

ГЕНОЛОГІЧНІ ВЕРСІЇ КІНОСЦЕНАРІЮ ЯК ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ

Ідентифікується питання жанрологічного означення кіносценарію як певної літературної форми. Окреслено контури жанрологічних потрактувань та версій сценарної „форми” як такої. Кіносценарій розглянуто крізь призму ідеї жанрологічної „спіралі” Н.Х. Копистянської, надбільш прийнятної у дослідженнях нових жанрово-видових модифікацій літературної творчості.

Ключові слова: кіносценарій, жанрологія, жанрово-видова модифікація, жанрологічна „спіраль”, ідентичність, квазітекст.

Поряд із творами, які, безперечно, генеровані переважно одним з літературних родів, існують і такі, що можуть поєднувати у собі властивості двох чи всіх трьох родових форм. Зустрічаються визначення типу „двородові утворення” (Б.О. Корман) [13, с. 223]. Про ці „двородові утворення” протягом ХІХ-ХХ ст. сказано чимало. Приміром, Ф.В. Шеллінг характеризував роман як „поєднання епосу і драми” [23, с. 380]. Присутність епічного начала спостерігали у драматургії О.М. Островського. За творами М. Метерлінка і О. Блока закріпився термін „ліричні драми”. Саме як епічні характеризував свої п’єси Б. Брехт (див. [21, с. 316]). Термін „ліро-епіка” є широковідомим.

У ХХ ст. з’являються такі міжродові утворення, що поєднують у собі властивості вже і трьох родів. Ця жанрологічна ситуація спровокувала дослідників на спроби поповнити традиційну термінологічну „тріаду”, обґрунтувати ідею четвертого (а то й п’ятого) роду літератури. Поряд із класичними родами ставилися за окремий літературний рід і роман (В.Д. Днепров), і сатира (Я.Є. Ельсберг, Ю.Б. Борєв), і *сценарій* (цю ідею підтримував ряд теоретиків кіно). Зрозуміло, що це питання залишається спірним через безліч теоретично розлогих і переконливих гіпотез, кожна з яких має своє раціональне зерно. Однак твори, які не повною мірою відповідають властивостям певного роду або взагалі їх втратили, сучасне літературознавство класифікує як *позародові форми* (див. [21, с. 316-317]).

Питання жанрових різновидів та жанрових модифікацій, що є центральним у генологічних дослідженнях, на сьогодні все ще залишається найбільш невизначеним у літературознавчому дискурсі [11, с. 39]. Зауваження Т. Бовсунівської відносно руйнації останнім часом класичної уяви про літературні роди показове: „Література доби постмодернізму ознаменувалась повним неприйняттям усталених жанрових систем, спостерігалось у цей час значне руйнування (а то й зникнення) жанрів, які видавалися

непідвладними трансформаціям, що й спричинило до вироблення уявлення про нібито розвінчання постмодерністами категорії „жанру” [3, с. 7]. Воно відповідає загальному спостереженню літературознавства другої половини ХХ ст. відносно того, що замість таких формальних модифікативів, як епос, лірика, драма, відповідно до нової практики художнього письма, доречніше користуватися домінантами „епізм”, „ліризм” та „драматизм”.

Отож логічною є наявність численних досліджень про літературні роди. У західній жанрології – це пробахтінські інтерпретації жанру Ц. Тодорова, К. Емерсона, Г.С. Морсона; типологічна версія жанру, переважно з гегельянським підґрунтям, М. Адамса, Х. Дуброу; неоаристотелівська, формалістична за своєю суттю, жанрологічна інтерпретація Е. Олсона. Значного авторитету набули у наш час праці Чиказької школи, зокрема Ж. Женетта. Свої генологічні версії дає психологічна школа, різноманітна у розгалуженнях: праці П. ван Тігема, П. Хернаді. Важливе слово сказане структуралістами Дж. Каллером, Р. Уеллеком, О. Уорреном.

Радянське та пострадянське літературознавство заклало свою традицію з цього питання ще працями формалістів Ю. Тинянова, Б. Ейхенбаума, Р. Якобсона, В. Шкловського, яким, по суті, протиставлялися висновки прихильників соціологічної позиції Г.В. Плеханова, П.М. Сакуліна, А. Цейтліна. Осібно стоїть пропозиція Б. Томашевського визначати жанрологічні параметри тексту через „домінантні” ознаки. Морфологічну модель жанру запропонував свого часу В. Пропп, метафоричну – О. Фрейденберг, ритуально-міфологічну – Є.М. Мелетинський. Про жанрову інтермедіальність говорив М. Каган. Сюжетна концепція жанру, запропонована І.В. Силантьєвим, теж знаходила своїх прихильників. Найбільш плідними для літературознавчої науки другої пол. ХХ ст. у жанрології виявилися семіотичні підходи Ю.М. Лотмана. Цікавою науковою ідеєю стали жанрова концепція М. Бахтіна, міркування Г. Поспелова та Д. Ліхачова про систему жанрів. Оновлену класифікацію жанрів та родів запропонував Н.Д. Тамарченко. Сучасна російська академічна жанрова теорія ґрунтується на працях С.С. Аверинцева, Г.К. Косікова, М.Т. Римаря.

Українська жанрова теорія, свого часу розпочата ще ідеями О. Потебні, І. Франка, О. Білецького, підтримана працями представників українського зарубіжжя С.О. Єфремова, Ю. Шевельова та ін., на теренах культури радянських та пострадянських часів розглядалася такими літературознавцями, як Д.В. Затонський, Д.С. Наливайко, М.М. Гіршман, Н.Х. Копистянська, І.В. Денисюк, М.П. Ткачук, Г.М. Штонь, Н.І. Бернадська, Т.В. Бовсунівська, О. Бондарева та ін.

Серед розмаїття запропонованих жанрових теорій особливе місце в Україні займає сьогодні праця Н.Х. Копистянської „Жанр, жанрова система у просторі літературознавства”, де аналізуються першопричини наукових дискусій щодо категорії жанру, зокрема,

наголошується на тому, що, попри численність різноманітних досліджень із проблем „жанру”, „жанрової системи”, висновки більшості з них, через невизначеність у термінології, не узгоджуються між собою, а іноді навіть суперечать одне одному. Як підкреслено нею, „в триступеневому поділі літератури термін „жанр” (і паралельно з ним термін „вид”) вживається у трьох різних значеннях” [12, с. 14]. Такий „хаос у термінології” (визначення А. Ткаченка) розпочався з перекладу французького терміна *genre* українською як „вид”, „жанр”. Проблему „умовності жанрових індикацій” демонструє й нещодавня монографія Т. Гаврилів [8, с. 43].

Звичайно, Н.Х. Копистянська пропонує власне бачення поняття жанру та жанрової системи, закликаючи визнати, що „поняття „жанр” не монолітне”, і тому „у ньому за ступенем абстрактності й конкретності змісту можна виділити чотири взаємопов’язані, взаємозумовлені сфери спіралі” [12, с. 32]. Ідея жанрологічної „спіралі” виявляється надзвичайно зручною у дослідженнях нових жанрово-видових модифікацій літературної творчості. Оскільки головним об’єктом нашого жанрологічного аналізу є кіносценарій як певна літературна форма, необхідно підкреслити, що у сучасному її трактуванні ще відсутня наукова ідентифікація, у зв’язку з чим дозволимо собі нижче розглянути кіносценарій крізь призму жанрологічної ідеї Н.Х. Копистянської. Проте спершу окреслимо контури жанрологічних потрактувань та версій сценарної „форми” як такої, правлячи під формою її чітко проявлену „ідентичність” (концепт Т. Гаврилів).

На сьогодні знайдеться чимало праць, де цілеспрямовано порушується питання родового (О. Мачерет, І. Маневич, І. Вайсфельд, Г. Полічко, І. Мартянова), видового (Т. Левчук, В. Ільяшенко) і жанрового (О. Чірков, О. Довженко, Ол. Романов, Є. Габрилович, О. Аронсон) означень *кіносценарію* у дотик до літератури. Зрозуміло, що на цьому зрізі увага до сценарію виникла не випадково. У радянські часи кіносценарій був максимально наближений до літератури переважно через державну політику, яка проводилася в галузі кінематографії в 1940-1950-ті рр. Активна публікація сценаріїв і притягування їх до літературних стандартів були звичною практикою. На думку Ю. Богомолова, це аргументувалося не стільки прагненням розвивати кіномистецтво, скільки бажанням контролювати ірраціональний, а іноді імпровізаційний процес кінозйомки („тоталітарний режим” „призначив” сценарій наглядачем). У ті часи саме літературу „вважали за порукою, гарантом і т. д. високих ідейно-художніх якостей майбутньої картини. Звідси логічно випливало положення про сценарій як про самостійний жанр літератури – подібно п’єсі для театру. Звідси ж впливали певні організаційні рішення, наприклад, чи публікувати в періодиці й окремими збірниками кіносценарії” [4, с. 33]. Така позиція кіносценарію, логічно, спровокувала у дослідницьких колах низку радикальних заяв.

Так, відомий сценарист, кінорежисер, теоретик кіно О.В. Мачерет (1896-1979) у книзі „Актор і кінодраматургія” (1955) свого часу піднімав питання специфіки кіносценарію як літературної основи акторської творчості (один із підрозділів промовисто був названий „Четвертий рід літератури”). Долучаючись до дискусій щодо родової приналежності сценарію („до чого ближчий сценарій фільму – до епічних творів чи до театральної драматургії?” [17, с. 7]), він наголошував, що це питання некоректне, оскільки ставить під сумнів специфіку кіномистецтва в цілому. Хоча при цьому й зауважував, що „деякими властивостями сценарій схожий на п’єсу. Іншими – на оповідання, повість, навіть роман” [там само]. Однак якраз ця подібність одночасно до двох відмінних родів літератури, якими є епос і театральна драма, вже сама по собі свідчить про специфічну своєрідність кіносценарію. Поза тим, підкреслював цей кіномитець, „на відміну від п’єси, сценарій спирається на властиву природі кіномистецтва майже необмежену свободу розпорядження простором у різній мірі його наближення до глядача і віддалення від нього” [17, с. 8]. Як він акцентував далі, слід пам’ятати про „особливі можливості, якими володіє кінодраматург у сфері розпорядження часом у зв’язку з властивостями кіномонтажу” [там само]. Саме ці принципи відмінності, з його погляду, дають право стверджувати, що кінематографічний сценарій принципово відмінний від театральної п’єси і не може бути віднесений разом із нею до одного й того ж роду літератури.

Оскільки специфічні відмінні риси між кіносценарієм та театральною п’єсою багато в чому виявляються через образні засоби, властиві епічним літературним творам (насамперед широка свобода поводження з простором і часом), то це пояснює, чому деякі дослідники ідентифікували кіносценарій як літературний епічний твір. Саме з цим, на підставі не тільки теоретичного, але й практичного свого досвіду справедливо полемізував О. Мачерет. Першою відмінністю він називав обсяг: „Кіносценарій обмежений у своїй художній ємкості порівняно з романом і навіть звичайного типу повістю” [17, с. 9]. Друга відмінність від епічного твору полягала у функціональному призначенні сценарію як лише першооснови іншої, самостійної цілісності. І, нарешті, підкреслювалося, що „сценарій, як правило, позбавлений властивої епічному літературному твору можливості необмежено користуватися описовою авторською мовою” [там само].

Зрештою кіносценарій зараховувався ним до особливого роду літератури, який „найбільш правильно було б назвати *епічною кінодрамою* (курсив наш. – Н.Н.)” [17, с. 10]. Автор запропонував своє тлумачення нового терміна: основними для сценарію залишаються засоби драми, оскільки вони допомагають розкрити суть людського характеру, який проявляється у зіткненні суспільних сил; натомість засоби епічного опису виконують у сценарії лише допоміжні, хоча й дуже важливі художні функції. Таким чином, „ознака драми для

кіносценарію вирішальна, тоді як ознака епосу – важлива, але підпорядкована”, проте „саме у поєднанні обох цих ознак і полягає специфічна сутність епічної кінодрами як особливого роду літератури” [17, с. 14]. Сьогодні таке явище вже позначається як „*родова суміш*” (А. Фаулер) і вважається вершинним етапом жанрових трансформацій (див. [24, с. 244]). Співіснує із цим і термін „кіносинтез”. Генетично його прийнято відводити з літератури, проголошуючи примат літературності в сценарному тексті (див. [15, с. 30]).

Проте недаремно відзначалося, що „кіно не тільки запозичувало у літератури образи і сюжети, але й викликало формування нового роду літератури для екрана – кінодраматургії, саме нового роду літератури, який зайняв своє місце поряд із драмою і художньою прозою” [15, с. 92-93]. У четвертий рід літератури виділяє сценарій І. Вайсфельд (1970) (див. [5]). *Новим родом літератури* вважає *кіносценарій* також М. Каган („Морфологія мистецтва”, 1972), називаючи його „специфічною художньою структурою”, що „увібрала в себе у переробленому вигляді багато їхніх елементів” [10а, с. 400]. Висновкова теза М. Кагана яскраво окреслює загальну позицію: „Той синтез епосу, лірики і драми, який Днепров приписав роману, насправді виявився найхарактернішою особливістю кіносценарного роду літературної творчості” [там само]. М. Каган справедливо полемізував із пропозицією Є. Добіна ділити кінематограф на поетичний і прозовий, маркований такими домінуючими рисами, як „ліричне начало” в поетичному фільмі, або „епічне” у прозовому, підкреслюючи, що існує чимало фільмів, структурною домінуючою яких виступає *драматичне* начало, тому побудова таких кіносценаріїв близька до побудови п’єс. Відповідно, всередині сценарного роду М. Каган пропонував виділяти не два, а три жанрових типи кіносценарної літератури: кінопоему, кіноповість/кінороман і кіноп’єсу/телевізійний сценарій [10б, с. 356].

Йдучи за цим дослідником, стало звичним повторювати таке: „ведучи мову про особливість кіносценарію як особливого роду літературно-кінематографічної творчості, ми повинні пам’ятати, що це – саме РІД літератури, а не жанровий різновид”, який виник у момент переходу кінематографа від балагану до мистецтва як допоміжний вид словесного ремесла і самостійною творчою сферою став не зразу [18, с. 92]. Отже, ще 30-40 років тому кіносценарій переважно сприймався як новий рід літератури, рівноправний з епосом, лірикою і драмою.

Таке бачення кіносценарію затвердилося не лише працями радянського періоду. Сьогодні вписує кіносценарій у систему літературних родів І.А. Мартянова. Іменуючи кіносценарій „новим типом тексту”, „новим видом письменницької творчості”, вона артикулює його як „новий рід літератури” [16, с. 58], який дуже швидко перейшов від згорнутих текстів-примітивів до розгорнутих текстів різних жанрів. Серед факторів, що вплинули на формування кіносценарію, І. Мартянова називає такі: існування принципу кіно у

досценарній літературі, синкретизм мистецтв, що проявився на межі XIX-XX століть у синтетизмі російського мистецтва в цілому, підвищення культурної ролі „претекстів” (чорнових варіантів, підготовчих матеріалів і т.п.). За її твердженням, сценарна форма зародилася ще в другій половині XIX ст., у середині жанру роману-трагедії, зокрема „ознаки композиційно-синтаксичної організації сценарію з усією очевидністю виявляються у начерках, чорнових варіантах і підготовчих матеріалах романів Достоевського” [16, с. 61]. Естетичний потенціал претексту знайшов своє найяскравіше вираження у прозі О.Е. Мендельштама. Нова філософія тексту значною мірою сприяла усвідомленню кіносценарію як самоцінного роду літератури. Цією дослідницею зазначалося також, що „формування сценарію як роду літератури пов’язане з його самостійною публікацією у відриві від кінотексту, чим зумовлена його *відносна маловідомість* серед широкого читаючого загалу” [16, с. 58]. Звідси логічним є її ствердження, що „кіносценарій являє собою не маргінальний жанр, а багатожанровий літературний рід, що формується, твори якого володіють ознаками тексту нового типу” [16, с. 62]. Отже, якщо, за ствердженням дослідниці, сценарій зародився в середині межового жанру роману-трагедії, а потім сформувався в окремий самостійний *новий рід літератури* і являє собою не маргінальний жанр, а багатожанровий літературний рід, то таку послідовність сьогодні можна прийняти за актуальну робочу гіпотезу.

На сьогодні також прийняті визначення кіносценарію як *виду* літератури. Так, зокрема, Т. Левчук та В. Ільшанко, даючи ще одну дефініцію кіносценарію, зазначають, що це „окремий специфічний вид літератури, першооснова кінематографічного твору, його ідейно-творчий фундамент” [14, с. 32]. Більше того, крім родового і видового означень кіносценарію, у теоретичній думці на самому початку стверджувалося розуміння кіносценарію як *жанру* літератури. Зокрема, першим таку ідентифікацію здійснив О.Г. Чірков, який зауважив, що „сценарій є особливим і повноправним літературним жанром”, тоді як в епоху німого кіно сценарію відмовляли у праві називатися особливим, повноцінним літературним жанром тому, що література є мистецтвом слова, а в сценарії не було очевидної роботи над словом [22, с. 36]. Є. Габрилович значно пізніше підтримує цю позицію й також визнає сценарій „новим літературним жанром”, зауважуючи таке: „Ніхто і не підозрював, що сценарій можна відділити від кіно- чи телефільму як щось самостійне в мистецтві, що це новий літературний жанр” [7, с. 43].

Безсумнівно, що одним із перших намагався визначити статус кіносценарію у сучасному йому літературному дискурсі ще О. Довженко, говорячи про виникнення особливого *жанру*, який „відлякував багатьох письменників од сценарної творчості” через те, що його „не хотіли визнавати взагалі за жанр через відсутність достатньої кількості загальноприйнятих літературних ознак” [9б, с. 140]. За передбачливими міркуваннями митця, „природа художнього

фільму, як твору мистецтва синтетичного, вмішує в собі і п'єсу, і повість, і роман, і разом з тим відрізняється від п'єси і від роману хоча б уже тим, що має можливість показати глядачеві весь видимий світ у всій його безмежній розмаїтості, аж до споглядання самого себе..." [там само]. Ключові тези Довженка в питанні про статус кіносценарію такі: „кіносценарій є лише лаконічною, зримою сучасною формою художнього мислення” [9б, с. 141] і „треба вживати всіх заходів, щоб сценарій став повноцінним літературним жанром в усіх його деталях” [9б, с. 143]. Взагалі, О. Довженко ніколи не припиняв своїх теоретичних пошуків у цьому плані й завжди підкреслював: „Ми повинні говорити про сценарій як про літературний жанр”. У своїй промові на II Всесоюзному з'їзді письменників 20 грудня 1954 р. він закликав замислитися над цим питанням: „Чи є кіносценарій художнім жанром, чи ні? Це питання ще й досі ставлять деякі письменники. На нього я відповім словами одного колгоспника. Якось мова зайшла про те, чи є в людини душа, чи її нема, а є рефлекси. Колгоспник сказав задумано: „Це як у кого. Якщо людина душевна – душа, а вродиться казна-що, то вже те, що сказали, – рефлекси”. / Якщо письменник талановитий, то написаний ним сценарій – художній жанр; у бездарного ремісника – жанр нехудожній. / Так не тільки в кінематографії, але й драматургії, в усій літературі, в кожній справі. / Значить, поговоримо про жанр, – звісно, не протиставляючи кіносценарій романам або повістям, а поговоримо про нього, так би мовити, у плані діловому, практичному” [9а, с. 154-155]. Таким чином, довженківські спостереження щодо кіносценарію як літературного жанру мають під собою підґрунтя і свою вагу, але, на жаль, це питання до кінця не досліджене.

У 70-ті роки вже впевнено зазначалося: „Кіносценарій – повноцінний жанр художньої літератури, такий самий, як оповідання, повість чи роман” [19, с. 195]. О. Романов наголошував на тому, що кіносценарій є також передбаченням фільму, його глибокою, все пронизуючою думкою, узагальненим образом, живим, взятим із життя характером. „Кіносценарій – синтетичний художній твір, який може жити багато-багато років і на папері, і на плівці, у свідомості мільйонів читачів і глядачів” [19, с. 195].

Натепер кіносценарій як літературний жанр конституюється більшістю дослідників. Так, сьогодні О. Аронсон у праці „Комунікативний образ (Кіно. Література. Філософія)” (2007) подає сумарне визначення сценарію як „певного базового тексту”, тобто як „літературної основи”, що закріплює „в словах задум або просто намір, який з певних причин (найчастіше для зручності) необхідно записати” [1, с. 146]. Автор проводить межу між літературою та сценарієм: „...від літературного твору, який екранізується, який належить простору літератури, сценарій відрізняється тим, що він в собі самому містить власне заперечення. Це такий текст, який повинен зникнути, повинен бути стертим майбутнім фільмом. Однак сам факт записаності, приналежності до слова, тим, що він являє собою який би

то не було, але все ж таки літературний текст, *сценарій отримує статус самостійного літературного жанру* (курсив наш. – Н.Н.)” [1, с. 146]. Цікаво, що дослідник іменує цю форму „своєрідним недотвором”, або, інакше кажучи, можна уявляти собі сценарій як певний „квзітекст”. Проте в цьому разі ми знову наштовхуємося на проблему термінологічної семантичної невизначеності цього поняття.

Міркуючи про це, О. Аронсон наполягає на тому, що сценарій „несе у собі принципову і неприховану недостатність своєю апеляцією до майбутнього фільму. Ми ніби потрапляємо в проміжний простір, де літературні засоби вираження відчують постійний тиск майбутніх кінематографічних образів, які ще не здійснилися, які покищо знаходяться в уяві, стимульовані літературними засобами. Фактично сценарій не тільки слугує прообразом майбутнього фільму, але також як текст відчуває на собі його вплив. Кінематографічний образ не стільки є наслідком сценарію, скільки його умовою, що змушує текст відчувати певні деформації, в яких література постійно позбувається своєї літературності” [там само].

Протиставлення дослідницькій версії прочитання кіносценарію як „четвертій родовій формі” ми знаходимо у констатаціях Ю. Богомолова та А. Вартанова. Останній із них, підключаючись „до суперечок щодо естетичної природи кінодраматургії”, зазначав, що в кіно „синтезуючі складові частини втрачають не тільки свою автономію, але й однозначний зв’язок із видами мистецтв, що їх породили” [6, с. 57]. Отже, словесна форма сценарію вже не може вважатися власне „літературною” або провідною, оскільки в ній „закладені основи майбутньої роботи художників різних спеціальностей, які складають той синтез, про який прийнято говорити” [там само]. Сценарій не є літературою, позаяк його образна система за природою своєю не літературна, а кінематографічна; прагнення ж зробити сценарій повноцінним літературним явищем потягнуло за собою поділ на літературний і режисерський сценарій, який, у свою чергу, провокує письменників на створення „не-екранної літератури”.

Заперечування кіносценарію як літературного жанру знаходимо у А. Тарковського. На його думку, „ніякого відношення до літератури він не має, і мати не може” [20, с. 1]. „Якщо ми хочемо, щоб сценарій був ближчий до фільму, – зазначав класик кіномистецтва, – ми пишемо його так, як він буде знятий, тобто записуємо словами те, що хотіли б бачити на екрані. Це буде типовий непрохідний сценарій, оскільки такий запис абсолютно не літературний” [там само]. Ця максима пояснюється тим, що за часів А. Тарковського сценарій доводилося затверджувати, тому він записувався так, щоб бути зрозумілим усім, навіть досить далеким від його кінематографічного втілення. Проте режисер, як яскравий представник авторського кіно, роль сценарію все ж заперечує не категорично, а навіть стверджує, що сценарій необхідний для того, щоб пам’ятати про задум, про вихідну точку: „В такому значенні сценарій – велика річ, але тоді, коли він, повторюю, є не більше ніж задумом” [20, с. 2].

Отож спробуємо визначити *кіносценарій* у літературознавчому аспекті, залучаючи жанрологічну матрицю Н. Копистянської, яка подає чотири прошарки розуміння жанрової цілісності. Жанр у *сфері 1* розглядається як „найбільш абстрактне”, „загальнотеоретичне поняття” й означає „сукупність і взаємозв’язок основних, визначених і стійких жанрових ознак”, які „дають підставу об’єднувати твори різних епох, різних народів за загальним поняттям та назвою (роман, балада, поема і т. п.)” [12, с. 33]. Згідно з наведеним, можна фіксувати кіносценарій у загальному розумінні, як такий. У *сфері 2* жанр визначається як „історичне поняття, обмежене в часі і „літературному просторі” (за зразками новели Відродження, романтичної балади, шахрайського роману XVII ст. тощо). „Динаміка жанру”, „комплекс ідейно-естетичних причин його виникнення, розвитку, видозміни, занепаду, відродження, у зв’язку з історико-суспільною ситуацією епохи”, „двосторонній зв’язок з розвитком літературного напрямку, течії” – основні дефініції, які покладені в основу такого трактування поняття жанру. Зважаючи на відносну новизну кіносценарної форми в культурно-історичному часі, її можна класифікувати як *сценарій до ери кіно, кіносценарій німого фільму, кіносценарій звукового фільму*. *Сфера 3* означає жанр як „поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури (чеська романтична балада, російський реалістичний роман)”, оскільки у кожній літературі жанр формується і розвивається відповідно до певних культурних традицій, суспільно-політичних умов та колективного усвідомлення жанру. Тобто відносно цього можна говорити про *український кіносценарій*, збагачений національними рисами, що вплинули на загальне становлення жанру. У *сфері 4* відбувається „подальша конкретизація поняття щодо індивідуальної творчості (чеховське оповідання, нерудівський фейлетон, флоберівський роман...)” [12, с. 32-33]. У долученні до нашої проблеми справедливо вести мову про *кіносценарії О. Довженка, кіносценарії І. Миколайчука, кіносценарії Ю. Ілленка* і т. п. Такі визначення підкреслюють індивідуальний вплив на оновлення жанрової форми в цілому. Підтвердженням цьому стають, наприклад, кіноповість і кінопоема О. Довженка, які сьогодні без будь-яких дискусій зараховуються до жанрів літератури.

Однак, зрештою, не варто ідеалізувати категорію жанру. Більшість науковців (починаючи з М. Бахтіна), які зверталися до проблем літературної генології, зрештою доходили висновку, що твори того чи іншого жанру орієнтовані лише на певні умови сприйняття: „...для кожного літературного жанру <...> характерні свої особливі концепції адресата літературного твору, особливе відчуття і розуміння свого читача, слухача, публіки, народу” [2, с. 279]. Підкреслимо, що саме кіносценарій доводить справедливість наявної тенденції.

1. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / Олег Аронсон. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с. – (Кинотексты).

2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. *Бовсунівська Т.В.* Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т.В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2009. – 519 с.
4. *Богомолов Ю.* Сценарий и фильм: третий раунд / Ю. Богомолов // Экранные искусства и литература: Современный этап. – М. : Наука, 1994. – С. 29-42.
5. *Вайсфельд И.В.* Новая область литературы / И.В. Вайсфельд. – М., 1970. – 59 с.
6. *Вартанов А.* Четвертый род литературы (К спорам об эстетической природе кинодраматургии) / А. Вартанов // Экранные искусства и литература: Звуковое кино. – М. : Наука, 1994. – С. 50-71.
7. *Габрилович Е.* Последняя книга / Евгений Габрилович. – М. : ЛОКИД, 1996. – 366 с.
8. *Гаврилів Т.* Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі : монографія / Тимофій Гаврилів. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2009. – 480 с.
9. а) *Довженко О.* Письменник і кіно в світлі вимог сучасності / Олександр Довженко / Довженко О. // Твори : в 5 т. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 4. – С. 153-165; б) *Довженко О.* Слово у сценарії художнього фільму / Олександр Довженко // Довженко О. Твори : в 5 т. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 4. – С. 133-153.
10. а) *Каган М.С.* Морфология искусства. Историко-теоретические исследования внутреннего строения мира искусства / М.С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.; б) *Каган М.С.* Эстетика как философская наука : курс лекций / М.С. Каган. – СПб. : ТОО ТК „Петрополис”, 1997. – 544 с.
11. *Кожин В.В.* К проблеме литературных родов и жанров / В.В. Кожин // Теория литературы. – М. : Наука, 1964. – Кн. 2. – С. 39-49.
12. *Копистянська Н.Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нона Хомівна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
13. *Корман Б.О.* Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) / Б.О. Корман // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск, 1974. – Вып. 1. – С. 220-226.
14. *Левчук Т.* Кинорежиссура / Т. Левчук, В.В. Ильяшенко. – К. : Мистецтво, 1981. – 243 с.
15. *Маневич И.* Кино и литература / И. Маневич. – М. : Искусство, 1966. – 240 с.
16. *Мартьянова И.А.* Литературный киносценарий как текст нового типа / И.А. Мартьянова // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве : материалы конгресса. (Санкт-Петербург, 15-17 октября 2008 г.) : в 2 т. / под ред. П.Е. Бухаркина, Н.О. Рогожиной, Е.Е. Юркова. – СПб. : МИРС, 2008. – Т. II. Ч. 2. – С. 58-63.
17. *Мачерет А.* Актер и кинодраматург / А.В. Мачерет. – М. : Искусство, 1955. – 192 с.
18. *Поличко Г.А.* Киноязык, объясненный студенту (художественно-педагогические диалоги). Часть 3. [Электронный ресурс] / Г.А. Поличко. – М., 2006. – 108 с. – Режим доступа : http://www.mediagram.ru/netcat_files/108/110/h_011555c91b5021342460247846ffe3f7.

19. Романов Ал. Киносценарий: искусство, но не ремесло / Ал. Романов // Вопросы литературы. – 1975. – № 8. – С. 193-204.
20. Тарковский А. Лекции: Сценарий [Электронный ресурс] / Андрей Тарковский. – Режим доступа : <http://videoton.ru/Articles/scenary.html>.
21. Хализев В.Е. Теория литературы : [учеб. для вузов] / В.Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 397, [1] с.
22. Чирков А.Г. Очерки драматургии фильма / А.Г. Чирков. – М. : Госкиноиздат, 1939. – 104 с.
23. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
24. Fowler A.. Transformation of Genre / Alastair Fowler // Modern Genre Theory. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 232-249.

Аннотация

Идентифицируется вопрос жанрологического определения киносценария как определенной литературной формы. Очерчено контуры жанрологических трактовок и версий сценарной „формы” как таковой. Киносценарий рассмотрено сквозь призму идеи жанрологической „спирали” Н.Ф. Копыстьянской, наиболее приемлемой в исследованиях новых жанрово-видовых модификаций литературного творчества.

Ключевые слова: киносценарий, жанрология, жанрово-видовая модификация, жанрологическая „спираль”, идентичность, квазитекст.

Summary

The question of film script genre identification as a literary form is identified. Measures of genre notions and versions of film script „form” as such are surrounded. Film script is viewed through ideas of genre „spiral” by N.K. Kopystanska which is utterly convenient in new genre and kind researches and genre modifications in literary hierarchy.

Key words: film script, genre science, genre and kind modifications, genre „spiral”, identity, quasitext.

Стаття надійшла до редколегії 15.09.2010 р.