

УДК 82-2:791

ОРИГІНАЛЬНА ДРУГОРЯДНІСТЬ: КІНОСЦЕНАРІЙ ЗА ЛІТЕРАТУРНИМ ТЕКСТОМ („INTERMEZZO” СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА)

Наталія Валеріанівна Нікоряк

orcid.org/0000-0001-6658-0114

nikoriak2008@ukr.net

Кандидат філологічних наук, доцент

*Кафедра зарубіжної літератури, теорії літератури
та слов'янської філології*

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Вул. Коцюбинського, 2, 58012, м. Чернівці, Україна*

Анотація. Доводиться що, другорядний статус кіносценарію, створеного за літературним першоджерелом, не завжди свідчить про його другорядну якість. Нерідко кіносценарій літературного тексту не поступається першоджерелу – він може бути цілком оригінальним, якісним, самостійним. У руслі заданого вектора розглянутий кіносценарій Сергія Параджанова „Intermezzo” (1970), за однойменним текстом М. Коцюбинського.

Ключові слова: С. Параджанов, М. Коцюбинський, „Intermezzo”, кіносценарій, поетика назви, персоносфера, наратив, інтермедіальний римейк, інтертекстуальність.

Кіносценарій, будучи новою й об'єктивно самостійною формою сучасного мистецтва й водночас новим типом тексту, займає свою автономну нішу в літературному каноні. Хоча і сьогодні замало наукової уваги до сценарної спадщини того чи іншого письменника/сценариста/митця. Зазвичай, кіносценарії входять у зібрання творів письменника на правах доповнення до основного корпусу текстів як чи не другорядний доробок, попри те, що сценарій може бути складений більш майстерно, ніж його кіноінтерпретація. Якщо мова йде про режисера чи сценариста, які на власне літературній ниві не проявили себе активно, то їхні тексти в кращому випадку можна знайти у збірках кіносценаріїв або в

архівах у машинописному вигляді, хоча як самостійні утворення ці тексти з естетичної точки зору можуть виявитися по-справжньому вартісними. З кіносценарієм-інтерпретацією літературного тексту ситуація ще складніша: завперш через невизначеність свого статусу він не просто залишається на маргінесах жанрової ієрархії, а й ігнорується як текст. Насамперед він виступає текстом-посередником між літературним першоджерелом і кінотекстом. У праці „Комунікативний образ (Кіно. Література. Філософія), 2007” О. Аронсон накреслює межу між літературою та кіносценарієм як текстом, приреченим на другорядність (див.: [2]). Дослідник зазначає, що від літературного твору, який екранізується, який належить простору літератури, сценарій відрізняється тим, що він у собі самому містить власне заперечення: це такий текст, який повинен зникнути, повинен бути стертий майбутнім фільмом. Однак сам факт запису, належності до слова, тим, що він являє собою хоч якийсь, але все ж літературний текст, дозволяє кіносценарію претендувати на статус самостійного літературного жанру. Цікаво, що дослідник іменує сценарну форму „своєрідним недо-твором” або, інакше кажучи, розуміє її як певний „квазітекст”. Слід акцентувати, що в такому разі ідентифікується *подвійна* другорядність – відносно не лише першотексту, але й власної кіноінтерпретації.

Сценарист-адаптатор у такому випадку постає не зовсім оригінальним автором свого тексту: він не несе повної відповідальності за своє творіння, оскільки естетична цінність адаптації залежить, з одного боку, від якостей оригіналу, а з іншого – від компетенції читача сценарію (всієї кіногрупи), здатного помітити, оцінити й прийняти версію сценариста. Адаптатор, за словами Ю. Ідліс, уподібнюється до перекладача: він виконує роль провідника між медіа, текстами і суб’єктами, які беруть участь у створенні й відтворенні цих текстів (див.: [5]). За метафорою С. Ейзенштейна, в разі перетворення книги у кінострічку ми маємо справу із „соковитими плодами, що лопаються в руках, з чудернацькими квітами, що дають спліднений рядок думки” [12]. Звідси, звертання до перевіреної рецептивним середовищем та часом літературної класики аргументує „технологію” створення

оригінального кінозразка. Другорядний статус тексту-посередника, таким чином, не обов'язково має свідчити про другорядну якість.

Нерідко кіносценарій за літературним першоджерелом нічим йому не поступається у плані оригінальності, якості та естетичної вартості. Але тут необхідно враховувати наявність ряду умов. Завперш, як визнається, ключовою понятійною ознакою екранізації є створення кінематографічного еквівалента. Уважне ставлення до першотвору традиційно зобов'язує до збереження його ідейного спрямування, системи образності, стилістики, колориту тощо. Тільки за таких умов літературний текст, відтворений засобами іншого мистецтва, стає новою версією, не будучи зруйнованим.

Йдеться про збереження внутрішньої, глибинної програми твору, його ідейної „нормативності”, а не про пересічне ілюстрування (або своєрідне калькування). Звідси, справа не в механічному перекодуванні одних мистецьких форм засобами інших (суттєва причина слабкості кінотвору), а у „співтворенні”, художньому синтезі різнообразних авторських інтенцій, коли кіносценарна інтерпретація постає не результатом адаптації-пристосування, скорочення чи спрощення тексту-першоджерела, а наслідком, за висловом І. Мартянової, „дискурсивно продуманої рефлексії” по відношенню до тексту іншого, літературного роду (див.: [8]). Одним із завдань такої позиції є зображення на власний розсуд жанрово-родових особливостей першоджерела. Наявна в літературному творі „сфера найтонших взаємодій” (вислів А. Базена) накладає особливу відповідальність на сценариста, який взявся переносити на екран цю „найтоншість” або авторський підтекст [3].

Чим оригінальніші якості літературного першоджерела, чим більше екранізація порушує їх рівновагу, тим більший творчий талант потрібен для встановлення нової рівноваги, нехай не тотожного, проте в художній своїй вартості рівноцінного попередньому. У руслі заданого вектора оригінальна другорядність демонструє себе на прикладі кіносценарію Сергія Параджанова „Intermezzo” (1970), написаного за однойменним текстом М. Коцюбинського [9].

С. Параджанов, поряд із створенням оригінальних кіносценаріїв, не менш плідно працював над екранізаціями

літературних текстів. До найвідоміших зразків належать такі, як: „Тіні забутих предків”, „Легенда про Сурамську фортецю”, „Ашик-Керіб”, „Диво в Оденсі” – за мотивами казок і біографії Андерсена, а також „Дрімотний палац” за асоціаціями, породженими „Бахчисарайським фонтаном” і особистістю О. Пушкіна. В цього митця були й інші задуми, які, на жаль, залишилися нереалізованими: „Марія” за однойменним текстом Т. Шевченка, „Слово о полку Ігоревім”, „Ара Прекрасний”, „Давид Сасунський”, „Мучеництво Шушанік”, „Сповідь”, „Демон” за М. Лермонтовим (див.: [10]).

У режисерському та кіносценарному доробку С. Параджанова особливої значущості набула творчість українського метра слова М. Коцюбинського. Окрім всесвітньо відомих „Тіней забутих предків”, митець створив ще один кіносценарій – на основі однойменного твору „Intermezzo” (1970). Питання про цю екранізацію обговорювалося неодноразово. Так, І. Дзюба зауважував, що „Інтермеццо” мало стати „натхненною поемою про невмирущий дух українського народу, дати образ української ментальності” [10, с. 13–14]. Однак у передмові до публікації „Інтермеццо” Ю. Левін акцентував, що,

можливо, Параджанов читав „Інтермеццо” як оповідь про себе, як свою власну оповідь, як свої сни, що побачила рідна за духом, за стражданням людина. Тому й обрав саме цю річ для екранізації – хоч звичайний термін у даному випадку неточний [10, с. 176].

На думку цього дослідника, кіномитець прагнув пластично, музично втілити на екрані стрій і сам рух поетичної фантазії, химерного перетворення дійсності в художній твір:

Усі його фільми, сценарії, задуми – про це: про те, як реальність, у тому числі й біографія письменника, поета, творця, стає фактом мистецтва, відтвореним кінокамерою, – життя як творчість, і творчість як життя [10, с. 176].

Кінознавець Л. Григорян, автор численних праць про С. Параджанова, розкрив передісторію кінострічки – про те, як Параджанов

дуже хотів зняти фільм за Коцюбинським „Intermezzo”. Голова Держкіно України симпатизував йому, хотів допомогти, і якось разом вони вийшли на Шелеста (відомий партійний український діяч. – *Н. Н.*). Шелест дав Параджанову карт-бланш: „Давай, знімай “Intermezzo” по Коцюбинському”. Вже було набрано знімальну групу, навіть вийшли службові блокноти. Тоді Шелеста з гуркотом зняли, прийшов Щербицький, і зйомку закрили. Тоді Параджанов сказав: „Якщо мені це не дали зняти, мені більше ніколи не дадуть знімати фільмів в Україні”. І ще сказав: „Проклинаю! Хай буде проклятий той режисер, котрий захоче знімати за цим сценарієм!” (див.: [7]).

Ця драматична історія ілюструє не лише творчу складність програми перевтілення літературного тексту в кіносценарій, але й, що не менш важливо, містить у собі узагальнюючий сенс – яскраво підкреслює вплив соціальних подій на творчий рух культури в цілому.

Звернення Параджанова саме до цього тексту не випадкове: режисера вабили експерименти з контамінацією різних видів мистецтв. Як він наголошував,

мистецтво не може жити тільки масовою комерційною продукцією чи середнім загальноприйнятим рівнем, як не може жити і самим учорашнім днем. Воно потребує художнього дерзання, ризику, експерименту, його суть – постійне випробування, перевірка на суспільну спроможність усе нових і нових естетичних підходів, способів художнього мислення [10, с. 183].

Саме тому експериментальний текст М. Коцюбинського поставав приводом для художнього експериментування у сценарній та режисерській практиці С. Параджанова. Зокрема, як висновує, перегукуючись із І. Дзюбою, А. Авраменко, „новела Коцюбинського сама по собі вирізняється тематичною поліфонічністю, а інтертекстуальний твір Параджанова розширює його до рівня узагальненого образу української ментальності” [1, с. 71].

Проте рецепція сценарію С. Параджанова в порівнянні з першотекстом, вимагає більшої прискіпливості, ніж видається на перший погляд. Нижче розглянемо ряд положень, що підтверджують оригінальність параджанівської інтерпретації, попри її другорядність по відношенню до тексту українського класика. Так, залишаючи для сценарію персонажу „Intermezzo” (з італ. – „перепочинок, пауза”), кіномитець, тим самим, закарбовує її авторське смислове наповнення. Як музичний термін це слово означає невелику інструментальну п'єсу, що виконується між основними діями драматичного чи оперного твору. Отож письменник перетворював музичний термін на стрижневу алегоричну метафору, що передбачала життєвий та творчий перепочинок, період духовного відродження людини. Це своєрідний ліричний відступ у насиченій біографії митця, період тимчасової паузи, проведений на лоні природи, подалі від людей: „А вдень я здригався, коли чув за собою тінь від людини, і з огидою слухав ревучі потоки людського життя, що мчали назустріч, як дикі коні, з усіх городських вулиць” [6, с. 298].

С. Параджанов, як митець, що тонко відчував споріднену душу іншого митця, перегукуючись з ним, доповнює, розширює змістове наповнення „intermezzo”. Він не прагне лише ідеалізувати чи ідеологізувати письменницьку постать, що робили, наприклад, критики, розглядаючи цю новелу в контексті подій революції 1905 року як „розповідь письменника про те, як втомилася його чутлива душа, перенасичена враженнями тяжких і жахливих картин навколишнього суспільного життя того часу” [10, с. 169], тим самим обмежуючи зміст тексту ідеями класової боротьби, акцентуючи переважно зв'язок митця з природою і народом, проте оминаючи його трагедію як індивіда. Натомість С. Параджанов, насамперед, прагне розкрити письменника як особистість, саме як людину і водночас митця. Художник живе реальним життям: за сценарієм він прогулюється містом, відвідує салон „Мадам Дюшель”, надсилає подарунок жінці, до якої він іде на побачення, вкладає спати своїх дітей, бачить сни, милується творами мистецтва [9, с. 149–167]. При цьому зберігається провідний філософський мотив першотексту – утома митця перетворюється на дискурс, на рефлексію думки:

„Я утомився. // Бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а й чуже. А врешті, хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, як води притоків у річку”. // Пауза. // „Заздрю планетам: вони мають свої орбіти і ніщо не стає їм на їхній дорозі. Тоді як на своїй я скрізь і завжди стрічаю людину” [9, с. 154].

У цьому уривку сценарію, як бачимо, виразно звучить онтологічна нота. Закономірно, ідейний сенс та стиль першотексту не міг відповідати канонам соціальної літератури, був значно глибшим, але С. Параджанов ще більше навантажує його, створивши фактично один із найперших, майже недосяжних зразків вже постмодерного тексту.

У першотексті М. Коцюбинський ніби прогнозує сценарну версію свого тексту. Всупереч усталеним традиціям, дивуючи читача, перед прозовим текстом він подає нетривіальних „дійових осіб”: Моя утома, Ниви у червні, Сонце, Три білих вівчарки, Зозуля, Жайворонки, Залізна рука города, Людське горе (див.: [6, с. 297]). Перед нами, насамперед, символічні персонажі, втілення суперечливих почуттів і переживань ліричного героя. Як наголошував С. Параджанов, цим ліричним героєм, дійовою особою майбутнього фільму поставав сам „Коцюбинський Михайло”, а всі інші – лише „діючі символи й алегорії”. „Перепочинок” письменника С. Параджанов відтворює у чіткому часопросторі: „початок ХХ століття”, „місце дії – Чернігів...” [9, с. 149].

Зауважимо, що, завдяки можливостям кіно, кіносценарна персоносфера значно багатша й не обмежується вказаними на початку сценарного тексту „дійовими особами”. Тут і людина в чорному циліндрі, і мадам Дюшель, і Аплаксіна, і модистка, і діти Коцюбинського: Юрій, Оксана, Ірина, Роман, а також двірники, робітники, друкарі, пасажири, солдати, селянин, рибалка, лірник, хлопчик-поводир, жандарм, прапорщик, семінаристи. І хоча більшість з них з’являється лише раз в окремому епізоді, проте всі вони доповнюють сцену, перетворюючи її в цілісну картину – образ реального життя письменника.

Параджанов адаптує й наративний рівень першотвору, що

відіграє не менш важливу роль, ніж, скажімо, композиція, бо визначає центр читацьких орієнтацій, співвідношення описових (статичних) й оповідних (динамічних) фрагментів у тексті, що впливає і на хронотоп твору [11, с. 63–70].

Якщо у М. Коцюбинського розповідь іде від першої особи – автора, надаючи цій прозі особливого ліризму, то в кіносценарії улюблений і шанований письменник перетворюється з оповідача на героя, стає об'єктом кінооповіді. На це вказує вже сама наративна розбіжність початків імпресіоністичної новели та кіносценарію. Новела починається із саморефлексії:

Лишилось тільки ще спакуватись... Се було одно з тих незчисленних „треба”, які мене так утомили і не давали спати. Дарма, чи те „треба” мале, чи велике, – вагу те має, що кожен раз воно вимагає уваги, що не я їм, а воно мною уже керує. Фактично стаєш невідьником сього многоголового звіра. Хоч на час увільнитись від нього, забути, спочити. Я утомився [6, с. 297].

Початок сценарію інакший: „У Чернігові довго йшла людина... // Михайло Коцюбинський... // Людина, довго йшовши, різко обернулася обличчям...” [9, с. 149]. У випадку з кіносценарієм зміни нарації, очевидно, вимагає кіножанр – завдання нового тексту показати буття особистості в дії, створити „ілюзію”, що ми самі „чуємо” й „бачимо” те, що відбувається в його свідомості. Тут читач перетворюється на читача/глядача, оскільки сприймає текст через кінокамеру, яка фіксує рух героя в реальному й духовному просторі.

Розширює С. Параджанов також основну сюжетну канву першотвору, насичуючи її численними покадровими вставками: Коцюбинський у Чернігові, салон „Мадам Дюшель”, Аплаксіна, діти Коцюбинського, голуби з ілюстрованими крилами, дім Коцюбинського, продаж „капіталістичної та соціалістичної” літератури, сни письменника, фотографії, екфрасиси образотворчих пам'яток, військові алузії. Численні сценарні вставки покликані доповнювати подієвість тексту, ще більше увиразнювати

біографічну лінію, оскільки в першотворі замість традиційного сюжету з подіями та вчинками героя письменник подає сюжет внутрішній, зітканий із різних особистих переживань. Видається, що перед читачами змальовано майже суцільний пейзаж, проте ми бачимо його не на власні очі, а переважно через сприйняття ліричного героя. Переживання розкриваються під час подорожі письменника в село, милування чудовими краєвидами, прогулянки із собаками, спілкування із селянином. Цього, проте, на думку Параджанова, було замало для повноцінної картини відтворення образу митця як різносторонньо багатой особистості.

У сюжетну канву кіносценарію оригінально впліталися інтермедіальні, інтертекстуальні та оніричні вставки. Зокрема, відомо, що режисер планував використати для монтажу старі дореволюційні світлини із сімейних фотоальбомів і журналів – насамперед, для відтворення колориту епохи (див.: [4, с. 54]). За сценарним текстом перед реципієнтом мала поставати ціла галерея відповідних добі М. Коцюбинського фотографій та картин: „300 літ царювання дому Романових... // Батьки першого царя... (гравюра). // Перший цар і цариця (гравюра). // Євдокія Лук'янівна Спенєва, Михайло Федорович Романов (1907 рік, фото)...” [9, с. 151] або „Церковник Йосип Перч виносить з поля битви пораненого отця Щербаківського... «Вперед, за царя й вітчизну» – останні слова Щербаківського (картина, олія)” [9, с. 152]. Саме такі інтермедіальні (екфрастичні) вкраплення до тексту, розширюючи змістовний потенціал першоджерела, насичували його фактуру історичними та політичними реаліями, візуалізували новелу класика в суголосності з режисерським задумом.

Соціальна нота, звичайно, зберігалася С. Параджановим, але подавалася оригінально. Вміщена в кіносценарій, приміром, сцена, де колишні солдати, рекламуючи книги новітньої європейської літератури, переповідаючи їхній короткий зміст, водночас ілюструють історичний дискурс періоду написання:

– Купіть роман Уеллса „Коли той, що спить, прокинеться”... Роман-сенсація! Прокидається несподівано, проспавши два століття, демократ Грем і бачить, на свій подив, що опинився не в царстві „свободи й рівності”, а у світі абсолютизму, втіленому в безликому

образі колективного Капіталу [9, с. 156]; – Купуйте поезію великого міста... Такими поетами промислових міст є новітні італійські поети, так звані футуристи... Пан Марінетті... [9, с. 157]; – Купіть поезію войовничого імперіалізму... З пуританина-песиміста перетворився на імперіаліста й Кіплінг... Він не тільки поет, а й філософ імперіалізму. Адже, на його думку, бог доручив... // Бог доручив... Бог доручив... Бог доручив! [9, с. 157].

Цей фрагмент сценарію заслуговує на окрему аналітику, так само, як і усі інші художні засоби кіномистецтва, за чий рахунок здійснюється трансгресія літературного тексту в кіномистецтво.

Так, не менш оригінальними, з яскраво вираженим сюрреалістичним відтінком та „орнітологічною” нотою подані в кіносценарії описи сновидінь письменника. Наприклад:

Михайло Коцюбинський дрімав у червоному кріслі, оббитому ситцем... // Він усміхався у сні... Чому? // Йому здавалося, ворони висиділи своїх пташенят, цесарки ходили під сидіннями фотелів, ведучи за собою подібних до сірого попелу цілий виводок... Фазани перелітали з гачка на гачок, роняючи довгі коричневі пера з чорними плямами... // Ворони сідали на голови жінок... // Жінки спали... Вони механічно хотіли пришпилити живих ворон довгими шпильками до свого волосся... [9, с. 157].

Наведені описи яскраво представляють саме стилістику С. Параджанова, який у такій формі показував хаотичність життя, водночас намагався донести до глядача глибинні мотиви, які не можна було висловити прямо через їх песимістичний пафос світосприйняття – це було абсолютно неприпустимим у контексті соцреалістичної ідеї.

Зауважимо, що саме „неправильне тлумачення життєвих фактів і мотивів поведінки ліричного героя”, „тяжіння до естетики Кафки, ніж до естетики Коцюбинського”, „перенасичення хворобливими асоціативними образами”, „символікою, що тяжіє до модерністських течій”, „неточне прочитання фраз”, уведення образу коханки Олександри Аплаксіної, недвозначні натяки на реалії радянського життя та експерименти з формою подачі хрестоматійної фабули – спричинили різку критику з боку т. зв. художніх рад і заборону знімати фільм за поданим сценарієм (див. про це: [10, с. 169–175]).

Однак під час обговорення кіносценарію звучали думки й на захист творчої свободи митця. Зокрема, режисер В. Довгань зазначав:

Параджанов яскравий, незвичайний режисер, і те, що написано у Коцюбинського, він змінив по-своєму, по-параджановськи, і останнього більше, ніж Коцюбинського, і це дуже відчувається. Багато епізодів нагадують епізоди з попередніх робіт Сергія, режисерський сценарій було збудовано окремими фразами, метафорами, тобто варіаціями Параджанова [10, с. 172].

Суголосні цій думці й слова параджанівського дослідника Ю. Левіна:

Сергій Йосипович вклав у цю роботу багато особистого. Він нічого не зруйнував у тексті улюбленого письменника, нічого не перекрутив, але осяяв його світлом своєї душі. Замінивши ліричного героя новели самим Коцюбинським, режисер розширив і драматизував оповідання так, що сповідь звучить в іншому реєстрі, й нам виразний її зміст. Ні, це не модернізація, не вивертання класики заради злоби дня. Це те нове, що вніс у практику екранізації Параджанов і що теорії належить осмислювати, а кінематографістам – освоювати [10, с. 176].

Проте ця позитивна риторика не допомогла втіленню задуму С. Параджанова.

Заборона зйомок відповідного кіносценарію за однойменним текстом М. Коцюбинського позбавила читачів/глядачів побачити втіленим яскравий зразок украї оригінального, але не руйнівного прочитання класики, перекреслила творчий тандем Параджанова і Коцюбинського, який, за словами дослідниці А. Авраменко, „міг би бути продовженням тріумфу «Тіней забутих предків»» [1, с. 73]. Зміни нарративу, сюжетні доповнення, інтермедіальні та інтертекстуальні вкраплення до першотексту, ніяк не руйнуючи його художньої мотивації, розширювали, поглиблювали, по-новому інтерпретували авторський задум новели „Intermezzo” в мистецькому ключі інакшої художньої форми, оригінально зберігаючи вишукану стилістику класика. Насправді, перед нами поставала не лише чергова адаптація класичного тексту до нових можливостей мистецтва, а, скоріше, жанрова форма інтермедіального римейкування.

1. *Авраменко А.* Незняті фільми Сергія Параджанова / Анна Авраменко // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання : зб. ст. / упоряд. Л. Брюховецька. – Київ : Задруга, 2010. – С. 67–75.
2. *Аронсон О.* Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / Олег Аронсон. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 379 с.
3. *Базен А.* Что такое кино? : [сб. статей] / Андре Базен ; [пер. В. Божовича, И. Эпштейн]. – Москва : Искусство, 1972. – 382 с.
4. *Барський В.* Про Параджанова та його фільми / В. Барський // Сучасність. – 1984. – № 12. – С. 54.
5. *Идлис Ю. Б.* Категория автора в тексте сценарной адаптации: на материале сценариев Гарольда Пинтера : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Идлис. Юлия Борисовна. – Москва, 2007. – 240 с.
6. *Коцюбинський М.* Твори : в 7 т. – Київ : Наукова думка, 1973–1975. – Т. 2. – 383 с.
7. Левон Григорян: Духовна батьківщина Параджанова – це Галичина. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://zaxid.net/grigoryan_duhovna_batkivshhina_paradzhanova__tse_galichina_n1268406.
8. *Мартьянова И. А.* Текст киносценария и киносценарий текста / И. А. Мартьянова. – Санкт-Петербург : САГА, 2003. – 207 с.
9. *Параджанов С.* Intermezzo : [сценарій] / Сергій Параджанов // Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії / [упоряд. Р. М. Корогодський, С. І. Щерба]. – К. : Спалах, 1994. – С. 149–167.
10. Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність : твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії / [упоряд. Р. М. Корогодський, С. І. Щерба]. – Київ : Спалах, 1994. – 280 с.
11. *Ткачук О.* Наративна стратегія малої прози Михайла Яцкова / О. Ткачук // Слово і час. – 2003. – № 1. – С. 63–70.
12. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения : в 6 т. / Сергей Эйзенштейн. – Москва : Искусство, 1964–1971. – Т. 1. – 696 с.

**ОРИГИНАЛЬНАЯ ВТОРОСТЕПЕННОСТЬ:
КИНОСЦЕНАРИЙ ЗА ЛИТЕРАТУРНЫМ ТЕКСТОМ
(„INTERMEZZO” СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА)**

Наталья Валериановна Никоряк

orcid.org/0000-0001-6658-0114

nikoriak2008@ukr.net

Кандидат филологических наук, доцент

Кафедра зарубежной литературы, теории литературы и славянской филологии

Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича

Ул. Коцюбинского, 2, 58012, г. Черновцы, Украина

Аннотация. Доказывается, что второстепенный статус киносценария, созданного за литературным первоисточником, не всегда свидетельствует о его второстепенном качестве. Нередко киносценарий литературного текста не уступает первоисточнику – он может быть вполне оригинальным, качественным, самостоятельным. В русле заданного вектора рассмотрен киносценарий Сергея Параджанова „Intermezzo” (1970), по одноименному тексту М. Коцюбинского.

Ключевые слова: С. Параджанов, М. Коцюбинский, „Intermezzo”, киносценарий, поэтика названия, персонификация, нарратив, интермедийный римейк, интертекстуальность.

**ORIGINAL MINORITY:
THE SCREENPLAY BASED ON THE LITERARY TEXT
("INTERMEZZO" BY SERHII PARAJANOV)**

Nataliia Nikoriak

orcid.org/0000-0001-6658-0114

nikoriak2008@ukr.net

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

Abstract. A screenplay, being a new and objectively separate form of the modern art and at the same time a new type of text, takes an autonomous niche in the literary canon. Though and nowadays too little scientific attention is paid to the script legacy of one writer/scenarist/artist or another. Normally screenplays are incorporated into the complete works of a writer on the rights of addendum to the main body of texts as merely a minor work in spite of the fact that a screenplay can be written more masterly than its film interpretation. If it comes to an editor or a scenarist who did not manifest themselves actively on the field of literature then their texts can be found at best in collections of screenplays or in archives in typewritten form albeit the texts as separate creations can appear really valuable from the aesthetic standpoint. Even more complicated situation is with a screenplay-interpretation of a literary text: first of all because of uncertainty of the status it does not just stay on peripheries of the genre hierarchy but is ignored as a text.

A scenarist-adapter in such a case appears not quite an original author of his text: he does not bear full responsibility for his creation as the aesthetic value of

adaptation on the one hand depends on quality of the original and on the other hand on competence of the screenplay's reader (the whole film crew), capable of noticing, evaluating and accepting the scenarist's version. Hence the reference to the literature classics, proven by the receptive environment and by time, argues “the technology” of creation of an original film model. Thus the minor status of the text-intermediary must not necessarily evidence of the minor quality. The more original are properties of a literary primary source, the greater unbalancing of them creates the screen adaptation, the bigger creative talent is needed to strike a new balance, may be not the same but equivalent in artistic value to the previous one. In line with the defined vector the original minority demonstrates itself on the example of the screenplay “Intermezzo” (1970) by Serhii Parajanov based on the text of the same name of Mykhailo Kotsiubynsky.

Key words: S. Parajanov, M. Kotsiubynsky, “Intermezzo”, screenplay, poetics of the name, person sphere, narrative, intermedial remake, intertextuality.

References

1. Avramenko A. Nezniati fil'my Serhiiia Paradzhanova. In: *Ukrains'ke kino vid 1960-kh do s'ohodni. Problema vyzhyvannia* [Not stuffed movies Sergey Parajanov's]. Kyiv, 2010, pp. 67–75. (in Ukrainian).
2. Aronson O. *Kommunikativnyi obraz (Kino. Literatura. Filosofiia)* [Communicative image (Film, Literature, Philosophy)]. Moscow, 2007, 379 p. (in Russian).
3. Bazin A. *Chto takoe kino?* [What is a movie?]. Moscow, 1972, 382 p. (in Russian).
4. Barskyi V. Pro Paradzhanova ta ioho fil'my [About Parajanov and his films]. *Suchasnist'*, 1984, no. 12, p. 54. (in Ukrainian).
5. Idlis Yu. B. *Kategoriya avtora v tekste stsenarnoy adaptatsii: na materiale stsenariiev Garolda Pintera* [Author's category in the text of scenario adaptation: based on Harold Pinter's scripts]. PhD dissertation. Moscow, 2007, 240 p. (in Russian).
6. Kotsiubynsky M. *Tvory : v 7 t.* [Works: in 7 volumes]. Kyiv, 1973–1975, vol. 2, 383 p. (in Ukrainian).
7. *Levon Hryhorian: Dukhovna bat'kivshchyna Paradzhanova – tse Halychyna* [Levon Grigoryan: Paradzhanov's spiritual homeland is Halychyna]. Available at: https://zaxid.net/grigoryan_duhovna_bat'kivshhina_paradzhanova__tse_galichina_n1268406 (accessed 11 May 2017). (in Ukrainian).
8. Martyanova I. A. *Tekst kinostsenariya i kinostsenariy teksta* [Text of the script and script of the text]. St. Petersburg, 2003, 207 p. (in Russian).
9. Parajanov S. Intermezzo [Intermezzo]. In: *Serhii Paradzhanov: Zlet, trahediia, vichnist': Tvory, lysty, dokumenty arkhiviv, spohady, statti, fotohrafii*. Kyiv, 1994, pp. 149–167. (in Ukrainian).

10. *Serhii Paradzhanov: Zlet, trahediia, vichnist': Tvory, lysty, dokumenty arkhiviv, spohady, statti, fotohrafii* [Serhii Parajanov: Rise, tragedy, eternity: Works, letters, archival documents, memoirs, articles, photos]. Kyiv, 1994, 280 p. (in Ukrainian).
11. Tkachuk O. Naratyvna stratehiia maloï prozy Mykhaila Iatskova [Narrative strategy of little prose Mykhailo Yatskiv]. *Slovo i chas*, 2003, no. 1, pp. 63–70. (in Ukrainian).
12. Eisenstein S. *Izbrannyie proizvedeniya* : v 6 t. [Selected Works: in 6 volumes]. Moscow, 1964–1971, vol. 1, 696 p. (in Russian).

Suggested citation

Nikoriak N. Oryhinal'na druhoriadnist': kinostsenarii za literaturnym tekstom ("Intermezzo" Serhiia Paradzhanova) [Original Minority: The Screenplay Based on the Literary Text ("Intermezzo" by Serhii Parajanov)]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2017, no. 95, pp. 160–174. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 15.06.2017 р.