УДК 82.091+81'22

Довбуш О. І.,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

КІНОСЦЕНАРІЙ ЯК ЗАСІБ ВЕРБАЛЬНОЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Анотація. У статті шляхом компаративістично-семіотичного аналізу встановлюються принципи інтерсеміотичної інтерпретації літературного твору в межах кіносценарію; з'ясовано специфіку природи кіносценарію й основні підходи до його класифікації.

Ключові слова: кіно, література, текст, літературний твір, кіносценарій, семіотика, інтерсеміотичний переклад.

Постановка проблеми. Будь-який письменник, а особливо той, який працює на масовий ринок, мріє про те, щоб його твір екранізували. У добу панування «культури видовища» (М. Рахімова) таке прагнення автора книги збільшити й урізноманітнити свою читацьку аудиторію ще й симпатиками кінематографу не виглядає дивним, а навіть закономірним. Варто також зазначити, що в сучасному динамічному світі кінематограф уже давно перебрав на себе функції домінантного мистецтва, завдяки якому часто сучасний житель планети приходить до книги, а не навпаки.

Уможливлює появу міждисциплінарних розвідок широке трактування семіотикою поняття «тексту», де останній ототожнюється вже не лише з низкою графічних знаків, а й з окремими продуктами культури або й із нею загалом. Про актуальність здійснення компаративістами міжмистецьких зіставлень ідеться, зокрема, у працях Ст. Тотосі де Зепетніка, Г. Ремака, Д. Наливайка. Утім ці праці лише спорадично згадують або взагалі оминають поняття екранізації як одного з прикладів інтерсеміотичного перекладу. Ґрунтовніше над цим застановляються Тереса Томашкєвіч, перу якої належить не одна ґрунтовна наукова праця, посвячена проблемам семіотики перекладу, Х. Сінтас, Пілар Ореро, Лінда Кахір, Д. Пауер. На українських теренах, незважаючи на появу окремих розвідок у цьому аспекті, як-от: дисертація Віри Савченко «Візуальний переклад літературного тексту» – проблема міжмистецьких перемовин усе ще залишається відкритою для дискусії.

Метою статті є встановлення особливостей вербальної візуалізації літературного твору засобами кіносценарію шляхом застосування принципів семіотичної теорії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першим і надзвичайно важливим етапом у процесі екранізації є написання **кіносценарію**, своєрідного «протоколу фільму» [1, с. 165], його «словесного прообразу» [2, с. 248], який, на нашу думку, слугує містком поміж двома на перший погляд взаємонеперекладними культурними семіосферами – літературою та кіно. Останні, окремо проаналізовані нами раніше, є самостійними знаковими системами, яким властиво комунікувати, взаємозбагачуючи одна одну. «Зв'язок між літературою та кіно збережеться, – зауважує П. Тороп, – до тих пір, поки існує необхідність у сценаріях» [3, с. 178]. Особливо плідно й, на переконання Ю. Лотмана, «гаряче» це робити їм удається на «межі», що пролягає поміж цими семіотичними просторами, водночас розмежовуючи й об'єднуючи їх. Про міжсеміосферну межу російський семіотик говорив: «Вона завжди межа між чимось і, відповідно, водночас належить обидвом пограничним культурам, обидвом взаємодотичним семіосферам. ***Межа бі- й полілінгвістична***» (виділення наше – *О. Д.*) [4, с. 183]. Саме на цьому міжпросторовому кордоні з-під пера семіотичного кінодраматурга-білінгва з'являється кіносценарій, т. зв. «кінематограф у літературі чи література на шляху до екрану» [5, с. 115].

Природа кіносценарію – дуальна, де слово слугує візуальному образові. З огляду на те, що сценарій фільму переважно потрактовують як «самостійний мистецький твір, хоча він і не становить собою нового роду мистецтва, а тільки нову літературну форму» [6, 15], яка слугує «творчою основою художнього фільму» [7, с. 7], створюється він передусім «із настановою на звукозорову форму цього [екранного – *О. Д.*] втілення, із використанням специфічних особливостей і можливостей кіно» [2, с. 248], у результаті чого постають «близькі до літературних, але нові за структурою самостійні екранні образи» [5, с. 114]. Кінодраматургові, який візьметься за вербальну візуалізацію літературного першоджерела, варто досконало володіти обидвома семіотичними мовами й не забувати про підпорядкованість законам кіно. Дотримання останніх «вимагає від сценариста ока художника, оповідального майстерства романіста й сили драматичного образу драматурга. (…) Мислити, жити, бачити, сприймати, почувати, творити рухливими картинами – це завдання сценариста. Девіз його: «Я бачу» [6, с. 31].

Робота сценариста – важлива й потрібна, однак часто модифікована та перелицьована в ході зйомок головним інтерсеміотичним тлумачем – режисером кінострічки. Власне бачення фільму можуть ще повідати оператор, художник, композитор, звукорежисер і, звісна річ, актори. Важливо, щоб між усіма цими інтерпретаторами існувало порозуміння і єдине бачення кінцевого результату. Об'єднавчим елементом для них усіх має стати кіносценарій, що задасть тонусу всій кінобесіді загалом.

П. Тороп у межах архітектонічного підходу виокремлює три типи екранізацій: «**Адаптація** як фільм на основі роману або оповідання, **контамінація** як фільм на основі кількох романів чи оповідань, **наративізація** як розповідний фільм на основі нерозповідного тексту» (підкреслення наші – *О. Д.*) [3, с. 164]. Подібно до естонського вченого, адаптацією, що передбачає «пристосування літературного твору до вимог або потреб іншого мистецтва» [2, с. 15], називає фільм і його італійський колега У. Еко, який, однак, на відміну від П. Торопа, не погоджується з наданням цій формі інтерпретації звання *інтерсеміотичного перекладу*. «Багато трансмутацій, – зазначає У. Еко, – це переклади, у тому сенсі, що вони виокремлюють лише один із рівнів тексту-джерела й тим самим роблять ставку на те, що саме цей рівень єдино важливий для того, щоб передати смисл оригінального твору» [8, с. 401]. А це означає ні що

інше як «*нав'язати власну інтерпретацію тексту-джерела*» [8, с. 402] реципієнтові, що для власне перекладу (міжмовного) неприпустимо.

Адаптацією кінострічку вважає й більшість американських практиків сценарного мистецтва, із працями яких нам довелось зустрічатись. Це, зокрема, Крістофер Кін, Дуайт Свейн, Сід Філд. Для них кіносценарій – це цілковито новий самостійний твір, «який не зобов'язаний залишатись вірним оригінальному матеріалові» [9, с. 324] і падати ниць «перед вівтарем книги» [10, с. 154]. Аналогічні міркування зустрічаємо й на сторінках української розвідки «Література і кіно: проблеми взаємин», авторство якої належить Ларисі Брюховецькій, де багато мовиться про своєрідність кожного з двох досліджуваних нами мистецтв і неможливість «перенесення літературного твору на екран без відчутних змін, так би мовити без втрат» [11, с. 31].

Достосовувати літературне надбання до вимог кіно, на думку Дуайта Свейна, можна трояко. Кіносценарій може повністю наслідувати оригінал, відображати окремі його «ключові сцени» або ж узагалі використовувати белетристичний твір лише як мотив [12, с. 187]. У П. Торопа ці типи інтерсеміотичного перекодування ще більше деталізуються й отримують термінологічне визначення. Естонський науковець класифікує їх так: «макростилістична екранізація», яка «має домінанту в тексті і його формальних ознаках»; «точна екранізація», де за основу береться «інформація і зміст»; «мікростилістична екранізація», яка «виходить із персонажа»; «цитатна екранізація», у якій домінує «мотив»; «тематична екранізація», що базується на тематиці вихідного твору; «описова екранізація», яка «виходить із конфлікту»; «експресивна екранізація», у якій домінантним є «жанр»; «вільна екранізація», яка «виходить із інтерпретації й версій». [3, с. 183–189]. Кожен із цих типів екранізацій, переконаний П. Тороп, слугує окремим методом загального «екстратекстового» перекладу [3, с. 189]. Керуючись тезою У. Еко, що перекладати означає «сказати *майже* те саме» іншою мовою [8, с. 8], доходимо висновку, що говорити про цілісний інтерсеміотичний переклад можна лише в перших двох випадках вище запропонованої класифікації, тоді як решта є частковими відповідниками літературного оригіналу. Отже, варто зауважити, що надалі прикладами міжсеміотичного перекладу нами вважатимуться такі кінострічки, які змогли «знайти в кіномовленні аналогії принципам» [3, с. 178] літератури.

Кіносценарій – це наче чернетка майбутньої екранізації, своєрідний «вербальний монтаж» (П. Тороп), початкова стадія інтерсеміотичного перекладу. Він, на нашу думку, є *ще* літературою й водночас *уже* належить кіно. Кінодраматург повинен ураховувати те, що фільм, на відміну від книги, володіє конкретними образами – візуальними, і саме «цією конкретністю суттєво зменшується інтерпретаційна свобода глядача порівняно з читачем» [3, с. 174]. Літературний адресат уявляє, реципієнт фільму цього позбавлений. Частково чи повністю – це залежатиме від установки авторів екранізації й кіносценариста зокрема. «Читач сторінки вигадує образ, читач фільму – ні, але й той, й інший повинні працювати, щоб проінтерпретувати знаки, які вони сприймають для завершення процесу пізнання» [13, с. 159]. Аналізуючи твори масової літератури та їхні кінематографічні «репродукції», спостерігаємо одну спільну для них і інших видів масової продукції закономірність – твір масового формату повинен захоплювати свого реципієнта, звертатись до його почуттів. Викликати у свого адресата позитивні переживання ці два види мистецтва намагаються за рахунок вторинних смислових надбудов, по-різному реалізованих кожним із них на практиці.

Для фільму закласти основу його риторики повинен саме сценарій, уміло пристосувавши синтаксис і семантику майбутньої кінострічки консумпційним вимогам масового ринку. Відчути смислові домінанти літературного першоджерела й уміло перенести їх на іншу семіотичну канву дано, мабуть, не кожному сценаристові, який візьметься за інтракультурне перекодування. Дещо легшим завданням це може виявитись для самого автора книги, за умови, якщо зуміє «побачити» свій вихідний твір. В історії межового жанру спостерігаються випадки, коли від початку автор літературного твору пише його запрограмованим «кінематографічним стилем» з метою полегшення його подальшого перекладу на великий екран[1].

На переконання більшості теоретиків і практиків сценарного мистецтва, під час перекладу книги мовою кіно потрібно пам'ятати, що в кіносценарії «неприпустимий (…) докладний стиль роману» [6, с. 19], його розлогість думки, любов до інтроспекцій. Саме тому першоінтерпретаторів у царині кінематографу закликають вибирати з літературного першоджерела лише найважливіші місця, які неважко передати через дію, що, на думку Сіда Філда, є головним *характером* фільму [9, с. 329]. Для основоположників кінострічок, орієнтованих на масового глядача, існує ще одне неписане, варте врахування, правило – не перевантажувати фільм символікою, зробити його сприйняття максимально простим. На перший погляд це завдання є не надто складним для виконання для іншосеміотичних перекрійників популярної літератури, адже остання також намагається уникати надмірної смислової закодованості, щоб зацікавити якомога більшу кількість реципієнтів.

Перше, на що звертає увагу майбутній режисер кінокартини, до рук якого потрапив її сценарій, є часові межі стрічки, подібно як у театрі, де межі ще більш ригористичні, оскільки не дають змоги робити серії. Для зачинателя кінопостановки це часто стає неабиякою перешкодою в інтерпретації першоджерела. На відміну від літературного твору, тривалість фільму лімітована часом. Як зазначає відомий американський кінодраматург Крістофер Кін, ідеальний сценарій повинен мати від ста до ста двадцяти сторінок, де одна сторінка відповідає одній хвилині фільму. Усе, що не вкладається в ці зовнішні параметри, переконаний він, свідчить про некомпетентність автора кіносценарію й не може бути втіленим на екрані [10, с. 71]. Така чітка структурованість словесної схеми фільму, на нашу думку, зумовлена способом його сприйняття. Процес рецепції літературного твору жодним часовим обмеженням не підлягає, особливо це стосується зразків масової белетристики, які читають де завгодно та коли завгодно, тоді як кінострічку переважно переглядають цілісно, від початку й до кінця, хоча сьогодні технічно це можна зробити дискретно, із перервами.

Висновки. Отже, проаналізувавши низку теоретичних праць, можемо констатувати, що природа кіносценарію – дуальна, із чіткою субординацією слова візуальному образові. Кінодраматургові, який візьметься за словесну візуалізацію літературного першоджерела, варто досконало володіти обома семіотичними мовами й не забувати про підпорядкованість законам кіно. Кіносценарій – це лише відправна точка майбутньої екранізації, початок інтерсеміотичного перекладу. Саме кіносценарій, на нашу думку, визначає риторику фільму, пристосовує смислові домінанти літературного першоджерела та вміло переносить їх на семіотичну канву кіно.

[1] Завжди треба розрізняти телевізійну екранізацію й екранізацію на великий екран – *О. Д.*

Література:

1. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С.И. Фрейлих. – М. : Искусство, 1982. – 251 с.
2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
3. Тороп П. Экстратекстовый перевод / П. Тороп // Тотальный перевод. – Тарту : Изд-во Тартуского университета, 1995. – С. 164 189.
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
5. Нечай О.Ф. Основы киноискусства : [учебное пособие для некинематографических вузов] / О.Ф. Нечай, ГВ. Ратников ; под ред. И.В. Вайсфельда. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Вышэйшая школа, 1985. – 368 с. : ил.
6. Дюпон Е.А. Кіно й сценарій / Е.А. Дюпон ; пер. з нім. та передмова А. Басехеса та В. Хмурого. – К. : ВУФКУ, 1928. – 62 с.
7. Бжеський І.Ю. Як створюється художній кінофільм / І.Ю. Бжеський. – К. : Державне вид-во образотв. мист-ва і музичної літ-ри УРСР, 1960. – 45 с.
8. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с итал. А.Н. Коваля. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
9. Field S. The Definitive Guide to Screen Writing / S. Field. – London : Ebury Press, 1998. – 387 p.
10. Keane Ch. How to write a selling screenplay : a step-by-step approach to developing your story and writing your screenplay by one of today's most successful screenwriters and teachers / Ch. Keane. – New York, 1998. – 308 p.
11. Брюховецька Л.І. Література і кіно : проблеми взаємин :[літературно-критичний нарис] / Л.І. Брюховецька. – К. : Радянський письменник, 1988. – 183 с.
12. Swain V. Dwight Film Scriptwriting. A Practical Manual / Dwight M. Swain. – London and Boston : Focal Press, 1982. – 375 p.
13. Monaco J. How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory / J. Monaco. – New York, Oxford : Oxford University Press, 2000. – 672 p.

Довбуш О. И. Киносценарий как средство вербальной визуализации литературного произведения

Аннотация. В статье путем сравнительного семиотического анализа устанавливаются принципы интерсемиотической интерпретации литературного произведения в пределах киносценария; установлена специфика природы киносценария и основные подходы к его классификации.

Ключевые слова: кино, литература, текст, литературное произведение, киносценарий, семиотика, интерсемиотический перевод.

Dovbush. O. Screenplay as a means of verbal visualization of the literary work

Summary. In the given article there have been established principles of intersemiotic interpretation of a literary work within the screenplay by means of comparative semiotic analysis; there has also been defined the specificity of the nature of the screenplay and the main approaches to its classification.

Key words: film, literature, text, literary work, screenplay, semiotics, intersemiotic translation.