

УДК 821.161.2–2 Дов 09

Наталія Нікоряк

РЕЦЕПТИВНІ РЕСУРСИ КІНОСЦЕНАРІЮ О. ДОВЖЕНКА „ЗЕМЛЯ”

Розглядається питання специфіки кінорецепції в аспекті сценарної практики Олександра Довженка. Осібно аналізуються рецептивні ресурси кіносценарію „Земля”: значимість налаштованості автора на різну рецептивну аудиторію (читач – глядач), вплив останньої на завершення тексту.

Ключові слова: кіносценарій, кінорецепція, глядач, рецептивний потенціал.

Проблема сприйняття культурного тексту (чи то літературний текст, зображальний, музичний, чи кінотекст) стала однією з провідних теоретичних проблем чотирьох останніх десятиліть [див. про це: 17]. Працями представників Константської школи рецептивної естетики Г.Р. Яусса та В. Ізера, їхніх французьких послідовників Р. Барта та Ю. Крістєвої, а також італійця У. Еко і вже великої кількості тих, хто приєднався до них з інших сучасних літературознавчих традицій, включаючи й українську, рецептивна теорія отримала чітку автономію, виробила свій термінологічний інструментарій, конститувала абсолютно нові орієнтири, переводячи увагу з постаті автора на постать його „споживача / реципієнта”. Структуруючи систему мистецтв і виходячи з креативної специфіки художньої образності, ми зобов’язані сьогодні перенести цю ж модель і на алгоритм дослідження специфіки рецептивного середовища як такого, тобто стратифікувати види рецептивної аудиторії, перевірити, в який спосіб здатен формуватися образ у свідомості сприймаючого.

Зокрема, для аналізу кінорецепції було зразу ж знайдено компаративістичний аргумент: рецепція кінотексту порівнювалася зі сприйняттям театрального дійства чи радіотексту [див.: 6, с. 576]. Так, підтримувалося зауваження 1913 р. Дьєрдя Лукача про те, що кіно „ніколи не витіснить театр, оскільки обидва вони *самодостатні*”, хоча кіно й переважає сцену здатністю “створювати напружене очікування”. Лукач пророчо відчув роль кіномистецтва в майбутній глобалізації: „...кінематограф створює індустрію розваг для всієї земної кулі, це світ, в якому все можливо” [цит. за: 6, 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 (в часи Гітлера він жив у Москві, „де виклав основи своєї естетики у праці „Кіно: становлення та сутність одного з мистецтв” (Відень, 1949) [там само, с. 578-580]).

Першочергово слід також відзначити вагомий внесок у

становлення теорії кінорецепції С. Ейзенштейна, який у своїй праці „Монтаж 1938” приділив увагу категорії *глядача*, зокрема, говорячи про те, що „твір мистецтва, який розуміється в динаміці, одночасно є процесом становлення образів у почуттях і розумі глядача. В цьому полягає особливість дійсно живого твору мистецтва на відміну від мертвого, коли глядачу повідомляють зображені результати якогось процесу творчості, що відбувся, замість того, щоб втягувати його у діючий процес” [19, с. 70]. Ейзенштейн вважав, що саме *монтажний метод* спонукає глядача бути активним співавтором, а не пасивним спостерігачем, наголошуючи таке: „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 важливою сходинкою в наближенні до того, щоб наочно 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” [19, с. 78]. Видатним автором підкреслювалося, що сила цього методу полягає також у тому, що „глядач втягується в такий творчий акт, де його особистість не лишень 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” [19, с. 78]. Зокрема, Ейзенштейн уперше звертає увагу на особистісний потенціал глядача: „Дійсно, кожний глядач відповідно до своєї індивідуальності, по-своєму, зі свого досвіду, з джерел своєї фантазії, з тканини своїх асоціацій <...> створює образ за цим точно його спрямованим зображенням, підказаним автором, що неуклінно 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* (виділено нами. – *Н.Н.*)” [там само]. Отже, за справедливим висновком Р. Юренєва, „єдність створення і сприйняття, єдність художника і глядача властива всій естетиці Ейзенштейна, починаючи з „Монтажа атракціонів” і закінчуючи напівіронічними мріями про стереоскопічне телебачення майбутнього” [20, с. 12-13]. Окрім Ейзенштейна, про кінорецепцію творцями кіно було сказано неодноразово.

Так, у головній праці відомого німецького теоретика кіно З. Кракауєра (1960 р.) хоча й досить побіжно, але все ж йдеться про кінорецепцію [9]. Зокрема, автор виокремлює тут глядача, зазначаючи, що „вивчення впливу звукових фільмів на глядача є справою новою” і що в даному разі можна лишень „покладатися на результати більш-менш суб’єктивних спостережень” [9, с. 215]. Підкреслювалась також винятково важлива роль соціологічних дисциплін у дослідженнях подібного типу [там само]. Найбільш суттєвий акцент праці Кракауєра проставлявся на *специфіці* кінотексту: „Будь-який фільм, чи то німий чи звуковий, лише б кінематографічний, здатний впливати на глядача

шляхами, недоступними іншим видам художньої творчості (підкреслено нами. – Н.Н.)” [9, с. 216]. Симптоматично, що в пошуку продуктивних напрямів аналізу кінотексту З. Кракауер зосередився переважно на психологічних станах рецепції, слідом за Рене Клером трактуючи реакцію глядача на кіно, як на „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 рядом цікавих висновків, як-от: „контроль самосвідомості як сила, що визначає хід думок і висновків, у кіноглядача ослаблений” [9, с. 216-217]. Продуктивними видаються й роздуми про функціональність темноти в кінозалі: „Морок автоматично ослаблює наші контакти з дійсністю... Темнота присипляє розум” – дослідник тут бачить аналогію з дією на свідомість наркотиків і пояснює цим появу „кіноманів” [9, с. 218]. Слід зазначити, що подібні дослідницькі ракурси насамперед мають прагматичний зміст, оскільки сприяють розвитку численних піар-технологій, не торкаючись, у принципі, проблем генології кінотексту як такого.

У подальших студіях автономізується компаративна стратегія аналізу різних середовищ сприйняття (читач/ глядач/ театрал/ кінореципієнт). Так, у праці вищезгаданого У. Джонстона „Австрійський Ренесанс” (1972) кінематограф як форма мистецтва пов’язується з „магічним мисленням та імпресіонізмом”. Тут вперше ми зустрічаємо аргументоване заперечення письменником-класиком вагомості кіномистецтва як такого (Франц Кафка: „Поява кіно означає появу уніформи для очей, адже дотепер вони були відкриті”) [6, с. 576]. Проте сьогодні 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.

Завдяки Лаурі Малві, вивчення кінорецепції переходить також і у сферу гендерних студій (праця „Візуальне задоволення і нарративний кінематограф” (1975) [10]). Спираючись на судження Ж.-Л. Бодрі про „подвійну ідентифікацію, яка присутня в кіно”, дослідниця, крізь призму переважної орієнтації кінотексту на чоловічу свідомість розкриває специфіку феміністичної психоаналітичної кінотеорії. Звичайно, протягом останніх десятиліть проблема кінорецепції в тій чи іншій мірі артикулювалася не раз. Однак поза увагою залишається чимало питань. Одне з них пов’язане з проблемою авторської налаштованості на глядача і знову, але вже в специфічних вимірах, повертає нас до фігури автора в його стосунках до публіки, які рудиментарно мають бути присутні у сценарії.

Кіносценарій являє собою цікавий аналітичний об’єкт. Свого часу дослідниця Л.І. Белова, звернувшись до питання про специфіку сценарію як художньої форми, чи не умисно обійшла компаративістичні настанови, проблему художньої якості кіносценарного тексту, питання його аксіології, а також рецептивний аспект. Вона трактувала сценарій як „літературний праобраз фільму, його словесну предтечу” [3, с. 6].

Питання рецепції нею не розглядалося взагалі, хоча й у певному зрізі говорилося про глядача: „...коли кінодраматург пише сценарій, він думає не про читача, а про глядача” [3, с. 6]. Ця дослідниця артикулює також справедливе твердження про те, що „повністю й остаточно задум реалізується на екрані” [3, с. 6], але під *реалізацією* розуміється не рецептивна реакція, а режисерське втілення сценарію. Отже, для цієї дослідниці кінцевим науковим об’єктом є фільм і режисерська робота.

Ми бачимо проблему в іншому. Мова йде про *рецептивні ресурси* кіносценарію, закладені автором-сценаристом. Досвід О. Довженка тому яскравий приклад. Необхідно підкреслити специфічність його сценарію: він є літературною формою. Тут автор не вживає власне кінознавчих термінів, не конструює свій текст у скупій манері саме сценарного кінотексту, як це робиться сьогодні. У випадку Довженка ми бачимо повноцінний літературний текст, який можна читати і який, хоча й передбачає реалізацію на екрані все ж може цілком існувати окремо. Відомий сценарист радянського кінематографа Е. Габрилович особливо підкреслює оригінальність Довженкової сценаристики, коли пише, що „письменник в мистецтві кінематографа не може бути лише письменником у звичному значенні цього слова. Сценарний успіх (справжній, не тимчасовий) приходить тоді, коли автор сценарію відчуває себе у кінематографічному середовищі так само вільно і захоплююче, як у сфері літературній: коли у нього і в кінематографі свої відкриття, своя хода, своє улюблене і неулюблене у виборі виражальних, зримих засобів, свій стиль і пластична манера” [4, с. 197]. Саме таким письменником, за Габриловичем, і був Довженко. Суттєво, що, зокрема, цей автор у зв’язку з іменем кінокласика виокремлює й поняття „авторський сценарій”: „Мені заперечать, що Довженко сам ставив свій сценарій. Вірно! Але перед тим, як ставити авторський фільм, він писав авторський сценарій. Вони існують незалежно від його режисерської роботи. Вони – книга. Книга кінематографічного письменника” [4, с. 197].

Ми принципово уникаємо питань метафоричності, символічності, міфологічності кінотексту О. Довженка. Про це написано чимало: Аронсон О.В. [2], Михалкович В.И. [12], Скиц С.В. [14], Тримбач С.В. [15], Хаузман Р. [16]. Свого часу сам автор просив: „Товариші, прошу вас, не говоріть про символи! Говорять, у мене тут є символи. Це Василь, дід, Хома і яблука. Так я скажу: дід – це символ діда, Василь – це символ Василя, а яблука – символ яблук” [цит. за 11].

У кіносценарії „Земля” (1930 – 1932 рр.) О. Довженко звертається до численних потенційних реципієнтів – читача, глядача, режисера, актора, оператора, його текст рясніє звертаннями до них. Так, після т. зв. епілогу (опису саду, діда, розмови діда з товаришем, смерть діда...) автор підкреслює: „Отут, мабуть, і починається кінокартина, хоч, власне, і далі нічого особливого начебто й не сталося” [7, с. 72]. Таким чином, художник ніби проводить межу між епілогом і основною частиною, вказуючи реципієнту-режисеру на вагомість зав’язки. Після цього в його тексті з’являється звернення вже до реципієнта-актора, яке за функцією тяжіє до ліричних, навіть філософських роздумів, характерних для

прозового тексту епіки: „Все, що тут написано, в майбутню кінокартину, звичайно, не ввійде, та навряд чи воно там і потрібне. Писалося ж це в ім'я доброго звичаю і з поваги до свого роду, а в деякій мірі на пораду артистам. / Артист, який являтиме людству незначну дідову персону, повинен, проте, мати ряд особистих гідностей, без яких ніякі мистецькі хитромудрощі не допоможуть йому зберегти усмішку після смерті” [7, с. 73].

О. Довженко подає характеристику персонажа, яка й повинна сама по собі сформувати акторську інтерпретацію, залишаючись за межами кінотексту: „Артисти певно вже догадуються, що був дід людина проста й малописьменна, але це не завадило йому разом з Григорієм відіграти в ХІХ столітті неабияку роль у справі науки й освіти українського народу. По дорозі з Москви до Чорного моря вони добру третину століття перевозили на своїх волах книги з Москви до Харківського університету, про що не раз згадувалось за чаркою в саду” [7, с. 73]. Для актора-виконавця автор у своєму сценарному (умовно!) тексті іронічними мазками малює досить живописний образ-персонаж (взятий з власної біографії, оскільки виписаний, як вже зазначалося, з діда: „Дід у фільмі „Земля” – це мій покійний найдобріший дід Семен Тарасович, колишній чумак, чесний і незлобливий. Від нього в мене в картинах завжди з любов'ю написані образи дідів” [8, с. 18-19]).

Добре знайомий із технікою малярства (в 1922 р. у Берліні він навіть “вступив до художнього приватного училища з метою перейти восени до Академії художеств у Берліні або в Парижі”, а пізніше працював художником-ілюстратором, карикатуристом у газеті „Вісті” [див.: 8, с. 25]), Довженко також майстерно малює словом. Його творчий потенціал за своїми ресурсами був безмежним. Протагоніст Довженкового діда так естетично виписаний, що помилковим було б не оцінити його літературну самодостатність: „Артист мусить бути невисокого росту, але й не малий, широкий у плечах, сіроокий, з високим ясним чолом і тою усмішкою, яку так приємно тепер згадувати. І щоб умів також цей артист орудувати косою, вилами, ціпом, аби зробити хату чи змайструвати воза без єдиного шматочка заліза, – одне слово, всяку корисну річ зробити спритно й весело. І щоб не боявся ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке нести на плечах” [7, с. 73]. Парадоксально, але текст Довженка пропонує актору процедуру, зворотну акторському завданню: саме дід є морально-естетичним еталоном для актора як особистість, актор повинен наслідувати його життєвим досвідом, а не грою.

Іронічність автора виявляє себе в тексті також повсюдно. Наприклад: „На війні, якщо артиста буде призвано, щоб не лінувався ходити в атаки й контратаки, чи в розвідку, чи не їсти по три-чотири дні, не втрачаючи сили духу. Щоб охоче копав бліндажі або витягав з багнюки гармату чи десь чужий автомобіль. Щоб умів розмовляти приязно не тільки з начальством чи з простими людьми, а й з конем, телятами, з сонцем у небі і навіть травами на землі. Тоді це буде вилитий дід” [7, с. 73]. Довженко піднімає проблему значущості й для актора тих

моральних критеріїв, якими той зобов'язаний керуватися в житті: „Коли ж не пощастить знайти такого артиста, і зобразатиме діда підтоптаний п'яничка або хвалько, який в загальній ситуації підпав якось під нагородження і зразу ж задер ніс, якщо буде це артист, для якого світ існує лише остільки, оскільки він обертається навколо його лицедійської особи – тоді не нарікайте на небіжчика – винувате мистецтво” [7, с. 74].

У спогадах про О. Довженка актор Семен Сващенко (Василь у „Землі”) підкреслив: „Олександр Петрович і перед собою, і перед акторами ставив дуже важкі і складні творчі завдання. І доти, поки не знаходив потрібного рішення, зйомки не розпочинав. Працюючи, не змушував сліпо виконувати режисерський задум, умів цінувати працю актора й поважав його людську гідність. Був ввічливий і терплячий, завжди намагаючись збуджувати творчу фантазію, і не показував, як потрібно грати, а тільки розказував. / Здавалося, що Довженко володіє невидимим ключем, яким відкриває акторські душі і заражує їх глибокою вірою в те, що їм потрібно було робити” [13, с. 86]. Сказане про ставлення Довженка до акторів збігається з тим, що пізніше напише С. Герасимов у своїх спогадах: „Довженко ніби розгримовував усіх акторів [...]. Він в акторі дошукувався людини і, коли знаходив, послідовно, педагогічними зусиллями укрупняв його художню натуру” [5, с. 54]. Отож, ми маємо право на висновок, що сценарій Довженка „програмував” першого реципієнта в особі саме актора, а не глядача. У зв'язку з цим логічно підкреслити, що сценарій О. Довженка передбачає досить вільний вибір рецептивних рішень кінотексту. Так, приміром, в авторському тексті пропонуються різноманітні варіанти зачину подібного зразка: „Якщо справді все описане для майбутнього фільму не підійде, тоді давайте краще першу частину кінокартини почнемо з пісні:

Котилася ясна зоря з неба
Та й упала додолу...

Навряд чи десь по інших країнах співають так гарно й голосисто, як у нас на Україні. Пишеться це не з бажання виставити свій рід перед світом у перебільшено вигідному світі, а в ім'я реалізму, з чим усі, хто співає, згодяться одностайно” [7, с. 74]. По суті, перед нами лірична сентенція, яку німий кінотекст у змозі був втілити лише опосередковано. Попри все, у фільмі „звучала” музика: „Все нечувано звеніло і співало в цьому німому фільмі. Здавалося, що не лише людина, але й земні плоди шепочуть слова пісень, які прославляють життя. Навіть сама смерть не сміла торкнути мороком трауру цей гімн, складений в ім'я боротьби та здійснення нового життя на землі. І голос смерті вливався в загальний, світлий потік земних голосів [...] І музика, музика, музика! Мені просто було чути її ритми, її багатоголосся, її рухи!” [1, с. 119]. Таке враження справив фільм на сучасника О. Довженка Л. Арнштама.

Кінематограф часів Довженка досить довго залишався „великим німим”. Тому Довженко, працюючи над сценарієм, намагався подолати цю німоту, цей, як йому уявлялося, в принципі непереборний бар'єр: „Про що саме точно говорив Опанасові Чуприна чи Кравчина, на жаль,

ми нічого не можемо сказати на користь своїм кіномистецтвам, бо це треба було чути. В цьому весь сенс” [7, с. 78]. Інтуїтивно художник абсолютно точно визначив сучасний йому етап історії кіно через образ *немовля*, тобто того, хто „не говорить”: „Як жаль, що в кіно не можна говорити! Безсловесні ми, німі, як немовлята. Кудись тягнешся руками, хапаєш речі потрібні й непотрібні, падаєш, біжиш, – жалюгідна природа. А час настав – так багато пора розповісти. Колись же народи зажадають відповіді: хто і за що вбив Василя-комсомольця? / Поставим напис замість крику, хай читають люди” [7, с. 89]. У нього із власне мовою ототожнюється семантика експресії: „Тільки перед написом заворожим артиста – батька. Хай зречеться він усіх життєвих дрібниць і думає цілу ніч так, ніби його рідних дітей спіткала загибель. Хай вийде в поле, тяжко вражений, і стане на могилі, звідки розбігаються дороги в усі кінці світу. І коли в глибокій громадянській скорботі піднесеться артист над німотою своєю, гучніш за будь-які слова зазвучить тоді напис із розтулених вуст його зразу на всіх мовах:

Гей Івани, Степани, Грицьки!

Ви мого Василя вбили????” [7, с. 90].

Думка Довженка, таким чином, приходиться до ідеї ототожнення словесного ряду з експресивністю акторської гри, що функціонально виступає в ролі палліатива. На цьому етапі питання про специфіку кіномови ще не конституюється, але тут ми спостерігаємо якраз той випадок, коли ніби недолік жанрових ресурсів нового виду мистецтва допомагає визначити його власний значущий потенціал. Саме про цю властивість фільмів Довженка говорив В. Шкловський у своїй праці „За 60 лет. Работы о кино” (1985): „Сашко Довженко почув і вимовив у кіно нове слово, змусив його зазвучати, коли ще не було технічних можливостей для звукового кіно, хоча була в ньому потреба” [18, с. 295]. І далі підкреслюється: „Довженко передбачив хід монтажу звукової стрічки” [18, с. 297]. Про „красномовство” фільмів Довженка говорить і Р. Хаузман: „Коли ми дивимося кінофільм „Земля”, то він вражає і захоплює нас єдністю змісту, темпу і кінотехніки, яка, взагалі, могла б дозволити в подальшому запустити цей фільм як звуковий, настільки красномовний в ньому кожен рух, кожне повідомлення” [16, с. 217].

Отже, сам по собі сценарій „Землі” О. Довженка слід розглядати як цілком самостійну літературно значущу художню форму, як своєрідне звернення до тих, хто зобов’язаний свою рецепцію творчо переробити й втілити в нову, іншу цілісність: „Кінооператори, мерщій! / Апарати на плечі й у поле бігом” [7, с. 82]. Очевидно, що на цьому етапі сценарій як самостійний кіножанр ще не конституювався навіть кінокласиками, хоча у значенні своєї жанрової генези вже виходив на самостійний рівень.

1. Арнишам Л. Человек, проживший тысячу жизней // Довженко в воспоминаниях современников / Сост. Л.И. Пажитнова, Ю.И. Солнцева. – М.: Искусство, 1981. – С. 118-128.
2. Аронсон О.В. Киноантропология “Земли” // КЗ. – 1994. – № 23. – С. 141-149.

3. *Белова Л.И.* Что такое современный сценарий? // Современные тенденции развития советского кино. – М., 1981. – С. 5-23.
4. *Габрилович Е.* Он писал авторские сценарии // Довженко в воспоминаниях современников / Сост. Л.И. Пажитнова, Ю.И. Солнцева. – М.: Искусство, 1981. – С. 197-198.
5. *Герасимов С.* Он обращался к современности // Довженко в воспоминаниях современников / Сост. Л.И. Пажитнова, Ю.И. Солнцева. – М.: Искусство, 1981. – С. 51-56.
6. *Джонстон У.* Австрийский Ренессанс / Перевод с англ. – М.: Московская школа политических исследований, 2004. – 640 с.
7. *Довженко О.* Земля // Сценарії українського радянського кіно. Збірник. – К., 1957. – С. 69-95.
8. *Довженко О.П.* Автобіографія // Твори: В 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. I. – С. 18-34.
9. *Кракауер Зигфрид.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокращенный перевод с англ. Д.Ф.Соколовой. – М.: Искусство, 1974. – 390 с.
10. *Малви Лаура.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / Под ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. – Минск: ПроPILEI, 2000. – С. 280-297.
11. *Марголит Е.Я.* “Земля”: гопак с пулей в спине // Иллюзион. – 1990. – № 12.
12. *Михалкович В.И.* Натурфилософия “Земли” // КЗ. – 1994. – № 23. – С. 111-122.
13. *Свашенко С.* Так рождался танец // Довженко в воспоминаниях современников / Сост. Л.И. Пажитнова, Ю.И. Солнцева. – М.: Искусство, 1981. – С. 85-90.
14. *Скиц С.В.* Мифологическая структура “Земли” // КЗ. – 1994. – № 23. – С. 180-181.
15. *Тримбач С.В.* “Звенигора”, “Арсенал”, “Земля”: образ Мессии // КЗ. – 1994. – № 23. – С. 129-137.
16. *Хаузман Р.* Довженковская “Земля” / Пер. с немец. С.Е. Шлапоберской // КЗ. – 2002. – № 58. – С. 217.
17. *Червінська О.В., Зварич І.М., Сажина А.В.* Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2009. – 284 с.
18. *Шкловский В.* Сашко Довженко // В. Шкловский. За 60 лет: Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. – С. 293-304.
19. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
20. *Юрнев Р.* Эйзенштейн о монтаже // Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – С. 3-19.

Summary

The problem of film reception peculiarity is examined in the aspect of O. Dovzhenko's scriptwriting practice. Receptive resources of the film script “The Land” are analyzed separately: the importance of the author's readiness for diverse receptive audience (reader – spectator), the influence of the latter on the completion of the text.

Key words: film script, film reception, spectator, receptive potential.