

1. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява / Жак Ле Гофф ; [пер. з фр. Яреми Кравця]. – Львів : Літопис, 2007. – 350 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752с. – (Nota bene).
3. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623с.
4. Можаява А. Б. Аллегоризм Хуана де Мены / А.Б. Можаява // Пятнадцатый век в европейском литературном развитии / [отв. ред. А. Д. Михайлов]. – М. : ИМЛИ РАН, 2001. – С. 222–238.
5. Рихло П. Аллегорія / Петро Рихло // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С.18-19.
6. Axton R. Introduction / Richard Axton // Three Rastell plays. Four Elements, Calisto and Melebea, Gentleness and Nobility / [ed. by Richard Axton]. – Cambridge : D.S.Brewer Ltd, 1979. – P.1–26.
7. Clopper L. M. Drama, Play, and Game / Lawrence M. Clopper. – Chicago : The University of Chicago Press, 2001. – 343p.
8. Crohn Schmitt N. The Idea of a Person in Medieval Morality Plays / Natalie Crohn Schmitt // The Drama of the Middle Ages. Comparative and Critical Essays/ [ed. by C. Davidson, C. J. Gianakaris, J. H. Stroupe]. – New York : AMS Press, 1982. – P. 304–315.
9. Débax J.-P. Deux fonctionnements exemplaires du Vice: Nature et Fulgens and Lucrez, de H.Medwall / Jean-Paul Débax // Tudor theatre. The problematics of text and character. Vol. I. – Tables rondes I-II-III. – Bern : Peter Lang, 1994. – P.15–36.
10. Happé P. English Drama before Shakespeare / Peter Happé. – London : Longman, 1999. – 291p.
11. Lewis C. S. The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition / Clive Staples Lewis. – Oxford : Oxford University Press, 1953. – 378 p.
12. Mackenzie R. W. The English Moralities from the point of view of allegory / Roy W. Mackenzie. – Boston : Ginn and Co, publishers, 1914. – 278 p.
13. Medwall H. Nature Electronic resource / Henry Medwall. – Mode of access <http://ota.oucs.ox.ac.uk/scripts/download.php?approval=/ed65c44439cccf4ca4>
14. Nelson A.H. Introduction / Alan H. Nelson // The Plays of Henry Medwall/ Ed. by A.H.Nelson. – Tudor Interludes / [general editors M.Axton and R.Axton]. – Cambridge : D.S.Brewer, 1980. – P.1–30.
15. Puttenham G. The Arte of English Poesie (1589) / George Puttenham. – Menston : The Scholar Press limited, 1968. – 258p.
16. Walker G. Plays of Persuasion. Drama and politics at the Court of Henry VIII / Greg Walker. – Cambridge : Cambridge University Press, 1991. – 244p.
17. Walker G. When did «the medieval» end? Retrospection, foresight, and the end(s) of the English Middle Ages / Greg Walker // The Oxford handbook of Medieval Literature in English / [ed. by E.Treharne, G.Walker with the assistance of William Green]. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – P. 725–738.

Статтю подано до редколегії
27.08.2012 р.

УДК 82-2:791.632

Нікоряк Н. В. – кандидат філологічних н., асистент
кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича

Специфіка кіносценарної персоносфери

*Роботу виконано на кафедрі зарубіжної літератури
та теорії літератури та ЧНУ ім. Ю. Федьковича*

Проаналізовано важливий складник жанрової структури кіносценарію – персоносфера – явище, що пов'язане зі структурною організацією тексту на зрізі стосунків між персонажами. За типовий зразок взято один із сучасних кіносценаріїв – «Портрет» (2004) В. Мицька, аналіз якого підтверджує наявність чітких специфічних рис персоносфери кіносценарію як такого, що дає підстави зараховувати його до найновішої автентичної жанрової літературної форми, генерованої відповідним станом сучасної культури як естетичної системи.

Ключові слова: персоносфера, персонаж, кіносценарій, жанрова автентичність, В. Мицько.

Никоряк Н. В. Специфика киносценарной персониферы. Анализируется важная составляющая жанровой структуры киносценария – персонифера – явление, связанное со структурной организацией текста на срезе отношений между персонажами. За образец взят один из современных киносценариев – «Портрет» (2004) В. Мицко, анализ которого подтверждает наличие четких специфических черт персониферы киносценария как такового, что дает основания причислять его к новейшей аутентичной жанровой литературной формы, генерируемой соответствующим состоянием современной культуры как эстетической системы.

Ключевые слова: персонифера, персонаж, киносценарий, жанровая аутентичность, В. Мицко.

Nikoryak N. V. Peculiarity of the System of Personages of a Screenplay. An important element of a screenplay genre structure – system «of personages» – a phenomenon that is associated with structural organization of a text on the level of relationship between the characters is analyzed. As a typical sample we take one of the modern screenplays – «Portrait» (2004) by V. Mytsko, the analysis of which proves the presence of distinct specific features of system of personages of a screenplay that allows us to consider it as the latest authentic literary genre, generated by the modern culture as aesthetic systems.

Key words: system of personages, character, screenplay, genre authenticity, V. Mytsko.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми.

Одним з важливих вимірів жанрової структури кіносценарію є його персонифера – явище, що пов'язане із структурною організацією тексту у зрізі взаємостосунків між персонажами. Усвідомлення персонифери як специфічного феномену бере свій початок ще з епохи Античності (Платон), хоча й дотепер у літературній науці в нього немає власного дискурсу. Лише два дослідники виокремлюють персониферу як самостійний об'єкт (Г. Хазагеров та Л. Гекман). У сучасній гуманітарній науці вперше авторське визначення поняття «персонифера» запропонував російський учений Г. Хазагеров [див.: 10], який визначив її як «сферу літературних, історичних, фольклорних, релігійних персонажів» [10, 134]. На думку дослідника, персонифера виступає як універсальне явище, проте, залежно від середовища прояву, воно може мати свою специфіку. Крізь особистісний склад персонифери прочитуються певні історико-культурні реалії, конкретизуються уявлення, осмислюються цінності, формулюються концепти, робляться узагальнення. В її системі ідентифікуються й самі особистості. Отже, тут поняття «персонифера» представлено у доволі широкому значенні. Нині розробку парадигми «персонифера» запроваджено також в аспектах ідей про матеріальність думки, наявність в культурі її «сакрального ядра» [3, 74].

На особливу увагу заслуговує т. зв. *персонифера* кіносценарію, яка в нашому випадку означає «специфічну сукупність об'єктів, що можуть бути визначені як персонажі» [12, 89]. Як стверджує Л. Чернець, «у тому ж значенні (що й персонаж) в сучасному літературознавстві використовуються словосполучення *літературний герой, дійова особа* (переважно в драмі, де список дійових осіб традиційно подається за назвою п'єси)». Дослідниця вважає, що «у цьому синонімічному ряду (підкреслено нами. – Н. Н.), слово «персонаж» найбільш нейтральне, його етимологія маловідчутна» [13, 67]. На наш погляд, синонімізувати ці поняття у теоретичному плані не варто. Слід підкреслити, що сьогодні для нас аксіоматично має звучати справедливе визначення *персонажу* як «серії прояв певної особи в межах тексту», яке у 70-х роках минулого століття було сформульовано Л. Я. Гінзбург [4]. Воно вміщує в себе як поняття «літературний герой» (або той, за Арістотелем, що у драмі, зокрема, переводить колізію у конфлікт), так і поняття «дійова особа» (або один з учасників дії), але не може бути ототожнене з ними. Саме це визначення дозволяє уявити персониферу конкретного тексту як аргументовану принципом системності взаємодію персонажів цього тексту. Зауважимо, що у кіносценаріях список дійових осіб іноді подається після назви, проте, це швидше слідування театральній традиції, ніж домінантна особливість кіносценарної форми.

Вживаючи слово «персонаж», ми нівелюємо той авторський умовний поділ на «дійових осіб», які, власне, учасниками дії можуть і не бути. Крім того, персонажем сценарію може виступати не лише людина, ним може стати будь-яка жива чи умовно жива особа (тварина, рослина, фантастична істота): «в тих випадках, коли “живий” образ мало чим відрізняється від “неживих”, – справедливо зауважується сьогодні, – йому більше підходить нейтральна назва – персонаж» [6, 117]. Відомо, що «персонажу сферу літератури складають не лише відокремлені індивідуальності, але й збірні герої» [13, 68]. Останнє положення є актуальним, зокрема, щодо кіносценарію, оскільки тут досить часто, саме у масових сценах, показано такого «збірного персонажа» (наприклад, натовп, рятувальна бригада тощо).

Персоносфера кіносценарію може бути або розлогою, тоді вона фактично дублює персоносферу романного тексту, або, навпаки, малочисельною, що, умовно, зближує її з новелою, оповіданням, і водночас – з драмою як такою. Ця особливість складу персоносфери у такій жанровій версії як сценарій побіжно вже привертала увагу аналітиків. Так, І. Хейфіц зауважував, що є твори, де «щільність населення» мізерна, де, як у пустелях, на безмежних просторах рухаються самотні фігури дійових осіб. А бувають сценарії, в яких життя нагадує «години пік» на центральному московському перехресті» [11, 53]. Проте сьогодні, зокрема у різноманітних довідниках зі сценарної майстерності, існує й думка про те, що «як правило, в картинах використовується три-п'ять головних персонажів, максимум – сім. Серед них – і позитивні і негативні герої. Іноді в цю кількість входять тільки позитивні герої, а негативні виконують функцію другорядних...» [9, 61]. Крім того, «кожній дійовій особі в сценарії відведена певна роль, функції характерів можна розділити на чотири категорії: головний герой, підтримуючі характери, відтіняючі характери, тематичні характери» [11, 53]. Отже, у даному випадку мова йде, в першу чергу, про характер персонажа та кількісну їх наявність.

Хоча сьогодні сценаристам пропонуються навіть певні технології розробки персонажів сценарію [див.: 2], проте про аналіз їхньої взаємодії, як правило, не йдеться. Свого часу лише Ю. Лотман влучно зазначив, що «характер персонажа є набором усіх поданих у тексті бінарних протиставлень його іншим персонажам (іншим групам), уся сукупність уведення його до груп інших персонажів, тобто набір диференційних ознак» [7, 234]. Зрозуміло, що цей погляд представника семіотики передбачає свою методологічну програму. **Мета** дослідження – виокремлення окремих, значущих компонентів персоносфери у перспективі типової версії їх сприйняття.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Слід наголосити на жанрових відмінностях у змалюванні персонажів. Так, при знайомстві з оповідним твором читач вникає у його зміст, слідує за автором в найпотемніші закутки духовного світу персонажа. Він не тільки спостерігає події сам, але бачить їх очима учасників, зіштовхуються різні нарративні пласти. Читач, коли це потрібно автору, дізнається з тексту про думки персонажа, як той ставиться до того чи іншого факту, як оцінює його. Персонаж постає перед читачем окреслений і зовнішньо, і з огляду на його внутрішній світ.

У драмі персонаж виявляє себе сам, у дії. Ця теза відома ще з античних часів, коли Арістотель у своїй «Поетиці» влучно визначав драму як вид такої міметичної форми, що «показує героїв як людей діючих та діяльних» [1, 26]. Глядач може робити висновки про героя, лише стаючи безпосереднім свідком його вчинків, дій, слів, тобто спостерігаючи за ним ніби ззовні. Тут немає коментатора мотивувань вчинків героя, тлумача його вражень і роздумів, в ролі якого виступає автор-наратор оповідних жанрів. Головним засобом характеристики персонажа в драматичному творі переважно є його дієва характеристика, тобто зображення людини в дії, поведінці, вчинках, відношенні до оточуючих, розкриті через ці дії його внутрішнього росту, зміни, розвитку його суперечливості чи гармонійності.

У кіносценарії, на думку Є. Горбуліної, своєрідність змалювання людського характеру полягає, з одного боку, в тому, що образ створюється на основі загальних законів літератури, а з іншого – з урахуванням специфіки кінодраматургії [5, 53]. Синтетична природа сценарію визначає «співвідношення у характеристиці образу-персонажу засобів драматичного зображення і засобів характеристики, властивих епічним творам літератури, тобто є синтезом прийомів *драми* і *епосу*» [5, 53]. Інший дослідник (В. Юнаковський) зазначає, що «чітка окресленість характерів центральних образів дозволяє легше знайти потрібні події і тим самим яскравіше увявити собі розвиток дії» [15, 70]. І далі: «Складний процес створення образу, в якому органічно поєднуються риси, що роблять його одночасно і глибоко типовим, і глибоко індивідуальним. <...> Загострення в образі тих чи інших певних рис надає характеру дієвості» [15, 70–71].

Розглядаючи дієву характеристику персонажа, слід також підкреслити, що людину в будь-якому літературному творі характеризує не випадкова, вигадана письменником дія, а така, яка відповідає його характеру і в свою чергу впливає на цей характер, про що свого часу писав С. Ейзенштейн: «У становленні образу процес повинен відбуватися як з живою людиною в живому оточенні, – з обох кінців: образ впливає на розвиток дії, виходячи зі своїх передумов, але вихідна дія визначає ці передумови, і образ є, по суті, продуктом цієї дії, на яку він сам впливає зворотно» [14, 219]. Отож, автор оповідного твору розповідає про поведінку і вчинки персонажів, описує події та їх учасників. Драматург все це подає у формі дії, що відбувається, або, інакше, у формі дієвої характеристики.

Відповідно, за зразок взято один із сучасних сценаріїв – «Портрет» (2004) В. Мицька [8], аналіз персоносфери якого здійснюється у послідовному аналізі ієрархії персонажів. Вже на початку свого сценарію автор вміщує перелік «дійових осіб», який, власне, у загальному контурі окреслює нам персоносферу сценарію: «**Яня**, або Іванна Солонська – незряча дівчина років двадцяти п'яти; **Марія Різеншнауцер** – доглядальниця Яні, років п'ятдесяти; **Інспектор**, або Андрій Стефанов – слідчий міліції років п'ятдесяти; **Максим Борейко** – приватний детектив; **Барон**, або Андрій Левицький – досвідчений колекціонер; **Бабуня** – бабуня Яні, Анна; допоміжні персонажі» [8, 245]. Ця персоносфера набуває форми трапеції, на вершині якої, на одному рівні, розташовані ключові персонажі – Яня і Максим Борейко, нижче – доглядальниця Яні Марія Різеншнауцер і слідчий міліції Андрій Стефанов; замикають побудову – бабуня Яні і барон. Отже, персонажі умовно поділені за гендерною ознакою на два табори: у першому таборі перебувають лише жінки, в житті яких на даному етапі не було представників чоловічої статі, окрім, хіба що, канарка Моцарта, який «трохи боїться чоловічих голосів» [8, 252]; іншу групу складають чоловіки, які почергово втручаються в життя цих жінок. Об'єднуючою ланкою цих пар є виступає викрадений портрет бабусі.

Ключовим персонажем кіносценарної «піраміди» виступає *Яня*. Власне, про її життя ми дізнаємося спочатку з її діалогу з інспектором Стефановим: «з дванадцяти років я незряча [8, 246]», а далі з розмови з приватним детективом Максимом Борейком: живе «з канарком», «батьки загинули в автокатастрофі» [8, 250], вона вижила, але втратила зір; до родини виїжджати вона не погоджується, оскільки забезпечена і знаходить собі заняття: «Я н я . Я відмовляюся перелітати на інший континент, принаймні зараз, якщо ви про це. Я люблю цей парк, я звикла до нього. Пам'ятаю кожне місце в ньому, більшість великих дерев (*погляд із співрозмовників переходить до пейзажу у вікні і зближується з ним*), їхні запахи, шерехатість стовбурів (*зближення продовжується*), дрібні різнокольорові мазки листя (*зблизка вже видно верхівки дерев*) і **так далі (знов видно співрозмовників)**» [8, 253]. Отже, автор-сценарист нам показує і внутрішній світ героїні: її романтичність, закоханість у все прекрасне і, водночас, передає ностальгію сліпої людини за барвами. Проте робить це дуже лаконічно, оскільки сам жанр не передбачає розгорнутих психологічних характеристик, які ми простежуємо у класичних жанрах прози. До того ж, слід звернути увагу на використання т. зв. «психологічних пауз» у цьому діалозі, які лише підсилюють емоції самого читача-глядача.

Яня розповідає Максиму, що її обікрали і дещо з викраденого вона хоче повернути, зокрема портрет бабусі: «Я н я . Бабуся була дуже схожа на мене, як зовнішньо, так і душею. Вона довго прожила, встигла навчити мене гри на фортепіано, сама була актрисою, починала на студії ще за Польщі. А батьки мої були першими бізнесменами... часто у від'їздах, тож бабуню я пам'ятаю краще. Це її квартира, вона любила сидіти тут у шовковому халаті, із цигаркою в мундштуку. Вона померла неочікувано. Коли в країні було знято багато заборон, вона два рази їздила в Аргентину відвідати родичів і друзів дитинства, яких бачила востаннє наприкінці війни. Там вона і померла, – кажуть, дуже розчулилась від спогадів, коли зустріла там ченця, який був її другом дитинства» [8, 250–251]. Так, поступово, перед нами уточнюється ще один чинник хронотопу топос (це Львів), а також починає розгортатися характеристика ще одного з персонажів – Яниної бабусі – Анни. Звернемо увагу на Янині слова про їхню подібність з бабусею «як зовнішньо, так і душею», оскільки тут автором вміщена певна підказка реципієнту – Яня в душі також акторка, яка, крім того, як і бабуня, любить «дрібні авантюри» [8, 251]. Відповідно, через опис бабусі ми більше здогадуємося і про саму героїню, яка постає ніби копією ще невідомої нам персоні.

Отже, що персоносфера цього тексту досить специфічна, оскільки вміщує своєрідний конструкт, який замішаний на містиці «Яня – *портрет* – бабуня». Портрет виступає ніби ланкою, що з'єднує реальний хронотоп з ірреальним. Підтверджують це саме Янині слова: «...у мене завжди був тісний зв'язок із бабусею. Навіть після її смерті. Вона приходила до мене уві сні. Сни я час від часу бачу. Деколи ми спілкувались і наяву. Бабуня Анна багато для мене зробила до і після смерті, і сподіваюся, що... що зможе ще багато зробити. / Я відчувала її присутність шкірою чола, між брів, коли вона приходила. По шкірі ніжно пробігали мурашки, деколи мені чітко уявлялась біла постать поблизу, із якою відбувалось інтуїтивне спілкування. Зараз мені дуже важко. Містком для нашого спілкування був портрет, який висів у вітальні. <...> Вона зникла разом із портретом» [8, 251]. Саме портрет виступає тією точкою перетину, що з'єднує не лише Яню і бабусю, а практично усіх ключових персонажів кіносценарію.

Сценаристи, подібно до прозаїків, також, звичайно, мають змогу, хоча й дуже стисло, безпосередньо охарактеризувати внутрішній стан своїх героїв. Зокрема, В. Мицько у характеристиці персонажів використовує прийом *ретроспекції*, який притаманний і прозовим текстам, проте у кіносценарії він має свою специфіку. Тут спостерігається своєрідна контамінація – накладання спогадів персонажа на показ автором ретроспективних кадрів: «Я н я . Моему парку є фонтан, у якому я малою могла годинами тримати руки, поки шкіра на них не морщилася й не біліла. Ми часто приходили гуляти туди з бабусею. / *[Погляд зверху на дорослу жіночу розпластану руку, яка рухається над гравієвою доріжкою, врешті під нею виникає фонтан. Рука, горизонтально тримаючи долоню, опускається у воду...]*. / Я н я . Мої друзі любили відганяти голубів, які пили воду; дехто влаштував у воді цілу бурю і щедро нас кропив, аби ми пищали. А я завжди занурювала руки до дна і бавилась, перекидала там монети, залишені туристами. / *[...на дні біля руки поблискують золоті монети, чується вереск дітей, свист і стукіт поїзда...]* / Я н я . Єдиним, що могло відволікти, був поїзд – він зрідка стукотів на горизонті парку. Деколи я ще бавилася з великими повільним равликами. / *[...погляд знизу на равлика на тлі сонця, що пронизує об'єктив; завдяки оптичному ефекту ця істота здається гігантом; вона ворушить вусиками; чути стукіт поїзда ...]* / Я н я . Бабуня, на відміну від мами, давала мені повну свободу дій, тільки не дозволяла забирати оті гроші, «бо ввечері до фонтана прийдуть дорослі пани та пані, й не матимуть чим бавитись» безпритульні. / *[...ще видно руку у воді, чути стукіт поїзда. З обох боків з'являються інші розпластані руки, старі й брудні, як у безпритульних, вони після павзи торкаються білої п'ятірні. Видно, як равлик, діткнувшись об'єктива, ховається до своєї хатинки]*. / Максим. І тепер ти теж тримаєш руки у фонтані? / Я н я *(видно її рот)*. Ні, він уже не той, давно не той. Дивно правда? Камінь ніби не міняється, не маліє. Це я виросла, старий фонтан залишився в снах, під рожевим небом; і це сталося не тільки з фонтаном. / *Погляд зближується до Яниних губ.* / Я н я . Колишні голоси дітей, яких я знала, поступово розросталися, набирали басистості, агресивності, хтивості, а потім і байдужості; вбирали в себе інтонацію цигарок, алкоголю. Ці голоси заростали колючими бородами, потроху ставали далекими й чужими-чужими, а потім раптово вибухнули заново з дивною дзвінкістю. Але то були вже не вони, не голоси дітей із мого дитинства, а голоси їхніх дітей. / Із часом образи стали руйнуватися, на їх місце приходила темінь. Наймиліші враження розповзалися на частини. Моя згадка про себе як про дванадцятирічну дівчинку руйнувалась агресивним відчуттям свого дозрілого великого тіла... уява вимальовувала образ величезної ненаситної людодержки. / *Погляд ніби вже у Яниному роті.* / Я н я . Потім прийшло відчуття самотності, непотрібності – що тебе всі залишили, і ти не знаєш, хто ти і звідки. Летиш, як невагома, вкрадена вітром кулька» [8, 272–273]. Цей доволі розгорнутий фрагмент кіносценарного тексту ілюструє специфічну, притаманну лише цьому новому жанровому утворенню композиційну властивість нівелювати усі дихотомні кордони, тобто збирати у ціле різні архітектонічні зразки, а також незвичні до цього фрагменти таких різнородових жанрів, як п'еса, епічний текст, ліричний мотив тощо, утворюючи водночас розгалужену наративну структуру.

Образ героїні саме висвітлюється через активно функціональну персоносферу. Її почуття самотності ще більш посилюється після смерті улюбленого канарка Моцарта, виливається у своєрідну сповідь: «Я н я . Я мусила вчити письмо для сліпих – для чого, якщо в мене є доглядальниця? Для чого гарно вдягатись – якщо того не бачиш? Для кого гарно зачісуватись? Який розум пояснить? Доки ще так? Який у цьому поступ? Болючий час. Хочеться вірити в реінкарнацію. / Кожний день народження – святкування втрачених можливостей. Кому потрібна сліпа дружина, якому ідіотові? Кому потрібна сліпа мати, яка не може себе обійти? Душно... / Я дурниці говорю. В кожного свій біль. Воно минеться. Воно завжди потрохи миналось. Бог знає, що робить, правда? Знаєш, я раз наковталась таблеток, усіх, які намацала, й нічого не сталося, зовсім, навіть проносу. І розум тут безсилий, розум не всеосяжний. / Мовчи – це риторичні запитання. Мені вже легше. / Просто треба когось... когось, хто б принаймні тебе слухав. На всі свої запитання я чула переважно посмішки. Так, посмішку чути – коли пісня співається з посмішкою, її чути. Солодкаву посмішку, й лукаві погляди теж чути. Відчини вікно. / Остання річ, яку я бачила, – це закривавлене авто. А потім – дурні заспокоєння гімназійних приятельок, родичів. Подарували канарка... щоб співав. Дурниці знов... / Здається, що біля мене бабця. Відчини вікно!» [8, 276]. Сповідь героїні являє собою зразок класичної оповіді, не зовсім характерної для жанру кіносценарію, який, власне передбачає більше дії, ніж слів; проте це аж ніяк не заперечує жанрових можливостей нової форми, а, навпаки, підкреслює її принципову відкритість для позитивних запозичень. Зазначений жанровий принцип можна визна-

чати як «сценарний принцип жанрової еkleктичності», приміром, у разі функціонування персоносфери у цьому кіносценарії Мицька спрацьовують ознаки навіть детективу.

Важливо підкреслити, що стосунки у персоносфері позначаються функціонуванням багатьох «умовностей». Так, наприклад, однією з таких конструктивних умовностей є самотність героїні, позаяк наявність її персонажного контексту вже заперечує цю самотність. Але саме відчуття самотності й спонукає Яню до здійснення епатажного вчинку, який покликаний порушити звичний плін її життя. Протягом усього сценарію усі різноякісні характеристики цього персонажа підводять читача-глядача до здогадки, що крадієм може виступати й вона сама. І тому розв'язка стає доволі логічною: «...*Максим починає мовчки читати текст паперів, у цей час лунають голоси Інспектора та Яні. / Голос Інспектора. Іванно Солонська, чи зізнаєтесь ви у тому, що навмисне сфабрикували пограбування вашої квартири невідомою особою... тоді-то, тоді-то? / Голос Яні. Вибачте, що зробила? / Голос Інспектора. Розіграла! / Голос Яні. Так, зізнаюся. / Голос Інспектора. Чи зізнаєтесь, що свідомо надавали неправдиву інформацію з цього приводу? / Голос Яні. Так, зізнаюся. / Голос Інспектора. Чи знали ви, що викрадена у вас... викрадена вами картина була застрахована вашими покійними батьками? / Голос Яні. Ні. / Голос Інспектора. З якою метою ви розіграли пограбування? / Голос Яні. В мене була одна мета – жити повноцінним життям. Після багатьох років сліпоти й самотності переді мною постав вибір: або піти з цього світу, або боротися за виживання, за якісніше життя всіма можливими засобами. Залишатись у темряві стало нестерпно, і не вистачало насичених кольорів, здорових голосів, сильних друзів. Я хотіла знати, який світ навколо мене ввечері, в полудень, уранці. В чому краса світу і моя. Хотіла зрозуміти, яка я сама. / Для цього я вирішила знайти собі випадкового провідника. Але провідника сильного й неупередженого, який би не втішав і не шкодував мене, а зміг описати, показати хоча б частину світу очима здорової людини. Для цього я вигадала історію з бабунею... / Проте все розвивалося зовсім не так, як було заплановано. І в результаті я зрозуміла, що не стільки бажала яскравих вражень, як бажала кохання. Тепер зізнаюся, що я закохана й погоджуюся вийти за Максима Борейка заміж. / Максим рефлекторно повторює «заміж», шукає якийсь інший аркуш, знаходить і читає» [8, 282]. Ці слова героїні несуть у собі сповідальний пафос, відтворюють хаос у її душі, передають той емоційний стан, який охоплює людину, що раптово стала незрячою, і, зрештою, змальовують усю «діалектику душі» героїні. У цьому фрагменті слід також наголосити на своєрідності конструкту наративних перетинів: перед нами стоїть Максим, що читає протокол допиту, під час цього читання чути голоси Яні та інспектора. Така «нарація в нарації» активізує нашу рецепцію, ми змушені не лише сприймати сказане, але дивуватися естетичною оригінальністю наративного тла.*

Висновки й перспективи подальших досліджень. Отже, почергове введення персонажів у канву сценарію відбувається лише в дієвий спосіб, а портретні замальовки, вміщені в описах, пунктирно окреслюють майбутні образи. Ці описи вміщують і предметну характеристику, яка є частиною портретної і може не лише доповнювати характер персонажа, а й по-новому розкривати його. До того ж у сценарному тексті наявна самохарактеристика персонажів, зокрема у монологах-сповідях або пригадуванні минулих подій. Звернено увагу на антропоніми, які відображають суть їхніх носіїв (наприклад, Марії Різеншнауцер – доглядальниці Яні). Хоча у кіносценарії немає такого простору для розгортання психологічних характеристик, який надає письменнику проза, проте на сьогодні можна констатувати, що вже вироблені власні жанрові прийоми такої характеристики. Зокрема, зображення внутрішнього життя героя через зовнішнє вираження стало специфічною особливістю кінодраматургії.

У кіносценарії зображено низку *допоміжних* (міліціонер, безпритульні, канарок Яні на прізвисько Моцарт, хористки церковного хору), а також *епізодичних* персонажів (служниця барона, гості на вечірці, люди біля майстерні, балерина, міліцейський собака, голос оператора, міліціонерка). Вони пов'язані з певною сценарною ситуацією, майстерно вплетені в загальну канву розповіді, є значущими чинниками загального абрису сценарної персоносфери. Проте деякі (наприклад, люди біля майстерні, де працював батько Максима) введені автором тільки для опису масових сцен, подібно до прози, і, відповідно, лише згадуються, не отримуючи жодної образної характеристики, як звернуті до читачко-глядацької рецепції. Інші зразки кіносценарних форм також підтверджують наявність чітких специфічних рис персоносфери сценарію як такого, що дає підстави зараховувати його до найновішої автентичної жанрової літературної форми, генерованої відповідним станом сучасної культури як естетичної системи. Крім того, відмінними ознаками персоносфери слід визнати також динамізм і відкритість, спрямовані на максимальну активізацію рецептивної уяви, оскільки амплі-

фікація значення відбувається внаслідок рецептивного потенціалу читача-глядача, який є сучасником. На перший погляд, кіносценарна персонифікація зберігає в собі основні умови, притаманні й кінотексту. Проте її специфіка вказує на первісну функціональну значущість літературної основи, на поступове послаблення значення першоджерела, виокремлення в самостійну жанрову матрицю, відрив від мистецтва кіно, зрештою, на її автентичність.

Список використаної літератури

1. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель ; [пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой]. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 352 с.
2. Астремский А. Как написать сценарий / А. Астремский. – Ч. 3: Разработка персонажей [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://scriptmaking.ru/node/2852>.
3. Гекман Л. П. Персонифікація традиційної культури: теоретико-методологічний аспект [Електронний ресурс] / Л. П. Гекман // ВЕСТНИК АлтГТУ ім. І. І. Ползунова. – № 1. – 2006. – С. 74–75. – Режим доступа : http://elibr.altstu.ru/elibr/books/Files/va2006_1/pdf/074_Gekman.pdf.
4. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 221 с.
5. Горбулина Е. В. Литературное своеобразие киносценария : учеб. пособие по спецкурсу / Е.В. Горбулина. – Ростов н/Д. : РГПИ, 1989. – 84 с.
6. Кораблев А. А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности : [монография] / А. А. Кораблев. – Донецк : ДонНУ, 2001. – 224 с.
7. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
8. Мицько В. Портрет : [кіносценарій] / В. Мицько // Кіносценарії: Коронація слова / [відп. ред., передм. Володимира Войтенка]. – К. : KINO-KOLO, 2006. – С. 245–284.
9. Сегер Л. Как превратить хороший сценарий в великий. Краткий путеводитель для начинающих сценаристов, написанный голливудским консультантом сценарного отдела / Л. Сегер [Электронный ресурс] ; [авториз. перевод с англ. С. Белошниковой и В. Нахабцева-младшего]. – Режим доступа : <http://kinodramaturg.ru/linda-seger-kak-xoroshij-scenarij-sdelat-velikim/>.
10. Хазагеров Г. Персонифікація російської культури / Г. Хазагеров // Новый мир. – 2002. – № 1. – С. 133–145.
11. Хейфиц И. Е. О кино / И. Е. Хейфиц. – М. : Искусство, 1966. – 229 с.
12. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : наук. посіб. / О.В. Червінська, І.М. Зварич, А.В. Сажина. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2009. – 284 с.
13. Чернец Л. В. Персонаж / Л. В. Чернец // Русская словесность. – 1993. – № 4. – С. 67.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. / С. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964–1971. – Т. 4. Работы 1964–1971 гг. – 1966. – 790 с.
15. Юнаковський В. С. Сценарна майстерність / В. С. Юнаковський. – К. : Мистецтво, 1964. – 271 с.

Статтю подано до редколегії
19.09.2012 р.

УДК 821.161.2-14.09

Н. В. Пастушко – студентка Інституту філології, історії та мистецтв РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта)

Семіосфера християнського коду в драматичному етюді Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова»

Роботу виконано на кафедрі української філології та методики викладання РВНЗ «Кримський гуманітарний університет» (м. Ялта);

У статті розглянуто репрезентацію семіосфери християнського коду в драматичному етюді Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова». Аналізується парадигма ключових знаків, що відтворюють семіотичний простір