

Нукоржак, Натал'я Валерыановна

**Жанротворческая функция интермедийности : (киносценарная специфика "Киевских фресок" Сергея Параджанова)**

*Новая русистика.* 2016, vol. 9, iss. 2, pp. 7-20

ISSN 1803-4950 (print); ISSN 2336-4564 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136054>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Жанротворческая функция интермедальности (киносценарная специфика «Киевских фресок» Сергея Параджанова)

## Genre Forming Function of Intermediality (Sergii Parajanov's *Kyiv Frescoes (Kyivs'ky Fresky)* Script Specificity)

Наталья Валериановна Никоряк  
(Черновцы, Украина)

### Abstract:

The purpose of this research is to study intermediality as one of the dominant concepts of literary practice in recent years (N. Tishunina, L. Khaida, O. Profe, N. Mocherniuk, V. Prosalova etc.) by the example of Sergii Parajanov's *Kyiv Frescoes (Kyivs'ky Fresky)* script text. The topicality of this theme emanates from the need to analyze screenplay intermedial codes, including intermedial nature of text architectonic and composition organization, personal sphere and chronotope intermediality, as well as screenplay ekphrastic elements and constructive palimpsest. In the text of this screenplay, intermediality appears to be a genre-specific factor. Research methodology is based on complex tools of modern approaches to the separation and analysis of new literary forms for which the state of intermedial contextuality (set of structural and semantic principles, genre studies discourse, and receptive poetics practice). Use of intermediality markers is stipulated by the film author's desire to return to the art's original syncretism. In addition, the text intermedial dimension represents the screenwriter's aesthetic modus, specifically, the Spanish context of the screenplay, as well as the artist's own receptive and productive needs and the productivity of his impressions of other artists' works. Intermedial discourse constitutes a specific hermeneutic resource that can not be ignored.

### Key words:

S. Parajanov; *Kyiv Frescoes (Kyivs'ky Fresky)*; script; composition; intermediality; ekphrasis; palimpsest; reception

Интермедальность сегодня является одной из доминирующих концепций литературной практики, активированной научным миром еще в 50-60-е гг. минувшего века, хотя сам термин появился позже — в 80-е гг. в работе А. Ханзен-Леве [HANSEN-LÖVE 1983]. О востребованности данной концепции свидетельствует немалое количество работ, как отечественных [МОЇСЕРНЈУК 2013; NALYVAJKO 2006; PROSALOVA 2010], так и зарубежных ученых [VAJS-ŠTAJN 2009; VYSLOUCH 2008; KAJDA 2013; PROFE 2005; TIŠUNINA 2001]. Это можно объяснить обнаружением большей усложненности принципов организации художественных текстов, нежели понималось до сих пор. Кроме того, подчеркивается сегодня, «форма любого текста в своей целостности, как правило, реализуется через жанр, точнее — определение жанрового ключа становится рецептивным воспроизведением формы, содействует обнаружению всех возможных ресурсов текста» [ČERVĪNSKA 2015, 144].

Предполагается, что художественные тексты не только заимствуют, интерпретируют, но и ассимилируют коды текстов других видов искусства, отсюда текст является своеобразным «информационным генератором», который способен хранить различные коды, трансформировать получаемые сообщения и порождать новые [LOTMAN 1992]. Обращение к кодам других видов искусства позволяет автору полнее себя реализовать, «ярче проявить свое авторское Я, экспериментировать и расширять изобразительно-выразительные возможности художественного слова» [PROSALOVA 2010, 14]. В частности, к интермедальной практике в своих творческих поисках прибегал ни один художник.

Писатели издавна активно пользовались достижениями художников. Вспомним, лишь то, что к пластически-живописному языку прибегали и романтики (В. Гюго, Э. Т. А. Гофман, Т. Шевченко и др.), и реалистично настроенные писатели (Ч. Диккенс, О. де Бальзак, М. Гоголь, М. Коцюбинский и др.), не говоря о интермедальных экспериментах модернистов. Логично, что в XX в. к живописи не могли не обратиться и писатели-сценаристы. Источники изобразительных возможностей киноискусства представлялись необъятными. К примеру, С. Эйзенштейн видел эти источники именно в творчестве выдающихся художников мира, в частности эпохи итальянского Возрождения [BEZKLUBENKO 2004, 24].

Ярким экспериментатором и в сфере режиссуры, и как киносценарист был Сергей Параджанов (1924–1990). «Кипящая энергия» художника, по словам И. Дзюбы, искала выхода «во всех видах творчества, во многих искусствах» [DZJUBA 1994, 11]. Первый вариант своего литературного сценария «Киевские фрески» художник написал в 1965 году. Авторский замысел был прокомментирован им во вступительной части сценарного текста: «Фильм

задуман мной как кинофреска» [PARADŽANOV 1994, 96], таким образом, определялся и жанр будущей ленты. Из всего разнообразия киножанров автор обратился к малоизвестной тогда в украинском-советском кино форме, которая была более продуктивно освоена на Западе (как известно, первой исторической кинофреской считается работа итальянского режиссера Джованни Пастроне «Кабирия» (1914)). Однако, в украинском кинематографе этот жанр стал достаточно популярным именно после кинофресок С. Параджанова [BRJUCHO-VEČKA 2011; ZUBAVIŃA 2007].

Обращение к жанру живописного искусства для С. Параджанова не было случайностью. Сам автор при обсуждении своего киносценария на заседании редакционно-сценарной коллегии отмечал: «Я ищу фрески жизни, пытаюсь найти их» [*Materialy...* 1994, 111]. Режиссер утверждал, что «сегодня легко поставить фильм „Слово о полку Игоревом“», «гораздо сложнее сделать фильм о современности, о нас с вами как мы живем, с чем сталкиваемся, что живет, что разрушается, что приходит на смену старому, (тяжелее) показать философию бытия» [*Materialy...* 1994, 119]. Он считал, что монументальная форма фресок позволяет воплотить подобный замысел: «Надо задуматься над тем, чем является Киев, и создать фильм о нем, о людях, живущих в нем, о национальном характере. [...] Это фильм о доброте, о гуманности, о хлопотах людей. [...] Когда романтическое сольется с бытовым, бытовое — с эпическим, эпическое с деталями, то это будет фильм-поэзия» [*Materialy...* 1994, 116-119]. Собственно, на том, что перед нами одновременно и поэтический сценарий, настаивала при обсуждении и редактор В. Салина: «В нем органическая поэтичность, мышление кадрами-образами, которые не погружены каждый в себя, а разрастаются в единый обобщенный образ. Но настоящий поэтический образ всегда неоднозначен и не поддается четкой, строгой интерпретации, определению» [*Materialy...* 1994, 113]. И так, С. Параджанов выбрал сложный путь жанровой реализации своего киносценария. Стремясь слить два вида искусства — литературу с живописью, воплощая свой замысел в своеобразной форме фресок как в форме «монументального произведения», он фактически возвращался к первоначальному синкретизму в пределах одного текста.

Первых читателей его киносценария поражала и одновременно восхищала именно необычная, «фресковая» форма. Об этом свидетельствует, в частности, вывод членов сценарно-редакционной коллегии: «Авторские размышления о жизни, о современности, поиски образно-эмоционального их выражения вылились в замысел настолько своеобразный, столь ярко индивидуальный, что рассматривать и анализировать его с точки зрения уже привычных представлений о киносюжете, сценарной логике действия невозможно. // Оригинальность, смелая новизна этой формы заключается, прежде всего,

в краткости, концентрированности композиции, в сложном необычном пластическом языке сценария, в неожиданных монтажных стыках, которые рождают яркое ассоциативное видение, острую кинометафору, наконец, в сложном шифре идейной концепции. // И все же за напускной хаотичностью фресок, импрессионистичностью сюжета вырисовываются контуры будущего фильма, его образ» [Materialy... 1994, 117]. Погружение читателя-зрителя в сложный мир ассоциаций и кинометафор, которые нужно надлежащим образом считывать, расшифровывать и воспринимать, становится доминантным признаком формы. В данном случае читатель-зритель не только должен быть знаком с азами киноискусства, но и воспринять этот киносценарий как текст, что возникает вследствие переплетения кодов двух видов искусства — литературы и живописи. Однако, как зафиксировано в протоколах обсуждения сценария, «комуто эта манера литературной записи, что словно зашифровывает авторский замысел, представляется излишне усложненной и тяжелой для чтения» [Materialy... 1994, 112], поэтому автору советовали воспользоваться услугами писателя «для окончательной литературной записи» [Materialy... 1994, 112].

Однако, как гениальный киноживописец, С. Параджанов органично вдохновлялся именно живописью [KOROHODS'KYJ 1994, 60] — так же, как это делали и другие знаменитые мастера «экранной живописи», от С. Эйзенштейна до А. Довженко, также имевшие «солидную» практику в области живописи. Широкий диапазон интермедальных маркеров художник использует не только в «Киевских фресках». Такие его фильмы, как «Цвет граната» (1969), «Легенда о Сурамской крепости» (1984), «Ашик-Кериб» (1988) не просто поражали своей красочностью, но и, по аналитике С. Безклубенко, были выстроены именно по законам традиционной живописи: каждый из этих фильмов представляет собой «серию живописных „живых“ картин, талантливо поставленных мастером и „отснятых“ на пленку» [BEZKLUBENKO 2004, 26]. Отсюда вполне логичен вывод Ю. Ильенко о том, что речь идет об авторском стиле, что «это стиль Параджанова. Это он сам, то, как он видит жизнь, в какой плоскости ее рассматривает. Рассматривать сценарий отдельно от Параджанова нельзя» [Materialy... 1994, 115]. Итак, исходя из «Киевских фресок», можно последовательно выделить наиболее характерные интермедальные факторы параджановской киносценарной практики.

Первым таким маркером киносценария является заголовок «Киевские фрески», концентрирующий ведущую идею художественного произведения, фокусирующий авторский замысел, направляющий внимание реципиента на ключевую идею кинотекста: рассказ идет только об одном дне из жизни жителей столицы — 9 мая, послевоенный Киев подается в форме фресок. По замечанию И. Дзюбы, «Киевские фрески», тем не менее, «должны были

стать не только признанием в любви Киеву, но и феерической картиной жизни современного большого города, за которым стоит тысячелетняя история; синтезом его скрытых потенциалов» [DZJUBA 1994, 13]. Оригинальность формы аргументировалась именно таким содержательным наполнением.

Следующим значимым интермедиальным жанровым кодом «Фресок» является эпиграф, размещенный под заголовком сценарного текста. С. Параджанов использовал эту архитектурную составляющую литературного жанра, делая его функциональным ключом к адекватному прочтению авторского замысла. В эпиграфе приводится словарное толкование слова фреска, из расширенной энциклопедической статьи выбрав основное: «Фреска (итал. fresko). Основное значение — свіжий. Фреска — дозволяє створювати монументальні твори, органічно пов'язані з архітектурою і часом. // Фреска — палітра фрески досить стримана, що надає їй благородної простоти... // Методи використання фресок змінюються з їх розвитком... (БСЭ, том 45)» [PARADŽANOV 1994, 96]. Наличие этой архитектурной составляющей в сценарном тексте крайне важно по своей функции. Как подчеркивает Н. Фатеева, «эпиграф — следующая после заглавия ступень проникновения в текст, находящаяся над текстом и соотносимая с ним как целым» [FATEJEVA 2007, 140]. Выступая одновременно и композиционным приемом кинотекста, в данном случае этот элемент «выполняет роль экспозиции после заглавия, но перед текстом и предлагает разъяснения или загадки для прочтения текста в его отношении к заглавию» [FATEJEVA 2007, 141]. Эпиграф предполагается быть *прочитанным*, то есть он делает в прямом смысле фильм текстом. В данном случае, однако, наблюдается своеобразная инверсия: именно как элемент литературной интертекстуальности, эпиграфическая фраза для кинопроизведения становится новым интермедиальным компонентом киножанра.

Следующим архитектурным элементом киносценарной формы, который автор также оригинально заимствовал из арсенала литературы, является перечень действующих лиц, что характерно, скорее, для драматургического текста, чем киносценария. С. Параджанов сначала подает ключевых «действующих лиц»: «„Людина“ — кінорежисер. // „Жінка“ — хранителька музею. // „Вантажник“ — чоловік 55 років» [PARADŽANOV 1994, 96], а затем названы те, кто появляется «в эпизодах» (своеобразные фресочные «вкрапления»), в целом, это здесь «всі громадяни міста Києва» [PARADŽANOV 1994, 96].

Объединяет, связывает между собой все события, которые происходят в течение 9 мая 1965 г., т. е. все «фрески», главный персонаж — «Человек», который, отсюда, и выступает итоговым художественным образом киносценария. Все исследователи подчеркивают, что автор сознательно лишает своих ключевых персонажей личных имен, символизируя и обобщая их

образы. Так, к примеру, «Человек», по мнению А. Сизоненко, выступает как «синтезированный образ нашего народа. Образ, созданный художником, который вобрал в себя все то, что он видит с высоты своего духовного зрения: и бедность, и доброта; растворена в человеческом море, его душа полна веры в людей, щедрая, чувствительная и по-детски доверчивая. И эта его доброта прочитывается во всем сценарии» [Materialy... 1994, 116].

Важно отметить также постепенное изменение нарративной стратегии замысла: в первом режиссерском наброске рассказ шел от первого лица (позиция лирической установки текста), а не от третьего; но в итоге субъективное «я» трансформируется в обобщенное «Человек». Об этом свидетельствует имеющийся текст киносценария, где остались места с «я», автором не исправленные: «„Людина“ розплатилася з водієм і дала «Вантажникові» на «чекушку» — як домовилися... [...] Двірник Фелікс у лакованих туфлях (його всі звали Філя) тріумфував, нарешті він мені служив, виявив люб'язність (він був упевнений, що я забув про трансформатора, якого він не повернув). [...] Я вже не слухав його... попросився й пішов...» [PARADŽANOV 1994, 100–101] (подчеркнуто мною. — Н. Н.). И так, как видим, этот обобщенный Человек, по-сути, объективировал самого С. Параджанова.

Однако, некоторые второстепенные персонажи киносценария получают имена: дворник Феликс, генеральская дочка Виктория и пр. Таким образом, в персонифицированной киносценария четко обозначается разделение персонажей на «приземленных», реальных и «обобщенных», символизируемых автором. Как подчеркивал сам С. Параджанов, «образ вантажника, людини, що прийшла до Києва з війни, вдягнувшись вантажником, упродовж ось уже двадцяти років розносить по місту молоко. Це — символ миру, достатку» [PARADŽANOV 1994, 119]. Исходя из «художественной» техники фресок, отдельные персонажи воспроизводятся четкими, яркими красками, другие — контурно. В частности, по мнению Б. Успенского, второстепенные персонажи, как правило, являются «своеобразным фоном для фигур первого плана», исполняют роль «статистов» в литературном тексте [USPENSKIJ 1995, 145]. Персонифицированная «Киевских фресок» в вопросе своей жанровой специфики требует отдельного акцента, связанного с интермедальным характером данного киносценария, что проявляется не только на уровне изображения персонажей, но и в уточнении их профессии — кинорежиссер, работница музея, искусствовед.

Функциональную значимость приобретает киносценарное пространство, контуры которого определяются автором четко: «Місце дії — Київ. // Час дії — 9 травня 1965 року» [PARADŽANOV 1994, 96]. Во фресках оно зримо детализируется: квартира главного персонажа, улицы Киева, музей искусств, квартира «Женщины», цветочный магазин, площадь «Аэрофлот» и т. д. Лими-

тировав время действия всего одним днем, этот редуцированный хронотоп парадоксальным образом транспонирует свои границы в бесконечность рецепции. И этот момент также подтверждает первоначальную установку киносценариста — подать на рассмотрение читателя-зрителя статические «картины жизни», «живописные зарисовки», которые схвачены глазом художника в продолжение всего одного дня, которые должны восприниматься, в первую очередь, как компоненты масштабного полотна, подтверждая старое замечание Г. Лессинга: «...Последовательность во времени является полем приложения сил поэта, в то время, как пространство является полем деятельности художника» [LESSING 1968, 64]. Однако киносценарий является, прежде всего, вербальным художественным текстом, поэтому здесь статика художественного полотна прочитывается как динамическое развертывание сюжета.

В жанровой манере живописи осуществляется и фрагментация киносценария. Сценарный текст состоит из десяти фресок (без названия), каждая из которых имеет соответствующую нумерацию: «Фреска № 1», «Фреска № 2», «Фреска № 3», «Фреска № 4» и т. д. [PARADŽANOV 1994, 96–110]. Подобная анонимность фрагментов, на наш взгляд, объясняется тем, что текст программирует не только рецептивную перспективу, но и ее активизацию. Композиция киносценария такова, что позволяет обогащать его новыми деталями и новеллами-фресками, не нарушая основы. Таким образом, эпизоды возникают перед реципиентом в виде отдельных фресковых картин, каждая из которых является законченным фрагментом целостной «монументальной композиции». «Каждая фреска — это кусок человеческого бытия, это как бы освещенный и воспроизведенный в одно мгновение фасад здания, который мы называем жизнью большого города. И действительность наша возникает в сценарии так, как мы ее видим сразу со всех точек, во многих ракурсах», — справедливо отметил на обсуждении киносценария один из членов худсовета А. Сизоненко [*Materialy...* 1994, 117]. Панорамность режиссерского объектива стала важным признаком и мотивацией всей архитектурно-композиционной организации киносценария, приметой ее ярко выраженного интермедиального характера.

Живописная тема пронизывает всю структуру «Киевских фресок». В антропологическом аспекте, подчеркнем, что она весьма условно выглядит как «испанская». К примеру, «фреска № 2» представляет перед читателем-зрителем «...Музей мистецтв... Инфанта Веласкеса... // Сурбаран... // Гойя... // Моралес...» [PARADŽANOV 1994, 98]. С. Параджанов не случайно свой перечень музейных экспонатов начинает с «Портрета инфанты Маргариты» (Маргариты Терезы Испанской, 1651–1673, дочери испанского короля Филиппа IV), оригинал которой хранится в Киевском музее западного и восточного искусства им. Богдана и Варвары Ханенко. Интересна история этого экспоната: картину



приобрел в 1912 г. Богдан Ханенко на распродаже коллекции консула Вебера в Гамбурге. В культурной жизни тогдашнего Киева приобретение картины автора такого масштаба стало большим событием, поднявшим статус Музея искусств, см. [Muzej...]. Очевидно, Диего Веласкес был для кинохудожника образцовой моделью творческой личности. Испанская «Инфанта» является здесь в первую очередь аллюзивным «кодом» украинского Киева, который должен адекватно идентифицироваться читателем-зрителем как обобщенный образ любого социума.

В творческом опыте С. Параджанова, прожившего в Киеве 15 лет, Киевский музей бесспорно был вдохновителем его творческих идей. В сценарии также упоминаются другие испанские мастера, с работами которых должно ассоциироваться читательское воображение компетентного зрителя. Среди жемчужин этого музея, например, есть работы Хуана де Сурбарана («Натюрморт с мельницей для шоколада»), и Луиса де Моралеса, и упомянутого в киносценарии Франсиско Гойи («Брависсимо!»). Поскольку последний из упомянутых вошел в историю искусства прежде всего как живописец, отрицавший классические правила композиции, его позиция может прочитываться и в принципах кинорежиссуры С. Параджанова. Кроме того, упоминание известных испанских художников — Веласкеса, Сурбарана, Моралеса, Гойи в киносценарии выступает как один из экфрастических элементов текста, призванных, как утверждается, «значительно расширить пространственные и временные границы восприятия „чужого“ образа» [URTMİNCEVA 2013, 60]. Экфрастические вкрапления в данном киносценарии призваны активизировать духовный и интеллектуальный потенциал читателя-зрителя, соотнося каждое из названных имен с шедеврами киевского музея, с определенной художественной традицией и тем самым «расширяя» текст.

В частности, киевляне особо гордятся уникальным полотном Веласкеса. В киносценарии упоминание об «Инфанте» возникает неоднократно: «У склі „Інфанти Маргарити“ Веласкеса відбивається обличчя літньої жінки. // Жінка поправляє волосся... гасить світло... // Залп. // Вогні салюту відбиваються у склі „Інфанти Маргарити“. // Залп» [PARADŽANOV 1994, 100]. Заметим, что прием противопоставления или, наоборот, сближения персонажа и «портрета» в литературе достаточно распространен — достаточно упомянуть «Портрет» Гоголя, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, где портреты функционируют как автономные художественные образы [ŠACHOVA 1987, 104]. С. Параджанов приведенный эпизод оригинально построил на контрасте: лицо пожилой женщины — молодое лицо семилетней инфанты. Монтажное сближение пластического образа с персонажем влияет на смыслообразования текста, ассоциативно сближает противоположности, подтверждая тезис о экфрасисе

как «не только словесном обозначении изображения, но и выраженной в нем рецептивной установке на воображение читателя, [...] на восприятие подтекста» [URTMİNCEVA 2013, 62]. Автор представляет нашему воображению интересную кинометафору: умершая, как известно, в двадцатилетнем возрасте Маргарита «оживает» в образе старой женщины.

Важным элементом интермедиальности в киносценарном жанре является также включение в текст музыкальных возможностей. В частности, «Фреску № 5» С. Параджанов советует «озвучить интенцией Баха», тем самым музыкальное сопровождение играет функцию эмоционального и философского камертона, настраивающего на определенное восприятие реальной «Женщины» в коннотации с ирреальным бытием «Инфанты». В жанровом плане органичность данного фрагмента строится на постоянном чередовании кадров из повседневной жизни в сочетании с психологической реальностью снов и воспоминаний:

«... Вітер колихає фіранку...  
 ... Місто спало...  
 ... „Жінка“ — теж спала...  
 ... Фіранка торкалася її, і „Вона“, „Жінка“, плуталась у фаті.  
 ... Потім у мереживах...  
 ... Потім у марлі...  
 ... Марлю розрізали на стрічки...  
 ... Стрічки фарбували в чорнилі...  
 ... Стрічки клеїли на вікна...  
 Стругали дошки... майстрували ящик...  
 ... Майстрували ящик... Укладали на дно „Инфанту Маргариту“.  
 ... Забивали домовину... довго... глибоко...  
 ... Писали на домовині „Не кантувати“.  
 ... Малювали тушшю „чарку“... „парасольку“...  
 ... Засипали яму...» [PARADŽANOV 1994, 106].

Несмотря на внешнюю мозаичность, «Фреска № 5» имеет собственную внутреннюю целостность. Сцена состоит из нескольких эпизодов, которые благодаря продуманным монтажным переходам плавно перетекают друг в друга, усиливая тем самым суггестивный эффект данной сцены и, одновременно, ее философский подтекст. По толкованию одного из членов худсовета на обсуждении параджановского киносценария, в воображении читателя-зрителя возникает фрагмент из жизни «Женщины», хранительницы музея, которая

потеряла на войне мужа и посвятила свою жизнь «служению красоте»: «Замечательный монтажный переход [...] Он динамичен, создает напряжение, ритм. Найден диптих: людям снится война. Монтажный переход через завесу — фату: героиня вспоминает молодость, эвакуацию — «Инфанту» Веласкеса прячут в ящик» [*Materialy*... 1994, 111–112]. Итак, эта фреска будто подает нам фрагменты жизни «Женщины», но через нее проступает, как в палимпсесте, картина жизни Маргариты. Белый цвет — цвет «фаты», «кружева», и в конце концов обыкновенной «марли» плавно переходит в черный — цвет траура, смерти. Можно предположить, что судьба киевлянки прочитывается в раме истории Инфанты: известно, что четырнадцатилетнюю Маргариту выдали замуж за императора Священной Римской империи Леопольда I. Их брак продлился всего шесть лет, в течение которых она родила своему мужу шестерых детей, из которых выжила только одна дочь, пока, наконец, в возрасте 21-го года, истощенная родами, болезнями и смертями детей, Маргарита не умерла. Этот своеобразный палимпсест артикулирует авторскую идею о фатальности любых жизненных ценностей.

Поскольку больше всего вопросов при обсуждении киносценария было именно к этому фрагменту, автор попытался доходчиво объяснить свой замысел представителям советской цензуры (что сохранилось в протокольной записи) следующим образом: «„Инфанта“ Веласкеса принадлежит народам. Это — шедевр. Фильм — это своеобразный портрет. „Инфанта“ Веласкеса, по композиции, перерезана по пояс, но оживает. Я прохожусь с аппаратом. „Инфанта“ в изысканной раме. Я вижу, как проходит инфанта. Я вхожу в мастерскую Веласкеса. Я вижу Веласкеса. Появляется образ девушки. Она выдавливает стекло своими туфлями. Она должна понимать эту женщину. Когда забивали гроб инфанты, эта женщина кладет туда портрет мужчины» [*Materialy*... 1994, 131]. Как видим, экфрасис у С. Параджанова имеет чрезвычайно конструктивный вес, конструктивно определяет жанровую модель его сценария, производит эффект цепочки, последовательных переходов от одной темы к другой.

Так, в музей искусств текст киносценария приводит нас еще один раз — в завершении «Фрески № 9», где мы наблюдаем подготовку к приему посетителей: «Музей... Рука відкриває Кассоне (скриню V сторіччя — Іспанія) і ставить у куток пляшку з молоком... // У довгій анфіладі хранительки музею знімали порох із шедеврів... натирали суконками підлогу... // Жінка сіла під „Инфантою Маргаритою“ і затулила долонею обличчя... здавалося, що вона задрімала...» [PARADŽANOV 1994, 110]. В праздничный день посетители обязательно придут в музей, где не только увидят живописные шедевры, но и рукотворные — такие, например, как этот сундук Кассоне — что и происходит в следующей «Фреске

№ 10», которую приведем полностью, чтобы показать внутреннее единство завершающего фрагмента всего киносценария:

«... Пуста рама... з написом „Веласкес“.  
 ... Натирають підлогу хранительки музею...  
 ... Натирає підлогу юна інфанта Маргарита...  
 ... Вона посміхається до „Жінки“, що спить...  
 ... Здається, що інфанта танцює „Галзарду“...  
 ... Вона вклоняється „Жінці“, тягнеться до неї рукою...  
 ... „Жінка“ здригається...  
 ... Один за одним ідуть сходами уверх солдатські чоботи...  
 ... Чоботи переходять із зали в залу...  
 Спить „Жінка“...  
 ... Чоботи минають „Жінку“, що спить...  
 ... Чоботи різко збавляють крок... пливають навшпиньки, осаджують один одного...  
 ... зупиняються перед „Инфантою“...  
 Голос мистецтвознавця...  
 — Станьте до кола... „Инфанта Маргарита“, Веласкес... Іспанія... Прошу уваги... Душевна краса юної інфанти... її сонячний колорит... Фактура шовку... волосся передані з великою реалістичною силою... Очі відбивають душевний стан юного створіння... Інфанта дивиться у віки... як символ краси й захвату...  
 ... Солдати відбиваються у склі шедевра, вглядаються в себе, поправляють волосся... обсмикують паски... випинають груди... підштовхують один одного... потім повільно повертають голови...  
 ... Навстіж відчинене вікно... дві босі дівчини, викручуючи ганчірки, змивають порох з віконного скла...  
 ... Вітер гойдає їхні силуети... вони заплутані у весняних вітах каштанів...  
 ... Ллється вода по склу... в ньому відбиваються  
 ... Весна  
 ... Інфанта  
 ... Червоні колони  
 ... Кобзар...» [PARADŽANOV 1994, 110].

По мнению О. Фрейденберг, экфрасис «стремится показать, что мертвая вещь, созданная искусным художником, имеет вид живой», она «изображает одно, иллюзорное, как другое, реальное» [FREJDENBERG 1998, 250]. В данном

случае, последняя, безупречная фреска выглядит вершиной мастерства автора. Этот момент подтверждает основной тезис автора — прошлое сосуществует с настоящим, оживает в нем. Уже в первом фрагменте фрески автор прибегает к приему «оживления» зрительного образа: юная инфанта не только улыбается, а выходит с рамы и вместе с работницами музея берется за уборку. В следующем фрагменте, как видит зритель, автор прибегает к так наз. «музейному экфрасису», т. е. к «описанию музейного созерцания произведений искусства» [CALAMITY JANE]. Перед нами появляются посетители музея, бездумно созерцающие полотно Веласкеса (здесь это — «солдатские сапоги»), а, скорее всего, просто вглядываются в свое собственное отражение, на звуковом фоне комментария искусствоведа. Но на самом деле С. Параджанов переводит здесь рецептивный вектор с близких «ботинок» на реальную зрительскую публику: ей предоставляется уникальная возможность также пройти по залам музея искусств и по своей мерке воспринять упомянутые шедевры, переварить сказанное экскурсоводом, сделать собственные выводы. Здесь слияние многих искусств и, в частности, активизация экфрастических элементов, достигает своей высшей точки и производит ошеломительный эффект.

Итак, специфическая жанровая структура рассмотренного нами киносценария С. Параджанова объясняется его ярко выраженным интермедальным характером, являющимся ключевым конструктивным фактором текста, говорит о чрезвычайно мощной сложности рецептивного потенциала «Киевских фресок». Использование определенных интермедальных маркеров свидетельствует не только о многогранности, уникальности и эстетическом модусе конкретного кинохудожника, но указывает также на более общую закономерность. Осознание многоуровневости киносценарного жанра, внимание к архитектурным особенностям, «раскодирование» его интермедального измерения несут основную функциональную нагрузку, определяют адекватность прочтения авторского замысла и понимание его истинного идейного подтекста.

## Библиография:

- BEZKLUBENKO, S. D. (2004): *Videolohija. Osnovy teoryji ekrannych mystectv*. Kyjiv.
- BRJUCHOVEC'KA, L. (2011): *Fil'm kak rezul'tat čaklunstva*. Den', č. 95. [online]. [cit. 4. 11. 2016]. <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/film-yak-rezultat-chaklunstva>.
- CALAMITY JANE. *Conventions of ekphrasis*. [online]. [cit. 20. 9. 2015] <http://calamity.wordherders.net/archives/000422.html>.

- ČERVINS'KA, O. V. (2015): *Arhumenty formy: monohrafija*. Černivci.
- DZJUBA, Ī. (1994): *Vin Ńe poverneťsja v Ukrajinu*. In: PARADŹANOV, S.: Zlet, trahedija, vičnist': Tvory, lysty, dokumenty archiviv, spohady, statti, fotohrafiji. Uporjad. Korohods'kyj, R., M., Ńcerba, S. Ī. Kyjiv, s. 8–15.
- HANSEN-LÖVE, A. (1983): *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne*. In: Wiener Slawistischer Almanach 11, Wien, s. 291–360.
- FATEJEVA, N. A. (2007): *Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstual'nost'*. Moskva.
- FREJDENBERG, O. M. (1998): *Mif i literatura drevnosti*. Moskva.
- KAJDA, L. H. (2013): *Intermedial'noje prostranstvo kompozicii*. Moskva.
- KOROHODS'KYJ, R. (1994): *Rik žyttja bilja dzerela natchnennja*. In: PARADŹANOV, S.: Zlet, trahedija, vičnist': Tvory, lysty, dokumenty archiviv, spohady, statti, fotohrafiji. Uporjad. Korohods'kyj, R., M., Ńcerba, S. Ī. Kyjiv, s. 59–95.
- LESSING, G. E. (1968): *Laokoon, abo Pro meži maljarstva j poeziji*. Kyjiv.
- LOTMAN, Ju. M. (1992): *Izbrannyje stat'ji: v 3-ch t. T. I. Stat'ji po semiotike i tipologii kul'tury*. Tallin.
- Materialy do istoriji stvorennja scenariju «Kyjivs'ki fresky»*. In: PARADŹANOV, S.: Zlet, trahedija, vičnist': Tvory, lysty, dokumenty archiviv, spohady, statti, fotohrafiji. Uporjad. Korohods'kyj, R., M., Ńcerba, S. Ī. Kyjiv, s. 111–148.
- MOČERNJUK, N. D. (2013): *Chudožnij prostir u kontekstì intermedial'nosti (poezija ta obrazotvorče mystectvo)*. In: ČERVINS'KA, O. V. (red.): Pytannja literaturoznavstva: naukovyj zbirnyk. Černivci, s. 219–229.
- Muzej mystectv im. Bohdana ta Varvary Chanenkiv: istorija zibrannja*. [online]. [cit. 4. 11. 2016]. <http://www.khanenkomuseum.kiev.ua/ua/History/Historyofcollection.htm>.
- NALYVAJKO, D. (2006): *Literatura v systemi mystectv jak haluz' komparatyvistyky*. In: Literaturna teorija i komparatyvistyka. Charkiv.
- PARADŹANOV, S. (1994): *Kyjivs'ki fresky: [scenarij]*. In: PARADŹANOV, S.: Zlet, trahedija, vičnist': Tvory, lysty, dokumenty archiviv, spohady, statti, fotohrafiji. Uporjad. Korohods'kyj, R., M., Ńcerba, S. Ī. Kyjiv, s. 96–110.
- PROFE, O. A. (2005): *Vzaimodejstviye literatury i živopisi v rannej dramaturgii Morisa Meterlinka*. Diss. kand. filol. nauk. Sankt-Peterburg.
- PROSALOVA, V. A. (2010): *Īntermedial'nist' u systemi intertekstual'nych zv'jazkiv*. In: PROSALOVA, V. A. (red.): Aktual'nì problèmy ukrajins'koji literatury i fol'kloru. Donec'k, s. 13–19.
- ŠACHOVA, K. O. (1987): *Obrazotvorče mystectvo i literatura (literaturno-krytyčnyj narys)*. Kyjiv.
- TIŠUNINA, N. V. (2001): *Metodologija intermedial'nogo analyza v svete meždyscyplinarnych issledovanij*. In: Metodologija gumanitarnogo znaniya v perspektive

- XX veka. K 80-letiju prof. M. S. Kagana. Materialy meždunarodnoj konferencii. Sankt-Peterburg, s. 149–154.
- URTMÏNCEVA, M. (2013): *Ekfrazys jak receptyvna ustanovka tekstu (do problemy orhanizaciji chudožn'oho prostoru)*. In: BOVSUNÏVSKA, T. (red.): *Ekfrazys: Verbal'ni obrazy mystectva*. Kyjiv, s. 47–62.
- USPENSKIJ, B. A. (1995): *Semiotika iskusstva*. Moskva.
- VAJSŠTAJN, U. (2009): *Porivnjannja literatury z inšymy vydamy mystectva: sučasni tendenciji ta naprjamy doslidžennja v literaturoznavčij teorii i ta metodolohiji*. In: NALYVAJKO, D. S. (red.): *Sučasna literaturna komparatyvistyka: stratehiji i metody: antolohija*. Kyjiv, s. 372–392.
- VYSLOUCH, S. (2008): *Literatura j vizual'nyj obraz. Prostir strukturnoji spilnosti mystectv*. In: MORENCJA, V. (red.): *Teorija literatury v Polšči: druha polovyna XX – počatok XXI st.: antologija tekstiv*. Kyjiv, s. 309–321.
- ZUBAVÏNA, Ī. B. (2007): *Kinematoghraf nezaležnoji Ukrajinny: tendenciji, fil'my, postati*. Kyjiv.

## Об авторе

**Natalia Valerianovna Nikoriak**, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Philology Faculty, The Department of World Literature and the Theory of Literature, Chernivtsi, Ukraine, [nikoriak2008@ukr.net](mailto:nikoriak2008@ukr.net)