

УДК 82-2:791

ЕКФРАСТИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ СУЧАСНОГО КІНОСЦЕНАРНОГО ТЕКСТУ (В. Мицько „Портрет”)

Наталія Валеріанівна Нікоряк

nikoriak2008@ukr.net

Кандидат філологічних наук, асистент

Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

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

Анотація. порушується питання рецептивного сприйняття мистецьких творів самим автором і читачем-глядачем. Екфрастичні елементи сучасного кіносценарію В. Мицька „Портрет” свідчать про органічність цього прийому для практики створення кіносценарних текстів у цілому. Для кіносценарію, як історично детермінованої ХХ ст. літературної форми, тексти інших видів мистецтва пропонують свої ілюстративні зразки. Звернення автора до екфрасису зумовлюється прагненням у вербальний спосіб передати невербальне зображення.

Ключові слова: екфрасис, рецепція, кіносценарій, читач-глядач, В. Мицько.

„Еволюція мистецтва, взятого як щось єдине, виражається в постійних коливаннях між уособленням (диференціацією) і злиттям” [9, с. 16], – зазначав ще в пору становлення кіномистецтва Б. Ейхенбаум. Означене явище насамперед пояснюється синкретичною генетичною настановою мистецтв узагалі. „В різні епохи, – продовжує свою думку той самий дослідник, – те чи інше мистецтво прагне стати масовим і надихається пафосом синкретизму, намагаючись поглинути в себе елементи інших мистецтв” [9, с. 16]. На сьогодні це аксіоматична позиція в теорії, що впливає із загальної природи мистецтва. За словами К. О. Шахової, „можна твердити, що єдність мистецтв не переривалася, хоча вони й виокремилися з синкретизму свідомості печерного віку, виробили „родові” ознаки, власну специфічну мову” [8, с. 5]. Літературі протягом усього її розвитку були властиві творчі контакти з тими чи іншими видами мистецтва. Ці контакти не були односторонніми.

Не лише живописці, скульптори, музиканти і, зрештою, кіномитці черпали з літератури сюжети для своїх шедеврів, а й література створювала художні тексти у процесі рецептування, переосмислення, переживання почутого (музика) чи побаченого (живопис, скульптура, архітектура). Зокрема, природне тяжіння до візуалізації привело літературу до тісних контактів спочатку з живописом, а у ХХ ст. уже з кіномистецтвом.

У сучасному літературознавстві, глибоко зосередженому на концепції інтермедіальності, в останні роки спостерігається посилений інтерес до проблеми діалогу між літературою та іншими видами мистецтва, і, зокрема, з ініціативи Л. Геллера (див.: [4]) – до вивчення такого поширеного, проте не досить розгорнуто-висвітленого наукою явища, як *екфрасис* (див.: [10; 6; 3]). Усвідомлення екфрасису як специфічного літературного феномену бере свій початок ще з епохи Античності, коли він становив собою важливе поняття греко-римської риторики, під яким розумівся опис предмета, що містить зображення іншого предмета, ніби „відображення від-/зображення” [1, с. 275].

Новітня літературознавча наука пропонує кілька визначень цього поняття. Зокрема, на думку російського дослідника Г. Косікова, екфрасис слід інтерпретувати так: „У широкому значенні екфрасис – це словесний опис будь-якого рукотворного предмета, як-от храм, палац, щит, чаша, статуя чи картина. У більш вузькому значенні це опис не самого по собі предмета, а предмета, що містить зображення іншого предмета, групи предметів, якої-небудь сценки, сюжету і т.п. (класичний приклад – опис щита Ахілла в *Iliadi*)” [5, с. 15]. Отже, пропонується зараховувати сюди не лише грецьке „відображення від-/зображення”, а й будь-який опис витвору мистецтва. Подібної думки дотримується більшість сучасних дослідників. Зокрема, Л. Геллер пропонує розуміти під екфрасисом „будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого” [4, с. 18]. А В. Лепакін розуміє під екфрасисом „опис в літературному творі предмета зображального мистецтва”, тобто „створення словесного образу на основі візуального художнього образу” [6, с. 10]. Дещо по-іншому це явище тлумачить Н. Брагінська, розуміючи під екфрасисом „особливий тип тексту” і „специфічний жанр”, крім того, вона вводить поняття „діалогічного екфрасису”, лаштуючи під це поняття діалогічну форму опису картини [1, с. 226]. Нарешті, А. Воєводіна трактує це явище з точки зору його зручності – як технічний мистецький засіб. Дослідниця інтерпретує „явище екфрасису як прийом, за допомогою якого стає

можливим „переклад” мови одного виду мистецтва (музики або живопису) на мову іншого виду мистецтва (літератури)” [3, с. 3].

Зазначимо, що окремі дослідники сьогодні йдуть ще далі і, крім визначень, подають власні класифікації. Зокрема, В. В. Бичков виділяє кілька видів екфрасису: статичний греко-римський; динамічний давньоєврейський, біблійний; тлумачний; психологічний [2, с. 133–142]. В. Лепакін, не обмежуючись перерахуванням окремих видів екфрасису, пропонує три підходи до класифікації цього явища (див.: [6]). Зокрема, перший підхід у нього ґрунтується на специфіці об’єкта опису, на особливостях предмета екфрасису: святе місце, місто, архітектурна пам’ятка чи комплекс, живописне полотно, портрет, предмет прикладного мистецтва, музичний твір, опера, театральна вистава тощо. Такий екфрасис, на його думку, має описовий характер [6, с. 12]. Другий підхід полягає у класифікації на основі „реальності чи фіктивності об’єкта екфрасису” [6, с. 12]. Дослідник зазначає, що „тут можна виділити три види екфрасису: *екфрасис-проект, екфрасис-фікцію і екфрасис реального твору*” [6, с. 13]. І, нарешті, третій підхід до класифікації екфрасису ґрунтується на характері взаємозв’язку між екфрасисом і його джерелом, його об’єктом. Тут автор пропонує виділяти кілька видів екфрасису: *екфрасис-цитація, екфрасис-переклад, екфрасис-психологізація, екфрасис-враження чи зараження, екфрасис-передрозуміння, екфрасис-інтерпретація, екфрасис-ікона чи іконічний екфрасис* [6, с. 13–29]. Проте, незважаючи на чималу кількість різновидів, які запропоновано, все ж дослідник зауважує, що ці види „рідко зустрічаються у чистому вигляді”, „як правило, вони накладаються один на одного у межах опису одного й того ж візуального об’єкта і часто розділяти їх на види можна лише умовно” [6, с. 31]. Таким чином, мова може йти лише про домінування того чи іншого виду екфрасису в певному творі.

Кіносценарний текст виступає автономним літературним текстом, зразковим синтезом усіх трьох літературних родів. Як повноцінний літературний текст („дитя” двох видів мистецтва – літератури і кіно), він перебуває у діалозі та складних взаєминах з іншими видами мистецтва (живописом, музикою, скульптурою, архітектурою). Прийом екфрасису зручно висвітлює синтетичну природу та можливості цієї форми. Крім того, тут порушується важливе питання рецепції творів різних видів мистецтв.

Нижче подаємо аналіз екфрастичних елементів кіносценарію В. Мицька „Портрет” (2004) – тексту з доволі потужною екфрастичною структурою, що складається з різнорідних зразків.

Заслуговує на увагу поетика заголовку кіносценарію – „Портрет”. Сама назва спрямовує увагу реципієнта на об’єкт, що як такий є специфічним жанром мистецтва живопису. Особливість цього об’єкта в його функціональному навантаженні: саме він виступає тією точкою перетину, що пов’язує між собою всіх ключових персонажів кіносценарію. Водночас він постає ключовим образом кіносценарного тексту, парадигмою, зміст якої розкривається лише у цілісному сприйнятті тексту.

Власне, така практика давно відома. Твори мистецтва в літературі „часто виступають як ключовий символ, алегорія, філософське узагальнення чи метафора, співвідносяться з усією структурою твору як його найважливіша складова частина, відіграючи у книзі дуже значну, іноді вирішальну ідейно-образну роль” [8, с. 103]. Проте „ще частіше таку роль відіграє не якийсь конкретний, дійсно існуючий витвір мистецтва, а картина чи скульптура, що її породила фантазія письменника” [8, с. 103–104]. Наприклад, велике полотно „Оголена” в романі Е. Золя „Творчість”, портрети у творах О. де Бальзака „Невідомий шедевр”, М. Гоголя „Портрет”, О. Уайльда „Портрет Доріана Грея”, пейзажні полотна у романах А. Кроніна, Д. Голсуорсі, Дж. Фаулза, С. Моема та багатьох інших так само функціонують як художні образи [8, с. 104]. В цей ряд слід вписати також одноактівку Лесі Українки „Портрет”. Однак використаний сценаристом прийом, попри його традиційність, оригінальний у даному кіносценарному втіленні – сюжет розгортається як детективна історія розшуків вкраденої картини.

Зокрема, оригінальність проявляється в тому, що самого портрета ми так і не побачимо, проте говориться про його зміст – на портреті зображена у молодому віці бабуся головної героїні кіносценарію – незрячої дівчини Яні Солонської. Як зазначає сама героїня, „кажуть, я дуже схожа на бабуню” [7, с. 247]. Власне, цю думку підтверджує і детективний агент Максим, який взявся за пошук вкраденого портрета: „Ви дійсно дуже подібні. Я бачив каталоги. Така подібність – рідкісне явище” [7, с. 256]. Отже, читачу пропонується виконати ось що: за зовнішністю головної героїні (тобто будь-якої з актрис, що виконуватиме цю роль!) уявити і портрет самої бабусі.

За запропонованою В. Лєпахіним класифікацією екфрасису (див.: [6]), тут портрет виступає зразком саме екфрасису реального твору, хоча „цю роботу ніхто з мистецтвознавців не вивчав” [7, с. 252]. У тексті „програється” лише його рецептивний ресурс, що в

даному разі класифікує портрет як екфрасис-фікцію. Однак мовиться про його автора, як відомого митця – „галицького запізнілого імпресіоніста Модеста Манька” [7, с. 252], який був „відомим живописцем, проте по війні його творчість припинено через політику” [7, с. 255].

Логічно, що знаковою фігурою кіносценарію постає Андрій Левицький на прізвисько Барон, який у тексті виступає „найвідомішим колекціонером полотен Манька” [7, с. 256]. Ім'я цього персонажа автором вибране, можливо, не випадково, оскільки в Україні дійсно є знаний у сучасному світі художник-графік Андрій Левицький. Барон живе в „запольщівському” особняку, стилізованому під замок. Саме тут читачу/глядачу демонструється решта картин із зображенням Яніної бабусі. Проте у тексті кіносценарію підкреслюється неординарність самого способу демонстрації картин зі зміною рецептивної оптики: *„Протягом усієї екскурсії самих картин не видно. Натомість із місць, де вони мали б висіти, видно барона, Максима і Яню. Тло протилежної до картини стіни розмите; зображення спотворене округлістю оптичного ефекту, ніби передане крізь маленьку лінзу камери стеження; у розмовах чується луна. Складається враження ніби картини спостерігають за екскурсантами. / Рівень огляду першої з них розміщений на висоті обличчя. Спочатку з'являються барон із Янею, пізніше Максим. Яня – в центрі, дивиться завжди у правильному напрямі, Максим – праворуч неї, барон – ліворуч. Удивляючись, він робить павзу, обличчя його набуває сентиментального дитячого виразу. Яня широко відкриває очі. Максим підходить упритул до картини й дивиться на неї незворушно”* [7, с. 260]. Далі наводиться почерговий опис картин – і цей прийом не так характерний для кіносценарного, як для літературного тексту. Оскільки візуалізується або є носієм візуалізації не словесний ряд, а навпаки, на словесний ряд перетворюється візуалізація.

Власне, перед нами постають яскраві, доволі традиційні для літературної практики зразки екфрасису. Так, ще К. Шахова помітила подібне явище, коли зазначала, що „античні різьблені камені були оспівані в поезії сучасниками їх різьбярів, так само як і скульптури Праксітеля, і картини Апеллеса. Завдяки епіграмам античних поетів ми дізнаємося про картини, які зникли з часом назавжди. Завдяки словесним описам Джорджа Вазарі, який однаково добре володів пером і пензлем, ми можемо внутрішнім зором побачити перлини великих майстрів, що їх не помилювали

бурхливі й жорстокі часи. У XVIII столітті Й.-І. Вінкельман, Е. Форстер, А. Ф. Шлегель і великий Гете присвятили захоплені сторінки „Сікстинській мадонні” Рафаеля, а М. Гоголь у XIX блискуче втілив у слові сюжет, драматургію, барви, емоційне тло „Останнього дня Помпеї” К. Брюлова” [8, с. 17]. Висновки української дослідниці перегукуються зі спостереженнями сучасних дослідників екфрасису: „Подібне описове відтворення живопису стало кроком вперед на шляху введення елементів образотворчого мистецтва в літературу” [8, с. 17]. Важливим підсумком аналізу К. Шахової є врахування неоднозначності цього феномену та думка щодо рецептивної ваги його прочитання: „Будь-який опис твору, не відповідний самому твору, не є його аналогом, чи то йдеться про живописне полотно, чи про графічний аркуш, чи твір, роман, симфонію. Він передає лише вибірково певні якості, прикмети тощо і, крім того, відбиває не загальне, універсальне, а конкретне індивідуальне сприйняття, емоційне враження однієї особи, того, хто пише” [8, с. 18]. Як бачимо, у наведених рядках також йдеться про те, що, за сучасною термінологією, іменується екфрасисом.

Практика екфрасисних елементів у тексті В. Мицька переважно пов'язана з постаттю згаданого колекціонера. Він виступає в ролі своєрідного гіда-медіума, який не лише почергово представляє картини (наприклад: „Ця картина з Анною Солонською називається дуже просто: „Дівчина”), але й на запитання Яні „яка вона?” дає детальний, майже зоровий її опис, виступаючи своєрідним „перекладачем” з мови малярства на мову словесного живопису: „Тут Солонська ще дуже юна. Сукня з тонкої білої матерії під впливом сонячного світла, яке відбивається від підлоги, робиться ніби напівпрозорою. Вона одночасно надає легкості всій постаті дівчини, а освітлення знизу ніби підіймає постать у повітря. Таким чином, спинка крісла, за яку тримається дівчина, грає роль не опори, а навпаки, якоря – ніби допомагає їй не відлетіти догори. Ця легкість і невловимість молодості” [7, с. 260]. Цей яскравий зв'язок екфрасису-психологізації (за В. Лепакінім) попри опис об'єкта екфрасису зосереджує увагу на психологізації, на наданні візуальному образу відчутних емоційних рис, запозиченому з арсеналу літературних засобів.

Не випадкові в кіносценарній канві ще два описи, кожний з яких також має свою конструктивну позицію в тексті. Їм знову передуює ремарка щодо огляду і реакції глядачів: *„Рівень огляду другої картини – трохи опущений. Частково видно ноги екскурсантів. Барон виструнчується, ніби перед танцем, і,*

дивлячись униз, задоволено підіймає підборіддя. Яня під час його розмови починає тілом згадувати якісь ритмічні рухи. Максим незворушний і далі” [7, с. 260]. Барон називає чергову картину і, реагуючи на запитання Яні „яка вона?”, вдається до опису: „А ця величезна картина має назву „Вальс”. <...> Несиметричний погляд на затемнену вишневу кімнату. У глибині її танцює пара. Зображення обрамлюється справа темною спиною акомпаніатора, що контрастує з білістю клавіатури рояля. На пару в глибині, точніше, на плече натурниці Анни, крізь вікно падає вузенька смужечка світла. Складається враження, що саме її плече освітлює кімнату. / Через мізансцену вловлюється спокійна мелодія та повільний танець. Проте підсвідомо виникає настороженість, яка йде від затемненої партнерки Солонської. Ми бачимо нетрадиційне жіноче поєднання в танці на тлі традиційно вишуканих поз та убрань” [7, с. 261]. Картина ніби оживає і перед персонажами, й читачем/глядачем: змальовується не статичний об’єкт, а живий, рухомий, майстерно прописаний образ, який захоплює і збуджує нашу уяву. Власне, цей опис можемо класифікувати як зразок екфрасису-враження чи „зараження” (за В. Лєпахіним), оскільки оповідач тут просто „заражає” своїх слухачів і читачів/глядачів тими почуттями і враженнями, які переживає сам, споглядаючи візуальний образ.

Останній опис цілком завершує ідейне спрямування кіносценарної композиції на окреслення любовної історії. *„Рівень огляду третьої картини – над головами екскурсантів. З’являються тільки барон і Яня. Його розповідь сповнена поваги. Яня опускає щелепу, ніби дихаючи гарячим повітрям”* [7, с. 261]. Остання картина закономірно називається „Любов”.

Не можна не помітити, що історію, пов’язану з цією картиною, Барон оповідає як справжній дослідник-культуролог і цей фрагмент кіносценарію набуває самостійних ознак есею. Означений квазіесею цікаво навести розлого, позаяк він імпліцитно експонує робочу тезу нашої проблеми. Коментар до картини „Любов” вибудовано майже професійно: „При всій серйозності теми історія написання цього полотна не позбавлена комічності. / Оскільки Анна Солонська відмовлялася позувати нагою на лоні природи, а тоді ще молодий художник не мав великого досвіду праці з такими пристрасними сценами, то тут він залишив поле для фантазій. Велика площа жіночого тіла переводиться у білі плями, контури, неоформлені лінії. Така неоформленість часово передає напругу самого акту, його незавершеність. Така неоформленість – це радше бажання

молодого автора спричинити само відвертість, само відкритість душ глядачів. Радше само відкритість, ніж банальне прикривання автором сороміцьких місць для заспокоєння міщанських настроїв і відведення від себе осуду критики (а критика цього автора не любила). / Цікавим є вирішення образу чоловіки позаду. Його, по суті, не видно, бачимо лише руки й плече до шії. Але про його наміри можемо судити із розпаленості тіла. Саме розпаленості, бо відверто червоні кольори видніються лише у місцях із тонкою шкірою, ніби вгадується пульсація. Тобто така збудженість не є перманентним станом героя. Холодні місця на тілі розкладені на традиційні зеленуваті тони. Цей контраст кольорів ніби запитує у коханої: „Так чи ні? Так чи ні?”

Єдиний доторк цей проходить врешті
І рвуться запахи бібліотек
Вмирають брови
Падають повіки вниз

Єдиний доторк цей приходить врешті
І розум гупає негадано в росу
І давні штори догорають
Пустивши упосліджений димок

Із доторком отим вечорно вмреш ти
Пробудишся у срібнім полі вранішніх думок

Єдиний доторк цей приходить врешті
І дзеленчить нова трава
Й раптові хвилі
Рвуть важкий замок!

Із доторком отим вечорно вмреш ти
Пробудишся у срібнім полі вранішніх думок.
Автор картини писав і вірші” [7, с. 261–262].

Опис останньої картини, мабуть, виступає зразком і екфрасису-психологізації, і екфрасису-враження і „зараження”, і екфрасису-інтепретації, оскільки колекціонер у захопленні від своєї інтепретації картини навіть вдається до цитування поезій художника Модеста Манька, які емоційно дублюють відтворений візуальний ряд. Описи картин у кіносценарії В. Мицька за своєю функцією покликані пробудити образне, асоціативне читацьке мислення і водночас спонукати його до відповідних творчих рефлексій.

Власними, зовсім протилежними рецептивними враженнями від побачених картин у маєтку Барона ділиться детектив Максим: „Мої враження – що все... все маразм камерної інтелігенції! Ті художники просто малювати не вміли. Я не хотів би, щоб у моєї дівчини була зелена шкіра... і не хотів би, щоб на лиці в неї були всі кольори веселки. Я не хотів би, щоб моя дівчина літала попід стелею і світилася в кімнаті, як лампа! І не хочу грати свою дівчину в парку в білий день між березами! <...> Я не хочу, щоб у моєї дівчини між ногами були білі плями!” [7, с. 264]. Подібна іронічність рецептивного враження одночасно виступає й авторським попередженням. Наведені враження Максима у сценарії доволі яскраво контрастують з описами картин досвідченого поціновувача образотворчого мистецтва Андрія Левицького на прізвисько Барон. Власне, залучення зразків інших „медіумів” провокує і різні рецептивні реакції на ці тексти. Представники класичної історичної поетики, або ж т.зв. імагологічної компаративістики, звичайно, спробували б встановити авторські джерела відбитих у тексті творів живопису, проте художня мета наведеного тексту цього не потребує.

Метою тексту стає ідея рецептивних антиномій у прочитанні мистецтва як такого. Янині намагання хоч якось заповнити лакуни в інтелектуальному багажі Максима проявляються у походах з ним по антикварних крамницях, музеях або операх. Подаємо яскравий у цьому значенні приклад насиченого екфрасисами уривка зі сценарію: „*Максим (захопившись). От вам антикварна крамниця. // Я ня (імітуючи дзвоник над дверима крамниці). Дзінь-дзінь! // Максим (погляд на його обличчі). Невеликий портрет жінки років двадцяти з лишком, із довгою витягнутою шиєю міжвоєнного періоду, цигаркою в мундштуку й купою переведеного шовку. // Я ня. [Візія. Раптово погляд на ній кольоровій, уже в антикварній крамниці, вона вдягнена за міжвоєнною модою]. На мене не схожа. // [Знову видно антикварну крамницю – але вже іншу, в стилі тридцятих. Я ня та Максим обернені до живописного полотна. Картини не видно. Вони – на тлі вітрини з виходом на ретро-місто. Десь поруч їм посміхається прилизаний продавець]. // Максим. Досить милий натюрморт із винограду, апельсинів і фіг на фоні рожевої дозрілої міщаночки з пудом прикрас. Напружений погляд удаль і блиск очей говорять про ненаситне бажання знайти собі міщанчика. // Я ня. На мене не схожа. // [Ще інша крамниця]. // Максим. У-ля-ля! Керамічна статуетка сидячого Будди. Поверх стриманих кольорів на емалі легкими мазками пензлика додано*

золотої фарби; із чола випирає так зване третє око. // [Яня досягається й торкається пальцем названого ока. Світло гасне]. // <...> Чути голос Максима з легкою луною. Висвітлення. Упізнається зала музею. // М а к с и м (знову іронічно). Великий зал скульптур міської галереї мистецтв. Антична скульптура. Секунду... (Зчитує дані). Аполлон. Мала Азія, третє століття до нашої ери, теракота. У надзвичайній пластичності ліній торса виявляється краса цього бога, на жаль, більша частина тіла й голова незворотно втрачені, їх можна тільки уявляти. <...> М а к с и м (приснішуючи Яню). Ми запізнюємося в оперу! // Виходять. Світло гасне. Звучить коротесенький класичний уривок” [7, с. 266–267].

У наведеному фрагменті кіносценарію перед читачем/глядачем з калейдоскопічною мінливістю подаються описи картин вигаданих та не вигаданих авторів, статуетки сидячого Будди, скульптури Аполлона, які є яскравими зразками екфрасису фіктивних і відомих творів мистецтва. Крім зміни видів мистецтв, калейдоскопічно змінюється топос – антикварна крамниця з виходом на ретро-місто, звичайна крамниця, зала музею. Все це спонукає реципієнта перебувати у мистецькому просторі, у монтажний спосіб сприймати важливу інформацію, що допомагає відтворити образи персонажів.

Отже, введення в кіносценарний текст різновидових екфрастичних елементів наочно виступає органічною практикою. В першу чергу, за її рахунок цей літературний текст надзвичайно збагачується, у такий спосіб вступаючи в активний діалог з іншими видами мистецтва. Крім того, введення екфрасису презентує естетичний модус самого кіносценариста, його власні рецептивні потреби та враження від витворів інших митців, складає певний герменевтичний ресурс тексту, який не можна ігнорувати.

1. Брагинская Н. В. „Картины” Филострата Старшего : генезис и структура диалога перед изображением / Н. В. Брагинская // Одиссей. Человек в истории : картина мира в народном и ученом сознании. – М. : Наука, 1994. – С. 274–313.
2. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К. : Путь к истине, 1991. – 408 с.
3. Воеводіна А. В. Екфрасис в російській поезії „срібного віку” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.02 „Російська література” / А. В. Воеводіна. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Леонид Геллер // Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – С. 5–22.

5. *Косиков Г. К.* Теофиль Готье, автор „Эмалей и камней” / Г. К. Косиков // Готье Т. Эмали и камни : [сборник] / [сост., вступ. статья и комментарии Г. К. Косикова]. – М. : Радуга, 1989. – С. 5–28.
6. *Левахин В.* Экфрасис в русской литературе : опыт классификации / Валерий Левахин // Визуализация литературы : сборник статей / [ред.-сост. д-р Корнелия Ичин (Белград), д-р Ясмينا Войводич (Загреб)]. – Белград : Изд-во Филологического факультета Белградского университета, 2012. – С. 7–31.
7. *Мицько В.* Портрет : [кіносценарій] / Василь Мицько // Кіносценарії: Коронація слова / [відп. ред., передм. Володимира Войтенка]. – К. : KINO-КОЛО, 2006. – С. 245–284.
8. *Шахова К. О.* Образотворче мистецтво і література (Літературно-критичний нарис) / К. О. Шахова. – К. : Дніпро, 1987. – 195 с. – (Бесіди про художню літературу).
9. *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики / Борис Эйхенбаум // Поэтика кино: перечитывая „Поэтику кино” / [под ред. Р.Д. Копыловой]. – 2-е изд. – СПб. : РИИИ, 2001. – С. 13–38.
10. Экфрасис в русской литературе : сборник трудов Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – 215 с.

ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ СОВРЕМЕННОГО КИНОСЦЕНАРНОГО ТЕКСТА (В. Мицько „Портрет”)

Наталья Валериановна Никоряк

nikoriak2008@ukr.net

Кандидат филологических наук, ассистент

Кафедра зарубежной литературы и теории литературы

Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича

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

Аннотация. Поднимается вопрос рецептивного восприятия художественных произведений самим автором и читателем-зрителем. Экфрастические элементы современного киносценария В. Мицько „Портрет” свидетельствуют об органичности этого приема в практике создания киносценарных текстов в целом. Для киносценария, как исторически детерминированной XX в. литературной формы, тексты других видов искусства предлагают свои иллюстративные образцы. Обращение автора к экфрасису обусловлено стремлением вербальным способом передать невербальное изображение.

Ключевые слова: экфрасис, рецепция, киносценарий, читатель-зритель, В. Мицько.

ЕКПХРАСТИК ЕЛЕМЕНТИ МОДЕРНОГО СЦЕНАРІЙНОГО ТІКСТА ("The Portrait" by V. Mytsko)

Natalia Nikoryak

nikoriak2008@ukr.net

The Department of World Literature and Theory of Literature

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

2 Kotsiubynskiy Street, 58012, Chernivtsi, Ukraine

Abstract. The purpose of this research is to study ekphrasis, a phenomenon actual in recent years, (N. Braginska, A. Voievodina, V. Bychkov, L. Geller, G. Kosikov, V. Lepahin), on the example of a modern scenario text ("The Portrait" by V. Mytsko). The topicality of the issue is stipulated by the need to analyze ekphrasis as a literary device that performs the function of a specific tool in the "translation" of painting, music, sculpture or architecture into the language of literature. The research methodology is based on the complex tool offered by the modern approaches utilized to single out and analyze new literary forms generated by the intermedial contextuality state (provisions of structural and semantic approach, genre-study discourse, receptive poetics practice.)

Other arts texts furnish scenario, a historically determined twentieth-century literary form, with their own illustrative examples. At the heart of the author's address to ekphrasis is the intention to verbalize a non-verbal image. In addition, ekphrasis presents the script writer's own aesthetic modus, her/his own receptive needs and impressions from other artists' works, comprising specific hermeneutic resource of the text that cannot be ignored.

Ekphrastic elements of the modern scenario "The Portrait" by V. Mytsko (ekphrasis-fiction, ekphrasis of the famous works of art, ekphrasis-interpretation, ekphrasis-psychologization, ekphrasis-impression or "infection") suggest organicity of this device for the practice of creating scenario texts in general. Due to this device, a literary text is getting extremely rich, thus engaging in active dialogue with other art forms. Furthermore, these descriptions in V. Mytsko's scenario are applied to arouse reader's/viewer's creative and associative thinking and, at the same time, encourage him/her to appropriate creative reflections.

Key words: ekphrasis, reception, hermeneutic resource, scenario, reader/viewer, V. Mytsko.

References

1. Braginskaja N. V. "Kartiny" Filostrata Starshego: genezis i struktura dialoga pered izobrazheniem. In: *Odissej. Chelovek v istorii: kartina mira v narodnom i uchenom soznanii* ["Epistolae" by Philostratus: genesis and structure of a dialogue in front of an image]. Moscow, 1994, pp. 274–313. (in Russian).
2. Bychkov V. V. *Malaja istorija vizantijskoj estetiki* [Minor History of Byzantine aesthetics]. Kyiv, 1991, 408 p. (in Russian).

3. Voievodina A. V. *Ekfrasys v rosiis'kii poezii "sribnoho viku"* [Ekphrasis in Silver Age Russian poetry]. Extended abstract of PhD dissertation (Rosijs`ka literatura). Dnipropetrovs`k National University. Dnipropetrovsk, 2008, 20 p. (in Ukrainian).
4. Heller L. Voskreshenie poniatii, ili Slovo ob ekfrasise. In: *Ekfrasis v russkoi literature: sbornik trudov Lozanskogo simpoziuma* [Revival of concept, or Word on ekphrasis]. Moscow, 2002, pp. 5–22. (in Russian).
5. Kosikov G. K. Théophile Gautier, avtor “Emalei i kamei”. In: Gautier T. *Emali i kamei* [Théophile Gautier, the author of *Émaux et camées*]. Moscow, 1989, pp. 5–28. (in Russian).
6. Lepakhin V. Ekfrasis v russkoi literature: opyt klassifikatsii. In: *Vizualizatsiia literatury* [Ekphrasis in Russian literature: classification experience]. Belgrad, 2012, pp. 7–31. (in Russian).
7. Myts'ko V. Portret [The Portrait]. In: *Kinostsenarii: Koronatsiia slova*. Kyiv, 2006, pp. 245–284. (in Ukrainian).
8. Shakhova K. O. *Obrazotvorche mystetstvo i literatura (Literaturno-krytychnyi narys)* [Fine Arts and literature (critical essay)]. Kyiv, 1987, 195 p. (in Ukrainian).
9. Eikhenbaum B. Problemy kinostilistiki. In: *Poetika kino: perechityvaia "Poetiku kino"* [Issues of screen stylistics]. St. Petersburg, 2001, pp. 13–38. (in Russian).
10. *Ekfrasis v russkoi literature: sbornik trudov Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian literature: Collected Papers of Lausanne Symposium]. Moscow, 2002, 215 p. (in Russian).

Suggested citation

Nikoryak N. Ekfrastychni elementy suchasnoho kinostsenarnoho tekstu (V. Myts'ko “Портрет”) [Ekphrastic Elements of Modern Scenario Text (“The Portrait” by V. Mytsko)]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 87, pp. 230–242. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 15.03.2013 р.