

УДК 82:791.632Параджанов
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-15>

Наталія НІКОРЯК,
orcid.org/0000-0001-6658-0114
кандидатка філологічних наук, доцентка,
доцентка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна) *n.nikoriak@chnu.edu.ua*

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОДИ КІНОСЦЕНАРІЮ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА «ІКАР» (1972)

Інтертекст кіносценаріїв Сергія Параджанова (1924–1990) є вагомим елементом його художньо-кінематографічної мови, який вимагає особливої уваги з боку дослідників. Метою даної розвідки постає аналіз режисерського сценарію «Ікар» (1972) Сергія Параджанова в аспекті інтертекстуальної методології. Дослідницькі завдання – реконструкція процесу інтеграції режисером міфологічних, літературних, культурних, біографічних «цитат» у тканину сценарію. Даний аналіз дозволяє глибше зрозуміти унікальність та багатогранність «кінематографічного письма» режисера.

У процесі аналізу нами виявлено цілий комплекс інтертекстуальних кодів, що проявляються на різних рівнях сценарного тексту. Сценарій «Ікар» у метафоричному плані кодифіковано як своєрідний «палімпсест», що вибудовується на основі трьох текстів: «Четвертий розворот» П. Лебеденка, «Інга» («Коли людина посміхнулася») В. Івченка, «Міф про Дедала та Ікара». У межах інтертекстуального аналізу фіксуємо архітекстуальність: генологічний зв'язок сценарного тексту Параджанова з жанром кінопоєми О. Довженка, що формує у читача/глядача певні «горизонти очікування». Підкреслено, що інтертекстуальна алюзія на Ікара подана у сценарному тексті практично з перших рядків, встановлюючи одразу конструктивний діалог із давньогрецьким міфом. Параджанов переосмислює міфологічний сюжет, поглиблює його образну структуру, подаючи історію Ікара як метафору свободи творчості, людського прагнення піднятися над обмеженнями, розширити межі своїх можливостей. Він постає символом прагнення людини до невіданого, яке супроводжується ризиком і можливістю падіння.

Проаналізовано паратекстуальні елементи: передмову, назву та епіграф сценарію, які виступають ключовою ознакою виходу в простір міжетекстовості, водночас моделюючи загальний контекст сприйняття. Зафіксовано ряд культурно-історичних інтертекстуальних кодів: автор вибудовує образи за асоціативним принципом з фрагментів сучасної йому дійсності. Виявлено ще одну форму інтертекстуального діалогу між сценарієм та давньогрецьким міфом – екфразис – опис фрагменту вистави про Ікара, що відбувається на сцені оперного театру. Зафіксовано й автоінтертекст біографічного досвіду С. Параджанова: цей інтертекстуальний прийом дозволяє з'ясувати, як особистий досвід, події чи образи з життя автора впливають на його творчість і в який спосіб оприявнюються у сценарному тексті.

Ключові слова: «Ікар», Параджанов, кіносценарій, інтертекст, паратекст, архітекст, екфразис.

Nataliia NIKORIAK,
orcid.org/0000-0001-6658-0114
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of World Literature and Theory of Literature
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
(Chernivtsi, Ukraine) *n.nikoriak@chnu.edu.ua*

INTERTEXTUAL CODES OF THE SCREENPLAY “ICARUS” (1972) BY SERGEI PARAJANOV

The intertext of Sergei Parajanov's (1924–1990) film scripts is an important element of his artistic and cinematic language, which requires special attention from researchers. The purpose of this article is to analyse the director's screenplay «Icarus» (1972) by Parajanov in the aspect of intertextual methodology. Among the research tasks is the reconstruction of the integration process of mythological, literary, cultural, and biographical «quotes» into the plane of the script. This analysis allows for a deeper understanding of the uniqueness and multifacetedness of the director's «cinematic writing».

In the process of analysis, we discovered a whole complex of intertextual codes that appear at different levels of the script text. The screenplay «Icarus» is metaphorically codified as a kind of «palimpsest», which is built on the basis of three texts: «The Fourth U-Turn» by P. Lebedenko, «Inga» («When a Person Smiled») by V. Ivchenko, «The Myth of Daedalus and Icarus». Within the framework of intertextual analysis, we indicate architextuality: the genre connection of

Parajanov's script text with the genre of O. Dovzhenko's film poem, which forms certain «horizons of expectation» in the reader/viewer. As emphasized, the intertextual allusion to Icarus is presented in the script text almost from the first lines, establishing a constructive dialogue with the ancient Greek myth. Parajanov reinterprets the mythological plot, deepens its figurative structure, presenting the story of Icarus as a metaphor for the freedom of creativity, the human desire to rise above limitations, to expand the boundaries of one's possibilities. Icarus becomes a symbol of man's desire for the unknown, which is accompanied by risk and the possibility of falling.

The paratextual elements are also analysed: the preface, title, and epigraph of the script, which act as a key sign of entering the space of intertextuality, while modelling the general context of perception. A number of cultural and historical intertextual codes are recorded: the author builds images according to the associative principle from fragments of contemporary reality. Another form of intertextual dialogue between the script and the ancient Greek myth has been identified – ekphrasis – a description of the play fragment about Icarus, which takes place on the stage of the opera house. The auto-intertext of S. Parajanov's biographical experience has also been considered: this intertextual technique allows us to find out how personal experience, events or images from the author's life influence his work and in what way they are manifested in the script text.

Key words: «Icarus», Parajanov, film script, intertext, paratext, architext, ekphrasis.

Постановка проблеми. Інтертекстуальність кіносценарію є важливим аспектом дослідження як сучасного кіномистецтва, так і літературознавства, що відображає взаємодію між різними текстами та культурними кодами. Це явище передбачає використання кіносценаристами елементів інших культурних продуктів – літературних творів, класичних фільмів, міфів, історичних фактів чи навіть повсякденних реалій – з метою створення багатопланових, багатозначних наративів. Інтертекстуальні зв'язки в кіносценарних текстах не лише збагачують сюжет, а й поглиблюють сприйняття фільму глядачами, пропонуючи нові контексти та інтерпретації. Вивчення інтертекстуальних стратегій допомагає зрозуміти, як кіно працює з культурними кодами та як через ці зв'язки формуються нові сенси в кінематографічному мистецтві.

Інтертекст кіносценаріїв Сергія Параджанова (1924–1990) є вагомим елементом його художньої мови, який вимагає особливої уваги з боку дослідників. Параджанов використовував численні культурні та історичні алюзії, звертаючись до літературних, мистецьких, релігійних і фольклорних джерел, що створює багатопланову тканину сенсів у його кіносценаріях і фільмах. Однак проблема полягає в тому, що ці інтертекстуальні зв'язки не завжди є явними для читачів/глядачів, що вимагає від дослідників детального аналізу способів інтеграції таких елементів у сценарну структуру. Аналіз цієї проблеми дозволяє глибше зрозуміти унікальність та багатогранність «кінематографічного письма» митця.

Аналіз досліджень. Поняття «інтертекст», «інтертекстуальність» і «діалогічність» вже доволі тривалий період функціонують у сучасному літературознавстві. Відомо, що теорія інтертекстуальності актуалізувалася наприкінці 60-х рр. ХХ ст. у працях французької постструктуралістки болгарського походження Юлії Крістєвої, яка не лише

запропонувала даний термін, але й значно розширила концепт інтертекстуальності (Крістєва, 2004). У наслідок злиття бахтінського поняття діалогічності/діалогу з інструментарієм структуралістської лінгвістики утворилося нове поняття інтертекстуальності, канонічне визначення якого належить Р. Барту: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваних формах: тексти культури минулого і тексти сучасної культури. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат» (Barthes, 1973: 1015) Вчений увів «інтертекстуальність» у коло значущих наукових парадигм, так званих «анонімних формул»: «Фрагменти культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо, – всіх їх поглинув і змішав текст і довкола нього існує мова» (Barthes, 1973: 1015). Р. Барт наполягав на чіткому відокремленні інтертекстуальних форм від усіх інших зразків явного чи прихованого цитування: «Як необхідна передумова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів; вона являє собою поле анонімних формул, походження яких рідко можна помітити, несвідомих і автоматичних цитувань без лапок» (Barthes, 1973: 1015). У такий спосіб в теорії постструктуралізму була знята дилема запозичень і впливів, первинності і вторинності текстів.

Аналізуючи механізм «міжтекстових зв'язків», У. Еко вводить поняття «інтертекстуальний діалог», що визначається як «феномен, при якому в даному тексті луною відзиваються попередні тексти» (Еко, 1994: 16). Науковець підкреслює, що текст містить велику кількість потенційних значень, однак жодне з них не може бути домінуючим; текст лише представляє читачеві поле можливостей, актуалізація яких залежить від його інтерпретаційної стратегії (Еко, 2004: 72). Це важлива рецептивна умова функціонування літературної форми, оскільки інтертекстуальність постає тією

глибиною тексту, що виявляється у процесі його взаємодії з суб'єктом. Однак, як зауважує Р. Ніч, «міжтекстові зв'язки неможливо обмежити лише внутрішньолітературними відсиланнями», «адже вони охоплюють як зв'язки з позалітературними способами й стилями мовлення, так і нерідко семіотичні зв'язки між різними явищами мистецтва та комунікації (образотворче мистецтво, музика, фільм, комікс тощо)» (Ніч, 2007: 72).

Ж. Женетт у книзі «Палімпсести» подає чітку класифікацію різних типів інтертекстуальності, яка й на сьогодні виступає базовою матрицею для нових класифікацій (Genette, 1982). Дослідник виокремлює п'ять основних різновидів: інтертекстуальність (співприсутність двох або кількох текстів в одному: цитата, алюзія, натяк тощо), паратекстуальність (внутрішні зв'язки між компонентами одного й того ж тексту: заголовки, епіграфи, передмови тощо), метатекстуальність (своєрідний коментар одного тексту до іншого, що полемізує з ним), архітекстуальність (стосується жанрової класифікації текстів) та гіпертекстуальність (будь-які зв'язки між новоствореним текстом Б (гіпертекст) і правлячим йому за орієнтир або взірцем текстом А (гіпотекст), коли елемент конституювання відсутній) (Genette, 1982: 8–13).

У такий спосіб кризь призму інтертексту світу постає як «величезний мегатекст», в якому все колись уже було сказане, а нове стає можливим тільки за принципом калейдоскопу, коли змішування одних і тих самих елементів дає нові комбінації. Текст в такому випадку перетворюється на «ехокамеру» (Р. Барт), «ансамбль пресупозицій» (М. Ріффатер), «мозаїку цитат» (Ю. Крістева), «палімпсест» (Ж. Женетт), де кожний наступний новий вислів «пишеться зверху на попередніх», а «кожен текст знаходиться поверх старого» (Д. Фоккема).

Мета статті – проаналізувати режисерський сценарій «Ікар» (1972) Сергія Параджанова в аспекті інтертекстуальної методології, реконструювати процес інтеграції режисером міфологічних, літературних, культурних, біографічних «цитат» у тканину сценарію.

Виклад основного матеріалу. Ікар є одним з найвідоміших міфологічних образів, що постає символом втілення одвічної мрії людства про крила, прагнення людини до свободи, пізнання, творчості, і, водночас, є своєрідним символом-застереженням про небезпеку надмірних амбіцій і людської гордині, тому водночас втілює як героїзм, так і трагічну поразку. Цей образ і міф, пов'язаний із ним, привертав увагу митців багатьох поколінь у різних сферах мистецтва – у живо-

писі, скульптурі та музиці («Падіння Ікара» Карло Сарачені, «Дедал та Ікар» Шарля Поля Ландона, «Політ Ікара» Джейкоба Пітера Гові, «Ікар» Анрі Матісса, «Дедал та Ікар» Фредеріка Лейтона). У літературному дискурсі, починаючи від «Метаморфоз» Овідія, Ікар з'являється у Дж. Чосера, К. Марло, В. Шекспіра, Дж. Мільтона, Дж. Джойса, В. Одена, В. К. Вільямса, А. Єнсена та ін. Привертав увагу цей образ і українських письменників, зокрема згадаймо «Ікара» М. Вороного, «Легенду про Дедала та Ікара» С. Горицькіта, збірку «Ікар на метеликових крилах» В. Голобородька, «Політ Ікара» М. Воробйова, «Ікар (Політ)» Т. Белімової.

У ХХ ст. давньогрецький міф актуалізувався через нове підкорення неба, тому неодноразово ставав предметом художньо-мистецького осмислення. Не оминув цей «вічний образ» у своїй мистецькій творчості й відомий український режисер та сценарист Сергій Параджанов. Однак сценарій «Ікар», як і багато інших сценаріїв, – це «ще один із нереалізованих задумів Сергія Параджанова», який був написаний ще восени 1972 року (Морозов, 2024: 210). Свій майбутній фільм режисер прагнув присвятити «першопрохідцям і першовідкривачам, які прокладають нові шляхи в мистецтві та науці» (Морозов, 2024: 217). Параджанову вдалося подолати перші етапи схвалення, сценарій спочатку був запущений у підготовку, однак після серії бюрократичних перевірок відхилений (Інга/Ікар Сергія Параджанова..., 2004: 262). Це стало частиною широкої кампанії цензури та утисків, спрямованої на обмеження творчої свободи Параджанова, що зрештою призвело до фактичного закриття шляху режисеру до нових кінопроектів. «“Падіння” Ікара, – зауважує Ю. Морозов, – означало, що Параджанову назавжди перекрито дорогу в українське кіно, якому він вірою і правдою служив двадцять три роки, якому приніс міжнародну славу» (Морозов, 2024: 213). У такий спосіб сюжетика міфу про Дедала та Ікара метафорично конотує і з біографією самого режисера, «творчі крила» якого безжально підрізали: «Як хотілося працювати Параджанову в ті часи – це було якесь невпинне виверження ідей та образів, які обрушувалися на нас у кожному спілкуванні з ним. Один за одним, незмінно, лягали “в стіл” сценарії, що обіцяли стати несподіваними, але такими очікуваними фільмами. Те, що він фонтанував ідеями, здавалося природним, як активний гейзер. Але тепер, згадуючи все, це, розумієш, на якому злеті його зупинили» (Рапай, 2024: 206).

Режисерський сценарій «Ікар» можна розглядати як своєрідний палімпсест (за Ж. Женеттом), оскільки він вибудований на основі трьох тек-

стів, які почергово «стираються», але їхні «сліди» залишаються в наступних версіях. За мотивами роману Петра Лебеденка «Четвертий розворот» відомий український кінорежисер Віктор Івченко написав сценарій «Інга» («Коли людина посміхнулася»). Однак самостійно втілити його в життя завадила раптова смерть режисера (фільм за його сценарієм поставив у 1973 році його син – Борис Івченко). Мелодраматичну історію віддали на реалізацію Сергію Йосиповичу, проте «написаний у традиціях побутового реалізму сценарій ніяк не в'язався з метафоричним стилем Параджанова» (Морозов, 2024: 212). Маючи за плечима вже кілька незреалізованих кінопроектів (здаймо хоча б «Київські фрески» (див.: Нікоряк, 2013)), режисер не бажав конфліктувати з можновладцями, тому, за його словами, зберіг «ВСЕ ГОЛОВНЕ, починаючи від основної ідеї і закінчуючи сюжетом», але свідомо, «різкіше й чіткіше» окреслив «основні ідеї – філософську тему Ікара й Вірності» (Параджанов, 2024: 221). Як наслідок, на сценарний текст В. Івченка у символічно-метафоричному зрізі накладався ще й давньогрецький «Міф про Дедала та Ікара», що повністю змінило стилістику тексту, первісний задум, жанрове вирішення (філософська кінопоема) та назву майбутнього фільму – «Ікар». Але це були не просто часткові зміни. Постав новий оригінальний сценарний текст, який відрізнявся «як за формою, так і за змістом», на що вказала у своєму висновку сценарна редакційна колегія Держкіно УРСР: «При зовнішньому збереженні фабульної схеми Інги в режисерському сценарії С. Параджанова відбулися певні концепційні зміни, з'явилися нові діючі особи, нові сюжетні лінії, в нього увійшов документальний кіноматеріал <...>. А головне, змінився сам творчий, стильовий метод підходу до розкриття художньої ідеї, сюжету, образів героїв. <...> Йдеться не про часткові відступи від літературного сценарію, а про кардинальні зміни, яких він зазнав в інтерпретації С. Параджанова. Отже, посилається на літературний сценарій В. Івченка і Ю. Пархоменка як на основу режисерського сценарію С. Параджанова було б у цих обставинах неправильно і з чисто етичних міркувань» (Інга/Ікар Сергія Параджанова..., 2004: 261–262). У такий спосіб С. Параджанов буквально вибудовує новий текст «на руїнах старих» (за Ю. Крістевою), його режисерський сценарій стає не просто текстом-реципієнтом, а дійсно палімпсестом у концептуальному зрізі, презентуючи багатшаровий процес формування, де кожен новий пласт накладається на попередній, не знищуючи його повністю.

Щодо жанрового вирішення сценарію (і майбутнього фільму) слід зауважити, що жанр кінопоєми обрано не випадково. Зародження та становлення цього жанру в українському літературно-кінематографічному дискурсі пов'язують з ім'ям відомого українського режисера, сценариста та письменника Олександра Довженка. Саме у його доробку сформувалися основні жанрові ознаки кінопоєми: яскраво проявлений ліричний характер, коли візуальні образи і звуки використовуються як поетичні засоби для вираження глибоких ідей або емоцій; експерименти з кінематографічними техніками, такими як монтаж, кольорова палітра, композиція кадрів, що створює особливу емоційну атмосферу; мала кількість або цілковита відсутність діалогів, акцент робиться на образах, музиці та візуальних ефектах, що яскравіше передають основну ідею; часте використання символічних, метафоричних образів для передачі складних філософських або соціальних ідей. Вже навіть на етапі режисерського сценарію можна побачити, що майже всі ці жанрові ознаки тут присутні. Відповідно в аспекті інтертекстуальності можемо говорити про так звану архітекстуальність (за класифікацією Ж. Женетта), фіксуючи саме жанровий зв'язок текстів.

Крім того, Олександр Довженко як своєрідна інтертекстуальна цитата, з'являється у самому сценарії: «Довженко, що йде безкраїм степом» (Параджанов, 2024: 222). Параджанов веде своєрідний інтертекстуальний діалог, що проявляється не лише в жанровому зрізі, а й мистецько-творчому: «Параджанов вступає в прямий діалог зі своїм учителем, тим самим підкреслюючи, чий традиції він має намір продовжити. Природно, по-своєму, але з урахуванням усіх особливостей драматургічної форми, відкритої Довженком» (Морозов, 2024: 214). У такий спосіб сценарний текст одразу моделюється з ряду кадрів з натяками, алюзіями, які спонукають читача/глядача проводити аналогії, розшифровувати режисерські інтертекстуальні коди.

Нова назва сценарію «Ікар» постає своєрідним інтертекстуальним маркером, який концентрує в собі й нову мистецьку ідею, фокусує авторський задум і, зрештою, спрямовує увагу у відповідному рецептивному ключі. Відомо, що назва як елемент паратекстуальності моделює загальний контекст сприйняття. Ім'я відомого міфологічного персонажа стає ключовим сигналом виходу в простір міжтекстовості, водночас проектує на сучасні режисеру культурні та буттєві коди. Проте не лише назва, а й передмова до сценарію розкриває головну ідею:

«Ода Небу й Людині. Сучаснику й Ікару, поєднана у Високому Слові, Музиці, Ритмі, Пластиці.

Це будуть Слова і Музика про непереборне прагнення Людини до Неба, Всесвіту. До Добра і Краси. Вірности, без якої Ікарів не буде.

Це буде Гімн Країні й Народам, що вони вперше легенду про Ікара зробили бувальщиною. Домінанта фільму, його Ідея, Філософія, Емоційний камертон, естетичні параметри, географія...

Ці слова і музику напишуть Поет і Композитор» (Параджанов, 2024: 220).

У такий спосіб Параджанов переосмислює давньогрецький сюжет, поглиблює його образну структуру, позаяк історію Ікара він тлумачить як метафору свободи творчості, людського прагнення піднятися над обмеженнями, розширити межі своїх можливостей. Ікар постає символом прагнення людини до невіданого, яке супроводжується ризиком і небезпекою падіння. Це також образ конфлікту між духовними прагненнями та реальними обмеженнями. Водночас Ікар – втілення того, що вільний політ може призвести до самознищення, але це не зупиняє людей у їхньому прагненні досягти більшого. Режисер був сучасником вагомих зрушень в авіаційно-космічній сфері, свідком першого польоту людини в космос й трагічної загибелі космонавта Гагаріна (документальні кадри повинні були увійти у канву художнього фільму). Тому він насичує текст актуальним історичним, культурним та біографічним контекстом, який у конотації з міфологічною сюжетикою витворює цілком нові, оригінальні й неповторні конфігурації. Оскільки режисер сприймає світ асоціативно, метафорично, тому й з'являється цей сучасний прототип Ікара в сюжетіці Параджанівського сценарію.

Не менш знаковим інтертекстуальним кодом постає й епіграф сценарію, який також виступає функціональним ключем до відповідного розуміння авторського задуму. С. Параджанов активно використовував цей архітектонічний складник у своїх кіносценаріях. І сценарій «Ікар» не став винятком. «Без темряви не було б поняття про світло» (Параджанов, 2024: 221) – це перша частина відомої цитати німецького письменника єврейського походження Ліона Фейхтвангера (1884–1958), яка повністю звучить як: «Без темряви не було б поняття про світло. Для того щоб світло усвідомило себе, воно повинно мати свою протилежність – темряву». Ідея цієї фрази має глибоке філософське і символічне підґрунтя, позаяк пов'язана з діалектикою протилежностей, зокрема зі світлом і темрявою, добром і злом, які взаємно визначають одне одного. Темрява стає тим фоном,

на якому ми можемо пізнавати і сприймати світло. Це загальний принцип, що стосується багатьох аспектів людського життя: добро не можна оцінити без зла, радість – без горя, легкість – без труднощів. Вислів можна трактувати і як символічне пояснення того, що відсутність чогось (наприклад, світла) надає іншому (темряві) більш чітке і значуще місце. Відтак темрява не є лише відсутністю світла, а є необхідною умовою для того, щоб ми могли усвідомити та оцінити значення світла в нашому житті. Зауважимо, принагідно, що подібні думки висловлювали й інші сучасники письменника – Герман Гессе і Карл Юнг. Використовуючи ці слова як епіграф, режисер вмонтовує їх в інший хронотоп, випробовує їх на актуальність у новому контексті, тим самим розширює їх символічно-метафоричний потенціал. Тому реципієнт повинен володіти неабиякими фоновими знаннями, позаяк йому доведеться ідентифікувати й інтерпретувати не лише епіграф згідно авторського задуму, а й інші інтелектуальні імпульси, які передає режисер через інтертекст.

Інтертекстуальна взаємодія може бути різною. Текст не обов'язково має містити прямі цитати, це можуть бути ремінісценції, алюзії, декодування заголовків, самоповтори тощо. Інтертекстуальна алюзія на Ікара подана в тексті практично з перших рядків, одразу встановлюючи конструктивний діалог з міфом. Режисер вибудовує яскравий метафоричний образ, презентуючи юних Ікарів сучасності: «Хлопчики на солоній покрівлі старої клуні розтягують і зшитий зі шматків полотна “парашут” на чотирьох мотузках. Обв'язують ними ще одного. Хлопчак, розкинувши рученята, стрибає з покрівлі й... падає, вкритий хмарою білого полотна...» (Параджанов, 2024: 222). Полотняна хмара стає візуальною римою з наступним кадром, позаяк «перетворюється на старт космічного корабля», «лице Гагаріна, його посмішка й знамените “Поехали”...» (Параджанов, 2024: 222). Таке римування кадрів, де поєднується дитяче захоплення польотом і доросле свідоме рішення, в уяві реципієнта чітко спрямовується у відповідному ідейно-смысловому ключі, заданому режисером. Але водночас воно постає поліреферентним, позаяк відсилає, з одного боку, до міфу, а з іншого – до тогочасних історичних реалій. Адже «Параджанов був художником, який надзвичайно гостро відчував пульс сучасного життя, його динаміку. Він був серед тих, хто усвідомлював сучасний стиль мистецтва, його універсальну мову, що знайшла своє втілення на екрані, на сцені, в літературі» (Морозов, 2024: 213).

Надалі образ Ікара постане своєрідним рефреном усього сценарію, а водночас медіатором між культурами та текстами. Монтажне зчеплення кадрів, що по чергово змінюються, не лише презентує назву майбутнього фільму, а й показує головну його концепцію – це історія про сучасних Ікарів:

«Молодий бородатий хлопець на фасаді хмарочоса закінчує мозаїчну фреску Ікар...»

Ікарові крила в золотому волоссі нареченої...

Аеропорти з емблемою спарених крил...

Злітають, ревуть могутні машини, дрижить марево летючого срібла в образі гігантської птахи...» (Параджанов, 2024: 222). Як бачимо, автор моделює образ за асоціативним принципом з фрагментів сучасної йому дійсності, які можна трактувати як культурно-історичні інтертекстуальні коди. Цю мозаїчну побудову образу Параджанов пояснював у вступній частині до сценарію: «Ідейно-естетичний образ Ікара в нашій картині складається за принципом мозаїки. Наш образ складався з різноманітних компонентів. Адже Ікар – це й Професор медицини, і Зайцев, і авіаконструктор, і Роман, Олексій, Фрунзик і – можливо головна фігура – Максим. Те ж можна сказати й про образи Вірності Ікарам» (Параджанов, 2024: 221). І такі режисерські зауваги до сценарію логічні. Читаючи текст, розуміємо, що в ньому підтексту більше, ніж тексту, бо Параджанов відчуває і мислить глобально, виводить текст на вищий метафоричний рівень: «Параджанов мислив метафорою, іноді укрупненою до вражаючої гіперболи. Він був Поет. Він був і Художник – його здатність бачити і поєднувати непоєднуване, відчувати найтоншу кольорову і фактурну гармонію не мала аналогів за тих часів. Він ніби носив у собі відразу всі шари світової культури, відгукуючись на певні зовнішні сигнали її присутності й будуючи свої вавилонські вежі символів, образів. Він був і Музикант – напрочуд точно відчуття звукоряду, що без найменшої фальші звучало в тканині фільму; звукове існування його світу так само неповторне в сучасному йому кіно» (Рапай, 2024: 209). На підтвердження унікальної візуальної метафорики наведемо хоча б одну яскраву цитату зі сценарію: «Купи верб і копиці – розкидані, ніби козацькі шапки. / Бездонно-голубе чисте озерне око» (Параджанов, 2024: 221).

Мозаїчний принцип побудови, обраний режисером, дозволяє по чергово презентувати персонажів кіносценарію, кожен з яких виступає своєрідним Ікаром у своїй сфері: це епізодичні образи відомих людей – Гагарін, Довженко, Зайцев, яких показано у експозиції сценарію, і його головні персонажі – Роман, Олексій, Максим, знайомство з якими від-

бувається поступово, відповідно до сюжету. Зауважується, що «ім'я Ікар, безсумнівно, вмикало в ньому (Параджанові. – Н.Н.) якесь джерело енергії, асоціативний потік, висхідний до немеркнучих цінностей світової культури. Ряд сюжетних колізій, долі героїв, їхні житейські ролі – можливість алюзій і зчеплень з вічними істинами людського життя» (Рапай, 2024: 208). Цим можна пояснити множинність оприявленень цього образу в сценарії режисера.

Першим повноцінним втіленням міфологічного Ікара у сценарії постає пілот пасажирського авіалайнера Роман. І хоча між цими образами пролягає надзвичайно велика часова дистанція, режисер знаходить те, що зближує їх. Між двома персонажами чимало типологічних тотожностей. І мова йде не лише про зовнішні атрибутивні ознаки (молодість/юність, краса), спільну мету – підкорення неба, політ, а й типологічно подібні розв'язки – трагічна загибель обох, практично на своєму життєвому злеті. Однак фіксуємо й пересмислення вічного образу відповідно до сучасного контексту.

Знайомство з Романом відбувається на пляжі, де він відпочиває після чергового польоту. Автор візуально чітко, буквально кількома штрихами характеризує його:

«Широко розкинувши руки, спить на піску Роман. Красивий, міцні ноги, груди, чорне пасмо на чолі. Поряд – чотири пілотські фуражки з емблемами.

Дівчата-манекенниці в яскравих (для тих часів) купальниках зупинилися навпроти Романа. Впізнали. Моментально ступнями красивих довгих ніг домалювали на піску до Романових рук крила. Та, що перуку кинула, написала біля ніг: Ікар. І, викликаючи заздрість і захват пляжників, втекли по самому краю піску й води, бризкаючи й сміючись.

Роман підвівся. Помчався за дівчатами.

На піску – відбиток крил Ікара» (Параджанов, 2024: 223–224). Напис стає наступним інтертекстуальним вузлом-зчепленням у композиційній структурі сценарного тексту і водночас зав'язкою сюжету, позаяк виступає приводом для знайомства Романа з дівчиною-стюардесою, що надзвичайно йому сподобалася:

«– Це ви написали Ікар?»

– Так.

– Але я не Ікар – я Роман.

Дівчина зніяковіло опустила очі.

– А мені... так хотілось... Я дуже люблю цю легенду...» (Параджанов, 2024: 225). У такий спосіб згадка про міф вмонтовується у тканину самого сценарію, стаючи своєрідним орієнтиром

для читача/глядача. «– Інго... – тихо повторив Роман, – Ікару потрібні крила...» (Параджанов, 2024: 226). Це відверте зізнання стане початком палкого кохання і водночас своєрідним рефреном, що неодноразово звучатиме у сценарії.

Ще однією формою інтертекстуального діалогу між сценарієм та давньогрецьким міфом постає екфрастичний опис фрагменту вистави, що відбувається на сцені оперного театру, де «юнак зображає перше чисте кохання», «заприсягався в коханні», «здійснював подвиг в ім'я кохання...»:

«Юнак із воску ліпив крила...»

Дівчина прив'язувала крила до рук Ікара...»

Юнак чекав на вітри...»

Й вітри підхопили Ікара...»

Над збуреними хвилями...»

Вставало сонце, танули воскові крила...»

Ікар намагався злетіти, відірватися од хвилі...»

Танули крила...»

Несли над знімлим світом...»

Ікар плив до дна. Зникав у коралових рифах...» (Параджанов, 2024: 230).

Параджанов не випадково вводить цей фрагмент, який можна тлумачити як своєрідне цитування претексту або «текст у тексті» (за Ю. Лотманом), правда в дещо модифікованому вигляді. Водночас його можна розглядати як інтермедіальне вкраплення, що вступає в діалог чи то з балетом «Політ Ікара» (1933) Ігоря Маркевича, чи з «Ікаром» (1935) Артура Онегера. Але цей фрагмент вистави яскраво сугестивний і переносить момент трагічності у структуру сценарію, оскільки стає пророчим елементом трагічної долі та кохання самого Романа та Інги, а разом і ще однієї закоханої пари Олексія та Ольги. Сцена з театральної постановки постає своєрідним дзеркалом для героїв, у відображенні якого вони побачать і свої долі. Фінальна ж сцена – пік трагічного пафосу: «Інга не вийшла на антракт. Роман гукав, та вона відмовилась. Вона – сама – сиділа серед тисячі червоних крісел...» (Параджанов, 2024: 230).

Відчуття неминучого горя ще більше посилюється від слів Інги, які у ретроспективі показують її життя до зустрічі з коханим:

«– Всього дуже багато... багато краси... дитинство... Десна... луг... молоко... випускний бал у школі... потім моделі... потім ти... ти... найкрасивіший, найсильніший... мій Ікар... Це багато для однієї людини... Роман...»

Він куйовдив її вологе волосся:

– Роман... Перший жах дитинства... Метелик на голці... Мій перший плач... А... А тепер... Ікар в оперному... я не буду літати з тобою... я буду...»

– Ікару потрібні крила» (Параджанов, 2024: 231). Передчуття фатальності їхньої долі, знаки, які вона бачить і прочитує, змушують Інгу радикально змінити професію.

Режисер намагається показати, що кожен із нас народжується Ікаром, лише доля у кожного складається по-різному: комусь передбачено велич польоту, комусь – гіркота падіння. Авіакатастрофа й трагічна загибель Романа та Ольги у наступних сценах стає тому підтвердженням. І напівфантастична сцена після смерті Романа, коли він веде розмову з «Генеральним», надає певного героїчного пафосу образу в цілому: «– Ви думаєте, що вмерли тільки ви... з вами вмерла частка мого серця... Така доля Ікарів... Ось вони перед вами, – вказав рукою на портрети. – Бо Ікар – це запальність, непоборне прагнення незвіданого, рух до витоків!.. Ікар – не тільки юнак, що ширяє над всесвітом. Це сталевар, що кинувся грудьми на металеву лавину, яка прорвала... Тракторист, що згорів у полум'ї хлібів...» (Параджанов, 2024: 237).

У структуру сценарію режисер вводить ще один прототип Ікара – Максима, сина Олексія та Ольги. І перша така ідентифікація відбувається у сцені перед пологовим будинком, куди товариші прийшли зустрічати Ольгу з немовлям. Фрунзік дивується, що новоспечений батько ще не обрав імені своєму синові. І пропонує перші літери їхніх імен, які фактично складаються в ім'я давньогрецького Ікара. «Цієї миті на сходах з'явилася Ольга. Юна няня несла білий конверт майбутнього Ікара» (Параджанов, 2024: 233). У такий спосіб у сценарії оприявнюється багатозарова інтертекстуальність, що поєднує міф про Ікара із життям Максима, надаючи героєві не лише метафоричний, але й глибоко психологічний вимір.

Лінія ідентифікації Максима як Ікара у сценарії логічно продовжена. Так, наступна згадка відбувається під час розмови Олексія з сином Максимом:

«– Ти мені колись маленькому... (батько посміхнувся) ...розповідав казку про Ікара...»

– Легенду, Максиме.

– Так... я теж хочу бути Ікаром... Навіщо ти хочеш, щоб я був моряком? <...> – Через багато років ти зрозумієш Ікари не тільки ті, що в небі...» (Параджанов, 2024: 240–241). З одного боку, ми бачимо, як Максим стає носієм символу Ікара, однак, з іншого боку, розуміємо, що його «польоти» обмежені реальними умовами та обставинами. У цьому контексті Ікар постає символом не лише прагнення до свободи та висоти, а й внутрішнього конфлікту і пориву до неможливого. Міфологічний Ікар – це юнак, що намагається піднятися до сонця, не зважаючи на попередження

батька. Зрештою його прагнення досягти чогось величного, але недосяжного, призводить до трагедії. Для Максима Ікара стає метафорою його прагнень і амбіцій, які можуть призвести до болючих наслідків або ж реалізуватися в інший спосіб – через зречення від неможливого. Фінальна сцена, де тема Ікара лунає як колискова, підсумовує весь попередній розвиток метафори:

«І тихо-тихо, як диво-колискова, лунала тема Ікара...

котра...

на всю потугу й силу

прозвучала в Пролозі!!!» (Параджанов, 2024: 251).

Фіксується у сценарії і автоінтертекст біографічного досвіду С. Параджанова. Зауважимо, що цей інтертекстуальний прийом дозволяє з'ясувати, як особистий досвід, події чи образи з життя автора впливають на його творчість і у який спосіб оприявнюються в тексті: через прямі посилання на життєві події, через використання автопортретних мотивів чи через інтеграцію власних переживань у художній нарратив. Так, дія експозиційної частини сценарію відбувається на Ризькому узмор' не випадково. Відомо, що режисер, який «ніколи не їздив у відпустку», відвідав Юрмалу зі своїм сином Суреном у серпні 1972 р. Там він і «підгледів» різні жанрові сценки курортного життя, які увійшли до його сценарію (Морозов, 2024: 215). З особистісних спостережень постали сцени весілля Інги та Романа, Ольги й Олексія, що відбувалися одночасно у Вірменії (!):

«Старі жінки в чорному зодягали Інгу й Ольгу у свої весільні вбрання. Зодягали їм головні убори своєї молодості. Прилаштовували до чола бірюзу...

Потім урочисто й благоговійно вчили танцювати жениха з нареченою під зурну...

Велика рідня співала весільних пісень» (Параджанов, 2024: 229). Оскільки кіноглядачу Параджанов вже презентував автентичний варіант українського весілля (згадаймо відповідні сцени з «Тіней забутих предків»), цього разу він переносить весілля закоханих пар до Вірменії, пропонуючи познайомитися з вірменськими традиціями. Ще один біографічний момент, зафіксований у сценарії, пов'язаний з Коростишівським кар'єром. Параджанов на прохання друзів і родичів кілька разів їздив до кар'єру, де видобувають граніт для пам'ятників. Як наслідок, у сюжеті сценарію з'явився епізод, який відбувається на Коростишівському кар'єрі: Інга, після трагічної смерті коханого чоловіка, приїжджає туди з Олексієм, щоб обрати камінь для надгробку (Параджанов, 2024: 237–238). У такий спосіб у сценарій інте-

гровано елементи біографічного досвіду режисера, які фіксують безпосередній зв'язок між його життям і сценарним текстом.

Висновки. Режисерський сценарій «Ікар» Сергія Параджанова постає показовим зразком для застосування інтертекстуальної методології. Дана методика допомагає реконструювати процес інтеграції режисером міфологічних, літературних, культурних, біографічних «цитат» у тканину сценарію, дозволяє глибше зрозуміти унікальність та багатогранність його «кінематографічного письма».

У процесі аналізу нами виявлено цілий комплекс інтертекстуальних кодів, що проявляються на різних рівнях сценарного тексту. Зокрема, сценарій «Ікар» у метафоричному плані кодифіковано як своєрідний палімпсест, оскільки він вибудовується на основі трьох текстів, що по чергово «стираються», але їхні «сліди» залишаються в наступних версіях: «Четвертий розворот» П. Лебеденка, «Інга» («Коли людина посміхнулася») В. Івченка, «Дедал та Ікар». У межах інтертекстуального аналізу фіксуємо й так звану архітекстуальність: жанровий зв'язок сценарного тексту Параджанова з жанром кінопоєми О. Довженка, що формує у читача/глядача певні «горизонти очікування». Параджанов вступає у своєрідний інтертекстуальний діалог, що проступає не лише в жанровому зрізі, а й мистецько-творчому, позаяк О. Довженко з'являється в самому тексті як певна інтертекстуальна цитата.

Підкреслено, що інтертекстуальна алузія на Ікара подана у сценарному тексті практично з перших рядків, одразу встановлюючи конструктивний діалог з давньогрецьким міфом «Дедал та Ікар». Образ Ікара тут постає як частина широкій системи культурних і текстових взаємозв'язків. Параджанов переосмислює давньогрецький сюжет, поглиблює його образну структуру, позаяк історію Ікара тлумачить як метафору свободи творчості, людського прагнення піднятися над обмеженнями, розширити межі своїх можливостей. Він постає символом прагнення людини до невіданого, яке супроводжується ризиком і небезпекою падіння. Водночас це образ конфлікту між духовними прагненнями та реальними обмеженнями. У такий спосіб сюжетика міфу про Дедала та Ікара метафорично конотує і з біографією самого режисера, «творчі крила» якого безжально підрізали.

Проаналізовано паратекстуальні елементи – передмову, назву та епіграф сценарію, які постали ключовою ознакою виходу в простір міжтекстовості, моделюючи загальний контекст сприйняття:

сконцентрували нову мистецьку ідею, сфокусували авторський задум і, зрештою, спрямували увагу у відповідному рецептивному ключі. Зафіксовано ряд культурно-історичних інтертекстуальних кодів, оскільки автор будує образи за асоціативним принципом з фрагментів сучасної йому дійсності. Мозаїчний принцип побудови, обраний режисером, дозволяє почергово презентувати персонажів кіносценарію, кожен з яких виступає своєрідним Ікаром у своїй сфері: це епізодичні образи відомих людей – Гагарін, Довженко, Зайцев, яких показано у експозиції сценарію, і його головні персонажі – Роман, Олексій, Максим.

Виявлено ще одну форму інтертекстуального діалогу між сценарієм та давньогрецьким міфом – екфразис – опис фрагменту вистави, що

відбувається на сцені оперного театру. Фіксується у сценарії і автоінтертекст біографічного досвіду С. Параджанова. Зауважено, що цей інтертекстуальний прийом дозволяє з'ясувати, як особистий досвід, події чи образи з життя автора впливають на його творчість і у який спосіб оприявнюються у тексті: через прямі посилання на життєві події, через використання автопортретних мотивів або через інтеграцію власних переживань у художній наратив.

Отже, режисерський сценарій «Ікар» С. Параджанова, як і чимало інших сценаріїв славетного режисера, може бути повноцінно прочитаний і зреалізований лише за умови дешифрування наявних у ньому різних інтертекстуальних кодів, органічно вмонтованих у його тканину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семиотики текстів / перекл. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
2. Інга/Ікар Сергія Параджанова. Хроніка дозволів і заборон. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 252–264.
3. Крістева Ю. Полілог / перекл. з фр. П. Таращука. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.
4. Морозов Ю. «Ікар». Історія злету і падіння. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 210–219.
5. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / перекл. з польськ. О. Галета. Львів : Літопис, 2007. 316 с.
6. Нікоряк Н. Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка «Київських фресок» Сергія Параджанова). Питання літературознавства: наук. зб. Вип. 88. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. С. 351–367.
7. Параджанов С. Ікар. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 220–251.
8. Рапай К. Ікар Приречений. Сценарії Сергія Параджанова. З коментарями фахівців / упор. Ю. Морозов. Київ : Дух і Літера, 2024. С. 202–209.
9. Barthes R. «Théorie du texte». Encyclopaedia Universalis. T. XV. 1973. P. 1013–1017.
10. Eco U. Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne. In: Réseaux, volume 12, n°68, 1994. Les théories de la réception. Pp. 9–26. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2617>
11. Genette G. Palimpsestes : la littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982. 467 p.

REFERENCES

1. Eko U. (2004) Rol chytacha. Doslidzhennia z semiotyky tekstiv / perekl. z anhli. M. Hirniak [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts / transl. from English. M. Girmiak]. Lviv : Litopys. 384. [in Ukrainian]
2. Inha/Ikar Serhiiia Paradzhanova. Khronika dozvoliv i zaboron. (2024) [Inga/Icarus by Sergei Parajanov. Chronicle of permissions and prohibitions]. Stsenarii Serhiiia Paradzhanova. Z komentariamy fakhivtsiv / upor. Yu. Morozov. Kyiv : Dukh i Litera. 252–264. [in Ukrainian]
3. Kristeva Yu. (2004) Poliloh / perekl. z fr. P. Tarashchuka [Polylogue / transl. from French. P. Tarashchuk]. Kyiv : Yunivers. 480. [in Ukrainian]
4. Morozov Yu. (2024) «Ikar». Istoriia zletu i padinnia [«Icarus». Story of rise and fall]. Stsenarii Serhiiia Paradzhanova. Z komentariamy fakhivtsiv / upor. Yu. Morozov. Kyiv : Dukh i Litera. 210–219. [in Ukrainian]
5. Nych R. (2007) Svit tekstu: poststrukturalizm i literaturoznavstvo / perekl. z polsk. O. Haleta [The world of the text: poststructuralism and literary studies / transl. from Polish. O. Galeta.]. Lviv : Litopys. 316. [in Ukrainian]
6. Nikoriak N. (2013) Intermedialnist yak zhanrotvorchyi faktor (kinostsenarna spetsyfika «Kyivskykh fresok» Serhiiia Paradzhanova) [Intermediality as a Genre-Specific Factor (Sergii Parajanov's "Kyiv Frescoes" ("Kyiv'sky Fresky") Script Specificity)]. Pytannia literaturoznavstva: nauk. zb. Vyp. 88. Chernivtsi: Chernivetskyi nats. un-t. 351–367. [in Ukrainian]
7. Paradzhanov S. (2024) Ikar [Icarus]. Stsenarii Serhiiia Paradzhanova. Z komentariamy fakhivtsiv / upor. Yu. Morozov. Kyiv : Dukh i Litera. 220–251. [in Ukrainian]
8. Rapai K. (2024) Ikar Pryrechenyi [Icarus the Doomed]. Stsenarii Serhiiia Paradzhanova. Z komentariamy fakhivtsiv / upor. Yu. Morozov. Kyiv : Dukh i Litera. 202–209. [in Ukrainian]
9. Barthes R. (1973). «Théorie du texte». Encyclopaedia Universalis. T. XV. 1013–1017.
10. Eco U. (1994) Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne. In: Réseaux, volume 12, n°68. Les théories de la réception. 9–26. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2617>
11. Genette G. (1982) Palimpsestes : la littérature au second degré. Paris : Seuil. 467.