця, безодня, / Тече вода та й із дна холодна...» (Драч 2018: с. 75). Як бачимо, ці слова, що містять стверджувальну відповідь на головне питання, наче кільце обрамлюючи цілий текст, надають притчевого характеру всьому твору. Показово, що і в кіноповісті, і у фільмі криниця фактично постає одним із ключових художніх образів, який вирізняється багатозначністю та глибоким підтекстом. Вона, як і Левко, занедбана, її немає кому почистити, хоча раніше з неї пили воду і селяни, і воїни, що проходили повз. У фільмі ця занедбаність і самотність особливо підкреслюється, бо навколо – піски, замість звичних зелених дерев: «Криниця серед пісків посилює образ занедбаного села й самоти як наслідку занедбаності» (Брюховецька 2021: с. 93). Та й народна пісня «Ой горе-горе, та з тою годиною...», яка неодноразово звучить у кінопритчі, сугестує сум і приреченість (Ілленко 1965).

Підкреслимо, що І. Драч не використовує традиційну форму побудови притчі. Він вдається до так званої новелізації оповіді, характерної для кіноповістей, ділячи текст на п'ять частин-новел. При цьому суть описуваного розкривається в ході розповіді, а не лише в кінці всього тексту. Така новелістична композиція тексту допомагає якнайкраще втілити авторський задум.

Перша частина «Криниці для спраглих» позначена доволі місткою редуцією «Ювілей наодинці», від початку викликаючи у читача співчуття. Кінематографічний досвід автора проявляє себе

з перших рядків. Розпочинаючи знайомство з головним персонажем, І. Драч показує нам спочатку «крупним планом» руки діда Левка, а вже потім і його самого. Така деталь, як руки людини, постає метафоричною синекдохой, що свідчить про важке, сповнене щоденною працею життя. Проте в авторській нарації розкривається їх історія:

У нього були ще міцні, беручкі руки – вони не дрижали навіть після потогінного дня в кам'яному кар'єрі, навіть після п'ятої чарки густої і терпкуватої слив'янки, тільки жили так переплелись на них, так вигорбились синюватими здухвинами, що він соромився своїх рук на людях і, не признаючись собі самому, ховав їх під звисаючу церату чи бахрому скатерки.

Від онуки своїх рук він не ховав (Драч 2018: с. 14).

Показово, що така виразна деталь, як руки, рефреном проходить по тексту й далі, привертаючи увагу читача/глядача, розповідаючи про людську долю: «Так, від онуки він не ховав своїх просмалених спекою, випалених морозом добрих рук гончара і вшивальника. І взагалі ні від кого він не ховався зі своїми вузлуватими руками» (Драч 2018: с. 14). Ми дізнаємося, що дід Левко не в цілковитій самотині доживає свого віку, з ним разом живе й онука Оксана (персонаж, який у фільмі цілком відсутній). Показово, що в описі онуки також зроблено акцент на цій деталі:

Оксана розчісувалась. Дзеркальце було вмазане в білу стіну. Густе пшеничне волосся світилось, сухо і тонко потріскувало під гребінцем, переливалось, поки миготливі руки не збили його в теплий тугий джгут на потилиці (Драч 2018: с. 16).

З перших же сторінок кіноповісті І. Драч вдається до монтажної побудови матеріалу, до зміни ракурсів та планів. Чіткіше це можна побачити в плані монтажної композиції всього тексту, а не лише окремих сцен. При цьому слід враховувати, що жанр кінопритчі зазвичай опирається на природу так званої кінематографічної умовності. Ця умовність чітко оприявнюється в монтажі: коли відбувається зіставлення реального та ірреального світу, коли реальність перетворюється у сновидіння, а сновидіння – в реальність, в узагальнення. Зауважимо, що сон або видіння

постають давно відомими кінозасобами, що насамперед виконують роль ретардації дії для глибшого її осмислення. І в даному випадку І. Драч досить часто вдається до зображення снів або видінь Левка. Такі кадри монтажно зчеплюються з основною оповіддю, ретранслюючи внутрішні переживання, страхи чи надії старого, водночас стираючи межу між реальністю та ірреальністю. Ця двоплановість у наративі тексту породжує глибокий підтекст:

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

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

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

І підіймається вгору камера, і видно, як дванадцять стежин від кожного стільця розбігаються в різні кінці й ховаються за обрієм. І несеться, підстрибуючи, перекотиполем, і летить по чорних борознах біла шовкова скатертину, і біжить за скатертиною він – дід Левко... (Драч 2018: с. 14–15).

Візуалізація такого апокаліптичного фрагмента максимально деталізована, вона не лише побудована на зміні планів, деталізації, а й містить потужний, семіотичний пласт метафоричних і символічних образів-кодів, що постають як кінометафори, кіносимволи, розраховані на вдумливу рецепцію. З. Фройд свого часу підкреслював, що кожна прихована думка сновидіння виражається зазвичай не одним, а кількома елементами, відповідно асоціативні нитки не йдуть просто від прихованих думок до змісту сновидіння, а багатократно схрещуються і переплітаються (Фройд 2019). Кожен рядок кіноповісті, наче кадр, що поступово нанизується на нитку загальної «оніричної» сцени, яка, зрештою, за допомогою монтажу переводить сон у реальність:

...Левко сидить за столом, тільки не в полі, а в просторій хаті. Лишився наодинці з довгим дубовим столом, на якому вповдовж могли б стати добряча труна або ж ціла дюжина мисок, пташиний базар білих порцелянових мисок Васильківського заводу, з яких парує затертий здоров, пропахлий від часнику і перцю, тлустий густо-золотий борщ (Драч 2018: с. 15).

І. Драч пропонує живописні інтермедіальні коди і в цій частині: Левко, сидячи за столом, в оточенні десятка «збільшених фотографій синів і дочок», розглядає їх: «Тільки затиснута багетовою рамкою вицвіла репродукція леонардівської “Тайної вечері” висить у грішному оточенні фотографій» (Драч 2018: с. 15). Згадка цієї картини на змістовому рівні також сприймається метафорично, яскраво конотуючи зі сном Левка: він, наче Ісус, сидить в центрі столу, застеленого білою скатертиною в оточенні *дванадцяти* порожніх стільців. Отже, характерна для притчі в цілому смислова багат шаровість тексту поглиблює зміст кіноповіді, стимулюючи поліфонічність рецептивних тлумачень читачів/глядачів.

Оніричні видіння ще не раз вплітатимуться в основну тканину тексту. Наприклад, цікавим видається й наступний фрагмент, що вводиться вже за допомогою оповідного наративу: «І сниться Левкові сон, який можна тлумачити без усяких сонників» (Драч 2018: с. 22). Зауважимо, що онірична сцена, в плані інтертекстуальності, нагадує живописні полотна з подібним сюжетом – К. Трутовського «Сцена біля криниці» чи М. Пимоненка «Не жартуй», інтертекстуально відсилає і до творчості О. Довженка. Подібно живописує і І. Драч, але вже словом:

...У білому цвіті стоять садки. Ледве пробивається на сході сонце – світанок тихий, запашний. Ніжно-рожевий племінь молоді яблуні над кленовими цяринами криниці – маковими зернятами тремтить на них вранішня роса. <...> За горою погуркує молодим баском перший квітневий грім. Перші стріли дощу вдаряють у глибоке лоно криниці (Драч 2018: с. 22–23).

Поетика кінопритчі дозволяє поєднувати різноякісну предметність зображуваного, і це вже можна спостерегти на рівні

Драчевої кіноповісті. Так, старий Левко спостерігає, як «біжить у самій сорочці легенька красуня Парася», як вона «сторожко позирає на небо, на криницю», як «відро збирає перші дорогоцінні краплі дощу», як його Парася «хлюпає собі на обличчя» воду, чує як промовляє: «Водо моя, красо моя, / Умивай мене, не минай мене, / Водо моя весняная, / На красу, на здоров'я!» (Драч 2018: с. 23). Проте, коли Левко, тихенько підкравшись, торкнувся дівчини, то «до нього повернула обличчя не молода красуня з ледь окресленими шнурками брів, а стара Параска – мати його дванадцяти дітей, живих і вже покійників, сива жінка з висušеним, вигорьованим обличчям» (Драч 2018: с. 23). Символічно звучать фінальні рядки цієї сцени: «А вона все кликала його за собою, аж поки зовсім не щезла з очей: не то зникла за чорним пагорком, не то в землю увійшла...» (Драч 2018: с. 24). Образ покійної дружини, що манить за собою, як і виття собаки в попередній сцені, виступають символами-кодами народних архетипів, породжуючи тим самим передчуття тривоги у реципієнта.

Якщо перша частина пройнята драматичним пафосом, то друга, іменована доволі оригінально «Потрібна домовина», виписана в трагікомічному ключі, наратив змінює свою тональність. Розпочинається сцена доволі динамічно, без будь-яких вступних описових ремарок – це діалог Левка з головою колгоспу. Дід просить, аби голова виділив дошки на труну. Однак читач дізнається, що таке «клопотання» відбувається не вперше, неодноразово випрошуючи «колгоспні дошки», він потім розбиває їх «то на ворота, то на корито» (Драч 2018: с. 25). Цей діалог, як і багато інших фрагментів кіноповісті, сповнений саркастичним гумором, контрастуючи із серйозністю дідової справи:

– А хвіртка теперички в тебе ж новісінька чи, прости Господи, може, стара, трухлява обновила, як Маройчина ікона? Розбив же домовину?

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

– Та от і з дошками тепер не вийде, зась. А то придумав – труну йому виписуй. Ти, діду, живи, горшки свої ліпи, хати вшивай, поки тебе черепаха не витіснила, а помреш – ми тобі такий гробище вистружемо, як міністру... З духовим оркестром чи батюшку суточками приведемо – твоя воля... (Драч 2018: с. 25).

У цій частині наявна й доволі пікантна сцена між дідом Левком та молодою вдовою Килиною, що також вирізняється гумористично-сатиричним пафосом. Тут Левко постає доволі «бравим» дідусем, сповненим життєвих сил, позаяк уночі ще вчашає до молодиці, хоча приводом стають дошки для труни.

Сцена з вербою, що росте на межі між городами Левка й сусіда Дармидона, також насичена життєрадісним національним колоритом. Дід Левко з онукою Оксаною, зіходячи сімома потоми, щодуху пиляють суху вербу, а сусід Дармидон «походжає вдалині біля свого льоху та щоразу позирає на своїх недругів, що заходилися порядкувати біля верби...» (Драч 2018: с. 31). Нарешті, коли дерево повалилося, сусід не витримав і зав'язалася справжня сварка. Конфлікт досить швидко досяг своєї кульмінації:

Стоять один навпроти одного, один із сокирою в руці, другий – з косою, стояли з мертвою впертістю – не розступляться.

Виграє на сонці широка сокира.

Блищить збуджено коса.

Плаче Оксана, закривши очі кулачками (Драч 2018: с. 32).

Проте розв'язка сцени стала неочікуваною: після словесної перепалки та взаємних обвинувачень, дід почав «трощити, топтати вербу босими ногами. Топтав доти, аж поки не загнав колючки в ступню...» (Драч 2018: с. 33). Отже, верба як символ розбрату тут постала інтертекстуальною алюзією на відому кожному українському читачеві грушу з «Кайдашевої сім'ї» І. Нечуй-Левицького.

У кіноповісті І. Драча образ Левка домальовується поступово, за рахунок різних трагікомічних ситуацій, в які дід потрапляє. Інші персонажі набувають свої зримі обриси в тій самій авторській манері. Так, не менш колоритним персонажем тексту, який можна вважати яскравим втілення української ідентичності, виступає баба Майорка. За свідченнями самого автора, за цим персонажем стоїть реальний прототип, але подібні прокльони бабки є і в «Зачарованій Десні» О. Довженка.

Можливо, найголовніші етичні корені мої, – писав І. Драч, – від двох моїх бабусь – баби Корупчихи і баби Майорки. Перша – втілення добра непоказного, тихого, скромного. Друга – втілення

доброти войовничої, зухвалої, перекірливої, викличної. А як же вони ненавиділи одна одну – ці основоположниці моєї моральності (цит. за: Брюховецька 1989: с. 90–91).

Вписуючи бабу Майорку в кумедні ситуації з дідом, І. Драч позбавляє свого персонажа нарочитої строгості, хоча для діда Левка вона становила систематичну загрозу. Так, в черговий раз, коли баба кляла Левка «на чому світ стоїть», місцевий вчитель записував її мовні перли:

Скільки ще вивергала б із себе баба Майорка – не відомо і самому Богові, та раптом у неправних руках Скрекотня магнітофон, замість запису, видав такі голосні джазові ритми, таку «Джамайку» виплеснув, що бабу мовби хто облив холодною водою. І вона лютою тигрицею накинулася на вчителя:

– Господи, і де в того сорому очі? Ану забирайся з тою коробкою! Щоб тебе верещало на Верещаковій греблі, щоб ти навечно затявся, кричав би ти на похороні своєї мами!.. (Драч 2018: с. 35).

Власне українські коди спрацьовують у подібний спосіб і на рівні персоносфери, де окремі персонажі, у впізнаваних для українського читача ситуаціях, повторюють знайомі форми поведінки. Однак весь цей уміло виписаний І. Драчем колорит, на жаль, залишився лише на папері, позаяк у фільмі більша частина була зредукована.

Заголовок третьої частини «Найдовші літні ночі» являє собою оксюморон, що конструює подієву канву фрагмента. Дід Левко просить вдову Келю написати листи його синам «нащот того, що помирає»: «І якщо вони совість мають, нехай прибувають на похорон. Ось» (Драч 2018: с. 39). Так перед читачем постає своєрідний «живий мрець». Ми розуміємо, що організація подібної «провокації» – це крайній вияв відчаю Левка, єдина можливість знову зібрати синів у своїй хаті. Вдова навіть спочатку оторопіла, але, бачачи дідів відчай, усе ж береться йому допомогти.

Контрасти цієї частини кіноповісті шокують читача, викликаючи розгубленість, збентеженість, іноді посмішку. Так, І. Драч в техніці паралельного монтажу показує нам, то як Оксана чепурить хату до приїзду гостей, то діловиту метушливість діда:

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

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

Дід підбиває сіно, потім потихеньку, щоб не розломити труни, влягається в неї. Босими ногами пробує дістати краю, але все вийшло дуже зручно – труна в міру задовга, в міру заширока: майстер знав замовника, і все вийшло дуже справно, тільки сіно коле в голову (Драч 2018: с. 41).

Хоча ця сцена й виписана в трагікомічному ключі, проте трагізм і драматизм в цілому лише наростає. Відповідно, образ Левка доповнюється все новими й новими гранями, формуючи подальшу «притчеву» оповідь про самотність та старість.

Своєї кульмінації драматизм досягне у наступних «кадрах», що постають надзвичайно символічними:

І Левко під'їжджав від хати до хати, був хто вдома – діставав горшки, нікого не було – горшки ставилися на призьбу, на хатній поріг або ж просто чіплялися, як і в давнину, на кілки плоту. За дідом бігали діти і лозинами видзвонювали в глиняні дзвони (Драч 2018: с. 41).

Дід хоче залишити часточку пам'яті про себе кожному односельцеві, хоча ті й не завжди були добрими до нього. Він пробачає їм несправедливість, що гніздиться у його старечому серці. На думку Н. Копистянської,

у тому, про що людина згадує, як часто повертається до спогадів (часове повторення у ретроспекції), як згадує (мучиться докорами сумління чи із зловтіхою, з почуттям задоволення, чи із самокритикою, суворим самоаналізом), з якою інтенсивністю згадує, яким чином відбувається відбір і яку суб'єктивну дистанцію від теперішнього вона встановлює, виявляється її характер, світосприйняття і навіть риси епохи (Копистянська 2005: с. 181).

Зміст назви цієї новели розкривається в самому тексті, позаяк автор підкреслить, що «найдовші червневі ночі для Левка – це ті, коли ні синів не діждешся, ні дощу, а вмерти сил не вистачає» (Драч 2018: с. 48). І цей повільний плин часу однієї з коротких літніх ночей, але надто довгої для Левка, майстерно передається автором, фактично дублюючи техніку сповільненої зйомки: «Лежить він у труні, перевертається, дослухається до нічних шумів. Місяць стоїть над ним незрозумілий і далекий, сини не їдуть, гуркоче вдалині трактор, що гонить воду з річки на колгоспні ферми» (Драч 2018: с. 48). Максимальна візуалізація і звуки ночі конструюють загальну картину Левкової ночі, ретроспективно включаючи спогади окремих сцен життя. Така багатозначність образів, широка асоціативність, двоплановість у зображенні специфічна саме для притч.

Четверта новела «І прийшов судний день» демонструє високу майстерність автора у створенні еклектичної моделі персоносфери з Левком у центрі. Кіноповість відкривається візуальним епізодом, який практично дослівно буде перенесений на екран – сини, невістки і внуки діда Левка прибули на його похорон:

Вони йдуть полем. Одні несуть вінки, нанизані на руки, інші – валізи. Похоронну процесію замикає то хлопчик в блакитній матросці, то Сидір Львович – інспектор обласного комітету ДТСААФ. В усій його пониклій під сонцем постаті – вид людини начальственої, авторитетної, яку незаслужено образила доля. Поряд чимчикує десятилітній бутуз із вудилищами – його син... (Драч 2018: с. 51).

Дід, пролежавши ніч у труні, схоплюється на лемент собаки й бачить «похоронну процесію своїх давно очікуваних синів», що так поволі й статечно наближалися:

Іде Петро з дружиною й дітьми, виправка вчувається в ході безрукого Сидора – рукав чорної сорочки в кишені, тягнеться з валізами подружжя Артема і Насті. Внуки несуть траурні вінки з чорними муаровими стрічками (Драч 2018: с. 53).

Під'їжджає до розсохлих воріт і блискуча чорна «Волга», з якої виходять ще два сини – «звіздар» Максим і слюсар Василь.

Показово, що момент довгоочікуваної зустрічі Левка із синами автор, не вдаючись ні до описів, ні до пояснень, подає кількома візуальними штрихами:

– Ну й чагарники ж розвів, – простує старий до щойно прибулих дітей, та потім, усміхаючись, обминає їх і молодцювато поспішає до машини, обережно мацає фарбу, тарабанить по товстому склі і хоче натиснути на випуклу кнопку багажника (Драч 2018: с. 55).

Ніяких сліз, ні обіймів, які звичні у таких випадках при зустрічі після довгого розставання, натомість – перенесення уваги на другорядні речі. При цьому створюється вищий ступінь напруги всіх присутніх, викликаючи оторопіння не тільки персонажів, а й читача.

Наступна сцена змусить читача ще глибше відчувати трагізм розриву між батьками та дітьми, а також дітьми й рідною землею/домівкою, оскільки рідні сини навіть не пам'ятають, де ж розташована могила їхньої найріднішої людини – матері. Цю притчеву проблему І. Драч максимально сконцентрував саме у цьому фрагменті:

Сини ходять по цвинтарю, як по лабіринту. Ніхто з них не знає, де ж могила матері. Вони блукають від однієї могили до іншої – та все дарма: ніяких прикмет не попадає на очі. Сини не дивляться один на одного, тільки Сидір кричить на Петрів виводок, що гасає по могилах ззаду за процесією. Нарешті один із синів, напевно, надумався запитати хлопчаків, що обламували клечання на рові, чи бабу Маройку, що стояла з велосипедом на стежці зі снопом чебрецю, припнутого до багажника, але не наважився – соромом спалахнуло його обличчя. Він зразу ж повернувся до процесії й перший поклав свого вінка на одну з могил. Вінок задзвенів бляшаним листям. За ним, майже не зупиняючись, поклали вінки всі інші, не дивлячись один на одного, попрямували між гробками до машини. Пилюка знялася між деревами в напрямку Левкової господи...

Баба Маройка поклала велосипед на стежку, вирвала пучок чебрецю й пішла до могили Параски, яку так і не знайшли сини. Вона розклала чебрець по барвінку – могила була зелена і чиста. Потім баба позбирала з чужих гробків щойно принесені синами вінки і теж

поклала їх на могилу Параски, перехрестилась і лячно озирнулася на високу-височенну ялину, де гучно лопотів паперовий змії, розмахуючи хвостом над опустілим цвинтарем... (Драч 2018: с. 57).

Зауважимо, що наведений епізод кіноповісті І. Драча настільки цілісний і емоційно глибокий, настільки майстерно передає весь діапазон почуттів, що режисер Ю. Ілленко майже автентично ретранслював його на екран, максимально зберігши авторський підтекст (Ілленко 1965).

Заключна новела «Син» у трагічному ключі завершує текст, з перших же сцен породжуючи відчуття тривоги. В даному випадку лаконічна назва кодує ідейно-змістове наповнення фрагмента. Діда Левка покликали у сільраду, дорогою «біжить попереду онук, гуркотить в хлопчача дерев'яний пропелер, – нахваляється сіроокий: / – І я буду льотчиком-випробувачем, як і дядько Івась. / І кружляє навколо діда, і стрибає на одній нозі» (Драч 2018: с. 66). У такий спосіб читач довідується про дідового сина-пілота, але трагізм сцени лише наростає. Далі йде майстерно виписаний автором фрагмент повідомлення батьку трагічної новини. Левко, зайшовши у сільраду, чує телефонну розмову голови Індрисова з майором про рокову новину:

Що ти мені одне й те торочиш! Хіба не можна було раніше подзвонити й порадитися? Зрозумій же ти, майорська твоя голова, це вже третій син його так розбився. Два льотчики на фронті, так. Зрозумій: не може ж він зараз похоронну отримувати. Що? Тільки прибадьорився старий, увійшов у форму – і раптом така смерть з пантелику. Коли похоронну відправив? А що ж мені тепер робити? От коли з призовом біда, тоді ви й про мене згадуєте... (Драч 2018: с. 67).

Ця звістка наче зависає у повітрі кімнати, пронизуючи свідомість старого батька. А загальний трагізм досягає своєї кульмінаційної вершини, розв'язка якого отримає несподіване вирішення у наступній сцені, де Левко розбиває свою домовину:

Левко стоїть серед подвір'я з сокирою, ставить домовину сторч, звідти зі щемливим шелестом висипається сіно, а по сіні скочуються дві білі плями – це курячі яйця <...>. Левко обережно кладе їх у сіру каміну впадину, притуливши на ту хвилину труну до стіни.

Так він розбивав свою домовину, краєм сокири підважував головки цвяхів, обценьками висмикував їх зі свіжої деревини – вони піддавались зі скрипом (Драч 2018: с. 69).

Емоції головного персонажа переходять у підтекст, який можна чітко відчитати у кінопритчі Ю. Ілленка. Зауважимо, що у кіноповіді роль підтексту значно більша у порівнянні зі звичайним епічним текстом, оскільки в такий спосіб посилюється дидактичний психологізм тексту.

Сповнений драматизму й епізод від'їзду синів із села, хоча епілог буде закінчуватися оптимістичною сценою з натяком на продовження роду Левка:

І знову тихо, лише батько завмер на вершці яблуні, над ним серпневе небо, посмуговане білими стрічками вихлопних газів. І видно дідові Левкові, як на призьбі гріється на сонці Соломія, склавши руки на повному животі, як ганяє навколо хати сіроокий онук в матросці – вербовий пропелер захлинається вітром... (Драч 2018: с. 75).

Як образно характеризує фінал кіноповіді І. Драча С. Тримбач: «І воскресне рід, і примножиться, і знову в криницях з'явиться жива дзвонкова вода» (Тримбач 2018: с. 4).

Кіноповідь «Криниця для спраглих» І. Драча постає текстом, за своїми параметрами близьким до особливостей притчевої поезики, яка повною мірою буде зреалізована у фільмі Ю. Ілленка. Пряме повчання, недвозначний дидактизм, характерний для жанру притчі, підсилений філософською рефлексією (від прологу до епілогу). Зображення ключового персонажа відбувається, насамперед, через психологічну вмотивованість його вчинків, з ознаками певної ідеалізації образу в дихотомному тандемі «батьки і діти». В аспекті притчевої специфіки фіксуємо тяжіння до узагальнення, особливого, характерного своєю вищою мірою умовності, принцип абстрагування ідеї, універсальність хронотопу. Оскільки у притчі метою оповіді є повчання, ця форма відтворює «життєвий досвід, вищу істину, які повинні стати у пригоді кожному, дати змогу зорієнтуватись у складних ситуаціях, правильно розв'язати чи зрозуміти ту чи іншу проблему» (Клим'юк 1996: с. 133). І. Драч

активно вдається до зображення снів або видінь (метафоричних, символічних), монтажно зчеплених з основними подіями тексту – за допомогою такого прийому ретранслюються внутрішні переживання, підсвідомість, страхи чи надії старого Левка, водночас стираючи межу між реальністю та ірреальністю. Використання такої двоплановості у наративі тексту, підсилене активним застосування інтертекстуальних та інтермедіальних кодів, уможливорює властивий притчі глибокий філософський підтекст.

- Бовсунівська, Т. (2009). *Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману*. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 519 с.
- Брюховецька, Л. (1989). *Поетична хвиля українського кіно*. Київ : Мистецтво, 130 с.
- Брюховецька, Л. (2006). *Кіносвіт Юрія Ілленка*. Київ : Задруга, 288 с.
- Брюховецька, Л. (2021). *Таємна історія фільмів. Пам'ять документів*. Київ : ФОП Маслаков, 316 с.
- Дело художественного фильма «Криниця для спраглих» на 74 листах (1964–1965). *Державний музей-архів літератури і мистецтва*. Фонд 670. Опис 1. Справа 1781.
- Драч, І. (1964). Криниця для спраглих. *Дніпро*, № 10, с. 7–42.
- Драч, І. (2018). *Криниця для спраглих. Кіно*. Харків : Фоліо, 589 с.
- Ілленко, Ю. (реж.) (1965). *Криниця для спраглих*. Київська кіностудія імені О. Довженка.
- Клим'юк, Ю. (1995). Функціональне значення притчі в українській літературі до початку ХХ століття. *Питання літературознавства*, вип. 2, с. 42–52.
- Клим'юк, Ю. (1996). Притчевість як засіб художнього зображення. *Питання літературознавства*, вип. 3 (60), с. 132–141.
- Козулько, А. (2015). «Смерть Сократа». В: Жулинський, М. та ін. (ред.). *Шевченківська енциклопедія*. У 6 т. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, т. 5, с. 862–863.
- Копистянська, Н. (2005). *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*. Львів : ПАІС, 386 с.
- Платон (2017). *Апологія Сократа. Діалоги*. Пер. з давньогрец. Й. Кобова і Ю. Мушака. Харків : Фоліо, 406 с.
- Потапенко, О. (2015). Криниця. В: Коцур, В., Потапенко, О. і Куйбіда, В. (ред.). *Енциклопедичний словник символів культури України*. Корсунь-Шевченківський : ФОП М. В. Гаврищенко, с. 412–413.
- Ткаченко, А. (2016). Кінодраматургія Івана Драча. *Слово і Час*, № 12, с. 91–96.

- Тримбач, С. (2018). Іван Драч як кінематограф. В: Драч, І. *Криниця для спраглих. Кіно*. Харків : Фоліо, с. 3–12.
- Фройд, З. (2019). *Тлумачення снів*. Пер. з нім. В. Чайковського. Харків : Фоліо, 603 с.
- Червінська, О. (2015). *Аргументи форми*. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 384 с.
- Шаповал, О. (2012). Притча в художній структурі ранніх романів В. Голдінга. В: Кеба, О. (ред.). *Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі*. Кам'янець-Подільський : Аксіома, с. 198–223.

FROM “PARABILITY” TO A FILM PARABLE: SPECIFICS OF THE CINEMATIC NOVELLA BY I. DRACH “A SPRING FOR THE THIRSTY”

Nataliia Nikoriak

orcid.org/0000-0001-6658-0114

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. Over the past decades, Ukrainian literary studies have been actively dealing with the interdisciplinary analysis of literary texts that are functioning on the verge of different artistic systems. This phenomenon may be explained by the tendency of art to the cross-genre transgression, which results in the complexity of text bounding principles, whereby the texts themselves are not only borrowed from other types of art or interpreted, but have also their codes creatively deformed. Today, however, the issue of genre continuity in the discourse of the poetics of intermediality is getting especially significant, and in particular, the issue of the specifics of the reception and transformation of literary genres in cinematography. The cinematic novella “A Spring for the Thirsty” (1964) by I. Drach is a text that is close in its parameters to the peculiarities of parable poetics, which has been fully implemented in the film by Y. Ilyenko (1965). Direct instruction and unambiguous didacticism (characteristic of the parable genre) are reinforced by philosophical reflection (from prologue to epilogue). The key character is portrayed primarily through the psychological motivation of his actions, with features of a certain idealization of the image in the dichotomous tandem of “parents and children”. In terms of parable specifics, particular emphasis has been laid on the tendency to special generalization, which is marked with the highest degree of conventionality, the principle of abstraction of the idea, and the universality of the chronotope. I. Drach actively uses dreams or visions (metaphorical or symbolic) that are montaged with the main events of the text, thus

relaying old Levko's inner experiences, sub-consciousness, fears, or hopes, while blurring the line between reality and unreality. The use of such duality in the narrative of the text, reinforced by the active insertion of intertextual and intermedial codes, offers a deep philosophical subtext inherent in the parable.

Keywords: I. Drach; “A Spring for the Thirsty”; cinematic novella; movie parable; parability; intertext; intermedial code; genre continuity.

References

- Bovsunivska, T. (2009). *Teoriia literaturnykh zhanriv: Zhanrova paradyhma suchasnoho zarubizhnoho romanu* [Theory of literary genres: genre paradigm of the modern foreign novel]. Kyiv : Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr “Kyïvs’kyi universytet”, 519 p. (in Ukrainian).
- Briukhovetska, L. (1989). *Poetychna khvyliia ukrains’koho kino* [The poetic wave of Ukrainian cinematography]. Kyiv : Mystetstvo, 130 p. (in Ukrainian).
- Briukhovetska, L. (2006). *Kinosvit Yurii Illienka* [Yuriy Ilyenko’s cinematographic world]. Kyiv : Zadruha, 288 p. (in Ukrainian).
- Briukhovetska, L. (2021). *Taiemna istoriia fil’miv. Pamiat’ dokumentiv* [The secret story of movies. Document memory]. Kyiv : FOP Maslakov, 316 p. (in Ukrainian).
- Delo khudozhestvennoho fil’ma “Krynytsia dlia sprahlykh” na 74 listakh (1964–1965) [A file of the feature film “A Spring for the thirsty” on 74 pages. 1964–1965]. *Derzhavnyi muzei-arkhiv literatury i mystetstva*. Fond 670. Opys 1. Sprava 1781.
- Drach, I. (1964). Krynytsia dlia sprahlykh [A Spring for the Thirsty]. *Dnipro*, no. 10, pp. 7–42. (in Ukrainian).
- Drach, I. (2018). *Krynytsia dlia sprahlykh. Kino* [A Spring for the Thirsty. A film]. Kharkiv : Folio, 589 p. (in Ukrainian).
- Ilyenko, Y. (dir.) (1965). *Krynytsia dlia sprahlykh* [A Spring for the Thirsty]. Kyïvs’ka kinostudiia imeni O. Dovzhenka. (in Ukrainian).
- Klymiuk, Y. (1995). Funktsional’ne znachennia prytychi v ukrains’kii literaturi do pochatku XX stolittia [Functional significance of parable in Ukrainian literature before the XX century]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 2, pp. 42–52. (in Ukrainian).
- Klymiuk, Y. (1996). Prytchevist’ iak zasib khudozhn’oho zobrazhennia [“Parability” as a means of artistic depiction]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 3 (60), pp. 132–141. (in Ukrainian).
- Kozulko, A. (2015). “Smert’ Sokrata” [“The Death of Socrates”]. In: Zhulynsky, M. et al. (ed.). *Shevchenkivs’ka entsyklopediia*. In 6 vols. Kyiv : In-t literatury im. T. H. Shevchenka, vol. 5, pp. 862–863. (in Ukrainian).
- Kopystianska, N. (2005). *Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva* [Genre and genre system in literary studies]. Lviv : PAIS, 386 p. (in Ukrainian).

- Plato (2017). *Apolohiia Sokrata. Dialohy* [Apology of Socrates. Dialogues]. Translated from the Ancient Greek by Y. Kobiv and Y. Mushak. Kharkiv : Folio, 406 p. (in Ukrainian).
- Potapenko, O. (2015). Krynysia [A Spring]. In: Kotsur, V., Potapenko, O. and Kuibida, V. *Entsyklopedychnyi slovnyk symboliv kul'tury Ukraïny*. Korsun-Shevchenkivskiy : FOP Havryshenko V. M., pp. 412–413. (in Ukrainian).
- Tkachenko, A. (2016). Kinodramaturhiia Ivana Dracha [Screenplays by Ivan Drach]. *Slovo i Chas*, no. 12, pp. 91–96. (in Ukrainian).
- Trymbach, S. (2018). Ivan Drach iak kinematohraf [Ivan Drach as a cinematographer]. *Krynysia dlia sprahlykh. Kino*. Kharkiv : Folio, pp. 3–12. (in Ukrainian).
- Freud, S. (2019). *Tlumachennia sniv* [Interpretation of dreams]. Translated from the German by V. Chaikovsky. Kharkiv : Folio, 603 p. (in Ukrainian).
- Chervinska, O. (2015). *Arhumenty formy* [Arguments of form]. Chernivtsi : Chernivetskyi nats. un-t im. Iu. Fed'kovycha, 384 p. (in Ukrainian).
- Shapoval, O. (2012). Prytcha v khudozhnii strukturii rannikh romaniv V. Holdinha [A parable in the artistic structure of V. Golding's early novels]. In: Keba, O. (ed.). *Zhanry i zhanrovi protsesy v istoryko-literaturnii perspektyvi*. Kamianets-Podilskiy : Aksioma, pp. 198–223. (in Ukrainian).

Suggested citation

Nikoriak, N. (2024). Vid prytchevosti do kinoprytchi: spetsyfika kinopovisti I. Dracha “Krynysia dlia sprahlykh” [From “Parability” to a film parable: Specifics of the Cinematic Novella by I. Drach “A Spring for the Thirsty”]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 109, pp. 117–139. (in Ukrainian).
<http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.117>

Стаття надійшла до редакції 1.06.2024 р.
Стаття прийнята до друку 25.06.2024 р.