

УДК 82-2.09:791.632

Наталія Нікоряк

ЧАСОПРОСТІР ЯК ЖАНРОВИЙ МАРКЕР КІНОСЦЕНАРНОГО ТЕКСТУ: „ДУМА ПРО ТРЬОХ БРАТІВ” ЯРОСЛАВИ ГОРБАЧ

Розглядається специфіка кіносценарного часопростору, який, зокрема в означеній жанровій формі, набуває функції вагомого жанрового маркера. Аналізується монтажна специфіка кіносценарію „Дума про трьох братів” Я. Горбач у зв'язку з проблемою реконструкції хронотопу у свідомості читача-глядача.

Ключові слова: Я. Горбач, жанр, хронотоп, монтаж, зорова рима, кіносценарій, рецепція, читач-глядач.

Проблема відтворення часу в мистецтві доволі висвітлена (див.: [12; 13; 11]). Сьогодні в Україні існують автономні монографічні дослідження часу і простору в кіно (див.: [5]). Проте закономірно, що поза увагою залишився аналіз хронотопу саме у кіносценарному тексті.

Запозичене із природничих наук, поняття хронотоп було вперше введено в літературознавство М. Бахтіним для означення „суттєвих взаємозв'язків часових і просторових відношень, художньо освоєних в літературі” [1, с. 234]. Дослідник зазначав: „У літературно-мистецькому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленій і конкретній цілості. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом. Цим перетином рядів та злиттям прикмет характеризується мистецький хронотоп” [1, с. 234]. Хронотопові М. Бахтін надавав істотного жанрового значення (див.: [1, с. 235]). В українській теорії ідеї часопростору дотично до жанрів розглядаються в монографії Н. Копистянської [7]. Сьогодні хронотоп досліджують також у більш широкому значенні, визначаючи його як певну єдність, унікальне поєднання певних просторово-часових параметрів, спрямоване на вираження культурного і художнього змісту.

Саме монтаж руйнує неперервність протікання художнього часу, стискує його, пов'язаний із відбором естетично значущих об'єктів сприйняття, зображуваних у тексті. Виражаючи ідею руху, він більшою мірою відповідає динамічній сутності кіносценарного тексту. Монтажна композиція сценарію дозволяє автору залучати читача-глядача до активного співпереживання, організовуючи його сприйняття художнього часу і простору, при провідній ролі першого (за М. Бахтіним). С. Четмен розрізняв у складі художнього часу *час тексту* і *час історії* (див.: [14, с. 68]), перший з яких пов'язаний із планом вираження, а другий – з планом континууму. Перенісши його концепцію

на модель часу кіносценарію, можна констатувати, що в ньому також існують два типи часу: поряд із художнім часом, який еквівалентний часу реальному, існує й інший – або розтягнутий, або стиснутий (еліпсис у термінології І. Март'янової (див.: [8, с. 96]). Такий поділ виявляється лише завдяки монтажній організації кіносценарного тексту, наслідком чого, за словами М. Ромма, стає те, що „глядача можна шпурляти з місця на місце ривками чи плавно водити його; ганяти його бігом чи змушувати ходити навшпиньки” [9, с. 118]. Насправді головна функція хронотопу – спрямувати увагу реципієнта.

Нижче подаємо аналіз монтажної специфіки кіносценарію „Дума про трьох братів” (2003) Ярослави Горбач у зв'язку з проблемою відтворення хронотопу в рецептивній свідомості.

Кіносценарій розпочинається, власне, означенням основного місця дії і, крім того, досить глибокою метафорою – дитина, що хоче змити родиму пляму з руки: *„Село. Дерев'яна хата, до хати звертає ґрунтова дорога. / Подвір'я. / Стара, але побілена криниця. Розлога груша. Під нею двоє хлопців майструють умивальник. Восьмирічний Іван кілька разів ударяє по цвяху, який застряг у груші. Микола, років на два менший від Івана, піднімає умивальник із землі й чіпляє його на грушу. / Зелений, розкішний спориш на подвір'ї. На траві сидить трирічний Сергій. Він зриває травинку, підносить її до очей, розглядає. / Травинка, затиснута в маленькому кулачку. На руці родима пляма. / Сергій відриває один листочок і кладе до рота. Жує. Випльовує. Зводиться на ноги. / Іван, ставши на ослінчик, наливає воду в умивальник. Микола спостерігає за Сергійком. / Сергійко помічає на подвір'ї метелика й починає його ловити, розмахуючи руками. Раптом він зупиняється, підносить до очей ліву руку й дивиться на родиму пляму. Сергійко підбігає до братів, простягаючи вперед руку долонею донизу. Показує на родиму пляму. / Сергій. Коля, омий руцю. Ацис – кака. / Микола нахилиється до Сергійка. / Микола. Сергійко, то скільки ж тобі казати – то не кака! То у тебе така руця. Воно не одмивається”* [2, с. 215]. Ця перша ремарка містить чіткі авторські просторові маркери (відома риторична фігура градація) – „село”, „хата”, „дорога”, „подвір'я” і досить умовні часові – зокрема, вік хлопців, пора даного моменту. Саме вік братів допоможе читачеві зрозуміти, скільки часу опущено між згадуваними і наступними подіями. Так, далі у кіносценарії використано один із способів скорочення часу (часова редукція), який притаманний і романній формі, – т.зв. зорова рима [10, с. 72]: *„Малій простягає руки до умивальника й піднімає клапан. З умивальника лється вода. Під струменем плюскаються маленькі ручки. На одній із них – родима пляма. / Руки дорослого чоловіка під струменем води, що лється з умивальника. Та сама родима пляма на руці. Той же умивальник. / Сергій, дорослий чоловік, років двадцяти п'яти, на подвір'ї, під старою родинною грушею миє руки”* [2, с. 216]. Отже, місце дії не змінилося, змінився лише час – трирічний Сергійко, що миє руки під умивальником, перетворюється на дорослого чоловіка „років двадцяти п'яти”. Використання такого способу монтажної побудови дії

дозволило опустити зайвий для оповіді час, при цьому не застосовуючи умовної формули „минуло кілька років” (як у прозовому тексті) чи „антрактів” (у театрі). У такому переході опускається дія у просторі і часі, про яку читач-глядач дізнається пізніше.

Далі автором знову робиться акцент на згадуваних вже хронотопних маркерах „дороги”, „хати” та „подвір'я”, які, у свою чергу, постають ключовими у всьому кіносценарії: „Грунтова дорога. / До хати під їжджає таксі. З автомобіля виходить інтелігентного вигляду чоловік. Високий на зріст, зі світлим волоссям і величезним шрамом на всю праву щоку. Це Іван. У руках він тримає дипломат і футлярчик зі скрипкою. / Він роззирається навкруги, розпрямляє плечі, глибоко вдихає повітря, заплющує на секунду очі. Іде у двір. / Сергій перестає мити руки, дивиться на Івана. / Той із посмішкою підходить ближче” [2, с. 216]. Читач стає свідком зустрічі двох братів „на тому ж місці” (просторове означення) „в той самий час” (часове означення) (про мотив зустрічі див.: [1, с. 236]), при цьому відбувається ніби схрещування життєвих шляхів цих персонажів. Хронотоп „зустрічі” органічно вплетений сценаристом у сюжет твору і, до того ж, у цьому кіносценарії він ще й виконує композиційну функцію – функцію зав'язки.

„Мотив зустрічі тісно пов'язаний і з іншими важливими мотивами, зокрема з мотивом впізнавання–невпізнавання, що відігравали велику роль в літературі (наприклад, в античній трагедії)”, – зазначав М. Бахтін [1, с. 236]. Жанрова специфіка кіносценарію змусила Я. Горбач прописати цей момент впізнавання: „Сергій. Пробачте... Ви когось шукаєте? / Іван (знітившись). Сергію, ти що – не впізнаєш мене? Я ж Іван!.. Ну, ти диви... Хоча... Ти теж змінився... Помужнів... <...> Сергій. Це ж треба!.. П'ятнадцять років не бачились, і тут така зустріч! До чого б це?” [2, с. 216]. Так, автор у досить невеликій сцені об'єднала три ключові хронотопи: мотиву дороги, мотиву зустрічі і мотиву впізнавання/невпізнавання. І хоча хронотоп дороги тут лише номінально означений, проте реципієнту надається можливість домалювати неказане автором. До того ж сам автор далі у тексті допомагає читачу відтворити окремі моменти цієї подорожі: „Іван. Я оце їхав по селу – нічого не впізнаю... Тільки іноді проскакують якісь спогади. Нікого з людей уже не впізнав... / Сергій. Гм... А ти думав, як? Вернуться через п'ятнадцять років і все побачить таким, яким воно було?” [2, с. 216]. М. Бахтін підкреслював: „Значення хронотопу дороги у літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожніх зустрічей і пригод” [1, с. 248]. Часовий же маркер „п'ятнадцять років”, який двічі повторюється у словах Сергія, набуває конкретного емоційного відтінку (докору).

Причиною повернення Івана стала смерть матері: „Іван. Ну, так... Приїхав... мати ж померла...” [2, с. 216], проте „Сергій. Мати померла давно, братику. Я вже й сорок днів відбув... А от тебе чого на похороні не було?.. Я повідомляв телеграмою” [2, с. 216]. Відповідь Івана містить також часові і просторові маркери: „Іван. Та розумієш... Я отримав її

саме в той день, коли виїжджав на гастролі в Америку. Такий шанс буває тільки раз у житті... Та і матері я б уже нічим не допоміг” [2, с. 216]. У цьому стислому діалозі двох братів перед читачем-глядачем розгортається досить тривалий у часі період з їхнього життя і постає доволі сконцентрована психологічна характеристика ключових персонажів тексту.

У наступній сцені топос змінюється, окреслюючи інший простір. Перед нами вже „кімната”: „Піч із декоративним розписом. Комин, на якому висить старий, побитий шашілло, різьблений макогін. Поруч, на стіні, – такий собі сільський „іконостас”: безліч сімейних фотокарток у рамі під склом. Серед них – одна найбільша. На ній – мати. / На покуті під вишитими рушниками – ікона. Навпроти печі – стіл, на якому стоять пляшка дорого коньяку й чарки. Біля столу стоїть Іван і акуратно ріже ковбасу. Сергій ставить на стіл солоні огірки й сало на тарілочках...” [2, с. 217]. Читач-глядач бачить звичайну сільську українську хату з типовим сільським інтер’єром. Саме тому цей інтер’єр може домальовуватися в уяві кожного реципієнта, відповідно до його знань українського побуту.

Брати йдуть на цвинтар: „Сільська дорога. Поле. Ліс. Дорогою ідуть Іван і Сергій. Іван несе кульок, у якому пляшка коньяку й чарка” [2, с. 217]. Розповідь Сергія заповнює редуковані п’ятнадцять років – переносить нас у час, коли мати була ще жива, і, власне, повідомляє нам причину її смерті: „Ну, що тобі розказати? Останні півроку дуже хворіла... Весь час згадувала минуле... Нас згадувала малими... Плакала... Фотографії цілувала. Хотіла бачить нас вкупі, онуків глядіть. А перед кінцем вже майже не вставала. З кожним днем слабшала...” [2, с. 217]. Застосування автором „часової перспективи” (Р. Інгарден) вмотивоване у сюжетобудуванні цього кіносценарію, крім того, у нашому випадку „зміна часової дистанції має композиційне значення для структури цілісності твору і є потужним засобом конституювання специфічних, естетично важливих ознак у конкретизації твору” [6, с. 202]. До того ж ці часові дистанції „пригадування” чи „наближення минулого” невід’ємно пов’язані з монтажним зближенням відповідного простору (топосу). Завдяки цьому відбувається своєрідне накладання двох хронотопів: на хронотоп „теперішності” накладається хронотоп „минулого”, і останній на даному етапі стає важливішим.

Наступний кадр знову показує нам „сільську дорогу”: „Сосновий ліс, на початку якого ворота цвинтаря. Якийсь час хлопці йдуть мовчки”, і Сергій далі продовжує свою розповідь: „Якось увечері... Коли я вернувся з рейсу, мама зустріла мене на порозі... Була така жива, усміхнена... Того вечора ми засиділися допізна: жартували, згадували минуле... мама приготувала смачнючу вечерю... І я подумав, що все тепер буде добре, вона видужає... / Іван. Ну і що? / Сергій. Рак. А на операцію йти не схотіла” [2, с. 218]. Застосований прийом ретроспекції (відтворення подій минулого у модусі спогаду) вказує і на тяжіння автора до ліризації кіносценарної оповіді. Такий прийом „нарративної стратегії, коли чергуються картини спогаду і дійсності”,

сприяє посиленню психологічної насиченості твору [3, с. 219]. Ця подорож братів від будинку до цвинтаря як для кіносценарію видається занадто довгою, за допомогою монтажу її можна було б значно скоротити. Проте акцент у даній сцені автором зроблено саме на діалозі, який бере на себе сюжетотворчу функцію – так само, як в епічному творі. Виникає своєрідна „психологічна пауза” – ефект протяжності часу цієї сцени [див.: 4, с. 108]. Відчуття *сповільнення* або *розтягування реального часу* утворюється для того, щоб читач-глядач мав час вдуматися у зміст слів і відчутти емоційний стан братів.

Далі перед читачем-глядачем постає „*сосновий ліс. Цвинтар*” і хлопці, що зупиняються біля воріт, хрестяться і заходять на його територію [2, с. 218]. Сценарист у деталях відтворює їхній рух по цвинтарю у пошуках могили матері: „*Ідуть кладовищем. Іван вдивляється у фотокартки на хрестах, вчитується у прізвища. <...> Хлопці обминають іще кілька горбочків і зупиняються перед могилою матері. Дивляться на пам’ятник, виконаний у формі овалу, з двома янголами по боках, між ними – напис, а вгорі – фото усміхненої матері*” [2, с. 218]. Динамічний рух потрохи сповільнюється і ніби зупиняється: „*Іван віддає кульок Сергієві, а сам, мов укопаний, стоїть перед горбком. <...> Іван не відриває погляду від фотокартки. / Чорні очі матері дивляться просто в очі Іванові*” [2, с. 218]. На цвинтарі реальний час потенційно не функціонує, застосування такої „психологічної паузи” зупиняє й читача-глядача, змушуючи його відчутти стан героїв. Після такої „психологічної паузи” досить вмотивованою для кожного реципієнта постає така сцена: „*Іван. Здрастуй, мамочко... Не думав, що прийду вже до тебе сюди... / Він підходить до пам’ятника, береться за нього руками, щочкою притуляється до фотокартки. Губи його щось шепочуть, але не чути що. Очі заплющені. <...> Іван плаче, обнімаючи пам’ятник. Раз по раз погладжує його рукою. Нарешті відпускає і присідає біля могили. Однією рукою закриває обличчя, розтираючи по ньому сльозу. Рука піднімається вище, мне волосся. Голова його схиляється на груди, тіло здригається від беззвучних ридань*” [2, с. 218]. Доволі скупі, уривчасті, але надзвичайно глибокі, слова і жести Івана передають справжній душевний біль сина за померлою матір’ю. Після такого емоційного піку оповідь повертається у досить спокійний пафос: пом’янувши матір, хлопці повертають додому; по дорозі зустрічають діда Степана, який „душі сторожує” на цвинтарі [2, с. 219]. Таким чином, перед читачем-глядачем знову постає звична вже для нього тріада: дорога – зустріч – впізнавання.

За допомогою застосування різних ракурсів (планів), що викликає подекуди відчуття безмежності, подекуди обмеженості простору, у наступному кадрі топос плавно змінюється, і перед нами вже „*садок біля хати. Старий, потрухлий тин, відчинена хвіртка. За садком і тином – поле. Вдалині видніються дві постаті братів. Вони наближаються до саду. Заходять у хвіртку. Першим іде Сергій, за ним – Іван*” [2, с. 220]. Так, перед нами постають ті невід’ємні атрибути

сільської хатини, які оспівані ще Великим Кобзарем. Між братами відбувається розмова, з якої ми, хоча і досить фрагментарно, дізнаємося про долю третього брата – Миколи: „Іван. Сергію, а що, про Миколу нічого не чути? / Сергій. Я ж і йому посилав телеграму в тюрму... Але ні слуху ні духу. А оце місяців три назад у сільраді портрет його повісили – в розшуку... / Іван. Що, втік? / Сергій. Мабуть. / Іван. А за цей час так ніколи й не обізвався? / Сергій. Так само, як і ти...” [2, с. 220]. Детальне авторське акцентування на відомих вже читачу деревах, що ростуть на подвір’ї (липа, груша, клен), і на пов’язаних з цими деревами спогадах героїв, допомагають автору урізноманітнити саму кіносценарну оповідь. У подібних до такої сценах між автором кіносценарію і реципієнтом відбувається досить плідна співпраця, оскільки ті доволі фрагментарні та уривчасті дитячі спогади персонажів домальовуються самими читачами-глядачами, змушуючи їх пригадувати і свої аналогічні дитячі витівки.

У наступній сцені топос обмежується кімнатами хатини, в яких далі розгортаються основні події кіносценарію. З діалогу Івана і Сергія дізнаємося про життя братів протягом того часу, поки вони не бачилися: „Іван. Розкажи, як ти жив ці п’ятнадцять років? / Сергій. Потихеньку. Працював. День за днем, і не замітив, як час збіг. / Іван. А що, сім’ї немає? / Сергій. Та ні. Дівчина є, та про одруження ми ще думаємо... А ти як? Ну, твоє весілля я ще пам’ятаю... І донечку твою трирічну... Танічку... Доросла вже, мабуть. / Іван. Аякже. Уже дівка. Хоче на юридичний, але зараз без грошей – ти ж знаєш... Я і кручуся як білка в колесі, а все одно на навчання не хватає... а мені це знаєш, як... Даже не знаю, що робить. Хватаю усю можливу роботу... Ну, давай вип’ємо” [2, с. 221]. Як бачимо, цей діалог досить насичений часовими маркерами. Подане у формі спогадів заповнює, хоча і частково, ті часові лакуни, які були створені автором зумисне ще на початку кіносценарної оповіді. Таке постійне введення ретроспекції у сюжетну канву створює ефект „розповіді у розповіді”, яка здійснюється у двох часових вимірах: теперішньому й минулому.

Головною особливістю кіносценарного хронотопу можна вважати різку зміну топосу, що дозволяє реципієнту бути ніби свідком „одночасних” подій як у середині приміщення (спостерігати за братами, що сидять за столом у кімнаті), так і ззовні: „*Подвір’я. Сутінки. / Із-за рогу хати виглядає чоловік. Він обережно ступає вперед. Роззирається. Обличчя чоловіка молоде, але дуже потерте. Очі бігають, як у загнаного звіра. Щоки позападали, неголені. На ньому м’ятий кашкет, старенька кужайка, темні штани*” [2, с. 222]. Ми вже здогадуємося, що перед нами – третій брат Микола. Наступний кадр знову показує нам „*кімнату в хаті*”, в якій хлопці, випиваючи та закусяючи, продовжують свою розмову: „Сергій. А як тобі Америка? Сподобалась? Іван. Хе!.. Америка... Вона спочатку манить своїм далеким блиском... А потім розумієш, що там нічого живого немає – все іскусственне. Люди сновигають, як зомбі. Одне діло – що гроші там можна лопатами гребти. Я там тоже гарно підробився... Долги роздав і знову оце зуби на полку...” [2, с. 222].

Введення означеного топографічного маркера (культовий символ українців) закладає потужний „рецептивний ресурс” у кіносценарний текст, максимально активізує уяву самого читача-глядача, змушуючи порівнювати свої враження із запропонованими.

Постійні натяки Івана на брак грошей логічно наштовхують читача-глядача на думку, що його приїзд не випадковий: „Слухай, Сергію, я оце подумав... Може, нам хату продать?” [2, с. 222]. У діалозі Івана з Сергієм стає зрозумілою не лише мета приїзду, а й дійсна суть обох персонажів. „*Єхидно посміхаючись*”, Сергій відповідає: „Ну, то кидай Київ та переїжджай до мене, та будем разом жить. Заведемо парочку поросятко, а вечорком будеш їм на скрипочці пілікать. Я чув, що од гарної музики у свиней сало прибавляється” [2, с. 222]. Новий топографічний маркер (Київ) стає черговим етапом чіткого окреслення загального топосу кіносценарію.

Застосування паралельного монтажу (винайденого ще на зорі кінематографа Д. Гріффітом) дозволяє автору показати події, що відбуваються одночасно в різних місцях, надає дії великої напруги та драматизму (див.: [4, с. 112]). Крім того, „час паралельних сцен ніби включається у протяжність основної дії, і це дає можливість „підкорочувати”, скорочувати час показу всього епізоду” [там само]. Зокрема, Я. Горбач неодноразово вдається до цього прийому, який виражається у своєрідному способі оповіді: „*Подвір'я хати. Темніє. / Чоловік у куфайці, витягнувши шию, заглядає у вікно. / Він бачить там двох братів. Ще раз глянувши на дорогу, чоловік іде до дверей*” [2, с. 222]. Відразу після цього: „*Кімната в хаті. / Триває розмова. Іван, скривившись, посміхається*” [2, с. 222]. Відповідно відчувається певний ритм монтажу, який створює ефект пришвидшення часу і, у свою чергу, залучає читача-глядача до співпраці, змушуючи його проектувати майбутній розвиток подій та емоційно реагувати на нього. Напруга цього моменту спадає лише тоді, коли „*на порозі, обпершись рукою об одвірок, стоїть чоловік у куфайці. / У Івана з рота випадає ковбаса. Іван ошелешено кліпає очима, дивлячись на чоловіка, і придуркувато сміється*” [2, с. 223] і брати пізнають брата Миколу. Далі ритм оповіді уповільнюється і змінюється сюжетозначущими діалогами: зі слів Миколи ми дізнаємося, що він „*зліняв із нар*” і зараз „*вихляє од ментів*”, його поневіряння тривають „*уже півроку*”, однак він вирішив провідати рідню. Від Сергія ж він дізнається, що мати „*два місяці*” як померла, про що було сповіщено у телеграмі [2, с. 224–225]. „*Погляд Миколи зупиняється на зображенні матері. Вона посміхається. Микола затримує погляд на фотокартці. <...> Микола заплющує очі*” [2, с. 225]. Далі подано його спогади про минуле. Перед нами розгортається ретроспективний показ подій: „*Ніч. Двір біля ферми. Над входом до комори світить ліхтар. Стоїть міліцейський „бобик” з увімкнутими фарами. До „бобика” двоє міліціонерів ведуть під руки юного Миколу. Один із вусиками, в погонах лейтенанта, другий – старший. За ними біжить мати, взута на босу ногу в калоші. Розкуйовджене волосся, обличчя мокре від сліз. Поверх нічної сорочки накинута куфайка. / Мати.*

Синку... Пустіть його... Куди ж ви його забираєте? / *Микола обертається до матері.* / Микола. Мамо, все буде добре... Не переживай... Я скоро вернусь... / *Мати зупиняється. Вітер розвіває її волосся. Вона закриває очі.* / Мати. Микольцю, що ж ти зробив?.. Я б шось придумала... Як же тепер? / *Міліціонери пхають у спину Миколу. Він хоче обернутися, вони йому не дають.* / Лейтенант. Додумався – красти в колгоспі пшеницю. Придурок. / Старшина. У кого ж ти крадеш, падло? Ти ж сам себе обкрадаєш. / *Вони запихають Миколу до машини.* / Микола через плече кричить до матері. / Микола. Мамо, не переживай... Я вернусь. / *Старшина колупається пальцем у носі.* / Старшина. Ага, вернешся...” [2, с. 225]. Зміст цього кадру не лише прояснює нам причину арешту Миколи, а й відтворює насправді останню зустріч сина з матір’ю. Отже, тут автор вдається не просто до звичної в літературі форми спогаду, простого пригадування персонажа, а, зокрема, до показу переломних подій у його житті, що відбуваються тут і зараз перед нашими очима. Так здійснюється своєрідне злиття двох хронотопів, тобто дві сцени подані „у теперішньому часі” і читач-глядач однаково спостерігає за дією в момент її здійснення. Сценарист ще раз вдається до цього прийому, коли Микола почне згадувати своїх колишніх дівчат. Зосібна, згадка про Катерину знову переносить нас в інший часопростір: „*Берег річки. / Верби понад водою. Місяць залишає доріжку світла на воді. Під вербою стоять Микола з Катериною. Хлюпінт води. Дівчина дивиться на воду. Микола стоїть, обпершись спиною об дерево, й дивиться на дівчину.* / Микола. Катрусю... / Катерина. Що? / *Вона обертається до Миколи.* / Микола. Ти... Вийдеш за мене?.. / *Дівчина опускає погляд.* / Микола підходить до Катерини, бере її за руки й заглядає в очі. / *Вона плаче.* / Микола схилиє свою голову до її чола. / Микола. Ну... Чого ти? Я ж тебе люблю... / Катерина. Я тебе теж... Але... / Микола обнімає дівчину й міцно притискає” [2, с. 237].

Монтажна побудова допомагає охопити більше простору, показуючи при цьому те, що в ньому відбувається: „*Сіни. Микола лізе по драбині на горище. / Велика кімната. Ніч. На дивані лежить Іван. Біля нього на тумбочці – дипломат і футляр зі скрипочкою. / Кімната Сергія. Він у трусах стоїть навпроти вікна. Дивиться на повний місяць, який сіє в кімнату своє тьмяне світло. Крізь відчинену квартиру чути цвіркуна. / Горище. Сіно. На сіні лежить Микола, заклавши руки за голову, і дивиться в стелю. / Велика кімната. На дивані Іван*” [2, с. 230]. І хоча кадри подані в певній послідовності, у реципієнта створюється відчуття одночасності зображення, і це – суттєва жанрова ознака кіносценарію, що відрізняє його від усіх генетично близьких йому форм.

Однією з ознак автентичності кіносценарного тексту є обов’язкове чергування динаміки й умовної статичності, що надійно тримає в тонусі реципієнта, даючи йому можливість лише кілька хвилин чи навіть секунд відпочити після чергової напруги в сюжеті й підготуватися до наступного, чергового сплеску. Ця ознака робить кіносценарій як літературний текст надзвичайно читабельним. Так, у сюжеті відбувається черговий напружений етап: до будинку братів дід Степан

приводить міліціонерів, які проводять обшук; не знайшовши Миколу, вони погрожують Сергію кримінальною відповідальністю за переховування злочинця; Сергій вказує їм на горище, де переховується його брат, проте міліціонери там його не знаходять; після того, як „слуги закону” пішли, „Микола, притискаючи Сергія до стіни, дістає з кишені ножа-метелика, відкриває його. / Лезо впирається Сергієві у горло. / Музика стихає. Іван лупає очима на братів. / Сергій перелякано дивиться на руку з ножем. / Поруч із Сергієвою головою на стіні висить „іконостас” із фотокартками. / Погляд Миколи натрапляє на фото матері. Вона дивиться просто в очі сину. / Микола також дивиться матері в очі. / Руки Миколи міцніше притискають Сергія, але тільки на секунду. / Очі матері. / Микола відпускає Сергія. / Іван кладе скрипку на стіл, бере макогона. / Ніж застрягає в підлозі. / Сергій, тримаючись руками за горло, дивиться на Миколу, який відходить від нього. / Іван із макогоном у руці підскакує до Миколи” [2, с. 235]. Саме завдяки використанню техніки монтажу, внаслідок інтенсивного чергування кадрів в одній сцені передається весь драматизм даної ситуації і водночас, що доволі парадоксально, не так динаміка, як поступова зупинка часу в кожному кадрі.

Саме тут розкривається конструктивний сенс т.зв. зорової рими, за допомогою якої здійснюються значні часові стрибки. Зокрема, автор показує нам, як двоє з братів мирно сплять у своїх кімнатах, а третій, Микола, лежить на сні на горищі, „він досмалює цигарку й вистрелює недопалок циглом у відчинену ляду. / Недопалок летить, сиплючи на всі боки іскрами. / Іскри від недопалка перетворюються на іскри від вогнища” [2, с. 238]. І далі: „Вогонь. / Палахкотять, потріскуючи, дрова” [2, с. 238]. А потім: „Берег річки. Верби. Вогнище. / Довкруг вогнища групами сидять люди. Вони розсілися навколо ковдр, поставивши на середину тарілки зі стравами та пляшки з наоями і горілкою. Люди відпочивають. Чоловіки сидять, випивають. Жінки співають” [2, с. 238]. Отже, вогонь стає своєрідним семантичним ядром – зчепленням між цими кадрами і тим містком, що поєднує два хронотопи. Перед нами розгортається фрагмент із минулого братів, а саме святкування напередодні Івана Купала. Часовим маркером стає означення віку одного із братів: „Десятирічний Сергій хапає дівчатко за ручку й біжить із ним до вогню” [2, с. 239]. Таким чином, реципієнту надається можливість заповнити ще одну часову „лакуну” в житті братів. До того ж ця сцена „римується” з фіналом: приготувавшись стрибати через вогнище, Іван дочікував свою дівчину, проте його штовхає наступна пара і він падає біля самого вогнища, перелякавшись, „дівчина трусить Івана за плече” [2, с. 240]. У наступній сцені читаємо: „Велика кімната. Темно. / Сергій трусить Івана за плече. / Сергій. Іване! Вставай! Горимо!!!” [2, с. 240]. У такий спосіб здійснюються своєрідні стрибки, які дають змогу рухатися реципієнту як у часі, так і у просторі, не втрачаючи при цьому відчуття теперішності. Далі події розгортаються в досить швидкому темпі: вогонь дуже швидко поширився, охопивши всю хату; Іван рятує з вогню свою скрипку;

односельці допомагають гасити вогнище; Сергій кидається рятувати свого брата Миколу, що стає своєрідною кульмінацією всього сюжету кіносценарію. І наступна сцена вже презентує нам розв'язку: „Світанок. Згарище. / Три брати стоять недалечко від залишків хати. Іван схлипує, обтираючи сльози об плече Сергія. Потім піднімає із землі футляр, відкриває його. У футлярі – напівзгоріла скрипка. Іван виймає її, обмацує пальцями, знову заходжується плакати. Микола обнімає обох братів. Вони стоять так деякий час непорушно. Всі троє перемазані сажею. В Миколи димить кувалда. Сергій помічає це, пригашує її рукою. / Люди, перемовляючись, розходяться” [2, с. 241]. Сергій помічає, що їхній макогін уцілів і брати починають дзвінко реготати, проте їхній сміх швидко вривається, оскільки до згарища під'їжджає міліцейський „бобик”. Микола, помічаючи його, зникає за повіткою, а „вусатий міліціонер витягує на ходу пістолет...” [2, с. 242]. Тим самим, автор презентує нам відкритий фінал, який в уяві реципієнта може мати кілька варіантів завершення, тобто надає простір для активізації думки читача-глядача.

Таким чином, у порівнянні з п'єсою, кіносценарій спирається на властиву природі кіномистецтва майже необмежену свободу розпорядження простором і часом, але в усіх трьох версіях зображення дії ми бачимо принципову розбіжність настанов: настанову на можливості сцени й акторської гри, настанову на показ зображення (пасивна рецепція) та уяву (активна рецепція) читача-глядача. Саме кіносценарій має унікальну можливість „показу” подій у різних часопросторових вимірах, зберігаючи маркер „теперішності”.

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике* / М.М. Бахтин // *Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет.* – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Горбач Я. *Дума про трьох братів : [кіносценарій]* / Ярослава Горбач // *Кіносценарії: Коронація слова* / [відп. ред., передм. Володимира Войтенка]. – К. : КІНО-КОЛО, 2006. – С. 213–242.
3. Гурбанська А.І. *Жанровий дискурс української повісті 60–80-х років ХХ ст.* / А.І. Гурбанська. – К. : Вид-во КНУКіМ, 2009. – 374 с.
4. Зайцева Л.А. *Выразительные средства кино: Экранное время; Кинометафора* / Л.А. Зайцева. – М. : Знание, 1971. – 160 с.
5. Зубавіна І.Б. *Час і простір у кінематографі : [монографія]* / І.Б. Зубавіна ; Академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтвознавства. – К. : Шек, 2008. – 448 с.
6. Ингарден Р. *Про пізнавання художнього твору* / Роман Ингарден // *Слово. Знак. Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької].* – [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176–206.
7. Копистянська Н.Х. *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія]* / Н.Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
8. Мартьянова И.А. *Текст киносценария и киносценарий текста* / И.А. Мартьянова. – СПб. : САГА, 2003. – 207 с.

9. Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре / М.И. Ромм. – М. : ЕПСК, 1975. – 287 с.
10. Хейфиц И. Выразительные возможности киносценария / И. Хейфиц // Вопросы кинодраматургии : [сб. ст. ; сост. и общ. ред. И.В. Вайсфельда]. – М., 1956. – Вып. 2. – С. 49–90.
11. Хренов Н.А. Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс) / Н.А. Хренов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука, 1974. – С. 248–261.
12. Эйзенштейн С.М. Монтаж / С.М. Эйзенштейн ; [предисл. Р. Юренева]. – М. : ВГИК, 1998. – 193 с.
13. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики / Борис Эйхенбаум // Поэтика кино: перечитывая „Поэтику кино” / [под ред. Р.Д. Копыловой]. – 2-е изд. – СПб. : РИИИ, 2001. – С. 13–38.
14. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / Seymour Chatman. – Ithaca, New York : Cornell University Press, 1978. – 277 p.

Аннотация

Рассматривается специфика киносценарного хронотопа, который, в указанной жанровой форме приобретает функции важного жанрового маркера. Анализируется монтажная специфика киносценария „Дума о трех братьях” Я. Горбач в связи с проблемой реконструкции хронотопа в сознании читателя-зрителя.

Ключевые слова: Я. Горбач, жанр, хронотоп, монтаж, зрительная рифма, киносценарий, рецепция, читатель-зритель.

Summary

The peculiarity of the literary scenery chronotope that in the given genre form becomes the important genre marker is analyzed. The montage peculiarity of the literary scenery „Duma about the three brothers” by Ya. Horbach in its relation to the chronotope reconstruction in the reader-viewer’s consciousness is examined.

Key words: Ya. Horbach, genre, chronotope, montage, visual rhyme, literary scenery, reception, reader-viewer.

Стаття надійшла до редколегії 16.05.2011 р.