ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Нікоряк Наталія Валеріанівна

УДК 82-2.09

ЖАНРОВА АВТЕНТИЧНІСТЬ КІНОСЦЕНАРІЮ ЯК СПЕЦИФІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ФОРМИ (УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД)

10.01.06 – теорія літератури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Чернівці – 2011

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України.

Науковий керівник: доктор філологічних наук, професор
ЧЕРВІНСЬКА Ольга В'ячеславівна,
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича,
завідувач кафедри зарубіжної літератури
та теорії літератури

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук, професор
ТКАЧЕНКО Анатолій Олександрович,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка,
професор кафедри теорії літератури
та компаративістики;

кандидат філологічних наук, доцент
ВАСИЛЬЄВ Євгеній Михайлович,
Рівненський інститут слов'янознавства
Київського славістичного університету,
завідувач кафедри теорії
та історії світової літератури

Захист відбудеться «16» червня 2011 р. о 10 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К. 76. 051. 11 при Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича за адресою: вул. М. Коцюбинського, 2, м. Чернівці, 58012.

З дисертацією можна ознайомитися в Науковій бібліотеці Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича за адресою: вул. Лесі Українки, 23, м. Чернівці, 58000.

Автореферат розісланий «10» травня 2011 року

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради Л.М. Ковалець

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

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 конституйована, 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 XX ст., має специфічну передісторію, сучасний вигляд і визначає своєрідні перспективи розвитку літературного процесу. Протягом свого історичного руху, щоразу адаптуючись до нових умов буття культури, жанрова система літератури одночасно й постійно генерує нові форми, які в період свого визрівання і, нарешті, виокремлення збагачують цю систему, водночас зберігаючи її життєздатні елементи, запозичуючи їх навіть із тих жанрів, що в якийсь момент відкидаються сучасністю як архаїчні. Питання літературних жанрів, починаючи ще з часів розквіту Афінської школи, систематично привертає увагу дослідників. Нині воно не менш активно розробляється в літературознавстві відповідно до жанрологічних змін у літературному русі (С. Авєрінцев, М. Бахтін, Г. Гачев, О. Бондарева, Д. Наливайко). Однак на маргінесах генології все ще перебуває питання своєчасної актуалізації феномену жанрового генерування, коли зародження, визрівання, фіксація й, нарешті, ідентифікація того чи іншого жанрового новоутворення доби не дистанційовані від дослідника. Складність полягає в тому, що нова жанрова форма тривалий час не рецептується або не ідентифікується спостерігачами саме як *автономна*, а сприймається лише як «жанровий модифікат»[1] уже добре відомого жанрового зразка.

У XX ст. система літературних жанрів органічно продовжувала процес генерування нових жанрових утворень відповідно до цивілізаційного ресурсу доби. Актуальним стає вивчення літературних форм, поява яких аргументується енергійним функціонуванням нових видів мистецтва, породжених стрімким науково-технічним прогресом, – це насамперед кіно, телемистецтво, мистецтво комп'ютерних технологій тощо. У сучасне жанрове коло літератури сьогодні має бути вписаним «кіносценарій», що протягом лише одного століття пройшов інтенсивні етапи свого генерування як автентичний літературний текст. У значенні автономного наукового об'єкта він випадав із поля зору сучасного літературознавства, вперше за об'єкт

[1] Див.: Копыстянская Н.Х. Жанровые модификации в чешской литературе / Н.Х. Копыстянская. – Львів : Вища шк., 1978. – 258 с. ; Працьовитий В. Українська драматургія 20–30-х років XX століття. Жанрова модифікація. – Львів : Ліга-Прес, 2001. – 132 с.

розгорнутого теоретичного аналізу його взято в нашій роботі. Звичайно, окремі філологічні спостереження доби зародження кіносценарної форми не втрачають своєї значущості як першоджерела[2]; окремо слід також сказати про вагу сучасних лінгвістичних розвідок стосовно кіносценарію як специфічного тексту, оскільки саме лінгвісти конституюють його «літературну самодостатність»[3]. Однак літературознавство, за винятком окремих спостережень молодих науковців (О. Романова, О. Довбуш), залишає це явище поза увагою. Отже, **актуальність та новизна** дослідження аргументуються вище наведеними міркуваннями.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича в контексті комплексної науково-дослідної теми «Комунікативний потенціал літературного тексту та його складових в аспекті сучасної літературознавчої методології» (номер державної реєстрації 0111U000182). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 1 від 19 лютого 2009 р.).

Мета дослідження полягає в ідентифікації жанру кіносценарію як специфічної літературної форми, включення якої в сучасну жанрову систему літератури відбувається надзвичайно активно, залишаючись, проте, поза зоною наукових спостережень; у з'ясуванні питання про автентичність його як самостійного жанрового новоутворення; аналізі сучасного стану кіносценарної творчості в Україні.

Мета роботи передбачає виконання низки **завдань**:

– систематизувати генологічні версії кіносценарію як літературного тексту;

– проаналізувати динаміку формування ключових етапів сценарного тексту як автономного жанрово-видового утворення;

– розкрити функціональний сенс конверсії сценарного тексту в кіносценарій у жанровій ґенезі означеного феномену;

– дослідити рецептивний ресурс класичного тексту в аспекті формування кіносценарію як самостійної жанрової літературної форми;

– визначити специфічні аспекти теорії кіносценарного реципієнта;

– визначити специфічні ознаки кіносценарної форми, охарактеризувати її жанрові параметри.

Об'єктом дослідження обрано зразки сучасних українських кіносценаріїв: кіносценарії переможців Всеукраїнського конкурсу романів та кіносценаріїв «Коронація слова» за перші п'ять років його проведення (2000–2004): «Сто тисяч за кохання» (2000) Василя Трубая, «Візит до папи,

---

[2] Див. праці: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.; Шкловский В. За 60 лет : Работы о кино / Виктор Шкловский. – М. : Искусство, 1985. – 573 с.; Эйхенбаум Б.М. О литературе : Работы разных лет ; [вступ. ст. и комментарии М. Чудаковой, Е. Тоддес, А. Чудакова] / Б.М. Эйхенбаум. – М. : Сов. писатель, 1987. – 541 с.; Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Лотман. – Таллин : Изд-во Ээсти Раамат, 1973. – 139 с.

[3] Мартьянова И.А. Текст киносценария и киносценарий текста / И.А. Мартьянова. – СПб. : САГА, 2003. – С. 11.

або Львівські канікули» (2001) Юлії Боднарюк, «Останній забій» (2002) Олексія Росича, «Дума про трьох братів» (2003) Ярослави Горбач, «Портрет» (2004) Василя Мицька. Для аналізу також взято інші сучасні кіносценарії, зокрема «Свекрушина» (2001) та «Ти мій син!» (2001) Марії Вайно, «Відлуння» (2003) Сергія Карплюка. Поза цим розглядаються також зразки класичних кіносценаріїв, як-от «Fata morgana» (1926) та «Царський острів» (1929) Ю. Яновського, «Арсенал» (1928) та «Земля» (1930–1932) О. Довженка, «Богдан Хмельницький» (1940) О. Корнійчука, «Очікування» (кінець 60-х років XX ст.) В. Стуса, «В степу, де кургани… (Він мій син…)» (1960) Ю. Мокрієва, «Тіні забутих предків» (1963) І. Чендея (за участю С. Параджанова), «Київські фрески» (1965) та «Intermezzo» (1970) С. Параджанова, «Білий птах з чорною ознакою» (1970) І. Миколайчука та Ю. Іллєнка, «Лісова пісня» (1979) Ю. Іллєнка, «Тарас Бульба» (1999) О. Гавриліва. У роботі також зосереджена увага на кінотекстах «Тарас Бульба» (2009) В. Бортка, «Тіні забутих предків» (1964) С. Параджанова, «Лісова пісня. Мавка» (1980) Ю. Іллєнка, «Украдене щастя» (1984) Ю. Ткаченка, знятих за творами української класики.

Предметом теоретичного аналізу стало функціонування жанрової системи літератури в аспекті ґенези нових форм під впливом її мультимедійного контексту, зокрема, жанр кіносценарію як специфічна літературна форма.

Теоретико-методологічною основою дослідження стали праці: з жанрологічних проблем в аспекті історичної поетики – С. Авєрінцева, М. Бахтіна, О. Білецького, Т. Бовсунівської, О. Бондаревої, Г. Гачева, М. Гіршмана, Р. Гром'яка, Д. Затонського, Н. Копистянської, Д. Наливайка, О. Потебні, А. Ткаченка, І. Франка, О. Червінської, Д. Чижевського, Ю. Шевельова, Г. Штоня; генологічні розвідки з кінодраматургії – О. Аронсона, І. Вайсфельда, Є. Габриловича, О. Довженка, Й. Маневича, О. Мачерета, І. Мартьянової, Л. Мороз; конструктивні ідеї теоретиків кіно відносно літературної основи фільму – праці С. Ейзенштейна, Б. Ейхенбаума, З. Кракауера, Л. Кулєшова, Дж. Лоусона, В. Пудовкіна, Ю. Тинянова, В. Туркіна, В. Шкловського, Л. Брюховецької; з теорії літературної рецепції (відносно постаті читача-глядача) – М. Ігнатенка, Р. Інгардена, В. Ізера, О. Червінської, Г.-Р. Яусса; із сучасної компаративістичної практики в аспекті теорії інтертекстуальності та інтермедіальності – М. Бахтіна, Р. Барта, О. Веселовського, У. Еко, Ж. Жанетта, І. Ільїна, Ю. Лотмана, Ю. Крістєвої, Н. П'єге-Гро, М. Ріффатера, Ф. де Соссюра, Ю. Тинянова, Н. Фатєєвої, М. Ямпольського.

Методика дослідження спирається на комплексний інструментарій сучасних підходів до виокремлення та аналізу нових літературних форм, генерованих станом інтермедіальної контекстуальності (засади структурно-семантичного напрямку, жанрологічний дискурс, практика рецептивної поетики).

Джерельна база – фонди музею Київської кіностудії художніх фільмів імені О.П. Довженка, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМ), Національної бібліотеки України імені В. Вернадського.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше у колі проблематики вітчизняного літературознавства розглянуто еволюційну динаміку та функціональне навантаження кіносценарію як літературної форми, на тлі системних перетворень літературного процесу доведено й розкрито значення потенціалу літератури у продукуванні нових жанрових зразків. Здійснено теоретичне обґрунтування кіносценарію як специфічного й автономного літературного жанру, генерованого загальномистецькими надбаннями XX ст. Уперше подається аналіз значного корпусу українських автентичних кіносценарних текстів.

Теоретичне й практичне значення дисертації. Висновки та результати дослідження відкривають широке поле для наступних наукових розвідок із проблем теорії генології, зокрема з питань специфіки та функціонування сучасних жанрів літератури.

Матеріали дисертації можуть бути використані в підготовці лекційних курсів із теорії літератури (зокрема, для лекційних тем про міждисциплінарні зв'язки), рецептивної поетики, інтерсеміотики, для розробки спецкурсів із проблем генології, актуальних питань сучасної української літератури; при написанні курсових, дипломних та магістерських робіт.

Особистий внесок дисертанта: робота повністю є самостійною розробкою нової теоретичної проблеми; провідний концепт дослідження (жанрова автентичність) є авторським; у науковий обіг уведено кіносценарні тексти, не розглянуті досі науковцями – аналіз поетики цих творів пропонується вперше.

Апробація роботи здійснювалася на аспірантських семінарах та засіданнях кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (2007–2010 рр.). Основні положення та результати дослідження були представлені в доповідях на «Четвертих лесезнавчих наукових читаннях» (Луцьк, 2004), V Міжнародних Чичерінських читаннях «Проблеми розвитку художньої прози» (Львів, 2004), Всеукраїнській науковій конференції «Література в контексті кризової доби» (Чернівці, 2005), Міжнародному науковому конґресі «Іван Франко: дух, наука, думка, воля» (до 150-річчя від дня народження) (Львів, 2006), Всеукраїнській науковій конференції «Літературна герменевтика та рецептивна теорія у сучасному науковому контексті» (Чернівці, 2006), Міжнародній науковій конференції «Мультикультурні аспекти сучасного літературознавчого дискурсу» (Чернівці, 2008), Міжнародній науковій конференції «Мультикультуралізм у перспективі літературознавчої антропології» (Чернівці, 2009), Міжнародній науково-практичній конференції «Роль искусства и гуманитарных наук в развитии международного сотрудничества и евроинтеграции» (Харків,

2009), Міжнародній науковій конференції«Поетика містичного» (Чернівці, 2010), П'ятому теоретичному симпозіумі «Зони контакту: Література і масова культура» (Київ, 2010).

Публікації. Основний зміст дисертації викладено в десяти одноосібних публікаціях у спеціалізованих виданнях, що входять до затвердженого ВАК України переліку наукових фахових видань. Загальний обсяг – 4,5 друк. арк.

Обсяг і структура дисертації. Структура дисертації зумовлена логікою викладення матеріалу, складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (377 позицій) і додатка (текст Василя Мицька «Портрет» (2004) як зразок кіносценарію). Загальний обсяг дисертації становить 287 сторінок, із них 196 основного тексту.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність та наукову новизну обраної теми; визначено об'єкт і предмет дослідження; сформульовано мету та завдання; аргументовано методи дослідження, науково-практичне значення одержаних результатів; названо основні етапи апробації.

У розділі 1 – **«Генеза сценарію як жанрово-видової матриці в контексті історичного руху культури»** – подано історико-теоретичний огляд проблеми, який виявив наявність чималої кількості праць, присвячених феномену створення, формування та функціонування сценарію.

У підрозділі – *1.1 «Генологічні версії позначення кіносценарію як літературного тексту»* – з'ясовується термінологічна полімодальність поняття «жанрова форма», розглядається питання жанрових різновидів та жанрових модифікацій стосовно загальної генологічної теорії, аналізуються жанрологічні версії кіносценарію як літературного тексту, зокрема прокоментовано праці, де порушується питання родового (Б. Буряк, І. Вайсфельд, М. Каган, І. Мартьянова, О. Мачерет, Й. Маневич), видового (В. Ільяшенко, І. Корнієнко, Т. Левчук) і жанрового (О. Аронсон, О. Довженко, О. Романов, О. Чірков, Є. Габрилович) означень *кіносценарію* як літературної форми. Тут окреслені жанрологічні рівні ідентифікації кіносценарної форми, зокрема з'ясовується дійсний статус цього жанру як автентичної літературної форми. Показано, що «класифікаційна жанрова ідентичність» (Ж.-М. Шеффер) сценарного тексту на сучасному етапі залишається відкритим питанням.

Підрозділ *1.2 – «Ключові чинники становлення сценарного тексту як автентичного жанрово-видового утворення»* – презентує детальний огляд найважливіших етапів становлення сценарного тексту. В сумарному плані жанрова ґенеза складається з певних тривалих циклів: зародження форми, включення її в жанрову систему, функціонування у вигляді метаморфних новоутворень, відтак «жанровий стрибок» і, нарешті, автономізація жанрової матриці, перехід її з позиції маргінальності у статус автентичної форми. Сценарій та п'єсу розглянуто в компаративістичній аналогії; проводиться термінологічне звуження лексеми «сценарій»; фіксується виникнення

функціонального первня «літературності» в тексті сценарної форми. Розглянутий матеріал (В. Туркін, Й. Маневич, Дж. Лоусон, М. Крючечніков, М. Кушнірович, А. Ханютин) засвідчив, що кіносценарій бере свій початок задовго до XX ст., оскільки, підготовлений тривалим досвідом інших мистецтв попередніх епох, увібрав у себе більшість їх продуктивних чинників. З'ясовано важливу роль такого культурологічного факту, як друк сценарних текстів, що спершу мав рекламну функцію. Це й спровокувало виникнення власне читацького інтересу до новонародженої форми, на що звернули увагу вже перші теоретики: «Читач отримує можливість оцінити задум автора незалежно від творчості режисера і гри акторів… Письменник отримує можливість з'ясувати для себе, як писати для екрана» (Н. Туркін). Ключові первні становлення сценарного тексту як автентичного жанрово-видового утворення спостерігаються в перспективі динамічної жанрової метаморфності всієї драматургічної історії, а також у зв'язку з автономізацією саме літературного начала означеної форми.

У підрозділі *1.3 – «Функціональний сенс жанрово-генетичної конверсії сценарного тексту в кіносценарій»* – простежено процес конверсії (термін М. Ріффатера) сценарної форми в кіносценарій, ґенезу останнього 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. Поступова зміна авторської позиції щодо кіносценарію також вказує на його автентичність, високу продуктивність у жанровій системі сучасного літературного руху. Надзвичайно важливий внесок у теорію і практику кінотворчості зробив О. Довженко, який був значущою постаттю не тільки для кінотеорії, а й для теорії літератури. Геніальний кіномитець великою мірою долучився до якісних зрушень у становленні цієї жанрової форми. Незважаючи на те, що в українському контексті до перших зразків зараховуються сценарії Ю. Яновського, саме О. Довженко подає зразок свідомого переходу від сценарію-схеми до повноцінного художнього тексту. Літературність кіносценарію, зрештою, стала для нього програмною – це показує порівняння перших зразків («Ягідка кохання» і «Сумка дипкур'єра») з його класичними сценаріями (наприклад, «Земля»).

Проаналізовано кіносценарні модифікаційні чинники звукового періоду відповідно до ключових етапів цього процесу, з якими пов'язується статус кіносценарію як *самостійного жанру*. Постать автора сценарію (сценариста/кіносценариста) особливого значення набуває поступово. Конституювання цієї постаті, виокремлення її з письменницького фахового кола датується по-різному. Так, американський кінознавець Дж. Лоусон пов'язує цей факт із появою 1943 р. збірки «Двадцять кращих кіносценаріїв», та налагодженням щорічного видання «Кращі кіносценарії», що й поставило сценариста в ранг письменника. Однак вітчизняний досвід свідчить про те, що таке виокремлення відбулося, принаймні, на двадцять років раніше. Зокрема, 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. Отже, поступова зміна авторської позиції щодо кіносценарію додатково вказує на автентичність цієї жанрової форми.

У підрозділі *1.4 – «Рецептивна специфіка кіносценарію як автентичного літературного жанру»* – з'ясовано, що автономізація кіносценарію підтверджується насамперед народженням такої зовсім нової рецептивної постаті, як «читач-глядач», оскільки подібні твори, комунікативний статус яких неоднозначний, вимагають особливого читача, підготовленого досвідом сприйняття не лише сучасної літератури, а й кіно. Цей рецептивний ракурс як чинник жанрологічної дефініції застосовано вперше. З'ясовано, що при написанні кіносценаріїв у свідомості сценариста завжди має бути присутній синкретичний образ читача-глядача, інакше сценарій залишиться функціонально недосконалим, власне, на це вказують самі класики (А. Тарковський). На відміну від масового глядача, що сприймає драму як видовище, читач-глядач сам візуалізує текст. Реципієнтом кіносценарію може виступати і режисер, і актор, і оператор, і звичайний, пересічний читач, при цьому рівень їхньої «читацької компетенції» буде різний, а наслідком цього буде створення різної віртуальної реальності на ґрунті спільного тексту. Окрім постаті читача-глядача, проаналізовано такий тип реципієнта, як кіноглядач, що, на відміну від читача, був у центрі уваги теоретиків від початку виникнення кінематографу.

У розділі 2 – **«Вплив рецептивного ресурсу літературної класики на жанровий канон кіносценарію як літературної форми»** – на прикладі класичних текстів «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Украдене щастя» І. Франка, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського досліджуються найбільш типові кіноінтерпретаційні зразки.

У підрозділі *2.1 – «Феномен мультимедійності»* – спостережено ключові етапи взаємодії літератури з іншими видами мистецтва; зокрема, увага зосереджується на ситуації взаємодії літератури й кіно (т.зв. міжвидова жанрова конверсія) дотично до жанру кіносценарію. Підкреслюється, що ця проблема сьогодні виходить на новий рівень літературознавчих досліджень (приміром, У. Левко розглядає «герменевтичний аспект кіноінтерпретації художнього твору», О. Довбуш – «семіотичні виміри генерування та функціонування міжлітературного та міжмистецького перекладів»). Незважаючи на численні, тематично звужені теоретичні розвідки з висвітлення даної проблеми, ігнорується наявність «рецептивного ресурсу» (термін О. Червінської), носієм якого є першоджерело (літературний прототекст) в аспекті жанрової еволюції кіносценарної форми. Розгляд процедури конверсії літературного тексту через кіносценарну форму в кінотекст дав змогу окреслити вплив рецептивного ресурсу літературної класики на формування жанрового канону кіносценарію як літературної форми. «Міжвидова жанрова конверсія» є одним зі зразків сучасного феномену мультимедійності, що збагачує

«рецептивний ресурс» літератури. Маючи потужний рецептивний потенціал, літературний текст передбачає множинність рецептивних версій, які постають як плідні форми його зберігання. Реалізація літературного тексту засобами візуалізації (на проблему «візуалізації слова» послідовно вказували І. Франко, М. Бахтін, К. Шахова, В. Савченко та інші) приводить до того, що настанова на візуалізацію закладається як умова прочитання кіносценарного тексту.

У підрозділі *2.2 – «Реалізація рецептивного ресурсу літературного тексту засобами візуалізації»* – розглянуто питання міжвидових відношень мистецтв у практиці створення художньої образності. З'ясовано, що відношення між окремими видами мистецтв є своєрідною формою перекладу, де значення «слова» конвертуються на узагальнену теоретичну лексему «спосіб висловлення», що дає підстави узагальнити та виокремити таку наукову проблему, як «мультимедійний переклад». Приділено увагу явищу візуалізації літератури як провідного, хоча й не визначального рецептивного ресурсного першоджерела. Проаналізовано теоретичні підходи до проблеми візуалізації слова (М. Бахтін, І. Франко, О. Шахова, У. Вайсштайн, В. Савченко), що засвідчили актуальність і відкритість даної проблеми для нових дослідницьких теоретичних векторів.

У підрозділі *2.3 – «Рецептивний ресурс жанрово-родових параметрів літературного першоджерела»* – у вимірах рецептивної проблематики (з точки зору читача-глядача) висвітлено специфіку конверсії повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» в кінотекст, зокрема, показано провідні етапи переходу від класичного першоджерела через сценарій до кінотвору. Така міжвидова конверсія відбувається саме за рахунок підкорення так званого першотексту специфічним умовам іншої стилістики – техніки кінематографу. Складний творчий процес мультимедійного перекладу вимагає від його авторів повного й дуже аргументованого осмислення саме ідеї першоджерела. Кінорежисер, беручи на себе велику відповідальність за втілення класичної спадщини мовою кіно, лише на перший погляд виступає технічним посередником між твором і глядачем, насправді ж сам виявляє прагнення бути творцем. Тому реципієнт сприймає твір цілісно і лише в останню чергу – як творчу режисерську переробку першооснови. З прагматичною метою щодо дисертаційного концепту досліджено також сценарну специфіку кінорецепції драматичного тексту, зокрема проаналізовано драму-феєрію «Лісова пісня» Лесі Українки та драму «Украдене щастя» І. Франка, їх кіносценарні версії. У компаративістичному ключі виявлено ряд розбіжностей на різних рівнях (часопростір, персоносфера, наратив, стилістика, архітектонічно-композиційна організація текстів), що зумовлені не лише специфікою кожного окремого тексту, а й їх адресацією.

У підрозділі *2.4 – «Рецептивний ресурс стилістичних чинників у перекладі першоджерела на кіномову»* – досліджено питання «мультимедійного перекладу», яке в руслі «міжвидової комунікації», «візуальної транспозиції» чи «семіотичного перекладу» уже ставало об'єктом теоретичних розвідок (Ю. Лотман, О. Мачерет, Ж. Фейдер, О. Аронсон, В. Мільдон, О. Довбуш).

Найскладнішим питанням міжвидової комунікації (у нас – мультимедійного перекладу) в конверсії з мови літератури на мову кіно є умовна «неперекладність» *тропової системи*, на що, власне, вказав О. Мачерет. У цьому ракурсі аналізується тропеїчна природа повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» та її адаптація до умов жанрової природи кіносценарію (І. Чендея), а також специфіка похідного кінотексту (С. Параджанова). Особливу увагу приділено конверсії «звукової» символіки даних текстів. Трансформації такої звукосимволіки М. Коцюбинського, як «голос сокири», «звук трембіти», «пісня і музика», в інтерпретації І. Чендея і С. Параджанова дають надзвичайно цікаві результати. С. Параджанов поставився до тексту М. Коцюбинського як кіномитець, а не літератор. Однак прочитання ним разом зі сценаристом І. Чендеєм класичного твору породило текст, рецепція якого збігається з загальними читацькими враженнями від самої повісті М. Коцюбинського. Доводимо, що подібне відбувається за рахунок збереження провідних тропових моделей літературного тексту. Виділення таких за їх формальним, тематичним, а також естетичним наповненням (людина – тінь, нащадки – предки, сучасне – минуле тощо) дозволяє порівнювати їхню функціональність у цілісній культурологічній системі з наявністю різних форм «візуальної транспозиції»; виокремлювати специфічні ознаки, властиві кожному із сучасних видів мистецтва; передбачати гіпотетичні версії таких моделей у художньому просторі майбутнього. З'ясовано, що «звуковим» компонентом парадигма «символ» адекватно наповнюється лише в кіномистецтві, оскільки тут сам звук може виступати як символ-троп.

У цьому ж підрозділі аналізується кіноперекладпарадигми «життя/смерть» у «Тінях забутих предків» (літературне першоджерело – кіносценарій – кінотекст). Акцентується, що дихотомне тропове кільце «життя/смерть» пронизує весь фільм: навколо нього постійно обертаються всі інші значення і символи, акцентуючи його як «несимволізоване травматичне ядро, порожню пляму» (Л. Брюховецька). Життя і смерть постає тут у різних предметних іпостасях: образах *дерева, коней, води, вогню,* що пов'язані між собою не лише міфологічною праосновою народної ментальності, наповнені не тільки «архетипною семантикою підсвідомого» (І. Зварич), а й, у даному разі, складною логікою сценарної сюжетики з міцним переплетенням усіх компонентів. Констатовано, що креативні можливості, які на початку давало звертання до літературного джерела при створенні кіносценарію, виявилися практикою тимчасового характеру; зрештою, функціонування подібної моделі (літературне першоджерело – кінотекст) повністю відкидається, література втрачає статус головного рецептивного джерела кінопродукції.

У розділі 3 – «**Специфіка кіносценарію як автентичного жанру»** – на сучасних кіносценарних зразках («Сто тисяч за кохання» В. Трубая, «Візит до папи, або Львівські канікули» Ю. Боднарюк, «Останній забій» О. Росича, «Дума про трьох братів» Я. Горбач, «Портрет» В. Мицька та інших) проаналізовано ключові чинники новоутвореної жанрової форми, оскільки ці зразки відкрили практичну можливість вивести теорію кіносценарію на узагальнення,

продемонструвати сучасну вагу і перспективність цього актуального жанрового феномену. У компаративістичному ключі розглянуто також зразки класичних кіносценаріїв (зокрема, «Fata morgana» і «Царський острів» Ю. Яновського, «Арсенал» та «Земля» О. Довженка, «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, «Очікування» В. Стуса, «В степу, де кургани… (Він мій син…)» Ю. Мокрієва, «Київські фрески» та «Intermezzo» С. Параджанова, «Білий птах з чорною ознакою» І. Миколайчука та Ю. Іллєнка, «Тарас Бульба» О. Гавриліва), що поетапно відтворюють процес поступового формування новоутвореного жанру.

У підрозділі *3.1 – «Функціональне навантаження архітектонічних чинників кіносценарної форми»* – проаналізовано один із провідних жанрових чинників кіносценарію – архітектоніку: форми запису та значення шрифтів, своєрідне семантичне наповнення заголовкового та підзаголовкового комплексів разом із епіграфами та присвятами, особлива «епічна» функціональність стилістики ремарок, умовність діалогів; такий архітектонічний засіб, як специфічна «зорова рима».

Зазначається, що першим структурним складником тексту, першою його графічно виділеною архітектонічною частиною виступає *заголовок*, який концентрує ідею авторського задуму, фокусує його, спрямовує увагу реципієнта до домінантних складників наявної форми, дає можливість читачеві відразу зорієнтуватися у змістовому спрямуванні твору – все це вказує на його ключову функцію. Зокрема, підкреслюється, що заголовок окремих сучасних сценаріїв (наприклад, «Дума про трьох братів» Я. Горбач), як знаковий ключ, не тільки постає текстуальним архітектонічним складником, а й увіходить у складні відношення «паратекстуальності» (за Ж. Жанеттом). Сценаристи іноді вдаються до розширення заголовкового комплексу сценаріїв, подаючи і *підзаголовки* з метою відобразити жанрову належність твору або уточнити її. Алюзії та підзаголовки підкреслюють саме літературну першоприроду творів, їхнє спрямування до читача.

Другим архітектонічним складником тексту, як правило, виступає *епіграф*, що також є ключем до адекватного прочитання авторського задуму. За епіграфи сценаристи беруть різні текстові фрагменти: слова народної пісні («Білий птах з чорною ознакою» І. Миколайчука та Ю. Іллєнка), цитату з Євангелія («Останній забій» О. Росича), навіть цитати з енциклопедії («Київські фрески» С. Параджанова). Проте епіграф у цій жанровій формі є радше винятком, ніж правилом, через це його наявність має більше зацікавити дослідника.

Виразним архітектонічним елементом сценарної форми, що досі залишається поза дослідницькою увагою, виступає необов'язковий для цього жанру *перелік дійових осіб*. Це реально зближує сценарій з театральною п'єсою. Для кіносценарію такий елемент не завжди характерний, хоча й допомагає читачеві ознайомитися з персонажами ще до читання. Крім того, за необхідності він може вміщувати поширені ключові авторські пояснення («В степу, де кургани… (Він мій син…)» Ю. Мокрієва, «Портрет» В. Мицька).

Визначальна особливість кіносценарної форми – наявність у її жанровому контурі подвійної тенденції (епічної та драматичної) щодо його архітектонічної побудови і форми запису, що вказує й на відповідні нові рецептивні важелі в його структурі. Зазначається, що така подвійна тенденція спостерігалася протягом усього періоду формування нового жанру, продовжує своє існування і сьогодні. Зокрема, М. Вайно в сценарії «Ти мій син!» застосовує прозову форму запису, а сценарій О. Росича «Останній забій» максимально наближається своєї формою запису до п'єси. З'ясовується, що кіносценарій, поєднавши у своїй архітектонічній структурі запозичені елементи як з епічної, так і драматичної форм, виробляє на цьому субстраті власні.

Звичайно, функціональний сенс цих архітектонічних форм пов'язаний із композицією: кожний з архітектонічних чинників виконує також функціональне навантаження як композиційний елемент. Проаналізовано головні архітектонічно-композиційні компоненти сценарного тексту – такі, як ремарка та діалог, що виступають у цій жанровій формі своєрідним «каркасом». Зазначається, що у сценарії невід'ємною частиною художньої тканини, де образи створюються словом і рецептивною уявою читача-глядача, стає опис, а драматичний діалог виступає тут лише особливою формою оповіді.

У підрозділі *3.2 – «Композиційна модель кіносценарного тексту»* – підкреслюється, що дослідження композиції сценарію досі проводяться переважно окремо у двох напрямках: або як літературної моделі, або як суто кінематографічного твору, однак бракує спроб розглянути їх як взаємопов'язані. Аналітично доводиться, що цю жанрову літературну форму можна і слід означити певною мірою як унікальну, породжену новими культурологічними умовами, характерними саме для XX ст., зокрема через специфічне поєднання власне літературної моделі (композиція сценарію вибудовується на зразок певної фігури) з кінематографічною.

Провідним композиційним чинником є *монтажність* кіносценарного тексту, яка тут має подвійний вимір: у ширшому значенні вона виступає організуючим началом народження, розгортання і сприйняття тексту кіносценарію; у більш вузькому – стає способом просторово-часового вираження динаміки сценарного тексту. Похідною від цього є наша увага до специфіки сценарного часопростору, який, зокрема в цій формі, набуває значення вагомого жанрового маркера. Саме монтаж руйнує неперервність протікання художнього часу, стискує його і пов'язаний із відбором естетично значущих об'єктів сприйняття, зображуваних у тексті. Виражаючи ідею руху, він більшою мірою відповідає динамічній сутності кіносценарної форми. Монтажна композиція кіносценарію дає змогу авторові залучати читача-глядача до активного співпереживання, спрямовуючи його рецептивне відтворення художнього часу і простору, при провідній ролі першого (за М. Бахтіним). Зокрема, у дисертації проаналізовано монтажну специфіку кіносценарію «Дума про трьох братів» Я. Горбач у зв'язку з проблемою реконструкції хронотопу у свідомості читача-глядача. Саме кіносценарій має унікальну можливість «показу»

подій у різних часопросторових вимірах, зберігаючи маркер «теперішності». Ця ознака робить кіносценарій як літературний текст надзвичайно читабельним. Відтак однією з ознак автентичності кіносценарного тексту є обов'язкове чергування динаміки й умовної статики, що надійно тримає в тонусі реципієнта, даючи йому можливість лише кілька хвилин чи навіть секунд на емоційну паузу після чергової напруги в сюжеті, підготуватися до наступного емоційного сплеску.

У підрозділі *3.3 – «Кіносценарний наратив»* – розглянуто питання наративної організації кіносценарного тексту (сценарії «Ти мій син!» та «Свекрушина» М. Вайно). Своєрідність наративної структури виявляється в тому, що тут, за термінологією Ж. Жанетта, ключовим стає «міметичний» тип наратії – відбувається розповідь, у якій те, що сказано й зроблено, «інсценізується» уявою читача-глядача, створює ілюзію, що ми самі «чуємо» й «бачимо». До того ж у кіносценарному тексті автор імпліцитується у вигляді «безособової суб'єктивності» (*делегування* герою авторської наратії). Зазначимо, що в більшості кіносценаріїв висловлювання і загалом дія делеговані, оскільки автор зазвичай прихований, а свою мову делегує персонажам. Дихотомне поєднання наративних рівнів дозволяє кіносценарію об'ємно і сконцентровано показати внутрішній стан персонажа. На відміну від літературного тексту, в сучасному кіносценарії наратив чітко оформлений архітектонічно – і це також необхідно визнати однією з важливих домінантних ознак автентичності даного жанру.

У підрозділі *3.4 – «Специфіка кіносценарної персоносфери»* – висвітлено важливий складник жанрової структури кіносценарію, явище, пов'язане зі структурною організацією тексту на зрізі стосунків між персонажами. Зазначається, що персоносфера сценарію може бути або розлогою, тоді вона фактично дублює персоносферу романного тексту, або, навпаки, нечисленною, що умовно зближує її з новелою, оповіданням, а радше – з драмою як такою. Особливість складу персоносфери в такій жанровій версії, як кіносценарій, побіжно вже привертала увагу аналітиків (І. Хейфіц, Є. Горбуліна). За типовий зразок взято один із сучасних сценаріїв – «Портрет» В. Мицька, аналіз персоносфери якого здійснюється у послідовному аналізі ієрархії персонажів. Почергове введення персонажів у канву сценарію відбувається лише в дієвий спосіб, а портретні замальовки, вміщені в описах, пунктирно окреслюють майбутні образи. Ці описи вміщують і предметну характеристику, яка є частиною портретної і може не лише доповнювати характер персонажа, а й по-новому розкривати його. До того ж у сценарному тексті наявна самохарактеристика персонажів, зокрема у монологах-сповідях або пригадуванні минулих подій. Звернено увагу на антропоніми, які відображають суть їхніх носіїв (наприклад, Марії Різеншнауцер – доглядальниці головної героїні кіносценарію В. Мицька). Хоча у кіносценарії немає такого простору для розгортання психологічних характеристик, який надає письменнику проза, проте на сьогодні можна констатувати, що вже вироблені власні жанрові прийоми такої

характеристики. Зокрема, зображення внутрішнього життя героя через зовнішнє вираження стало специфічною особливістю кінодраматургії. В. Мицько у характеристиці персонажів вдається до прийому ретроспекції, притаманного і прозовим текстам, проте у сценарії спостерігається своєрідна контамінація – накладання спогадів персонажа на показ ретроспективних «кадрів». У роботі підкреслюється, що стосунки у персоносфері характеризуються функціонуванням багатьох «умовностей». Наприклад, однією з таких конструктивних умовностей, зокрема, в розглянутому сценарії, є самотність героїні, оскільки наявність її персонажного контексту вже сама по собі заперечує цю самотність. У кіносценарії є цілий ряд *допоміжних* (міліціонер, безпритульні, канарок Яні на прізвисько Моцарт, хористки церковного хору), а також *епізодичних* персонажів (служниця барона, гості на вечірці, люди біля майстерні, балерина, міліцейський собака, голос оператора, міліціонерка). Вони пов'язані з певною сценарною ситуацією, майстерно вплетені в загальну канву розповіді, є значущими чинниками загального абрису сценарної персоносфери. Проте деякі (наприклад, люди біля майстерні, де працював батько Максима) введені автором тільки для опису масових сцен, подібно до прози, і, відповідно, лише згадуються, не отримуючи жодної образної характеристики, як звернуті до читацько-глядацької рецепції. Усі інші зразки кіносценарних форм, згадані в дисертації, також підтверджують наявність чітких специфічних рис персоносфери сценарію як такого, що дає підстави зараховувати його до найновішої автентичної жанрової літературної форми, генерованої відповідним станом сучасної культури як естетичної системи. Крім того, відмінними ознаками персоносфери необхідно визнати також динамізм та відкритість, спрямовані на максимальну активізацію рецептивної уяви, оскільки ампліфікація значення відбувається за рахунок рецептивного потенціалу читача-глядача, який є сучасником. На перший погляд, кіносценарна персоносфера зберігає в собі основні умови, притаманні й кінотексту. Проте її специфіка вказує на первісну функціональну значущість літературної основи, на поступове послаблення значення першоджерела, виокремлення в самостійну жанрову матрицю, відрив від мистецтва кіно, зрештою, на її *автентичність*.

У підрозділі *3.5 – «Інтертекстуальність та інтермедіальність як домінантні чинники сучасної жанрової форми кіносценарію»* – розглянуто найбільш виразні ознаки сучасного кіносценарію, що вказують на його певну подібність до постмодерністського письма: інтертекстуальність та інтермедіальність. Тут виокремлюється типологічне спостереження: завдяки своїй специфічній архітектонічній побудові (шрифти, колажність, монтажність, переважно артикульовані інтертекстуальність та інтермедіальність), кіносценарій у стилістичному аспекті наближається до постмодерністського письма. Проте, насправді, ці приклади мають абсолютно різну генетичну природу, позаяк постмодерністське письмо, насамперед, є носієм специфічної стилістики, тоді як кіносценарій автономізується за жанровими умовами. Як кожен

повноцінний літературний текст, що включає в себе цілий корпус попередніх текстів, пародійованих, цитованих, анаграмованих, кіносценарій залучається у складні зв'язки інтертекстуальності (методу інтертекстуального аналізу, інтертекстуального прочитання твору), що виступає важливою рецептивною умовою функціонування сучасної літературної форми. У випадку кіносценарію-адаптації літературного твору інтертекстуальність виявляється визначальним фактором, оскільки сам акт адаптації передбачає наявність «кількох текстів» і «кількох авторів» (зауваження Д. Картмелл). Сучасні дослідники звертають увагу переважно на інтертекстуальність екранізації, розглядаючи сценарії-адаптації досить побіжно, залишаючи поза увагою такий оригінальний зразок, як кіносценарій, попри те, що ця форма найбільш яскраво і чітко виявляє різні типи інтертекстуальних зв'язків. У дисертації, зокрема, проаналізовано кіносценарій В. Трубая «Сто тисяч за кохання», в якому чітко виявляються інтертекстуальні (очевидний зв'язок із «Записками божевільного» М. Гоголя, постать Сковороди, цитати з Біблії, історичного роману у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай») та інтермедіальні зв'язки (образотворче й театральне мистецтво, сучасний політичний контекст). Цей кіносценарій виразно демонструє великі можливості нової форми в контексті цілісної літературної жанрової системи. Послуговуючись не лише літературними текстами, а й текстами інших сучасних мистецтв, відомими історичними та політичними реаліями, сценарист творить новий жанровий зразок, змістовний потенціал якого без необхідних інтертекстуальних відчитувань не розкривається.

Висновки. Своєрідність жанру кіносценарію полягає в тому, що він виступає зразковим синтезом усіх трьох літературних родів, хоча ще 40 років тому він іменувався новим, четвертим родом літератури, рівноправним епосу, ліриці та драмі (думка М. Кагана). Аналіз засвідчив, що кіносценарій як жанрова форма дуже тривалий період посідав маргінальне становище в постійно мінливій жанровій системі. Загальноприйнятим в історії питання є те, що генетичне коріння кіносценарної форми слід убачати насамперед у сценаріях до драматичних вистав часів commedia dell'arte, до ансамблевих танців – «пірихів», у драматургічному тексті до ранньої пантоміми, у програмах карнавальних дійств тощо. Жанротвірними рівнями ідентифікації кіносценарної форми стали архітектонічно-композиційна специфіка, унікальність побудови часопростору, наративні первні та персоносфера. Загалом ключові чинники становлення сценарного тексту як автентичного жанрово-видового утворення розкриваються в перспективі динамічної жанрової метаморфності всієї драматургічної історії, а також у зв'язку з автономізацією саме літературного первня означеної форми. Наступним кроком стає «імплантація» сценарію в драматургію як необхідний етап роботи режисерів над ліро-епічними п'єсами.

Конверсія *сценарію* в *кіносценарій* відбулася за часів німого кіно. На той час особливістю цієї форми, подібно до сценаріїв commedia dell'arte, було існування кіносценарного тексту лише як поштовху до імпровізації, хоча окремі зразки вже відповідали досить пристойному рівню

«новоявленого жанру» (спостереження С. Безклубенка). Зроблені Л. Кулєшовим, С. Ейзенштейном, В. Пудовкіним, В. Туркіним та іншими спроби теоретичного означення нового жанрового утворення, усвідомлення ними автентичності цієї форми стали зразками наукової інтуїції та передбачення.

Особливо слід підкреслити, що вже за часів німого кіно виникає поняття «залізного сценарію», тобто детального запису того, що має непорушно бути відбитим на кіноплівці. Така назва абсолютно логічна для 20-х років XX ст., коли в розквіті була діяльність «формального методу», яскраві представники якого – Ю. Тинянов, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум та інші – зробили свій внесок і в теорію кінотексту. Подібна назва свідчила також про те, що тогочасний кіносценарний жанр вирізнявся рисами сталості, незмінності форми у процесі постановки, певними «залізними» якостями, тобто, сучасною термінологією, «матричністю». Однак намагання подолати такий схематизм у сценарній формі призвело до виникнення іншої крайності – «теорії емоційного сценарію», яка так далеко відійшла від формального схематизму, що парадоксальним чином знову перетворилася на схему, але іншого ґатунку. Проте вже в добу німого кіно кіносценарій зробив перші вагомі кроки до утвердження себе як автентичної, повноцінної літературної форми.

Жанрова модифікація кіносценарної форми відбувається у взаємозв'язку та під безпосереднім впливом науково-технічного прогресу, зокрема з появою звукозапису, коли сценарна форма зазнає суттєвих змін. Історична динаміка поступової жанрово-генетичної конверсії сценарного тексту в кіносценарій від часів німого кіно до сценарних модифікацій звукового періоду демонструє, що автономізація кіносценарної форми відбувається за рахунок синтезування мультимедійних особливостей, зміни функції автора у створенні тексту, нових стилістичних засобів (таких, приміром, як специфічна форма діалогу та контрапунктність, яку не завжди просто ідентифікувати).

Окремо підкреслимо значення нової рецептивної настанови в кіносценарії: поступову модифікацію адресата (перетворення кіноглядача в читача-глядача), що на сьогодні стало важливим жанрологічним маркером автентичної кіносценарної форми. Будучи орієнтованим на подвійне сприйняття, сценарій утворив своєрідний різновид реципієнта – *читача-глядача*, здатного самостійно утворити новий віртуальний текст, що, зокрема, виявляється у створенні різної віртуальної реальності на ґрунті спільного тексту. Це суттєво відрізняє постать читача-глядача від рецептивних парадигм читача або театрального/кіноглядача, оскільки перший із них конструює своє індивідуальне відтворення тексту, тоді як другий, за висловом Ж.-П. Сартра, перебуває під впливом певної «сукупності».

Розгляд у вимірах рецептивної проблематики конверсії повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» у кінотекст показав, що міжвидова конверсія відбувається саме за рахунок підкорення так званого першотексту специфічним умовам іншої стилістики – техніки кінематографу. Цей процес вимагає повного й дуже аргументованого осмислення саме ідеї першоджерела, насправді кінорежисер

лише на перший погляд виступає технічним посередником між твором і глядачем, сам прагнучи бути творцем. Сценарна специфіка кінорецепції драматичного тексту на зразках драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та драми «Украдене щастя» І. Франка демонструє принципові девіації між новоутвореними версіями на різних рівнях (часопростору, персоносфери, наративу, стилістики іншого виду мистецтва). Виокремлення цих первнів утворює методично важливу модель для кіносценарного жанрологічного дискурсу.

«Прочитання» класичного твору має породити текст, рецепція якого збігається із загальними читацькими враженнями від тексту першоджерела за рахунок того, що будуть збережені провідні тропові моделі цього тексту. Креативні можливості, які на початку демонструє звертання до літературного джерела при створенні кіносценарію, виявилися практикою тимчасового характеру; зрештою, функціонування подібної моделі (літературне першоджерело – кінотекст) повністю відкидається, література парадоксальним чином втрачає статус головного рецептивного джерела кінопродукції.

Дослідження зафіксувало нову для новітньої української літератури ситуацію в жанровій системі, де активне місце посіли автентичні кіносценарії (яскраві зразки належать В. Трубаю, Ю. Боднарюк, О. Росичу, Я. Горбач, В. Мицьку), що відкрили практичну можливість вивести теорію кіносценарію на узагальнення, продемонструвати сучасну вагу й перспективність цього актуального жанрового феномену. Провідні жанрові ознаки кіносценарію висвітлюються при аналізі архітектонічно-композиційних особливостей: це форми запису та шрифт, своєрідне семантичне наповнення заголовкового й підзаголовкового комплексу разом з епіграфами та присвятами, особлива «епічна» функціональність стилістики ремарок, умовність діалогів; такий архітектонічний засіб, як специфічна «зорова рима»; провідним композиційним чинником виступає монтажність кіносценарного тексту. Абсолютно специфічною є модель часопростору кіносценарію, своєрідність наративу (імпліцитація автора у вигляді «безособової суб'єктивності», *делегованість* авторської нарації герою), а також жанрової специфіки персоносфери, яка візуалізується не за рахунок режисерської інтерпретації, а шляхом власної уяви читача-глядача.

Кіносценарій завдяки своїй специфічній архітектонічній побудові (шрифти, колажність, монтажність, інтертекстуальність та інтермедіальність тощо) типологічно дуже подібний до постмодерністського письма, проте насправді це зразки абсолютно різної генетичної природи, оскільки постмодерністське письмо є, насамперед, носієм специфічної стилістики, тоді як кіносценарій автономізується за жанровими параметрами.

Ключовою особливістю кіносценарної форми слід визнати те, що вона увібрала в себе й адаптувала до нових рецептивних умов окремі ознаки, притаманні як епічним, так і драматичним формам. Виявлені конотації до звичних первнів літературної форми сучасної української

літературної практики також доводять справжню автентичність кіносценарію, очевидну наявність його оригінальної і вже сформованої у загальних рисах жанрової моделі та її перспективність.

Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. Нікоряк Н.В. Генетична специфіка кіно- й телесценарних форм / Н.В. Нікоряк // Питання літературознавства : наук. зб. / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2004. – Вип. 11 (68). – С. 112–117 (0,3 друк. арк.).
2. Нікоряк Н. Сценарна специфіка кіноадаптації творів Лесі Українки (на прикладі «Лісової пісні») / Н. В. Нікоряк // Леся Українка і сучасність : зб. наук. праць : у 2 т. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. – Т. 2. – С. 525–531 (0,4 друк. арк.).
3. Нікоряк Н.В. Кризовий аспект як генеруюча фаза в жанрології (від літератури до кіносценарію) / Н.В. Нікоряк // Література в контексті кризової доби : вибрані тези доповідей // Питання літературознавства : наук. зб. / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2005. – Вип. 13 (70). – С. 173–175 (0,11 друк. арк.).
4. Нікоряк Н. Жанрова адаптація літературного тексту Лесі Українки до умов кіномистецтва / Н. В. Нікоряк // Науковий вісник : зб. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2006. – Вип. 276–277: Слов'янська філологія. – С. 93–97 (0,3 друк. арк.).
5. Нікоряк Н. Рецептивні ресурси кіносценарію О. Довженка «Земля» / Наталія Нікоряк // Питання літературознавства : наук. зб. / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2009. – Вип. 77. – С. 295–303 (0,44 друк. арк.).
6. Нікоряк Н. Конверсійні засади кінорецепції за класичним зразком: специфіка кінотексту В. Бортка «Тарас Бульба» / Наталія Нікоряк // Питання літературознавства : наук. зб. / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. – Вип. 78. – С. 3–13 (0,6 друк. арк.).
7. Нікоряк Н.В. Конверсія образності літературного тексту у кінотекст: твір М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» в аспекті парадигми «життя/смерть» / Н. В. Нікоряк // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія літературознавство. – Харків : ППВ «Нове слово», 2010. – Вип. 2 (62). – Ч.1. – С. 57–65 (0,53 друк. арк.).
8. Нікоряк Н. Кінорецепція тропеїчної природи «звукової» символіки твору М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» / Наталія Нікоряк // Питання літературознавства : наук. зб. / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 80. – С. 237–245 (0,5 друк. арк.).
9. Нікоряк Н. Генологічні версії кіносценарію як літературного тексту / Наталія Нікоряк // Питання літературознавства : наук. зб. / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 81. – С. 84–94 (0,6 друк. арк.).

10. Нікоряк Н. В. Домінантні чинники інтертекстуальності сценарію як оригінальної жанрової форми / Н. В. Нікоряк // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія літературознавство. – Харків : ППВ «Нове слово», 2011. – Вип. 1 (65). – Ч.1. – С. 152–163 (0,7 друк. арк.).

АНОТАЦІЯ

Нікоряк Н. В. Жанрова автентичність кіносценарію як специфічної літературної форми (український досвід). – Рукопис**.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.06 – теорія літератури. – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. – Чернівці, 2011.

Розглядається еволюційна генеза кіносценарію як функціонально автентичної жанрової форми, аргументується її відкритість для наукової полеміки, артикулюється невизначеність меж у генологічній площині. Автономізація жанру кіносценарію підтверджується принциповою спрямованістю на особливий тип рецепції (постать «читач-глядач»). Простежується історія й теорія виокремлення кіносценарію як жанрової парадигми від часів німого та звукового періоду кіно. За ключову особливість кіносценарного літературного тексту визнається те, що він увібрав і деформував окремі складники епічних та драматичних форм.

Важливим етапом дослідження генетичної історії кіносценарію є аналіз конверсії літературного тексту в кінотекст (на зразках класичних текстів М. Гоголя, Лесі Українки, І. Франка, М. Коцюбинського). Він показав, що наслідком цієї процедури («мультимедійний переклад»), яка завершується суттєвим перетворенням класичного джерела в новий автономний текст, стало формування традиції написання для кіно автентичного літературного твору, незалежного від літератури, як джерела сюжетики.

Окремо розглянуто сучасні українські зразки кіносценарних текстів, що дало можливість зробити перші теоретичні висновки щодо нової жанрової форми. Зокрема, найбільш значущими первнями, що доводять оригінальну жанрову автентичність кіносценарію, визнано архітектонічно-композиційний (монтаж, часопростір) і наративний рівні, специфіку персоносфери, інтертекстуальні та інтермедіальні чинники. Запропонований теоретичний дискурс про кіносценарій завершено спостереженням про типологічну наближеність кіносценарного тексту до постмодерністського письма з висновком про те, що, тоді як постмодерністське письмо є, насамперед, носієм специфічної стилістики, кіносценарій автономізується за жанровими параметрами і в цьому аспекті розрахований на більш тривалий час існування.

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

АННОТАЦИЯ

Никоряк Н.В. Жанровая аутентичность киносценария как специфической литературной формы (украинский опыт). – Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.06 – теория литературы. – Черновицкий национальный университет имени Юрия Федьковича. – Черновцы, 2011.

В теории жанров, которая рассматривает динамику и взаимодействие жанровых форм в литературном процессе, существует одна трудность: вовремя зафиксировать появление нового жанрового образования в контексте традиционных жанровых парадигм и дать его описание. В XX веке на фоне бурного научно-технического прогресса динамика художественной литературы отличалась чрезвычайно интенсивным воздействием на нее фактора мультимедийности. Это стало важнейшим поводом для рождения не идентифицированной пока литературной формы, порожденной взаимодействием литературы и кино.

В диссертации прослеживается эволюция киносценария в качестве аутентично функционирующей литературной жанровой формы, подчеркивается аморфность терминологических границ указанного феномена в параметрах жанрологии, аргументируется открытость проблемы в поле научного дискурса. В роботе активно используется методика рецептивной поэтики. Автономность киносценария как литературного жанра подтверждается принципиальной установкой на особый тип рецепции (фигура «читатель-зритель», которая является новой модификацией категории «реципиент»). В представленной работе отслеживается история и теория обособления киносценария в качестве новой жанровой парадигмы, начиная от эпохи немого и звукового периодов кино. Ключевой особенностью киносценарного литературного текста явилась способность вобрать и деформировать в своей эволюционной практике отдельные элементы эпических и драматических форм.

При изучении генетической истории киносценария принципиальным этапом явилось изучение таких значимых переходных моментов, как жанровый метаморфизм, жанровый скачок и т.д. В работе они проанализированы в аспекте конверсии литературного текста в кинотекст. Наиболее презентативными образцами стали такие классические тексты, как «Тарас Бульба» Н. Гоголя, «Лісова пісня» Леси Украинки, «Украдене щастя» И. Франко, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинского. Анализ показал, что процедура конверсии («мультимедийный перевод») завершается существенной переработкой классического источника в автономный текст, что и закладывает новую практику создания кинотекста, независимого от литературы как фонда апробированной сюжетики. Этот этап определяется как наиболее важный в автономизации новой литературной формы.

Наглядным материалом для теории киносценария являются аутентичные украинские киносценарные тексты последнего десятилетия: «Сто тисяч за кохання» В. Трубая, «Візит до папи, або Львівські канікули» Ю. Боднарюк, «Останній забій» О. Росича, «Дума про трьох братів» Я. Горбач, «Портрет» В. Мицька. Важнейшими уровнями, подтверждающими жанровую аутентичность и подлинную оригинальность новой литературной формы, стали наблюдения над архитектонично-композиционными и стилистическими особенностями в таких ракурсах, как монтаж, хронотоп, жанровая специфика персоносферы и пр. Необходимыми для теоретического дискурса являются наблюдения о функциональной значимости интертекстуальности, которая в данном случае весьма специфично ориентируется на рецепцию читателя-зрителя и определяется ею. Отсюда вытекает и особая роль интермедиальных компонентов в адекватном прочтении киносценарного текста. Работа завершается сравнительным анализом киносценария и постмодернистского письма – форм, которые, на первый взгляд, стилистически дублируют друг друга. Однако следует констатировать лишь типологическое сходство между ними, поскольку постмодернистский текст выражает стилистику новейшего литературно-эстетического направления, в то время как киносценарная литературная форма определяется жанровыми параметрами и в этом смысле рассчитана на более длительное существование как новая жанровая матрица.

Ключевые слова: киносценарий, мультимедийный перевод, жанровый метаморфизм, конверсия, литературный первоисточник, монтаж, персоносфера, интертекстуальность, жанровая аутентичность.

SUMMARY

Nikoryak N.V. Genre authenticity of the screenplay as a specific literary form (Ukrainian experience). – Manuscript.

Thesis for a scientific degree of Candidate of Philology. Speciality 10.01.06 – Theory of Literature. – Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University – Chernivtsi, 2011.

The evolutionary genesis of the screenplay as an authentic genre form is examined. The vagueness of the screenplay margins is articulated in the genological plane. The developmental autonomy of the screenplay is proved by the fundamental orientation to the peculiar type of reception (“reader-viewer”). The history and theory of the separation of the screenplay as a genre paradigm from the period of silent films and sound films is traced. In its genesis the screenplay has absorbed and deformed the separate components of both prose and drama. This fact is a key peculiarity of the literary text of the screenplay.

The analysis of the conversion of the literary text into the text of the screenplay (on the examples of the texts by M. Gogol, Lesya Ukrayinka, I. Franko, M. Kotsyubynsky) is an important stage of the screenplay genetic history investigation. The multimedia translation leads to the transformation of the

literary sourse into a new autonomous text. As a result the independent from the literature as a source of a plot authentic literary text is written specially for the cinema.

The prominent Ukrainian screenplays that gave us possibility to make the first conclusions about the new genre forms are examined separately. The most important features that prove the original genre authenticity of a screenplay are architectonically-compositional (editing, chronotope) and narrative levels, system of personages peculiarity, intertextual and intermedial features. Speaking about the typological proximity of the screenplay to the postmodern text the author comes to a conclusion that the postmodern text is a carrier of the special stylistics while the screenplay becomes autonomous due to its genre parameters, thus in this sense it exists longer.

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