

РЕЦЕНЗУВАННЯ

УДК 82–2:791.632

АКТУАЛЬНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ КІНОСЦЕНАРНОГО ТЕКСТУ ЯК ОРИГІНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ФОРМИ

Євгеній Михайлович Васильєв

emvas@mail.ru

*Кандидат філологічних наук, доцент,
Кафедра теорії літератури та славістики
Рівненський державний гуманітарний університет
Вул. С. Бандери, 12, 33028, м. Рівне, Україна*

Анотація. Рецензується монографія Наталії Валеріанівни Нікоряк „Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту” (Чернівці, 2011).

Ключові слова: кіносценарій, жанровий метаморфізм, конверсія, літературне першоджерело, монтаж, персоносфера, жанрова автентичність.

Монографія „Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту” Наталії Нікоряк являє собою спробу цілісного історико- та теоретико-літературного осмислення жанру, який до цього перебував на філологічних маргінесах. Вітчизняній науці про літературу, безумовно, бракувало серйозної ґрунтовної розвідки, яка б спромоглася, з одного боку, ідентифікувати жанр кіносценарію як оригінальної літературної форми та з’ясувати проблеми його жанрової автентичності, а з іншого – проаналізувати стан сучасної української кіносценарної творчості. Саме такою – вельми актуальною та справді фундаментальною і багатоплановою – видається наукова розвідка Н. В. Нікоряк.

У монографії Н. Нікоряк уперше в українському літературознавстві розглядається еволюційна динаміка, функціональне навантаження та дійсний сенс кіносценарного жанру як літературної форми. На тлі системних перетворень цілісного літературного процесу доводиться й розкривається значення прихованого потенціалу літератури у продукуванні нових жанрових зразків. У цьому полягає безперечна наукова новизна розвідки Н. Нікоряк.

Чіткою, логічною та добре продуманою виглядає структура

роботи. Перший розділ „Гене́за сценарного жанру у контексті історичного руху культури” присвячено походженню сценарію. Н. Нікоряк намагається проаналізувати і систематизувати праці літературо- та мистецтвознавців, присвячених жанру кіносценарію (с. 15) (тут і далі в дужках вказуються сторінки рецензованої монографії [1]). Відзначаючи термінологічну невизначеність і поліваріантність генологічних потрактувань (родового, видового, жанрового) кіносценарію аж до його повного заперечення, дослідниця аргументує власну модель цієї автентичної, на глибоке переконання автора, жанрової форми.

Необхідно наголосити, що цей розділ не замикається лише на традиційному для такого роду робіт історіографічному екскурсі. Н. Нікоряк намагається не тільки висвітлити в ньому „історію питання”, а й з’ясувати цілу низку теоретико-літературних проблем, що пов’язані з жанровою матрицею кіносценарію (с. 28). Надзвичайно важливим, наприклад, є аналіз процесу конверсії сценарної форми в кіносценарій (с. 38), а також встановлення рецептивної специфіки жанру, що, на думку дослідниці, характеризується особливим синкретичним образом читача-глядача (с. 62).

У другому розділі „Вплив рецептивного ресурсу літературної класики на жанровий канон кіносценарію як літературної форми” Наталія Нікоряк простежила специфіку кіноадаптації ряду класичних літературних текстів. Так, вона відзначає особливості кіноінтерпретації Володимира Бортка гоголівського „Тараса Бульби”, точніше, його „рецептивної версії” (с. 87). Слід відзначити, що саме ця частина роботи засвідчує, як міцна теоретико-методологічна основа дозволила авторові уникнути тенденційності суджень та спрощеності оцінок (як відомо, фільм спровокував неоднозначні відгуки). Н. Нікоряк вдало висвітлює риси кінотексту: композиційні прийоми (передислокацію матеріалу та „кільце”), функцію чорно-білих вставок, інтертекстуальні чинники, стильові невідповідності до першотексту, „вестернізацію” тощо.

Звертається автор і до кіноінтерпретації Франкової драми „Украдене щастя”. Надзвичайно перспективними слід вважати окреслення проблеми перетворення літературного тропу в „кінотроп” (с. 106), аналіз трансплантування у текст зручних для сучасної рецепції генетично споріднених архаїчним фрагментам елементів, розгляд наскрізних кіносимволів.

Особливо ж хочеться відзначити ґрунтовний, часом просто блискучий аналіз кіноперекладу повісті М. Коцюбинського „Тіні забутих предків”. Звертаючись до кіносценарію І. Чендея та

похідного кінотексту С. Параджанова, Н. Нікоряк надзвичайно тонко спостерігає за специфікою кінематографічної трансформації звукової символіки Коцюбинського („голос сокири”, „звук трембіти”, „пісня і музика”) (с. 116). Не можна не погодитися із дослідницею у тому, що рецепція кінотексту збігається із сприйняттям класичного твору через те, що кіномитці зберегли провідні тропові моделі літературного тексту. Не менш яскраво й переконливо науковець розглядає кінопереклад парадигми „життя/смерть” (с. 126). Н. Нікоряк акцентує, що це „тропове кільце” пронизує фільм, реалізуючи себе через низку образів та архетипів. Авторіві належить ціла низка вдалих спостережень над символікою та смисловою значущістю образів води, вогню, дитини, згаслої свічки. Оригінальними є й висновки науковця, зокрема, щодо втрати літературою статусу головного джерела кінопродукції та наявності функціонального парадоксу в міжвидовому конвертуванні.

Третій розділ монографії присвячується специфіці кіносценарію як автентичного жанру. Серед його провідних жанрових чинників Н. Нікоряк слушно вбачає архітекtonіку (с. 137). Виразними архітекtonічними складниками вона вважає елементи заголовкового комплексу (заголовок, підзаголовок, епіграф, перелік дійових осіб), форму запису та функцію шрифтів, ремарку та діалог. Науковець аналітично доводить, що провідним композиційним чинником жанру є монтажність кіносценарного тексту (с. 160), а вагомим жанровим маркером, тісно пов'язаним із ним, – сценарний часопростір (с. 161). Ілюстрацією теоретичних положень автора є аналіз кіносценарію Ярослави Горбач „Дума про трьох братів”, в якому міститься ряд цікавих зауважень щодо монтажно-специфіки кіносценарію (зорова рима, об'єднання трьох ключових хронотопів, прийом ретроспекції, застосування різних ракурсів та ін.).

Н. Нікоряк уперше вводить у науковий обіг і інші зразки сучасного українського сценарного мистецтва, які являють собою аргументовані підтвердження низки авторських ідей та концепцій. Наприклад, специфіка кіносценарної персоносфери доказово розкривається на матеріалі сценарію „Портрет” В. Мицька (с. 180), а інтертекстуальність та інтермедіальність цієї жанрової форми – на прикладі „Сто тисяч за кохання” В. Трубая (с. 210). Автору належить чимало цікавих оригінальних узагальнень щодо поетики та рецептивних можливостей жанру. Привабливе, наприклад, твердження щодо унікальної композиційної властивості жанру „нівелювати усі дихотомні кордони, тобто збирати у ціле різні архітекtonічні зразки, а також незвичні для нього фрагменти таких

різноманітних жанрів, як п'єса, епічний текст, ліричний мотив тощо, утворюючи водночас розгалужену наративну структуру" (с. 194). Відзначимо, що судження і висновки автора є не лише ясними, логічними, завжди доказовими, але й напрочуд яскравими й нерідко афористичними (приміром, зауваження про те, що зв'язок сценарію з літературним першоджерелом значно сильніший, ніж зв'язок сценарію з майбутнім фільмом). Загалом необхідно відзначити високий рівень філологічної культури, ерудованість та тонкий естетичний смак Наталії Нікоряк.

Чіткі, послідовні та розлогі висновкові тези. Вони засвідчують те, що Н. В. Нікоряк вдалась її спроба теоретичного обґрунтування кіносценарію як специфічного й автономного літературного жанру, генерованого загальномистецькими надбаннями ХХ ст.

Навряд чи можна говорити про серйозні концептуальні недоліки проведеної розвідки. Разом із тим, хотілося б висловити кілька зауважень та уточнень із приводу деяких положень науковця.

Здійснюючи аналіз монтажної побудови кіносценарію, автор робить висновок про те, що подання кадрів у певній послідовності створює у реципієнта „відчуття одночасності зображення, і це є суттєвою жанровою ознакою кіносценарію, що відрізняє його від усіх генетично близьких йому форм" (с. 174). Проте варто нагадати й про таке завоювання світової (насамперед французької) модерністської поезії ХХ ст., як *симультанеїзм*. На цьому принципі, приміром, будується поезія Г. Аполлінера з її симультанним зображенням дійсності через відчуття й думки ліричного героя. Наприклад, його „ліричний епос" „Зона", в якій поет поєднує в суцільному, одночасному потоці, в даний момент, події, що відбувалися в різний час (від античності до сучасності) і в різних місцях (Париж, Марсель, Амстердам, Прага тощо). Безперечно, тут маємо яскравий приклад інтермедіальності: впливу кінематографу на художню словесність, що на початку ХХ ст. залюбки черпала з молодого мистецтва оригінальні прийоми і засоби (згадаємо ще хоча б монтаж). Однак можна пригадати і приклад впливу на кінематограф з боку театрального мистецтва – симультанні декорації. Вони не лише є маркером сучасного театру (цей тип сцени, як відзначає П. Паві, „відповідає потребі фрагментарного простору і мультиплікації часових одиниць та перспектив"), але й були поширені у середні віки, використовувались у літургійній драмі, містерії, міраклі. Таким чином, твердження про унікальність симультанеїзму кіносценарного жанру видається дещо гіперболізованим.

Під час характеристики персоносфери кіносценарію „Портрет” В. Мицька Н. Нікоряк описує функціональність такого персонажа, як приватний детектив Максим Борейко (с. 198). Вона відзначає, що цей герой не позбавлений шкідливих звичок, байдужий до творів мистецтва, захоплюється парашутним спортом тощо. Проте, думається, слід було зауважити, що функціональність цього персонажа полягає у його безперечній причетності до тієї відмінної від класичної форми детектива, що народилася у 20-ті роки ХХ ст. у детективній літературі США й отримала назву „крутого” („hard-boiled”) детективу (на відміну від іншого персонажа, Інспектора, котрий має типологічну подібність із детективом „класичного” типу – недаремно його Н. Нікоряк слушно порівнює зі знаменитим Еркюлем Пуаро А. Крісті). Як відомо, на відміну від класичного детективу з його табу на жорстокість і насильство, „крутий” детектив зображує не стільки блискуче з інтелектуальної точки зору розгадані таємниці, скільки прояви конкретних суспільних обставин.

Хотілося б внести ще одне уточнення термінологічного характеру. Н. В. Нікоряк серед ознак постмодерністського письма відзначає монтажність та колажність (с. 234). Думається, все ж коректніше закріпити їх за двома історико-літературними епохами та естетиками: модернізмом і постмодернізмом відповідно. Адже за відомим твердженням голландського вченого Тео Д’ана, у модернізмі *монтаж*, хоча й був складений з незіставних образів, був усе-таки об’єднаний у певне ціле єдністю стилю, техніки; він був „аранжований” як урівноважена і продумана композиція, передавав відчуття симультанності, дивлячись на одну й ту саму річ з різних точок зору. У постмодерністському *колажі*, навпаки, різні фрагменти зібраних предметів залишаються незмінними, нетрансформованими в єдине ціле; кожен з них зберігає свою відокремленість.

Подекуди в роботі трапляються й дрібні неточності. Так, анафору, яку Н. Нікоряк називає „риторичною фігурою” (с. 128), коректніше схарактеризувати як фігуру стилістичну. А перелік дійових осіб, що, на думку дослідниці, є обов’язковим чинником у театральній п’єсі (с. 144), насправді зовсім не завжди характеризує структуру останньої – особливо у драматургії ХХ століття. Як побажання на майбутнє хотілось б також порадити молодій дослідниці спробувати визначити жанрові відмінності між кіно- і телесценарієм (на це провокує її аналіз „Украденого щастя”, що є сценарієм телефільму).

Проте висловлені зауваження аж ніяк не зменшують цінності наукової розвідки Н. Нікоряк. Її концептуальність, доказовість та

академічна стрункість цілком очевидні. Дана праця є самостійним і завершеним дослідженням, яку можна кваліфікувати як вагоме досягнення в українському літературознавстві.

1. Нікоряк Н. В. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту : [монографія] / Н. В. Нікоряк. – Чернівці : Місто, 2011. – 240 с.

АКТУАЛЬНАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ КИНОСЦЕНАРНОГО ТЕКСТА КАК ОРИГИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ФОРМЫ

Евгений Михайлович Васильев

emvas@mail.ru

*Кандидат филологических наук, доцент,
Кафедра теории литературы и славистики
Ровенский государственный гуманитарный университет
Ул. С. Бандеры, 12, 33028, г. Ровно, Украина*

Аннотация. Рецензируется монография Наталии Валериановны Никоряк „Аутентичность киносценария как современного литературного текста” (Черновцы, 2011).

Ключевые слова: киносценарий, жанровый метаморфизм, конверсия, литературный первоисточник, монтаж, персонификация, жанровая аутентичность.

ACTUAL IDENTIFICATION OF A SCREENPLAY AS AN ORIGINAL LITERARY FORM

Yevheniy Vasilyev

emvas@mail.ru

*Department of Theory of Literature and Slavic Studies
Rivne State Humanitarian University
S. Bandera Street, 12, 33028, Rivne, Ukraine*

Abstract. Review on the Monograph by Natalia Nikoryak “The authenticity of the screenplay as a modern literary text” (Chernivtsi, 2011).

Key words: screenplay, genre metamorphism, conversion, literary origin, editing, system of personages, genre authenticity.

References

1. Nikoryak N. V. *Avtentychnist' kinostsenariiu iak suchasnoho literaturnoho tekstu* [The authenticity of the screenplay as a modern literary text]. Chernivtsi, 2011, 240 p.

Suggested citation

Vasilyev Y. Aktual'na identyfikatsiia kinostsenarnoho tekstu iak oryhinal'noi literaturnoi formy [Actual identification of a screenplay as an original literary form]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 88, pp. 406–411. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 16.06.2013 р.