

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНОСЦЕНАРНОГО ЖАНРУ ЗА ЧАСІВ НІМОГО КІНО

Наталія Нікоряк. Формування українського кіносценарного жанру за часів німого кіно.

Простежується історія й теорія виокремлення кіносценарію як жанрової парадигми за часів німого кіно. Зокрема, детально розглянуто період автономізації кіносценарної форми, спричиненої інтенсивним її публікуванням і увагою до неї дослідників. Окреслено питання авторства перших кіносценаріїв: від анонімів чи власників кіноательє до відомих письменників.

Ключові слова: кіносценарій, жанрова автентичність, автор, читач.

Nataliya Nikorjak. Formirovaniye ukrainiskogo kinotsenarnogo zhanra vo vremena nemogo kino

Просліджується історія й теорія становлення кіносценарія як жанрової парадигми во времена німого кіно. В частности, подробно рассмотрен период автономизации киносценарной формы, вызванной интенсивной ее публикацией и вниманием к ней исследователей. Определены вопросы авторства первых киносценариев: от анонимов или владельцев киноателье до известных писателей.

Ключевые слова: киносценарий, жанровая аутентичность, автор, читатель.

Nataliya Nikorjak. Formation of ukrainian screenplay genre in the day os the silents.

History and theory of formation of Ukrainian screenplay as a genre paradigm in the days of the silent are traced. More specifically, the time of screenplay form getting autonomous, the process evoked by its vigorous publication and turning into the object of research, is studied in detail. The issue of early screenplays authorship, from anonyms and film-studio proprietors to renowned authors, is set forth.

Key words: screenplay, genre authenticity, author, reader.

Генерування нових жанрових форм – досить складна проблема науки про літературу. При дослідженні подібних явищ продуктивним виявляється певне дистанціювання від досліджуваного об'єкта в часі. Саме брак такої часової дистанції спричинює ситуацію термінологічної полімодальності, заважає своєчасно зрозуміти його автентичне значення, чітко термінологічно ідентифікувати. Це стосується й кіносценарію: його жанрова автентичність сьогодні ще не конституювана, незважаючи на те, що для цього є всі підстави. Кіносценарій, як нова й об'єктивно самостійна форма сучасного словесного мистецтва, найбільш виразно ілюструє динаміку функціонування системи естетичних форм загалом – в її становленні, взаємозв'язках, а також визріванні й зміні жанрових пріоритетів відповідної доби. Безперечно, ця форма є новим жанровим утворенням літературної художньої практики ХХ ст., має специфічну передісторію, сучасний вигляд і визначає своєрідні перспективи розвитку літературного процесу.

Про сценарій в сучасному розумінні цього слова, тобто як літературну і художньо-ідейну основу фільму, на початку розвитку кіно взагалі не йшлося. Визнається, що у перші роки кінематограф, не маючи драматургії, створеної для екрану, запозичував сюжети з найбільш масових видів літератури: популярного романсу, бульварного роману, тобто „продукував тексти, складність яких була на порядок нижча за рецептивний досвід людини кінця ХІХ – початку ХХ ст.” [23, с. 16]. Проте незабаром він „з надзвичайною зухвалістю звернувся до відтворення на екрані літературної класики” [див.: 16, с. 137]. Пристосовуючи твори літератури для екрану, вибираючи теми для оригінальних постановок, кінематограф повинен був знайти якусь властиву лише йому форму розташування матеріалу. Чи то змінений до невпізнання роман чи повість, чи то популярний романс, чи спеціально написана для екрану феєрія, чи „комічна фільма” – все це повинно було вкладатися у певну матрицю, що мала свої специфічні риси, свої, нехай ще примітивні, закони побудови і подачі матеріалу. Ця форма і була названа сценарієм.

Однак примітивна сюжетика ранніх фільмів не вимагала викладу на папері, оскільки її можна було утримувати просто в голові [див.: 1, с. 263]. Характер цих перших сценарних начерків метафорично передає відома фраза „на манжетах написані сценаріуси” [див.: 13, с. 130; 1, с. 263]. Проте очевидно, що т. зв. „манжетні” сценарії були випадковим явищем, хоча й стали окремим фактом у генезі цієї жанрово-видової форми [див.: 13, с. 131; 9, с. 455]. „Автори перших „сценаріусів”, – зауважує Л. Белова, – не дуже переобтяжували себе пошуками способу викладу

матеріалу. Важливо було його запропонувати. Знайти відповідну історію, випадок” [2, с. 14]. Тому й писати сценарії у той час міг будь-хто. За подібним „сценаріусом” у 1908 р. був знятий фільм „Понизова вольниця” („Стенька Разін та княжна”) (автор А. Гончаров) [див.: 22, с. 13–15; 13, с. 132]. Текст цього сценарію, на думку С. Безклубенка, „являє собою уже досить „високий” рівень розвитку *новоявленого жанру* (курсив наш. – Н.Н.)” [1, с. 262]. У перші роки існування кіно оригінальні „кіноп’єси” були рідкістю.

Перші фільми зазвичай ілюстрували сцени з відомих романів, п’єс, переказів чи популярних пісень, а тогочасний „сценаріус” подавав лише план фільму і короткий опис сцен. Сценарій спочатку не був навіть технічним документом, тому що не містив способу зйомки, не вказував, що, як і звідки знімати [див.: 2, с. 13]. Від сценарію, як свого часу від п’єси, тоді не вимагалось ні розробленого діалогу, ні розписування дії в деталях, – це все додумувалося і дороблялося вже під час постановки кінокартини в порядку режисерської та акторської імпровізації. Гальтьєро Фабрі, метр італійської кінематографії, в опублікованих ним „Правилах складання сценаріїв” (1913) писав: „Не придумуй діалогів, – актор сам їх придумає, – покладайся на нього. Задовольняйся тільки найкоротшими вказівками... Відклади розробку дрібних деталей у сценарії до дня зйомки” [цит. за: 22, с. 16]. Як бачимо, такий сценарій, подібно сценаріям *commedia dell’arte*, був лише основою для імпровізації.

Окрім форми і назви *лібрето*, яка була найпоширенішою і обов’язковою для всіх подібних жанрових зразків, за розвідкою М. Кушніровича, були у вжитку й інші назви: більш ранні – *синопсис* (короткий огляд, загальне розташування подій), *сценаріус*, *сценаріо*, пізніше – *п’єса для кінематографа*, *кіноп’єса*, *кінодрама* та ін. [13, с. 131–133]. Семантичне наповнення цих термінів зазвичай було досить довільним. Тому, не задовольняючись поширеною назвою *лібрето*, сценаристи здійснили спробу винайти нову назву. Зокрема, один із перших відомих російських сценаристів О. Амфітеатров свої творіння для екрану називав „*двиготисами*” („двигот” – російська калька з „кіно”, „кінема”), асоціативно до „*клинотиса*”, „*животиса*” [див.: 13, с. 145]. Така термінологічна ризоматика свідчила лише про зародження нового жанрово-видового утворення, яке ще не набуло відповідного означення через брак чітких параметрів. Сценарії даного типу існували недовго.

Кінематограф, конкуруючи з іншими видовищами, вичерпавши джерело популярних „бродячих” сюжетів, переходить до відтворення складних і вагомих тем, що вже вимагало добре розробленої літературної основи. Досліджуючи історію питання, Є. Горбуліна, зокрема, посилається на журнал „Сине-фоно”, який у 1911 р. симптоматично зазначав, що театральні п’єси не відповідають специфіці кінематографа, його виражальним засобам, у зв’язку з чим артикулювалося питання про необхідність створювати для кіно оригінальні твори: „Необхідно перейти від ілюстрації популярних творів, від переробок їх – до оригінальних, для кінематографа написаних п’єс” [цит. за: 6, с. 4]. На цей момент також звертали увагу автори інших тогочасних журналів, зокрема „Кінематографічного театру”, „Вісника кінематографії” тощо. На їх сторінках йшлося про роботу в кінематографії *письменників*, які „повинні взяти справу у свої руки, наситити його своїми ідеями, своєю образністю, своєю красою” [там само]. Приміром, у ряді статей журналу „Вісник кінематографії” висловлювалася думка, що без створення спеціальної драматургії кінематограф існувати не може, і, зокрема, стверджувалося, що така література вже виникла: „<...> не можна не рахуватися з тим фактом, що поряд з белетристичною і драматичною літературою виник зовсім новий і особливий рід літератури (курсив наш. – Н.Н.), яку цілком чітко можна називати словом „кінематографічна” [цит. за: 6, с. 5]. Більше того, журнал „Кінотеатр і життя” проголошував наступну тезу: „Кінематограф чекає свого Шекспіра, який прийшов би і створив зразок ідеальної кінематографічної драми” [цит. за: 6, с. 5]. Таким чином, „уже в 1912–1913 рр., – як констатує й М. Кушнірович, – у серйозних літераторів (і не тільки в них) було тверде відчуття, що сценарій повинен бути твором літератури” [13, с. 132]. Як бачимо, разом з усвідомленням художності та самодостатності явища сценарного мистецтва, робляться спроби чіткого теоретичного означення нового жанрового утворення, усвідомлення його автентичності.

У період від 1915–1917 рр. сценарії починають друкувати у спеціальних кінематографічних журналах, таких як „Сине-фоно” і „Пегас”, оскільки, за словами Л. Белової, „солідні” літературно-художні журнали не знаходили місця для них [2, с. 14]. Однак у цих журналах як видавці, так і автори, ніби „соромлячись факту публікації” [11, с. 10] або, навпаки, подаючи їх як „високоякісні літературні творіння” [13, с. 142], друкували сценарії зі звичними для читача

жанровими підзаголовками: „роман”, „драматична новела”, „оригінальна кінодрама”, „трагедія красивої дівчини” тощо, хоча за своєю формою це були не драматичні і не прозові твори, а літературний запис кінематографічного дійства, вкрай далекий від „ідеалу художньої літератури” [див.: 13, с. 142].

Публікували сценарії лише після виходу фільму, оскільки керівництво тієї чи іншої фірми боялося, щоб сюжет не перехопили конкуренти. У першу чергу з’являлися такі публікації не з просвітницькою метою, а, власне, у рекламних цілях, спонукаючи *читача* після ознайомлення зі сценарієм піти в кінотеатр (функціонально це досить застаріла форма рекламування, присутня, приміром, ще у новелах Дж. Боккаччо). Часто подібні зразки-перекази ілюструвалися кращими кадрами з фільму із зображенням відомих зірок [див.: 11, с. 10]. Можна припустити, що саме рекламний характер публікацій сприяв виникненню власне читачького інтересу до новонародженої форми. Про це, зокрема, говорив Н. Туркін – відомий критик та сценарист тих часів: „Читач отримує можливість оцінити задум автора незалежно від творчості режисера і гри акторів. Та що там читач! Будемо говорити відверто: письменник отримує можливість з’ясувати, як писати для екрану” [цит. за: 16, с. 143].

Факт публікування кіносценаріїв ще більш посилював інтерес дослідників до кінодраматургії. Зокрема, вже сто років тому на сторінках журналу „Пегас” перед письменниками ставилися такі важливі завдання, як „знайти форму кінематографічного сценарію”, „відкрити таємниці екрану і створити для нього нову літературну форму”, підкреслювали як специфічну особливість роботи кінодраматурга уміння „картинно мислити”, „писати не стільки словами, скільки картинами” [див.: 6, с. 5]. У 1916 р. в тому-таки журналі вперше артикулюється питання про приналежність кіносценарію до творів літератури і синтетичну природу кіносценарію: „кіноп’еса не є драмою, не є повістю; вона є синтезом цих двох понять”, „ідеальна кіноп’еса за суттю своєю є драмою, за формою – повістю. Поєднувати ці два елементи в одному художньому творі і є насущним завданням сучасного кіноавтора” [цит. за: 6, с. 5]. В останньому номері (кінець 1917 р.) засновники журналу назвали однією з головних своїх заслуг „оголошення форми сценарію”, цим фактично підкреслюючи його автентичність, спробували вивести сценарну літературу з маргінального, службового становища, проголосити її досягненням культурного життя, надати їй статус перспективної художньої форми, на що звертає увагу Є. Горбуліна. Проте, за переконанням Л. Белової, ті сценарії зазвичай мало чим відрізнялися від тогочасної бульварної літератури. Навіть, більше того, „екран і класику наближав до бульвару. Використовувався лише фабульний кістяк, чиста груба схема. Все спрощувалося, прилаштовувалося до загального рівня” [3, с. 18]. Попри це найціннішим було вже те, що, за словами М. Кушніровича, журнал „підняв репутацію сценарію до рівня добротної, столичної, цілком респектабельної белетристики” [13, с. 143]. У свою чергу, спираючись на тезу І. Соколова, цей дослідник відзначив, що „сучасна сценарна форма є поєднанням легкості белетристичного викладу і точності кінематографічного монтажу” [13, с. 152]. Твердження про те, що це „справжні сценарії”, хоча й написані „телеграфно-протокольним” стилем, що „вони менш літературні, більш конспективні, але по-своєму захоплюючі (цілком „читабельні”), не позбавлені образної фантазії, психологізму, не позбавлені й ідейного змісту” [13, с. 143], були породжені численністю зразків, яку вже не можна було не помітити. Таким чином, сам друк сценаріїв відіграв значну роль у його конституванні як літературного тексту.

Авторство перших сценарних зразків по суті залишалося анонімним – перші сценарії створювалися невідомими авторами, самими режисерами, а іноді й самими власниками кіноательє. З часом до складання текстів майбутнього кінотвору стали залучати відомих письменників з попереднім досвідом літературної роботи, тобто, що важливо підкреслити, написання сценаріїв загалом не було для них першою письменницькою спробою. Двадцять років дали чудову плеяду подібних літераторів-сценаристів: Н. Зархі, В. Туркін, В. Шкловський, Ю. Тинянов, О. Довженко [див.: 11, с. 8]. Починаючи з 1926 р., спостерігається відчутний „наплив” кваліфікованих літераторів і в українську кінодраматургію, спочатку для „подолання дефіциту цікавих сценаріїв і для створення їхнього спеціального фонду” на основі творів до- й післяреволюційної української та зарубіжної літератури – ідеологічно бездоганних і заздалегідь схвалених представниками влади [див.: 7, с. 33]. Зокрема, як підкреслює Л. Госейко, поет-футурист Михайль Семенко виявився тим, хто повів за собою письменників-новаторів Юрія Яновського, Гео Шкурупія, Олександра Копиленка, Григорія Епіка, Миколу Бажана, Саву Голованівського та Дмитра Бузька. „Саме цим

діячам, після надання їм повної літературно-драматургічної свободи, – зазначає дослідник, – слід завдячувати успіхом найпомітніших картин українського німого кіно” [7, с. 34].

Долучення до кінематографічної справи письменників з великим літературним досвідом кардинально вплинуло на генологічний процес кінодраматургії загалом, і кіносценарію зокрема. Прихід в кіно досвідчених прозаїків і драматургів високої літературної культури змусив т.зв. професійних сценаристів докорінно переформатувати стиль роботи, удосконалити свою кінодраматургічну практику. Слід звернути увагу на неузгодженість у датуванні виокремлення з письменницького фахового кола постаті сценариста. Зокрема, американський кінознавець Дж. Лоусон підкреслював, що поява у 1943 р. збірки „Двадцять кращих кіносценаріїв” (за редакцією Дж. Гаснера і Д. Ніколса), а згодом налагодження щорічного видання „Кращі кіносценарії” (за цією ж редакцією), поставило сценариста, хоч з певним запізненням, у ранг письменника [див.: 14, с. 474]. Але наведені нами вище приклади вітчизняного досвіду говорять про те, що у нас це відбулося, принаймні, на двадцять років раніше. Очевидно, тут закономірно відсутня суголосність, оскільки кожна національна кінотрадиція породжувалася власною практикою.

Отож поступово кіносценарій набував тих нових якостей, що наближали його до справжньої художньої літератури. Закономірно, що позиції окремих письменників щодо сценарної форми не збігалися. Так, В. Маяковський і Ю. Яновський були адептами літературного сценарію [див.: 7, с. 34], поділяли погляди В. Туркіна та Н. Зархі [див.: 10, с. 412], тоді як Григорій Епик підкреслював „в багатьох своїх колег не брак сценарної форми, а брак композиційного структурування” [7, с. 34]. Не зовсім чіткими були й міркування окремих теоретиків. Так, кінотеоретик 20-х рр. Л. Кулешов зазначав, що сценарій не зобов’язаний мати літературну цінність, він навіть „може бути літературно безграмотним, оскільки при втіленні сценарних натяків в образи можуть утворитися ідеальні композиції рухів і найбільш високий художній результат” [12, с. 81]. На його думку, головним є те, що при створенні сценарію автор мусить чітко мислити кінематографічними образами. Подібні думки висловлював теоретик кіно Л. Скрипник [20, с. 20]. Так, хоча він і бачив певні зв’язки літератури і кіно, проте підкреслював, що кінематограф стоїть до літератури не ближче, ніж музика, акцентуючи при цьому, що сценарій втілюється виключно в зорових елементах, тому „вимагати від сценарію літературного змісту – не знати законів кіномови” [20, с. 20]. Аналогічні висловлювання можна знайти у письменника і сценариста М. Борисова, який прагнучи „поділитися своїм досвідом, своїм методом роботи з тими, кого він невпинно манить до себе”, видав у Харкові книжку „Мистецтво кадру. Практика кіносценарію” (1926) [4]. Автор не лише викладав свої погляди щодо якостей літературного сценарію, вимог до нього, а й навіть уривки з кількох сценаріїв – як ілюстрації до своїх роздумів. „Сценарій – це твір суто зорового мислення. Сценарій – це дія, мистецтво жесту і ніяк не слова. І лише той автор, який бачить дію, який уявляє собі кожне положення, кожен навіть найдрібніший штрих жесту, може і повинен бути сценаристом” [4, с. 7–8]. Категорично не визнаючи сценарій самостійним літературним твором і, відповідно, кадр – візуальним аналогом літературного тексту, він постулював діалектичний взаємозв’язок між окремим кадром і цілим сценарієм: „Кадр є рядком, що створює стиль сценарію, але й він цілковито у своїй побудові залежить від настанови сценарію. Тому, звичайно, і кадри сценарію „романтики” відрізняються від кадрів „хроніки”, „комедії”, „побутового”, „наукового” і т.п. сценаріїв” [там само, с. 15]. Таким чином, перед нами типова на той час теза, що повноцінний кінематографічний твір можна створити лише за сценарієм, у якому пріоритет надається необхідним *технічним* подробицям. Так виникла теорія „технологічного”, „номерного”, або, як його спочатку називали, „залізного” сценарію [див.: 10, с. 412; 16, с. 147].

Запропонована назва „залізний сценарій” виникла абсолютно логічно, адже йдеться про 20-ті рр., коли у розквіті була діяльність т.зв. „формального методу”, яскраві представники якого (такі, як Ю. Тинянов, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум та ін.) зробили свій внесок й у теорію кіно. Подібна назва свідчила про те, що кіносценарний жанр визначався через такі риси, як сталість, незмінність форми у процесі постановки, певні „залізні” якості, тобто, говорячи сучасною термінологією, „матричність”. Сценарій у цьому розумінні становив собою покадровий запис фільму зі всіма технічними термінами, тобто сценарист повинен був вказувати крупний план, середній план, наплив, шторку, себто виражати літературними засобами систему технічних прийомів, необхідних при постановці фільму [див.: 1, с. 263]. У „технічній” формі були написані кіносценарії низки зразкових творів німого кіно, зокрема, сценарій фільму „Панцерник „Потьомкін” С. Ейзенштейна

[див.: 10, с. 412]. У зарубіжній кінопрактиці за таким зразком склалися кіносценарії вестернів. Відомо, що тут першим увів у практику власне режисерський кіносценарій як детальну розробку майбутньої картини Томас Харпер Інс [21, с. 248]. За класичний приклад „технічного” запису править сценарій Б. Леонідова „Будинок в заметах” (1927) [15, с. 9; 11, с. 19]. На суперечливість „технічного” сценарію вказують у зв’язку з боротьбою сценаристів проти режисерської імпровізації, проти експлуатації нової форми в процесі постановки фільму як другорядної „сировини” чи „напівфабрикату” [197, с. 147].

„Залізний”, чи „технологічний”, сценарій мав свої „плюси” і „мінуси” [див.: 11, с. 21]. Позитивний момент полягав у можливості знімати фільм без жодної *режисерської* правки, лише проставивши метраж, оскільки у такому сценарії все було чітко, конкретно, навіть, кінематографічна дія була побудована монтажно. Таке детальне визначення планів з нумерацією і вказівкою їхньої масштабності, на жаль, не допомагало розкриттю художніх образів сценарію, оскільки не було точного опису драматичної дії, психологічного стану персонажів, опису інтер’єру. Врешті, захоплення технічними деталями призводило до створення „неповноцінної” основи майбутнього фільму, бо зводилося лише до його схеми. З цього приводу у статті „Про форму сценарію” свого часу саркастично висловився С. Ейзенштейн: „... нумерація в сценаріях приносить у кінематографію не більше пожвавлення, ніж номери на п’ятах утоплеників у морзі” [див.: 24, с. 297].

Такий схематизм у побудові сценарію гальмував його розвиток. Зокрема, сам В. Пудовкін рішуче виступив як проти сценаріїв-схем, так проти сценаріїв, зміст яких вичерпувався лише фабулою: „Придумана фабула, розгорнута і деталізована лише літературним порядком і потім, в міру сил, ілюстрована кінематографічними кадрами, майже завжди <...> є вбогою і маловиразною” [див.: 248, с. 50]. Сценарист, на його думку, мусив „навчитися думати послідовністю кінематографічних кадрів, і створений, таким чином, епізод ілюструвати літературними написами” [18, с. 50]. Тим самим, чи не вперше підкреслювалася важливість оволодіння сценаристом словесною майстерністю, а також розуміння законів кінематографа.

До подібної думки згодом приєднається і О. Довженко у статті „Слово у сценарії художнього фільму” (1954): „Створити добрий сценарій – це перш за все побудувати фільм за авторським столом на папері увесь до єдиного метра. Щоб у сценарії, як у непорушному будинку, розташувався весь його ідейний і образний видимий зміст аж до якнайбільшого ряду деталей, щоб усі частини його були помірні, як в архітектурі або музиці. Щоб не опинився потім режисер перед сумною необхідністю ламати сценарий будинок і викидати з нього майже половину будівельного матеріалу...” [8, с. 151]. (Слід зауважити, що, на думку Л. Брюховецької, у цій тезі ще зберігаються й „симптоми теорії „залізного сценарію” [див.: 5]).

Розділяв думку О. Довженка відносно того, що „залізний” сценарій, разом із жорстко вказаним метражем, розкадруванням і точно встановленим ритмом, нейтралізує письменника, Ю. Яновський – блискучий сценарист, який дав кінематографові тексти надзвичайно драматургічної краси [див.: 7, с. 72]. Їх обох не влаштувала ідея щодо розкадрування, котра виникла як реакція на теорію відмови від літературного сценарію, що її захищав О. Озеров [див.: 7, с. 72]. Незважаючи на те, що Ю. Яновський був одним із перших, хто мислив кінематографічно, саме він, вказуючи на розкадрування, на позицію та рухи камери, активно вдавався до літературних аналогій.

Надалі значною подією в історії української кінодраматургії вважається факт перших публікацій сценаріїв В. Радиша „Тарас Трясило” (1927) і К. Полонника „Навздогін за долею” (1927) окремими виданнями [див.: 17, с. 51]. Вони були подані у вигляді літературних творів, адресованих для *прочитання*. Програмною є передмова, де В. Радиш подав свої теоретичні погляди щодо тогочасної форми кіносценарію. Зокрема, він писав: „Досі ми знали лише одну форму кіно-сценарія, а саме форму „робочого сценарія”. Робочий сценарій – це так би мовити, точно записаний технічно-художній план постановки якоїсь готової вже речі. У такому „робочому сценарії” точно зазначається: декорації, речова обстановка, зазначається навіть, з якої точки апарат знімає даний кадр і в якому стані перебуває самий апарат: чи стоїть нерухомо на місці, чи посувається під час самої зйомки наперед, чи відкочується назад. Отже в цьому саме сценарії зазначається також, де відкривається діафрагма і де вона закривається. Зазначаються всі оті „потемнення”, „посвітлення”, „великий”, „середній” та загальні плани, що їх так люблять автори, особливо ті, що тільки починають писати. <...> Під цю форму робочого сценарія і підроблялись до цього часу автори сценаріїв. За інерцією ця форма вважалась навіть за єдину можливу форму

кіно-сценарія” [19, с. 3] (цитуються в авторській орфографії. – *Н.Н.*). Зрозуміло, що така форма виглядає зовсім нечитабельною: „В такій формі сценарій можна дочитати до кінця лише з обов’язку” [там само, с. 3]. Тому автор, вважаючи кіносценарну творчість творчістю літературною, засобом якої є слово, наполягав, що „сценарій повинен бути читабельним” [там само, с. 3]. Саме літературна форма кіносценарію, на його думку, „повинна відкинути все те, що до автора, як літературного творця кіно-сценарія, ніякого відношення не має, а саме відкинути оті всі технічні примітки, починаючи від діафрагми і кінчаючи „великими” та іншими планами” [19, с. 3]. Аргументуючи таким чином свою позицію, автор подав сценарій „Тарас Трясило” саме в літературній формі. Важливим є те, що В. Радиш не обмежувався лише критикою пануючої форми кіносценарію та аргументацією своєї правоти як сценариста-письменника, а й пропонує нову форму побудови і запису кіносценарію. Він запропонував читачам ознайомитися з новим літературним жанром, залучитися до теоретичної дискусії щодо його форми.

Намагання деяких авторів подолати схематизм у сценарній формі призвело до генерування „теорії емоційного сценарію” [див.: 6, с. 6]. Його авторство пов’язують з ім’ям кінодраматурга О. Ржешевського [див.: 15, с. 10; 10, с. 412]. Не даючи чіткого уявлення про майбутній фільм, ця форма була лише „емоційним поривом”, який потрібно було надалі перекладати спочатку в систему словесно-логічних, а потім вже екранних образів, тобто писати новий сценарій, який підійде за формою для зйомки фільму. „На практиці <...> це звелось до надуживання суб’єктивно-ліричними виразами, підміни опису об’єктів зйомки „схвильованими враженнями” від них, так що залишалось невідомим, на що, власне, „фокус наводити””, – зауважує С. Безклубенко [1, с. 263]. Завзятим апологетом такої форми у 20-ті рр. (на думку Й. Маневича – помилково) оголошувався С. Ейзенштейн, саме через його наступні слова: „Сценарій <...> – це лише стенограма емоційного пориву. <...> Сценарій – це шифр. Шифр, що передає один темперамент – іншому. <...> Приходить режисер і перекладає ритм цієї концепції на свою мову, на кіномову, знаходить кінематографічний еквівалент літературному висловлюванню” [24, с. 297–298]. Вихоплена із контексту, ця цитата не розкривала справжніх поглядів С. Ейзенштейна на сценарій, оскільки думка мала своє продовження: „Сценарій ставить емоційні вимоги. Його зорове вирішення дає режисер. І сценарист має право ставити його своєю мовою. Однак, чим повніше буде виражено його намір, тим досконалішим буде словесне означення” [24, с. 298]. Таким чином, стверджує дослідник, „Ейзенштейн, по суті, вимагав від сценариста викладу образів майбутнього фільму мовою справжньої літератури. Але він виступав проти нав’язування режисеру уже готового пластичного зображення, до чого спонукав популярний у той час „залізний” сценарій” [16, с. 149]. Отже, автори „емоційних сценаріїв” впали в іншу крайність. Відмовившись від схематизму „залізного” сценарію, вони подекуди виявлялися поза конкретикою взагалі. Логічним видається висновок, що на основі сценаріїв і такого типу, коли емоції передаються переважно беззмістовними незавершеними фразами, трьома крапками та вигуками, не можна було створити повноцінного високохудожнього кінотвору.

Закономірно констатувати, що практика „технологічного” та „емоційного” сценаріїв виявилася лише проміжною фазою у генезі форми, коли авторська функція обмежувалася лише формуванням ідеї фільму, сюжетики, системи персонажів і т.п. В цілому, до появи „ери звукового кіно” сценарій вже пройшов декілька специфічних стадій свого розвитку, які були проаналізовані В. Туркіним [див.: 22, с. 37–38]. Як констатував дослідник, сценарій у своїй еволюції ще „не дійшов до кінця на цьому шляху і не встиг утвердити себе в якості *нового літературного жанру* (курсив наш. – *Н.Н.*), у якості звичної літератури для читання” [22, с. 38]. Тим не менше, у період розвитку німого кіно сценарій, вийшовши зі списку „явищ” п’єси, зробив перші вагомні кроки до утвердження себе як автентичної, повноцінної літературної форми.

Література

1. Безклубенко С.Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / Сергій Данилович Безклубенко. – К. : Альтерпрес, 2004. – 328 с.
2. Белова Л.И. Сквозь время: очерки истории советской кинодраматургии / Л.И. Белова. – М. : Искусство, 1978. – 343 с.
3. Белова Л.И. Что такое современный сценарий? / Л.И. Белова // Современные тенденции развития советского кино. – М. : Искусство, 1981. – С. 5–23.

4. Борисов-Владимиров Н. Искусство кадра. Практика киносценария / Н. Борисов-Владимиров. – Харьков, 1926. – 89 с.
5. Брюховецька Л.І. „Але світ прийде на екран...” О. Довженко : теоретичне осмислення поетики кіно / Л.І. Брюховецька // Наукові записки. Т. 40 : Теорія та історія культури / Національний університет „Києво-Могилянська академія”. – К. : Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”, 2005. – С. 72–76.
6. Горбулина Е.В. Литературное своеобразие киносценария : учеб. пособие по спецкурсу / Е.В. Горбулина. – Ростов н/Д. : РГПИ, 1989. – 84 с.
7. Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1896–1995 / Любомир Госейко ; [відп. ред., передм. В. Войтенка ; пер. з фр. С. Довганюка, Л. Госейка]. – К. : КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.
8. Довженко О.П. Твори : в 5 т. / О.П. Довженко. – К. : Дніпро, 1983–1985. – Т. 4. Статті. Виступи. Лекції. – 1984. – 351 с.
9. История советского кино. 1917–1967 : в 4 т. / [редкол. : Х. Абдул-Касымова, С. Гинзбург, И. Долинский и др. ; Институт истории искусств Министерства культуры СССР]. – М. : Искусство, 1969 – 1978. – Т. 4: 1952–1967. – 1978. – 485 с.
10. Кино: энциклопедический словарь / [под ред. С.И. Юткевича]. – М. : Сов. энцикл., 1986. – 640 с.
11. Крючечников Н.В. Становление литературного сценария как идейно-художественной основы фильма (Из лекций по курсу „Основы кинодраматургии”, прочитанных на заочном отделении сценарно-редакторского факультета в 1959/60 учебном году) / Н.В. Крючечников. – М. : Изд-во ВГИК, 1960. – 43 с.
12. Кулешов Л.В. Собрание сочинений : в 3 т. / Л.В. Кулешов. – М. : Искусство, 1987. – Т. 1 : Теория. Критика. Педагогика. – 448 с.
13. Кушнирович М. Русский сценарий – детство... отрочество... юность / М. Кушнирович // Экранные искусства и литература: немое кино / АН СССР. ВНИИ искусствознания Мин-ва культуры СССР ; [отв. ред. Н.М. Зоркая]. – М. : Наука, 1991. – С. 130–156.
14. Лоусон Дж. Теория и практика создания пьесы и киносценария / Дж. Лоусон ; [пер. с англ.]. – М. : Искусство, 1960. – 564 с.
15. Лучина Н.І. Літературний сценарій і фільм / Ніна Іванівна Лучина. – 2-е, доп. вид. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1962. – 31 с.
16. Маневич И.М. Кино и литература / И.М. Маневич. – М. : Искусство, 1966. – 240 с.
17. Мороз-Погрібна Л.З. Українська радянська кінодраматургія (становлення і розвиток жанрів) / Л.З. Мороз-Погрібна. – К. : Наук. думка, 1976. – 147 с.
18. Пудовкин В.И. Собрание сочинений : в 3 т. / В.И. Пудовкин ; [вступ. статьи С. Герасимова и А. Грошева]. – М. : Искусство, 1974–1976. – Т. I. О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. – 1974. – 440 с.
19. Радиш В. Тарас Трясило : кіно-сценарій / [передм. В. Радиша] / В. Радиш. – Харків, 1927. – 39 с.
20. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Л. Скрипник. – Харків : ДВУ, 1928. – 93 с.
21. Ткачов Ю. Кіносценарій / Юрій Ткачов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 248–249.
22. Туркин В.К. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария / В.К. Туркин. – М. : ГОСКИНОИЗДАТ, 1938. – 264 с.
23. Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930 / Ю.Г. Цивьян. – Рига : Знание, 1991. – 492 с.
24. Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. / Сергей Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964–1971. – Т. 2. Работы 1923–1940 гг. – 1964. – 566 с.