

Наталія Нікоряк

## РЕЦЕПТИВНА СПЕЦИФІКА КІНОСЦЕНАРІЮ ЯК АВТЕНТИЧНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ЖАНРУ

*З'ясовано, що автономізація кіносценарію як літературного жанру підтверджується насамперед народженням такої нової рецептивної постаті, як “читач-глядач”, оскільки подібні твори, комунікативний статус яких неоднозначний, вимагають особливого читача, підготовленого досвідом сприймання сучасної літератури, а й кіно. Цей рецептивний ракурс як чинник жанрологічної дефініції застосовується вперше.*

Ключові слова: кіносценарій, кінотекст, кінорецепція, кіноглядач, “читач-глядач”, жанрологічна дефініція.

Питання про жанрову автентичність вимагає чіткого усвідомлення специфіки методологічних шляхів [11, с. 105]. Автономізація жанру кіносценарію, передусім, підтверджується народженням такої зовсім нової рецептивної постаті, як “читач-глядач”, що важко не помітити, досліджуючи цю форму. Не випадково І. Мартянова підкреслює, що подібні твори вимагають читача, підготовленого не тільки досвідом сприймання сучасної літератури, а й кінематографа [21, с. 12]. Цей рецептивний вектор уперше використовується нами як чинник жанрологічної дефініції.

Проблема сприймання культурного тексту (чи то літературного тексту, зображального, музичного, кінотексту, чи кіносценарію) стала однією з провідних теоретичних проблем чотирьох останніх десятиріч [28]. Завдяки працям представників “Константської школи” рецептивної естетики Г.-Р. Яусса [35; 36] та В. Ізера [13], їхніх французьких послідовників Р. Барта [3] та Ю. Крістевої [16], а також італійця У. Еко [10] і великої кількості тих, хто приєднався до них з інших сучасних літературознавчих традицій, зараховуючи й українську [12; 7; 29], рецептивна теорія отримала чітку автономію, виробила свій термінологічний інструментарій, конституювала абсолютно нові орієнтири, переводячи увагу з постаті автора на постать його “споживача/ реципієнта” [29, с. 12]. “Слухач, – значав ще О. Потебня, – може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягнути ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті” [25, с. 41]. Структуруючи систему мистецтва і виходячи з креативної специфіки художньої образності, ми зобов'язані нині перенести цю саму модель і на алгоритм дослідження специфіки рецептивного середовища як такого, тобто стратифікувати види рецептивної аудиторії, перевірити, у який спосіб здатен формуватися образ у свідомості того, хто сприймає.

**Кіноглядач.** Подібно до літературознавства, яке впродовж свого розвитку “немовби постійно переміщувало увагу з одного на інший об'єкт – з художнього твору на автора, з автора – на читача...” [14, с. 39], кінотеорія також ішла подібним шляхом. Проте існує одна вагома відмінність: якщо читач активно зацікавив дослідників лише в останні півстоліття, то глядач був у центрі уваги стільки, скільки існує кіно. Зрозуміло, що традиція певного “шанування” кіноглядача бере свій початок з театральної традиції [про театрального глядача див.: 30; 2; 17, с. 392–397]. Зокрема, для аналізу кінорецепції було відразу ж знайдено компаративістичний аргумент: рецепція кінотексту порівнювалася зі сприйманням театрального дійства чи радіотексту [9, с. 576]. Так, підтримувалася заувага Д. Лукача про те, що кіно “ніколи не витіснить театр, оскільки обидва вони *самодостатні*”, хоча кіно й випереджає сцену здатністю “створювати напружене очікування”. Д. Лукач пророче відчув роль кіномистецтва в майбутній глобалізації: “...кінематограф створює індустрію розваг для всієї земної кулі, це світ, у якому все можливо” [9, с. 576–577]. Цікаво, що у становленні кінотеорії визнавалася особлива роль саме представників марксистської критики, зокрема праці угорця Бели Балаша, автора першої праці про кінематограф, “прочитаної буквально всіма”, аналітика техніки створення фільму (за часів Гітлера він жив у Москві, “де виклав основи своєї естетики у праці “Кіно: становлення та сутність одного із мистецтв” (Відень, 1949) [9 с. 578–580]).

У 1928 р. В. Шкловський написав теоретичну розвідку “До питання про вивчення глядача” [32, с. 54–56], у якій автор, зокрема, зазначав: “Ми все ще уявляємо собі образ глядача якимось узагальненим. <...> Ми донині не перевірили, як реагують на одну й ту саму картину глядачі різних регіонів. А втім є ряд картин, які не мали успіху на першому екрані і мали тривалі успіхи на другому екрані” [32, с. 55]. Таким чином, учений намітив перед теоретиками ще один напрям досліджень: “У цей час ми живемо забобонами. Ми уявляємо собі якогось міфічного загального селянина, не знаємо рівня його кінематографічного розвитку і тих методів монтажу, які до нього доходять” [32, с. 55]. І далі: “Ми повинні підготувати глядача до сприймання хорошої картини через ознайомлення його не лише з бойовиками і новинка-

ми, а й через введення його самого в коло творчої роботи кінематографістів, у саму сферу методів кінематографічного мислення” [32, с. 56]. Цей висновок виглядає абсолютно сучасним.

Варто також відзначити вагомий внесок у становлення теорії кінорецепції С. Ейзенштейна, який у своїй праці “Монтаж 1938” приділив увагу категорії глядача, зокрема мовлячи про те, що “твір мистецтва, який розуміється в динаміці, одночасно є процесом становлення образів у почуттях і розумі глядача. У цьому полягає особливість справді живого твору мистецтва на відміну від мертвого, коли глядачеві повідомляють зображені результати якогось процесу творчості, що відбувся, замість того щоб втягувати його у діючий процес” [33, с. 70]. С. Ейзенштейн вважав, що саме *монтажний метод* спонукає глядача бути активним співавтором, а не пасивним спостерігачем, наголошуючи: “Сила монтажу в тому, що до творчого процесу залучаються емоції і розум глядача. Глядача змушують пройти саме тим шляхом, яким пройшов автор, створюючи образ. Глядач не лише бачить зображені елементи твору, але й переживає динамічний процес виникнення та становлення образу так, як переживав його автор. Це й стає, мабуть, найбільш можливою сходинкою у наближенні до того, щоб наче передати у всій повноті відчуття і задум автора, передати з «тією силою фізичного відчуття», з якою вони стояли перед автором у хвилину творчої праці та творчого бачення” [33, с. 78]. На думку видатного митця, сила цього методу полягає також у тому, що “глядач втягується в такий творчий акт, де його особистість не лише не пригнічується індивідуальністю автора, а й виявляється до кінця у злитті з авторським змістом так, як зливається індивідуальність великого актора з індивідуальністю великого драматурга у створенні класичного сценічного образу” [33, с. 78]. С. Ейзенштейн уперше також звернув увагу на особистісний потенціал глядача: “Справді, кожен глядач відповідно до своєї індивідуальності, по-своєму, зі свого досвіду, з джерел своєї фантазії, з своїх уявлень <...> створює образ за цим, зображенням, що точно його спрямовує, підказаним автором, що неухильно веде його до пізнання й емоційного переживання теми. Це той самий образ, задуманий і створений автором, проте цей образ одночасно створено і власним *творчим актом глядача* (курсив наш. – Н. Н.)” [[33, с. 78]. Окрім С. Ейзенштейна, про кінорецепцію надалі було сказано неодноразово. Зокрема Б. Ейхенбаум, розглядаючи проблеми кінестилістики, торкнувся і питань рецепції, проте вона для нього залишалася абстракцією: “Кіноглядач перебуває у зовсім нових умовах сприймання, протилежних процесу читання: від предмета, від видимого руху – до його осмислення, до побудови внутрішнього мовлення. <...> Кіноглядач шукає відпочинку від слова – він хоче тільки бачити і вгадувати” [34, с. 19].

У передчутті “Константського вибуху” в Німеччині теоретики кіно також фіксують постать глядача. Так, у головній праці відомого німецького теоретика кіно З. Кракауера (1960 р.) хоча й доволі побіжно, але вже йдеться про кінорецепцію [15]. Автор виокремлює тут глядача, зазначаючи, що “вивчення впливу звукових фільмів на глядача є справою новою” і що в такому разі можна лишень “покладатися на результати більш-менш суб’єктивних спостережень” [15, с. 215]. З. Кракауер підкреслював також винятково важливу роль соціологічних дисциплін у дослідженнях подібного типу [лишень “покладатися на результати більш-менш суб’єктивних спостережень” [15, с. 215]. Найважливіший акцент у його праці зроблено на *специфіці* кінотексту: “Будь-який фільм, чи то німий, чи звуковий, лише б кінематографічний, здатний впливати на глядача *шляхами, недоступними іншим видам художньої творчості* (курсив наш. – Н. Н.)” [15, с. 216]. Симптоматично, що у пошуку продуктивних напрямів аналізу кінотексту З. Кракауер зосередився переважно на психологічних станах рецепції, слідом за Рене Клером трактуючи реакцію глядача на кіно як “стан сну наяву” і відповідно розташовуючи дослідницькі ракурси між фізіологічною природою впливу на інтелект і резистентними формами глядацької рецепції на агресію тексту. Отож від них теорія кінорецепції збагачується низкою цікавих висновків, як-от: “контроль самосвідомості як сила, що визначає хід думок і висновків, у кіноглядача послаблений” [15, с. 216-217]. Продуктивно виглядають й роздуми про функціональність темряви в кінозалі: “Морок автоматично послаблює наші контакти з дійсністю... Темрява присипляє розум” – дослідник тут бачить аналогію з дією на свідомість наркотиків і пояснює цим появу “кіноманів” [15, с. 218]. Треба зазначити, що подібні дослідницькі ракурси, передовсім, мають прагматичний зміст, оскільки сприяють розвиткові численних пар-технологій, не торкаючись проблем генології кінотексту як такого.

У подальших студіях автономізується компаративна стратегія аналізу різних середовищ сприймання (читач/ глядач/ театрал/ кінореципієнт). Так, у праці згаданого вище В. Джонстона “Австрійський Ренесанс” (1972) кінематограф як форма мистецтва пов’язується з “магічним мисленням та імпресіонізмом”. Тут уперше ми також зустрічаємо аргументоване заперечення письменником-класиком вагомості кіномистецтва як такого (Франц Кафка: “Поява кіно означає появу уніформи для очей, адже дотепер вони були відкриті”) [9, с. 576]. Проте нині цей аргумент нікого вже не лякає, оскільки мистецтво кіно довело власну вагу і цінність у сучасній культурологічній системі й проблема впливу на глядача набуває нових практичних засад.

Однак посилене зацікавлення категорією “кіноглядач” почало простежуватися наприкінці 1970-х років саме під впливом рецептивної естетики В. Ізера. Кінотеоретики стали все частіше звертатися до глядача як до людини, яка створює смисли фільму і є своєрідним співавтором у кіно, до того ж у рамках такого підходу кінотекст почав наближатися до літературного тексту



[23]. Характерний підсумок цього теоретичного руху зробив в 1994 році А. Вартанов, проголосивши еру нового кіноавтора – *глядача* [5, с. 57]. На думку дослідника, кінематографісти, починаючи ще з 1950-х років, прямують за творцями “нового роману”, в якому глядач повинен ніби самотійно “виграти” фільм [5, с. 57]. І робить висновок: “Тепер фільми, як і книги, не тільки допускають, але й передбачають множинність трактувань залежно від авторської співучасті глядача” [5, с. 59].

Подібне ставлення до глядача як співавтора кінотвору знаходимо і у сучасних теоретиків. Зокрема, Є. Габрилович зазначає: “...у мистецтві повинен дертися і спотикатися не лише герой, а й глядач. Інакше він млявий і байдужий, і всі турботи сценариста, режисера, акторів марні. / Захопити душу глядача, ввести в його кров мікроб мистецтва!.. Поза глядачем немає кіно і, відповідно, суті фільму, якою б не була широкою його тема” [6, с. 51].

О. Мітта також у своїй праці “Кіно між пеклом і раєм” (1999) піднімає питання сприймання, компетенції глядача. Кіно, зауважує дослідник, є “грою, складнішою за шахи”, “глядач у ній виступає партнером”, оскільки “будь-який фільм добрий настільки, наскільки добре ми його зіграли разом з вами” [24, с. 8]. На думку автора, ця гра завжди має кілька рівнів: перший рівень постає найпростішим, оскільки глядач тут лише “ковзає по поверхні” [24, с. 7]; на другому рівні – сприймання і розуміння кінотекстів більш осмислене, оскільки вони на цьому рівні “відкривають вам багато дверей до своїх скарбниць” [24, с. 7]. Таким чином, глядач не повинен бути пасивним спостерігачем, а активним учасником подій фільму.

Завдяки Лаурі Малві вивчення кінорецепції переходить уже у сферу ґендерних студій (праця “Візуальне задоволення і нарративний кінематограф” (1975) [19]). Спираючись на судження Ж.-Л. Бодрі про т. зв. “подвійну ідентифікацію, яка присутня в кіно”, дослідниця, своєю чергою, крізь призму переважної орієнтації кінотексту на чоловічу свідомість розкриває специфіку феміністичної психоаналітичної кінотеорії.

Звичайно, впродовж останніх десятиріч проблема кінорецепції тією чи іншою мірою артикулювалася неодноразово [1, с. 318], зокрема, і в українській кінотеорії. Варто назвати хоча б статтю П. Дениска “Рецепція фільму й опозиція кіно/реальність” [8], у якій автор звертає увагу на аналіз глядача та активний процес його рецепції. Однак поза увагою залишається чимало питань. Одне з них пов’язане з проблемою авторської налаштованості на глядача і знову, але вже у специфічних вимірах, повертає нас до фігури автора у його взаєминах з публікою, які рудиментарно мають бути присутні у сценарії.

**Читач-глядач.** Кіносценарій нині є цікавим аналітичним об’єктом. Свого часу дослідниця Л. Белова, звернувшись до питання про специфіку сценарію як художньої форми, чи не зумисно оминула проблему художньої якості кіносценарного тексту, питання його аксіології, а також рецептивний аспект. Вона трактувала сценарій лише як “літературний прообраз фільму, його словесну предтечу” [4, с. 6]. Питання рецепції нею не артикулювалося взагалі, хоча й у певному зрізі зазначалося про глядача суттєве: “...коли кінодраматург пише сценарій, він думає *не про читача, а про глядача* (курсив наш. – Н. Н.)” [4, с. 6].

Ж.-М. Шеффер у своєму дослідженні під промовистою назвою “Що таке літературний жанр?” (1989) мовить про неоднозначність комунікативного статусу *драматичного тексту*, підкреслює, посилаючись на Жана Альтера, подвійність його рецептивної настанови: “Справді, *при читанні* такий текст може мати два зовсім різних референти: якщо читати його як *літературний текст*, то його референтом є, як і в оповіді, певна історична чи уявна реальність; якщо ж читати його як *театральний текст*, тобто як графічний запис сценічного виконання, тоді його референтом виявляється театральне дійство (коли його представляють на сцені, то його референт, зрозуміло, тотожний тому, який передбачається при його читанні як літературного тексту)” [31, с. 91]. Звідси автор робить важливий для нас концептуальний висновок: “Якщо розглядати текст як запис для театральної вистави, то він має часто репрезентативний характер, а авторські ремарки виконують прескриптивну функцію. Навпаки, якщо читати його як літературний твір, то ці ремарки, які відсилають тепер уже до обставин фікційного світу, де розгортаються діалоги, отримують нарративне забарвлення. Так само трансмодалізація читання є більш-менш чіткою залежно від довжини і змісту ремарок” [31, с. 93-94]. Висновки Ж.-М. Шеффера дотичні також до кіносценарного тексту, який поєднує два комунікативні досвіди реципієнта – читацький і глядацький, виступаючи як новий “знаковий різновид категорії *реципієнт*” [27, с. 96] – читач-глядач.

Відмінність у сприйманні прозового і драматичного текстів простежив і О. Мачерет: “...при ознайомленні з оповідним твором читач пізнає його зміст, йдучи за автором у найпотаємніші куточки духовного світу персонажа. Він не тільки спостерігає за подіями сам, але бачить їх очима учасників. Читач, коли це потрібно автору, знає, що подумав персонаж, як поставився він до того чи іншого факту, як оцінив його. Людина постає перед читачем ззовні і зсередини. / У драмі однак персонаж виявляє себе сам. <...> Тут немає коментатора мотивувань учинків героя, тлумача його вражень і роздумів...” [22, с. 25]. відмінність у сприйманні фіксується й іншими: “Читаючи літературний твір, ми можемо домислити, уявити те, що хотів сказати автор. А кіноглядач повинен усе побачити в конкретних зорових образах” [18, с. 17]. Звичайно, що й В. Ізер не оминув цього питання: “У романі читач використовує свою уяву,



щоб синтезувати подану йому інформацію, тому тут його перцепція багатша і має більше приватний характер, ніж у фільмі, бо у фільмі світ, який він витворив у своїй уяві, брутално знищується [13, с. 356]. Це спостереження стало вже аксіоматичним [23, с. 200]. Сказане синтезував Й. Маневич: “У свідомості читача сценарій живе не тільки в літературних, а й в екранних формах, будучи своєрідним фільмом на папері” [20, с. 181].

Таким чином, у свідомості сценариста завжди має бути присутній синкретичний образ читача-глядача, у протилежному випадку сценарій функціонально залишиться не досконалим. Це відчувають і самі класики: “Читач, який володіє фантазією, за лаконічним описом бачить більше і яскравіше, на що підсвідомо і розраховує письменник. Найбільш жорсткі і натуральні подробиці читач сприймає з пропусками, через свій суб’єктивний естетичний фільтр. Я би цю особливість впливу прозового опису на читача назвав естетичною адаптацією <...> В кіно кожний окремо знятий кадр, кожна сцена, епізод фіксують дію, пейзаж, обличчя персонажів. Тут – недвозначне позначення конкретності, проти якої так повстає приватний, чуттєвий досвід глядача. І в цьому страшна небезпека бути не прийнятим глядачем” [26, с. 81–92].

Отже, якщо за часів німого кіно кіносценарій існував для читача-глядача як передтекст до ознайомлення з “фільмом” і як своєрідне лібрето, то з розвитком кінематографа це співвідношення радикально змінюється. Будучи орієнтованим на подвійне сприймання, сценарій утворив своєрідний різновид реципієнта – т. зв. “читача-глядача”, здатного самостійно утворити новий віртуальний текст. Це суттєво різнить цю постать від рецептивних парадигм *читач* або *театральний/кіноглядач*, оскільки перший з них конструює своє індивідуальне відтворення тексту, тоді як другий, за висловом Ж.-П. Сартра, знаходиться під впливом певної “сукупності”, позаяк “театр не можливий поза реалізацією єдності усіх глядачів [27, с. 97]. Важливо підкреслити, що, на відміну від масового глядача, який сприймає драму як видовище, читач-глядач сам візуалізує текст. Реципієнтом кіносценарію може виступати і режисер, і актор, і оператор, і пересічний читач, при цьому рівень їхньої “читацької компетенції” буде різний, а наслідком цього буде створення різної віртуальної реальності на ґрунті одного спільного тексту.

### Література

1. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия : учеб. пособие / Ю. Н. Арабов. — Москва : ВГИК, 2003. — 106 с.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм ; [пер. с англ.]. — Москва : Прометей, 1994. — 352 с.
3. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова ; пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат]. — Москва : Прогресс, 1989. — 615 с. — (Серия “Философия по краям. Международная коллекция современной мысли. Литература. Политика”).
4. Белова Л. И. Что такое современный сценарий? / Л. И. Белова // Современные тенденции развития советского кино. — Москва : Искусство, 1981. — С. 5–23.
5. Вартанов А. Метаморфозы авторского начала : сценарист, режиссер, зритель / Анри Вартанов // Экранные искусства и литература : современный этап / [ред. А. С. Вартанов]. — Москва : Наука, 1994. — С. 43–59.
6. Габрилович Е. Последняя книга / Евгений Габрилович. — Москва : ЛОКИД, 1996. — 366 с.
7. Гром’як Р. Т. До проблеми сприймання літературного твору / Р. Т. Гром’як // Давне і сучасне : вибрані статті з літературознавства. — Тернопіль : Лілея, 1997. — С. 17–33.
8. Дениско П. Рецепція фільму й опозиція кіно/реальність [Електронний ресурс] / Петро Дениско // Кіно-Театр. — 2004. — № 5. — Режим доступу : [http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show\\_content.php?id=255](http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=255).
9. Джонстон У. Австрийский Ренессанс / У. Джонстон ; [пер. с англ.]. — Москва : Моск. шк. полит. исследований, 2004. — 640 с.
10. Еко У. Роль читача. Дослідження з семиотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Гірняк]. — Львів : Літопис, 2004. — 384 с.
11. Зварич І. М. Психологічні та структурно-семантичні аспекти міфологічної основи художньої традиції / І. М. Зварич // 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 – XXI, 2009. — С. 101–172.
12. Ігнатенко М. А. Читач як учасник літературного процесу / М. А. Ігнатенко. — К. : Наук. думка, 1980. — 172 с.
13. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер ; [пер. з нім. М. Зубрицької] // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. — 2-ге вид., доп. — Львів : Літопис, 2001. — С. 349–366.
14. Ключек Гр. Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” як предтеча вітчизняної рецептивної поетики / Григорій Ключек // Слово і час. — 2007. — № 4. — С. 39–45.
15. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр ; [сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой]. — Москва : Искусство, 1974. — 235 с.
16. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева ; [пер. з фр. П. Таращука]. — К. : Юніверс, 2004. — 480 с.
17. Лоусон Дж. Теория и практика создания пьесы и киносценария / Дж. Лоусон ; [пер. с англ.]. — Москва : Искусство, 1960. — 564 с.
18. Лучина Н. І. Літературний сценарій і фільм / Ніна Іванівна Лучина. — 2-е, доп. вид. — К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1962. — 31 с.
19. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Лаура Малви // Антология гендерной теории / [под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой]. — Минск : ПроPILEI, 2000. — С. 280–297.
20. Маневич И. М. Кино и литература / И. М. Маневич. — Москва : Искусство, 1966. — 240 с.
21. Мартынова И. А. Текст киносценария и киносценарий текста / И. А. Мартынова. — Санкт-Петербург : САГА, 2003. — 207 с.
22. Мачерет А. В. Актер и кинодраматург / А. В. Мачерет. — Москва : Искусство, 1955. — 192 с.
23. Мачерет А. В. О поэтике кино / А. В. Мачерет. — Москва : Искусство, 1981. — 304 с.
24. Митта А. Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому / Александр Митта. — Москва : Подкова, 1999. — 480 с.
25. Потебня О. Думка й мова (фрагменти) / О. Потебня // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. — 2-ге вид., доп. — Львів : Літопис, 2001. — С. 34–52.
26. Тарковский А. А. О кинообразе / А. А. Тарковский // Искусство кино. — 1979. — № 3. — С. 80–93.
27. Червінська О. В. Комплекс ідей рецептивної поетики в актуальній методологічній перспективі / О. В. Червінська // 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 – XXI, 2009. — С. 7–100.



28. 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 – XXI, 2009. — 284 с.
29. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади : навч. посібник / О.В. Червінська. — Чернівці : Рута, 2001. — 56 с.
30. Червінська О.В. Театральний рецепієнт як наукова парадигма / О. В. Червінська // Курбасівські читання : наук. вісник / [Нац. центр театр. мистецтв. ім. Леся Курбаса ; редкол. : Н. Корнієнко (голова) та ін.] — К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006. — № 3. ч. 2 : Екзистенційний локус у новітній українській драматургії / [ред.-упоряд. В. Собіянський]. — 2008. — С. 7–18.
31. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер ; [пер. с фр.] ; послесл. С. Н. Зенкина. — Москва : Едиториал УРСС, 2010. — 192 с.
32. Шкловский В. За 60 лет : Работы о кино / Виктор Шкловский. — Москва : Искусство, 1985. — 573 с.
33. Эйзенштейн С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн ; [предисл. Р. Юренева]. — Москва : ВГИК, 1998. — 193 с.
34. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики / Борис Эйхенбаум // Поэтика кино : перечитывая "Поэтику кино" / [под ред. Р. Д. Копыловой]. — 2-ге изд. — Санкт-Петербург : РИИИ, 2001. — С. 13–38.
35. Яусс Г.-Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс-Роберт Яусс ; [пер. з нім. Ю. Прохаська] // Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. — 2-ге вид., доп. — Львів : Літопис, 2001. — С. 368–403.
36. Яусс Г.-Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація / Ганс-Роберт Яусс // Слово і час. — 2007. — № 6. — С. 37–46.

*It is traced that autonomization of a screenplay as a literary genre is primarily proved by the appearance of a new receptive figure "reader-viewer". The communicative status of such literary forms is rather ambiguous thus they require a special reader, who is able to perceive not only modern literature but films as well. The receptive perspective as a feature of a genre definition is applied first.*

**Key words:** *screenplay, screentext, film-reception, film-viewer, "reader-viewer", genological definition.*