

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Наталія Нікоряк

УДК 82–2:791.632

АРХІТЕКТОНІЧНА СПЕЦИФІКА КІНОСЦЕНАРНОЇ ФОРМИ

Наталія Нікоряк. Архітектонічна специфіка кіносценарної форми.

Проаналізовано один із провідних жанрових чинників кіносценарію як літературного тексту – архітектоніку: форми запису, значення шрифтів, своєрідне семантичне наповнення заголовкового та підзаголовкового комплексів разом із епіграфами та присвятами, особливу „епічну” функціональність стилістики ремарок, умовність діалогів. Зазначається, що присутність у жанровому контурі кіносценарію подвійної тенденції (епічної та драматичної) щодо його архітектонічної побудови і форми запису вказує й на відповідні рецептивні важелі в його структурі.

Ключові слова: кіносценарій, жанрова форма, заголовок, епіграф, перелік дійових осіб.

Наталія Нікоряк. Архитектоническая специфика киносценарной формы.

Проанализировано один из ведущих жанровых факторов киносценария как литературного текста – архитектонику: формы записи, значение шрифтов, своеобразное семантическое наполнение заголовков и подзаголовкового комплексов вместе с эпитафиями и посвящениями, особую „эпическую” функциональность стилистики ремарок, условность диалогов. Отмечается, что присутствие в жанровом контуре киносценария двойной тенденции (эпической и драматической) относительно архитектурного построения и формы записи указывает и на соответствующие рецептивные рычаги в его структуре.

Ключевые слова: киносценарий, жанровая форма, заголовок, эпитафия, перечень действующих лиц.

Nataliya Nikorjak. Architectonic peculiarities of the screen form.

The peculiarity of the architectonic structure of the screen version as a specific literary new formation is analyzed. The architectonic elements of this form (title, subtitle, epigraph, list of personages, forms of inscription, division into parts, division into episodes etc) are analyzed. It is mentioned that the separate points that are inherent in both prose and drama are the key peculiarity of this new literary matrix.

Key words: screen version, architectonic factors, receptive vector, title, subtitle, epigraph, genre form.

Першим, що відрізняє кіносценарій від інших літературних текстів, є його своєрідна архітектонічна побудова. Відомо, що термін „архітектоніка”, який спочатку (до XIX ст.) функціонував лише у теорії архітектури, на рубежі XIX–XX ст. перейшов до мистецтвознавства та літературознавства в значенні „загального естетичного плану побудови художнього твору: взаєморозташування його частин, їх ритм, взаємозалежність, взаємозумовленість, взаємозв’язок, супідрядність, що засадничо спричиняє єдність твору як цілого” [8, с. 47]. Власне, термінологізація цього поняття відбулася ще у 20-ті рр. XX ст. у межах російської формальної школи (В. Виноградов, О. Скафтимов, С. Русаков, В. Жирмунський). Згодом воно набуло різних варіацій у працях О. Вальцеля [7], М. Бахтіна [2], П. Флоренського [34], Н. Тамарченко [30], В. Федорова [33], О. Волковинського [9], І. Качуровського [16]. Однак і сьогодні у поняття „архітектоніка” літературознавці вкладають кожен свій зміст, що докладно розкрито у праці О. Бердник [3]. Ми утримуємо в увазі класичне розуміння цієї наукової парадигми, тобто враховуємо її жанрово-родову специфіку: наявність і функціональність значущих архітектонічних компонентів кіносценарної форми, як-то заголовок, епіграф, ремарки тощо.

Як і будь-який інший жанровий формат, кіносценарій також має свою аргументовану архітектоніку, яка виکارбовувалася протягом усього періоду становлення цього жанру [36]. Проте ключовою особливістю кіносценарної архітектоніки є те, що вона увібрала в себе окремі складники, які притаманні як епічним, так і драматичним творам, утворивши свою власну архітектонічну структуру.

Першим структурним складником тексту виступає *заголовок*, власне, першою його графічно виділеною архітектонічною частиною, яка концентрує ідею мистецького твору, фокусує авторський задум, спрямовує увагу реципієнта до домінуючих складників твору, дає можливість

читачу відразу зорієнтуватися у змістовому спрямуванні твору [див.: 35]. Поза поетикальними зрізами, заголовок кіносценарію в аспекті його архітектонічної функції вартий окремої теоретичної розвідки. Нижче проаналізуємо один із зразків – заголовок кіносценарію Ярослави Горбач „Дума про трьох братів” (2003) [11].

Заголовкова назва її кіносценарію містить не односкладну алюзію: чи то на фольклорні „Думи про трьох братів азовських”, чи на „Думи про трьох братів самарських”, чи, можливо, на „Думи про трьох братів неазовських” Ліни Костенко. У будь-якому випадку заголовок спрямовує увагу читача на відому фольклорну історію. Займаючи сильну позицію у тексті, як і будь-який інший, він стає „частиною початкового стимулу для ймовірного прогнозування смислу всього тексту, оскільки читач знає, що так виділяється в тексті щось особливо важливе” [1, с. 364]. Сучасні дослідники вважають заголовок стислою „програмою літературного твору і ключем до його розуміння” [32, с. 138]. Звідси – алюзія або цитата у заголовку обов’язково впливають на весь цілісний текст. Стосовно таких форм заголовку справедливо зауважується, що „письменник у готовому вигляді запозичує чужі заголовкові формули, які конденсують художній потенціал тексту, що за ним стоїть, і нашаровує на них новий образний смисл” [32, с. 139]. Отже, якщо пригадати, то сюжет „Думи про трьох братів азовських”, відомої ще під назвою „Втеча трьох братів з города Азова, з турецької неволі”, не був прив’язаний до якогось історичного факту, а відображав „типовий для того часу гостро драматичний епізод втечі з полону” [19, с. 269]. Напруженість його посилюється тим, що троє козаків, які втікають з полону, є рідними братами: старший і „середульший” – на конях, а наймолодший – „піший пішаниця”. Це і є основою конфлікту думи, в якій на перший план виноситься моральний елемент. Молодший брат просить старших взяти його з собою. Середульший хотів би так зробити, але під тиском жорстокого та егоїстичного старшого брата залишає молодшого у чистому полі напризволяще. Дума має кілька варіантів фіналу. Так, за першим, дума закінчується смертю усіх трьох братів, у другому – молодший помирає, а старші повертаються додому, у третьому гинуть наймолодший брат і найстарший [там само]. Саме „мораль” лежить і в основі конфлікту кіносценарію „Дума про трьох братів”, де героями виступають також троє рідних братів – Сергій, Іван та Микола. Проте їхня моральність проявляється у зв’язку зі смертю матері (ключовий образ цього кіносценарію). Таким чином, заголовок тут стає не тільки текстуальним архітектонічним складником, а входить у складні відношення „паратекстуальності” (за Ж. Жанеттом). Таким чином, представлений кіносценарій заголовок від початку закликає читача врахувати ще й іншу версію відомого чи невідомого йому мотиву. Заголовок вказує на моральне джерело усього кіносценарію.

Сценаристи іноді вдаються до розширення заголовкового комплексу своїх кіносценаріїв. Зокрема, окремі з них подають і *підзаголовки* до своїх сценаріїв з метою відобразити жанрову приналежність їхнього тексту або уточнення її. Наприклад, у кіносценарії М. Вайно після назви „Ти мій син!” (2001) зазначено, що це „кіносценарій” [6, с. 3]. У кіносценарії „Свекрушина” (2001) тієї ж авторки – „кіносценарій психологічної драми” [5, с. 33]. Окремі сценаристи вдаються також до тематичного наповнення своїх підзаголовків. Зокрема, у кіносценарії Ю. Боднарюк після алюзивної назви „Візит до папи, або Львівські канікули” (2001), яка вже сама по собі містить певне уточнення, зазначено в дужках, що це „комедія про кохання, релігійність, алкоголь та живу українську мову” [4, с. 121]. Використовуючи у своїх текстах алюзії та підзаголовки, автори підкреслюють саме літературну першоприроду цих творів, їхнє спрямування до читача.

Другим архітектонічним складником тексту часто виступає *епіграф*, який також є функціональним ключем до адекватного розуміння авторського задуму. „Епіграф, – підкреслює Н. Фатеева, – є наступним після заголовка рівнем проникнення в текст, що знаходиться над текстом і співвідноситься з ним як цілим” [32, с. 141]. Необов’язковість цього архітектонічного складника робить його особливо важливим за своєю функцією. Виступаючи водночас і як композиційний прийом, цей елемент „виконує роль експозиції після заголовка, але перед текстом і пропонує пояснення чи загадки для прочитання тексту у його відношенні до заголовку” [там само]. Акцентується, що „через епіграфи автор відкриває зовнішню межу тексту для інтертекстуальних зв’язків і літературно-мовних віянь різних напрямів і епох, тим самим наповнюючи і розкриваючи внутрішній світ свого тексту” [там само]. Отже, епіграф постає як чинник двостороннього зв’язку: він звернений до тексту-джерела і до цитованого тексту, тому „його смисл доречно шукати на перетині внутрішньотекстових і позатекстових структур”

[див.: 31]. Використання епіграфів спостерігається у кіносценаріях – як і у будь-якій іншій літературній формі, хоча не так часто. Епіграф у цій жанровій формі є швидше винятком, ніж правилом, через що його наявність ще більше повинна зацікавити дослідника. Так, епіграфом до сценарію І. Миколайчука та Ю. Ілленка „Білий птах з чорною ознакою” (1970) є слова широко відомої української народної пісні „Ой летіли журавлі”: „Ой летіли журавлі, / Сіли собі край ріллі, / Сіли собі край ріллі, / Заспівали трайлю-лю-лі” [21, с. 12]. Нейтральний, на перший погляд, щодо основного тексту, цей епіграф змушує читача пригадати знайомі слова весільної пісні, оскільки наведена перша строфа ще не містить основного „ключа”, необхідного для розуміння повного тексту. Лише випущені її рядки підтверджують не випадковість вибраного сценаристами епіграфу.

Зустрічаються епіграфи і в сучасних сценаріях. Так, О. Росич епіграфом до кіносценарію „Останній забій” (2002) бере цитату з Біблії: „*Мир дому цьому!* Євангелія від Матвія, 10, 12” [28, с. 171], основна думка якої проходить лейтмотивом крізь весь текст. Якщо пам’ятати, що євангельська фраза пов’язана з фавбулою про той дім, де вас гарно зустрічають після цих слів, або той, куди не хочуть прийняти (коли слід „страхнути пил з підшв”), то цей епіграф на перший погляд може здатися вживаним помилково, адже тут розповідається про трагічну загибель бригади шахтарів у забοї. Але кіносценарій змальовує, що морально ці люди знаходять відряду лише на роботі – у забοї, де їм легше, оскільки дома на них постійно чекає жадлива буденність із сварками, непорозуміннями, слізьми. Отож, функціонально цей епіграф міняє місцями сенс розуміння парадигми „дім”.

Подекуди епіграфом, як відомо, виступають й доволі розгорнуті цитати. Зокрема, Ю. Яновський (співатор П. Долина) у сценарії „*Fata morgana*” (1926), написаному за однойменним твором М. Коцюбинського, за епіграф наводить цитати „з матеріалів до повісті, що їх зібрав М. Коцюбинський”, який подаємо скорочено: „...Вражда к поміщику искони существует (и, наоборот, помещика к крестьянину) за крепостное право, за захват панами лучших угодий, озер, рек, лугов, далекий, неподручный отвод наделов и сдачу земли в аренду на таких условиях, что крестьянину за труды ничего не остается, а при недороде – одно разорение для рабочего люда, живущего земледельческим трудом...<...> ...паны толстобрюхие льви разстроели народ, дак на нас смотрят не как на людей, а как на зверей, гоняются из солдатами и из полициянтами, все смиряють. / Ах писать некогда...” [37, с. 6]. Подібні до цього епіграфи стають тією ланкою, що поєднує вже не два (як у попередніх прикладах), а три тексти: текст повісті, текст кіносценарію і текст нотаток письменника.

У кіносценарії С. Параджанова „Київські фрески” (1965) за епіграф взято цитату з Великої радянської енциклопедії: „*Фреска* (італ. *fresco*). Основне значення – свіжий. Фреска – дозволяє створювати монументальні твори, органічно пов’язані з архітектурою і часом. / Фреска – палітра фрески досить стримана, що надає їй благородної простоти... / Методи використання фресок змінюються з їх розвитком... (БСЭ, том 45)” [25, с. 96]. Логічним стає після останніх слів стає авторське підкреслення того, що фільм задуманий як „кінофрески” [там само]. С. Параджанов тут проявив себе не лише як обізнаний у літературній техніці митець, але й виявив передчуття нового, ще не автономізованого наукою літературного жанру. В цілому, кіносценарні епіграфи стають черговим підтвердженням такої тези: попри те, що хоча кіносценарій програмно і потребує візуалізації, він має цінність і як літературний текст.

Виразним архітектонічним елементом кіносценарної форми, який до тепер залишається поза дослідницькою увагою, виступає необов’язковий для цього жанру *перелік дійових осіб*, що максимально зближує його з театральною п’єсою, для якої цей чинник є обов’язковим. Для кіносценарію він не завжди є характерним, хоча й практично допомагає читачу ознайомитися з персонажами ще до того, як він візьметься за читання. Перелік має сенс, коли не „дублює” жанрову матрицю п’єси, а вміщує з необхідності поширені, ключові авторські пояснення. Так, приміром, Ю. Мокрієв у кіносценарії „В степу, де кургани... (Він мій син...)” (1960) подає подібний перелік у наступній формі:

„Основні персонажі сценарію:

1. Сергій Журавін – юнак двадцяти років. Нещодавно закінчив десятирічку. Мріє вчитися далі. Поступає заочником в інститут і працює на газорозвідці. Статечний, ввічливий, добрий, як і всі такі, як він, здоровані.

2. Ольга Карпівна Журавіна – його мати. Вчителька, 60 років. Весь сенс її життя на старості

– безмірна любов до сина.

3. Ліда – красива дівчина з села Заброди. Може саме ця краса і стає причиною трагедії, якої вона зазнає з перших кроків свого життєвого шляху.

4. Василь Коврига – вродливий хлопець. Завклуб села Заброди, потім газотехнік. Це той, хто зіпсував Лідине життя.

5. Микола Пилипович Мурашко – інженер-геолог. Начальник газорозвідувальної партії. Романтик. Ентузіаст свого діла. Кошавий, високий дідуган з інтелігентним обличчям; йому за шістдесят, проте, його енергійність ніяк не дозволяє дати ці роки.

6. Сава Лукич Скидан – старий мірошник села Андріївки. Років під сімдесят. Говіркий, рухливий. Патріот рідного села.

7. Даша Скидан – його дочка. Кремезна, симпатична дівчина.

8. Андрій Ярчук – буровий майстер. З кубанських козаків. Був на засланні. Дужий, вольовий. За тридцять років.

В епізодах:

Бережний – інженер раднаргоспу.

Лідина мати.

Павлусь – Лідин син двох-трьох років.

Горовий – робітник газорозвідки.

Поромщик.

Провідник пасажирського поїзда.

Кілька робітників газорозвідки.

В масових сценах:

Робітники, селянин з Андріївки, пожежні команди” [23, с. 1а-1б].

Безперечно, у даному разі ми бачимо надзвичайно значущий фрагмент текстової цілісності, який вимагає уважного прочитання й не може бути спрощений до другорядного чинника архітектоніки, яким він завжди є у п’єсі. Стилістична самостійність цього архітектонічного чинника не викликає сумніву.

Характерно, що вимогливо ставився до цього прийому й С. Параджанов. І у кіносценарії „Київські фрески” (1965), і у кіносценарії „Intermezzo” (1970) він подає перелік дійових осіб, зазначаючи тут також контури часопростору – місце і час майбутніх подій. Так, ми знаходимо це у „Київських фресках” після переліку дійових осіб:

„ Д і й о в і о с о б и :

„Людина” – кінорежисер.

„Жінка” – хранителька музею.

„Вантажник” – чоловік 55 років.

В епізодах:

Всі громадяни міста Києва.

Місце дії – Київ.

Час дії – 9 травня 1965 року” [25, с. 96].

У кіносценарії „Intermezzo”, автор робить це інверсовано:

„Початок ХХ століття.

Місце дії – Чернігів...

Дійова особа – Коцюбинський Михайло.

Діючі символи й алегорії:

Моя втома...

Ниви у червні.

Сонце.

Три білих вівчарки.

Зозуля.

Жайворонок.

Залізна рука міста.

Людське горе” [24, с. 149].

Таким чином, перед нами два досить показових зразки авторського діалогу, в першу чергу, саме з читачем.

Сучасні сценаристи послуговуються таким архітектонічним прийомом у міру потреби. Зокрема, у кіносценарії В. Мицька „Портрет” (2004) подається:

„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” [22, с. 245]. Проте, що є значущим для кіносценарію і що вирізняє його специфіку, автор не лише знайомить читача з головними дійовими особами, а й прагне вказати на спосіб сприйняття тексту: „*візії, описані у квадратних дужках, – кольорові, на відміну від решти зображень*” [там само], тим самим підказує архітектонічний принцип – протиставлення, антиномії – „кольорове/чорно-біле”, „реальне/нереальне”. Звідси, контурне означення персонифікації тексту сценаристом дозволяє сформулювати певне уявлення про майбутніх персонажів, навіть до прочитання тексту. Введення такого елемента в архітектонічну структуру твору вкотре підтверджує, що цей текст розрахований на читача.

Слід звернути увагу на подвійну тенденцію щодо *форми запису* цих текстів та рецептивних векторів їх сприйняття. Вибірковий аналіз кіносценаріїв різних років радянського періоду дозволяє констатувати, що за своїм зовнішнім оформленням більшість з них наближалися до епічних творів, тобто записувалися у прозовій формі, але це письмо вже характеризувалося спрямованістю на максимальну „візуалізацію” тексту. Зокрема, у цих кіносценаріях так звана *описова* частина і розповідь автора у поєднанні з діалогом не були записані як ремарка і діалог, а становили „монологічний” текст, хоча він і був побудований з урахуванням особливостей кіномистецтва (умовно намагався адаптуватися до нього), але все ж більше тяжів до повісті, аніж до п'єси. „Зміни характеру запису сценарію, відмова від форми п'єси для екрану, наближення сценарного запису до оповідних є не випадковим процесом, – зауважував І. Маневич, – а *закономірним* явищем (курсив наш. – Н.Н.), що відображає еволюцію кінодраматургічної форми. / Навіть драматурги, створюючи твори для екрану, відмовляються від звичної для них форми п'єси і широко розробляють зоровий ряд, прагнучи до образного опису картин життя” [20, с. 94-95].

Типовим прикладом прозової ліро-епічної архітектонічної побудови може слугувати уривок з кіносценарію О. Довженка „Арсенал” (1928):

„Повертаються з фронтів живі.

Не скрізь радісні зустрічі. Окопне життя, злигодні, кров, вогонь і рани посіяли в мільйонах сердець тривогу.

Чи повернуться воїни? І якими побачать їх дружини?

Тривожне чекання в убогих оселях. Ось підвелася мати, пригортаючи до грудей немовля.

Стук. Повертається чоловік. Пильно дивиться в очі. Вдома він чи не вдома? Дивиться на дитину.

– Хто?

Мовчить дружина. В очах страх і страждання.

Очевидно, так по всій Європі” [13, с. 51-52].

Слід зазначити, що подібну побудову мають й інші кіносценарії О. Довженка, наприклад, „Земля” (1930-1932), „Щорс” (1939). Хоча їх і не зараховують до власне кіносценаріїв, саме через їх оповідний характер надаючи йому окремого жанрового визначення *кіноповість*. Слід, проте, підкреслити, що такою формою запису користувався не лише О. Довженко. Вона існувала ще до нього. Зокрема, кіносценарій Ю. Яновського за участю П. Долини „Fata morgana”, написаний 1926 року, набув подібних архітектонічних ознак епіки:

„Андрій зіперся на дерево і дивиться.

Він бачить, як виходять з церкви люди, розтікаються по майдану і потім знову сходяться біля греблі коло ставка і йдуть додому різнобарвним гуртом.

Між гуртом Андрій наглядів свою жінку і дочку. Жінка – маленька, сухорлява – швидко йде, не оглядаючись на дочку, що соромливо йде за нею, не підіймаючи на людей очі.

Андрій сідає біля дерева.

З-за купи цегли висовується голова Хоми. Він завмер, дивлячись на Андрія.

Хома підвівся з-за цегли. Його видно до пояса. Він кричить, ніби Андрій стоїть не біля

нього, а вдсятеро далі:

– Га-га-га! Здоров, фабрикант! Жінку з дочкою наглядів?” [37, с. 8].

І, власне, дана форма запису використовувалася й надалі. Зокрема, вибірково назвемо сценарії „Богдан Хмельницький” О. Корнійчука [17], „Очікування” В. Стуса [29], „Білий птах з чорною ознакою” І. Миколайчука та Ю. Ілленка [21], „Тарас Бульба” О. Гаврилівна [10] та багато ін. Оця традиція почала призвичаюватися, зокрема, тоді, коли до кінематографії були залучені письменники з метою відвести кіномистецтво від схематичних сценаріїв-лібрето, що обмежували уяву, а також з метою утвердити кіносценарій як автономний літературний друкований текст [18, с. 134].

Своєрідність кіносценарної архітекtonіки виявляє себе у порівнянні організації тексту на рівні зовнішнього структурування окремих сюжетних епізодів між прозою та п'єсою. Поділ деяких кіносценаріїв на глави/частини запозичується з прози. Ці архітекtonічні фрагменти можуть мати навіть власні заголовки. Так, приміром, кіносценарій Ю. Яновського „Fata morgana” ще поділено на *сім* частин без назв [37]. Його ж таки наступний кіносценарій „Царський острів” (1929) складається зі вступу і *шести* іменованих частин: „Смерть”, „Острів”, „Карти”, „Розповідь”, „Дія”, „Корабель” [37, с. 34–57]. З міфопоетичної точки зору було б логічним звернути увагу на стійке число сюжетно-фабульних складників: як правило, їх або три, або сім, або дев'ять. Семичастинна побудова кіносценарію подобалася не лише Ю. Яновському. Зокрема, О. Довженко кіносценарій „Арсенал” поділив також на *сім* частин; перша і сьома частина, крім того, мають підзаголовки окремих сцен. Назви в нього несуть не лише узагальнююче і символічне навантаження, але й побудовані у формі ліричного зачину. Наприклад, „Ой було в матері три сини...”, „Була війна...”, „Нема в матері трьох синів”, „Є гази, що звеселяють душу людини”; „Година сімдесят друга” [13, с. 45–67]. Поділ на частини знаходимо і в кіносценарії „Земля” (1930–1932) (автор також використовує символічне число *три*) [14, с. 69–95].

Кінодраматурги, як правило, ділять кіносценарії на епізоди, іноді навіть надають їм назви. Своєрідною є авторська фрагментація кіносценарію у С. Параджанова. Сценарний текст його „Київських фресок” з точки зору архітекtonіки складається з десяти фресок (без назви), але кожна з них має відповідну нумерацію: „Фреска № 1”, „Фреска № 2” і далі [25, с. 96–110]. Подібна анонімність фрагментів аргументується тим, що текст цього режисера не програмує від початку рецептивну налаштованість, а, навпаки, програмує її активізацію.

Сучасні автори своєрідно наслідують традиції прозової архітекtonічної побудови сценарію. Зокрема, М. Вайно при написанні кіносценарію „Ти мій син!”, також використовує прозову форму запису і поділ на частини. Текст складається із *семи* частин, кожна з яких має власну назву, алгоритм найменування пропонує рецептивній уяві чіткий вектор: „Нова робота”, „Хлопець мого віку”, „Не найгірше”, „Безумство”, „Бабусина правда”, „Нинішній день”, „На вселенські світи” [6, с. 3–32]. Інший кіносценарій цієї ж авторки „Свекрушина” складається з *тринадцяти* частин без назв [див.: 5]. З огляду на іменованість або неіменованість фрагментів, на їх певну кратність, така кіносценарна архітекtonічна структура отримує свою аргументацію у векторі архітекtonічної цілісності. Подібний тип архітекtonіки максимально зближує ці тексти з прозовими творами.

Ще й сьогодні пишуться кіносценарії за стандартами довженківської доби. За приклад можна взяти фрагмент кіносценарію Сергія Карплюка „Відлуння” (2003), з характерною для давнього сценарію прозовою формою запису:

„Базарна площа.

На бетонних столах, що простяглися довгими рядами, ряснить всіляка фрукта, городина, а також лісові дари: гриби, ягоди, лікарські трави. Остеронь, вздовж цегельного паркану триває жава торгівля домашньою худобою і птицею: курми, гусьми, качатами, поросятами.

Між курми, які здебільшого полонять ряди, видно вусатого дядька. Влаштувавшись неподалік від базарних воріт, він витяг з дерев'яної клітки за вуха плямистого кроля, посадив його у металеву клітку. До нього підійшла сутула жінка з кошиком в руці.

– Ти вже влаштувався, синку?

– Так, мамо. Можеш іти на моє місце, будеш торгувати” [15, с. 6]. Цей кіносценарій являє собою швидше зразок кінематографічної прози, ніж сценарію, що істотно вирізняє його серед загалу інших сучасних сценаріїв.

На протилежному полюсі сучасної кіносценарної практики є й такі, що архітекtonікою своєї форми запису максимально наближаються до п'єси, з тією лише відмінністю, що діалог з

ремарками у даному разі розділений на *епізоди*, а не на *яви*, і подекуди містить вказівки для режисера, оператора, навіть, і акторів. Наприклад, початок кіносценарію О. Росича „Останній забій” (2002): „*Дія відбувається 2002 року на Донбасі. / Ранок. / Верхня панорама провінційного містечка... Чорні терикони, шахти, тисячі будинків, що тонуть у білосніжному сяйві завітчаних яблунь... Пропливають титри фільму... До галасу сучасного міста влітаються закадрові збуджені жіночі голоси... / Надька. Ні, ну, ти подивись, знову ця заразюка оббулькала всі двері!! <...> / В е р к а (з другого поверху). Надь, а, Надь! Що там? Знову Ребров?”* [28, с. 121]. Ми тут бачимо наявність дуже стислих ремарок, проте, як у п'єсі, архітектоніка діалогів зберігає характерний вигляд форми запису.

Таким чином, як з'ясовується, кіносценарій, поєднавши у своїй архітектонічній структурі запозичені елементи як з епічної, так і драматичної форми, виробляє на цьому субстраті свої власні. Звичайно, функціональний сенс цих архітектонічних форм пов'язаний з композицією: кожний з архітектонічних чинників виконує функціональне навантаження як композиційний елемент. Але цей момент докладно не розглянутий ще й досі. Зокрема, в період німого кіно О. Реформатський, фіксуючи лише їхній текстовий обсяг, але не зачіпаючи функціональність, зараховував до компонентів кіносценарію такі: „сцени – більш крупні моменти; епізоди – більш дрібніші; переходи – моменти, аналогічні музичним антрактам опери; діалоги, монологи, німі сцени” [див.: 27]. Сьогодні дослідники, зазвичай, виділяють чотири основні елементи: написи (титри), ремарку, діалог і дикторський текст, зараховуючи їх не до архітектонічних форм (що було б логічним), а до елементів композиції [див.: 12, с. 26]. Проте, це не є протиріччям, позаяк те, що вони вважаються ключовими елементами композиції кіносценарію, ніяк не заперечує також їхньої архітектонічної навантаженості.

Слід вказати також на особливу функцію практики застосування у сучасних кіносценаріях різних шрифтів. Вона працює як виокремлення описової ремарочної частини (курсив) від власне діалогів (звичайний шрифт). Таку закономірність слід розглядати як один із тих „візуальних” засобів авторського письма, що зручно налаштовує увагу читачів на відповідне сприймання тексту: „*Напис „Львів” на приміщенні вокзалу. Юрій виходить із вагона, обнімає і цілує провідницю. Та перелякано озирється на Люду, яка зразу підходить і робить те ж саме. / Юрій і Люда (одночасно). До побачення, дякуємо! (Йдуть пероном Львівського вокзалу)”* [4, с. 128].

Таким чином, присутність у жанровому контурі кіносценарію подвійної тенденції (епічної та драматичної) щодо його архітектонічної побудови і форми запису вказує й на відповідні рецептивні важелі в його структурі. Як закономірне передбачення, сприймається у світлі вищесказаного дуже давнє спостереження (1926) відомого класика кіномистецтва Вс. Пудовкіна з приводу того, що кіносценарій може бути побудований як „драматургічно”, і тоді він „буде підпорядковуватися законам, що керують конструкцією драми. В інших випадках він може наближатися до роману, і, відповідно, обумовлюватися іншими закономірностями побудови” [26, с. 5]. Власне ця теза, висловлена ще на поч. ХХ ст., коли кіносценарій лише формувався, актуальна і сьогодні, хоча вона й потребує корекції з боку сучасного досвіду, а саме: ці дві конотації у сучасному завершеному вигляді кіносценарію як літературної форми вже функціонують не так на засадах альтернативності, а, як правило, збігаються разом в архітектонічній структурі тексту, формують новий жанровий канон.

Література

1. Арнольд И.В. Поэтика интертекстуальности (1996) / Ирина Владимировна Арнольд // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность; [науч. ред. П.Е.Бухаркин; изд. 2-е.] – М.: Книжный дом „ЛИБРОКОМ”, 2010. – 448 с.
2. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
3. Бердник О.С. Літературознавча інтерпретація понять „композиція” і „архітектоніка” / О.С. Бердник // Вісник Донецького національного університету: Сер. Б: Гуманітарні науки. – Донецьк, 2009. – Вип. 1. – С.19–27.
4. Боднарюк Ю. Візит до папи, або Львівські канікули : [кіносценарій] / Юлія Боднарюк // Василь Трубай, Юлія Боднарюк, Олексій Росич, Ярослава Горбач, Василь Мицько. Кіносценарії: Коронація слова / [відп. ред., передмова: Володимир Войтенко]. – К.: KINO-КОЛО, 2006. – С. 121–168.
5. Вайно М. Свекрушина : [кіносценарій психологічної драми] / Марія Вайно // Вайно М. Свекрушина :

- кіносценарії. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2001. – С. 33–128.
6. Вайно М. Ти мій син : [кіносценарій] / Марія Вайно // Вайно М. Свекрушина : кіносценарії. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2001. – С. 3–32.
 7. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира / Оскар Вальцель // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы; [пер. с нем. М.Л. Троцкой, Г.А. Гукотского и др.; предисл. В. Жирмунского]; 2-е изд., стереотипное. – М. : КомКнига, 2007. – С. 36–69.
 8. Волков А. Архітектоніка / Анатолій Волков // Лексикон загального та порівняльного літературознавства; [за ред. А. Волкова та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 47.
 9. Волковинський О. Архітектонічне оздоблення офітських мотивів поетичному тексті [Текст] / Олександр Волковинський // Слово і час : Журн. – К., 2008. – № 12. – С. 66–72.
 10. Гаврилів О. Тарас Бульба (за Миколою Гоголем) : Сценарій. Кінороман. Сини / Орест Гаврилів ; [передм. М. Холодного]. – Львів, 2006. – 82 с.
 11. Горбач Я. Дума про трьох братів : [кіносценарій] / Ярослава Горбач // Василь Трубай, Юлія Боднарюк, Олексій Росич, Ярослава Горбач, Василь Мицько. Кіносценарії: Коронація слова / [відп. ред., передмова: Володимир Войтенко]. – К. : KINO-КОЛО, 2006. – С. 213–242.
 12. Горбулина Е.В. Литературное своеобразие киносценария : [учеб. пособие по спецкурсу] / Е.В. Горбулина. – Ростов н/Д : РГПИ, 1989. – 84 с.
 13. Довженко О. Арсенал : [сценарій] / Олександр Довженко // Сценарії українського радянського кіно : збірник. – К., 1957. – С. 45–67.
 14. Довженко О. Земля : [сценарій] / Олександр Довженко // Сценарії українського радянського кіно : збірник. – К., 1957. – С. 69–95.
 15. Карплюк С.А. Відлуння : [кіносценарій] / С.А. Карплюк. – Дніпропетровськ : Січ, 2003. – 67 с.
 16. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II. / Ігор Качуровський. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 376 с.
 17. Корнійчук О.Є. Зібрання творів: У 5 т. / Олександр Корнійчук ; [редкол.: Н.Є. Крутікова (гол.) та ін. ; АН УРСР]. – К. : Наук. думка, 1986–1988. – Т. 2 : Драматичні твори; Кіносценарії, 1937–1944 / [упор. та прим. О.О. Кулика; ред. М.Я. Зарудний]. – 1986. – 639 с.
 18. Кушнірович М. Русский сценарий – детство... отрочество... юность / М. Кушнірович // Экранные искусства и литература: Немое кино. – М. : Наука, 1991. – С. 130–156.
 19. Лановик М.Б. Українська усна народна творчість: підручник; [2-е вид., стер.] / М.Б. Лановик, З.Б. Лановик. – К. : Знання-Прес, 2003. – 591 с.
 20. Маневич И. Кино и литература / И. Маневич. – М. : Искусство, 1966. – С. 94–95.
 21. Миколайчук І. Білий птах з чорною ознакою : [сценарій] / Іван Миколайчук, Юрій Ілленко // Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії / [упоряд. М.С. Миколайчук]. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 12–98.
 22. Мицько В. Портрет : [кіносценарій] / Василь Мицько // Василь Трубай, Юлія Боднарюк, Олексій Росич, Ярослава Горбач, Василь Мицько. Кіносценарії: Коронація слова / [відп. ред., передмова: Володимир Войтенко]. – К. : KINO-КОЛО, 2006. – С. 245–284.
 23. Мокрієв Ю. В степу, де кургани... (Він мій син...) : [сценарій] / Юрій Мокрієв // Фонд музею Київської кіностудії художніх фільмів ім. О.П. Довженка. – № 670. – К., 1960. – 79 с.
 24. Параджанов С. Intermezzo: [сценарій] / Сергій Параджанов // Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії / [упоряд. Р.М. Корогодський, С.І. Щерба]. – К. : Спалах, 1994. – С. 149–167.
 25. Параджанов С. Київські фрески : [сценарій] / Сергій Параджанов // Сергій Параджанов: Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії / [упоряд. Р.М. Корогодський, С.І. Щерба]. – К. : Спалах, 1994. – С. 96–110.
 26. Пудовкин Вс. Киносценарий. Теория сценария / Всеволод Пудовкин. – М. : Кинопечать, 1926. – 64 с.
 27. Реформатский А. Опыт анализа новелистической композиции // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 558–565.
 28. Росич О. Останній забій : [кіносценарій] / Олексій Росич // Василь Трубай, Юлія Боднарюк, Олексій Росич, Ярослава Горбач, Василь Мицько. Кіносценарії: Коронація слова / [відп. ред., передмова: Володимир Войтенко]. – К. : KINO-КОЛО, 2006. – С. 171–212.
 29. Стус В. Твори : У 4 т., 6 кн. / Василь Стус ; [НАН України. Ін-ту літератури ім. Т.Г. Шевченка. Відділ рукописних фондів і текстології]. – Львів : Вид. спілка „Просвіта”, 1994. – Т. 4 : Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення / [підгот. тексти, упоряд. та склали приміт.: М. Гончарук (худож. проза), С. Гальченко (літ. критика та публіцистика)]. – 1994. – 544 с.
 30. Тамарченко Н.Д. «Композиция и архитектоника» или «композиция и конструкция»? (М.М. Бахтин и П.А. Флоренский) / Н.Д. Тамарченко // Литературоведение и литературоведы. – Коломна, 1996. – С. 104–114.

31. Тураева З.Я. Лингвистика текста (Текст: Структура и семантика): [учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.»] / З.Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
32. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальность ; [изд. 3-е, стереотипное] / Наталья Александровна Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.
33. Фёдоров В.В. Оправдание филологии: Памяти В.В. Кожина / В. В. Фёдоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2005. – 92 с.
34. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М. : Издательская группа «Прогресс», 1993. – 321 с.
35. Челецька М.М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / М.М. Челецька ; [НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка; відп. ред. М.З. Легкий]. – Львів, 2007. – 304 с. – (Франкознавча серія. Вип. 9).
36. Червінська О.В. Аргументи форми : [монографія] / О.В.Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. – 384 с.
37. Яновський Ю.І. Твори : в 5-ти т. / Ю.І. Яновський. – К. : Дніпро, 1982–1983. – Т. 4 : Сценарії / [упоряд. К.П. Волинський]. – 1983. – С. 6–33.