

**Нікоряк Н.В.**

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

## ГЕНЕТИЧНА СПЕЦИФІКА КІНО- Й ТЕЛЕСЦЕНАРНИХ ФОРМ

Сьогодні принципове значення мають естетичні форми, які пов'язані з функціонуванням всеохоплюючої структури мас-медіа. Чільне місце в ній займають сьогодні електронні засоби інформації: для молоді більшого значення зараз набувають не стільки знання, отримані з книжок, у сім'ї чи у вузі, скільки та інформація, яку можна спожити через радіо, TV чи почерпнути з надр інтернету або якогось відеофільму. Отже, цілком справедливим на перший погляд виглядає зауваження відомого французького соціолога А.Моля про те, що з появою мас-медіа попередній культурний досвід суспільства чи особи окремо втрачає своє значення [15, 284]. Дійсно, як результат зараз можна спостерігати, що під впливом мас-медіа цілісна система знань і цінностей замінюється невизначеним набором мінливих чинників. Ця теза переконливо виглядає на прикладі телебачення.

Зокрема, цей електронний засіб передачі інформації має принципово важливу здатність – впливати швидко та безпосередньо. Він створює віртуальний (штучний) світ, який реципієнт сприймає за справжній. “Розважаючи, повчаючи, гіпноізуючи глядача, – підкреслює сучасний дослідник, – [телебачення] водночас відбирає в нього можливість розігрувати прочитане у власному “театрі уявлень”, тобто паралізує співтворче начало. За цим – пряма небезпека виховати публіку в душі давньоримської вимоги “хліба й видовищ” [14, с.37]. Отже, ми нашоуємося в даному разі на проблему впливу.

Телебачення ще називають інструментом, за допомогою якого можна теоретично “торкнутися всіх”. Те, що реципієнт бачить на кольоровому екрані, виглядає цілком реально, як те, що він бачить в самому житті, а іноді навіть яскравіше. Це явище французький дослідник П.Бурдьє називає “ефектом реальності”, тобто “телебачення, яке за ідеєю є інструментом відбиття реальності, перетворюється на інструмент створення реальності” [5, с.26]. Але у всій його повноті та неповторності життя, безперечно, може бути відтворене лише самим життям, тоді як “мистецтво в цілому може лише з різних сторін відобразити його різні грані” [12, с.35]. Хоча, за слухним зауваженням окремих дослідників, “наскільки буквально ми не сприймали би реальність телебачення, зрозуміло, що навіть якщо воно й володіє реальністю, однак це *реальність симулякра* (підкреслено мною – Н.Н.)... Отримуючи готовий образ, та ще в певному змістовому контексті, ми починаємо вірити в реальність того, що відбувається, до того ж одиничний випадок легко за допомогою хвилюючої картинки видати за загальнозначуще, точніше, за симулякр загальнозначущого” [7, с.13]. Отже, володарі телебачення, при бажанні довести до свідомості глядачів навіть і хибну думку, здатні майстерно примусити середнього реципієнта проковтнути бажану для них точку зору. Це можливе тому, що більшість реципієнтів є відносно

пасивними особистостями, які легко піддаються впливам ідей масового тиражування (досвід функціонування теленовин, аналіз впливу документальних та художніх фільмів, розважальних і політичних телепередач, а особливо рекламних роликів). У даному разі в поле нашого зору вступає таке поняття, як “інтелектуальна експансія” (навіть “агресія”). Саме телебачення, впливаючи на свідомість глядача-реципієнта, прагне підкорити його рівною мірою фізично (адже вдома більшість реципієнтів проводять вільний час біля екрану телевізора) і духовно (воно замінює свідомість реципієнта своєю). Саме з цією метою телебачення створює й постійно використовує “детерміновані агресією жанрові форми” (див. [16]). На прикладі деяких із них можна побачити певні онтологічні особливості сучасних форм віртуальної дійсності.

Скажімо, в основі будь-якого телевізійного проекту лежить *сценарій*. Ця форма на сьогодні надзвичайно мінлива, можна навіть вважати її принципово континуальною. Сценарій традиційно трактується наукою як прикладний жанр, оскільки він працює не тільки в кінематографії, але й у галузі літературно-драматичної та театральної творчості, активно експлуатується телебаченням. Зараз у мистецтві функціонують численні типи цієї жанрової структури – оперні, оперетні, балетні сценарії, сценарії теле- та радіопередач, масових заходів, кіносценарії, сценарії фільмів (ігрових, мультиплікаційних, документальних), сценарії вистав, літературні сценарії тощо [11, с.554]. Але з поширенням електронних мас-медіа, зі збільшенням кількості телевізійних каналів, розвитком кабельного телебачення на особливу увагу заслуговує саме *телевізійний сценарій*, оскільки ця актуальна модифікація вбирає в себе всі особливості попередніх різноманітних сценарних форм.

Чіткі визначення його специфіки в сучасній науці поки що відсутні – можливо, через надзвичайно динамічну природу його побутування, яку важко охопити. Проте певні закономірності можна побачити вже сьогодні. Так, в основу телевидовища покладена образно оформлена й виражена дія, звідси ознакою сценарію є саме послідовний опис таких дій. Жоден телевізійний проект неможливо втілити в життя без його сценарної основи – так само, як “неможливо поставити виставу без п'єси,” – підкреслюють деякі дослідники [2, с.3]. Отже, сценарій за своєю суттю є *словесним* еквівалентом майбутнього екранного видовища.

Коли література була безпосереднім джерелом екранного мистецтва, телебачення як такого ще не існувало. Зараз і сама по собі література стає складовим компонентом телебачення як синтетичного виду мистецтва. У ракурсі досліджень мистецької генези феномен перетворення літератури, колишнього інтелектуального лідера в системі мистецтв, на другорядний постачальник цікавих сюжетів, тем та ідей, що вдало перегукуються з актуальною дійсністю, заслуговує на особливу увагу. Функціонально література в даному разі втрачає свою першорядність, передаючи багаті свої профільюючі у минулому властивості засобам масової естетики. На початку бруталність таких зв'язків літератури з новими естетичними формами було важко спрогнозувати. Сучасна ситуація в існуючих контактах літератури з мистецтвом кіно та естетикою TV вже зрозуміла й потребує розгорнутого та тривалого аналізу.

До проблеми взаємовідносин, взаємовпливу та розвитку літератури й телебачення, літератури й кіно зверталось вже чимало дослідників (Андреев Ю.А. [1], Гуральник У.А. [6], Старкова З. [13], Зайцева Л. [9], Маневич І. [12]). Майже всі вони в один голос стверджували, що без літератури телебачення і, зокрема, кінематограф залишаються лише технічним феноменом, пересічним засобом інформування, засобом маніпуляції знань, засобом репродукування видовищ і т. ін. Однак це положення сьогодні виглядає дещо застарілим – телебачення вже крокує своїм шляхом. Хоча, дійсно, саме літературним досвідом користується телебачення й сьогодні: з літератури телебачення запозичує майстерність композиції, архітектонічний монтаж, авторську інтонацію, видовищність із компенсаторною функцією, репортажність, уявний фотографізм [1, с.25]. Телебачення від початку прагнуло уподібнитися універсальності літературного мистецтва. Але як нам треба розуміти подібну “універсальність” літературного твору, яким чином вона виявляє себе? Специфіка й найголовніша перевага літератури полягає в тому, що літературний опис спроможний викликати в уяві реципієнта і відповідний конкретний свій “видимий образ”, і такий образ, що не переходить у цю видиму конкретику. Напевно, саме в цьому випадку ми спостерігаємо аксіоматичну для буття літератури ситуацію.

Подібна властивість телебачення не притаманна. Проте в нього є інша перевага перед літературою – можливість саме масового впливу. Будь-який текст кіно- або телесценарію може тиражуватися безкінечно, оскільки трансформується відповідно до власних рецептивних уподобань глядача. Рецептивна реакція на відомий текст у свою чергу може привести до нової художньої форми, чим і користуються кіно або телебачення. Адже сьогодні наукою визнається, що “текст існує як джерело випромінювання, як джерело збудження в нашій свідомості численних асоціацій і когнітивних структур (від простих фреймів до більш складних ментальних просторів і можливих світів)” [10, с.518]. За слушним словом Е.Кубрякової, “текст внаслідок цієї властивості показовий саме тим, що з нього можна **вивести, заключити, витягнути**”. Саме тому він є зразком такої складної мовної форми, такого семіотичного утворення, яке надихає нас на творчий процес її розуміння, її відтворення, її інтерпритації, її додумування...” [Там само]. На підтвердження цього за яскравий приклад візьмемо своєрідну “кіноекзегезу” – зроблену нещодавно режисером Мелом Гібсоном резонансну екранізацію біблійного сюжету “Страсті Христові” (США, 2004 р.).

Два фрагменти цієї екранізації цікаво буде порівняти з біблійним пратекстом. Перший епізод – “Исходъще же вбрѣтоша человекъа куринейска, именемъ симона: ѿ семъ задѣша понести крѣтъ егѡ” (Матѡ.27, 32). У більш розгорнутому вигляді цей самий фрагмент ми знаходимо також у апостола Марка: “И задѣша мироходъщѣмъ нѣкоемъ симонѣ куриннею, градъщѣмъ съ села, отъдѣ александрѡвѣмъ ѿ рѣфовѣ, да возметъ крѣтъ егѡ” (Мк. 31, 21)[3]. От і все – відповідної реакції Симона Євангеліє не наводить. Що ж ми бачимо на екрані? Режисер дозволяє собі свою власну інтерпретацію цього моменту. Він надзвичайно психологізує образ Симона Киринійянина – адже ця людина мусила не просто виконати покладене на нього доручення, але й психологічно його

пережити. Втомлений Симон спочатку категорично відмовляється допомагати ("Чого ви хочете?.. Не можу. Це не моя справа. Покличте когось іншого"), але, відгукнувшись на благання окремих людей, погоджується ("Добре. Але пам'ятайте: я – невинна людина, яку примусили нести хрест засудженого"). Взнявши хрест на плечі, Симон зустрічається з поглядом Ісуса, і його душу щось перевертає: він зупиняє знущання охоронців над Христом ("Зупиніться! Зупиніться! Якщо ви не зупинитесь, я не зроблю більше жодного кроку з хрестом, і мені все одно, що ви зробите зі мною"). Режисер уявив собі та спромігся передати весь той вихор почуттів, що міг відбутися за коротку мить у душі будь-якої людини, яка могла б опинитися на місці Симона, і це вражає.

Інший значущий епізод. Неможливо побачити на екрані такий момент: "И възгашъ гласомъ велиимъ ійсъ, рече: отче, \*въ рѣцѣ твои предаю дхъ мой. И сіа рекъ ѡздше" (Лк. 23, 56)[3]. В уяві кожного цей опис викликає своє, неповторне уявлення про страждання духу. У кадрі ми чуємо тільки останній *подих* Ісуса – натруджений, безмежний, страшний... Симптоматично, що ця екранізація викликала навіть у християнському світі неоднозначне ставлення. Можливо, мотивація критичного різноголосся криється саме в цьому аспекті – оскільки фільм переважно зображає *тілесні* страждання Спасителя, а духовний бік його страждань може бути розтлумачений як метафорично розкритий саме через цей подих.

Зрештою, література як потенційне рецептивне джерело дає кожному окремому читачеві велику кількість інформації інтелектуального та духовного ґатунку, тобто розвиває в нього розуміння життя, відчуття краси. Вона при цьому вимагає від реципієнта зустрічної готовності й певних зусиль спожити свою так би мовити "інформацію". Тобто певний літературний твір у кожному разі орієнтується саме на певну особистість. Література не в змозі задовольнити інтереси абсолютно всіх реципієнтів – відкривши якусь книгу, вже на четвертій-п'ятій сторінці незалежний читач може й відкласти її. Телебачення, на противагу цьому, створює ілюзію пасивної легкості сприйняття, що підштовхує середнього реципієнта туди, де, на його думку, все стає зрозумілим без будь-яких зусиль (як розумових, так і фізичних), тому й кількість такої аудиторії зростає дуже стрімко. І все ж позиції літератури й телебачення не дуже коректно розглядати як суперечливі (хоча так воно від початку й дотепер повелося – дивись, наприклад, давній щоденниковий іронічний запис С.О.Сфремова про фільм М.Панченка "Тарас Шевченко": "набрехано, поперекручувано, наколочено гороху з капустою, анахронізм за анахронізмом – і це протягом 4 годин!" [8, с.396]).

Доречно визнати, проте, що кожен із обох цих видів мистецтва має свою жанрово-родову природу, свій функціональний сенс та мету, свої естетичні критерії. Давнє зауваження Ю.Борева лишається справедливим: "Немає головних і другорядних мистецтв, але в кожному епоху є наймасовіший вид творчості щодо сили, глибини впливу та широчині охоплення життєвого матеріалу й аудиторії (наприклад театр в епоху французької буржуазної революції, кіно, телебачення сьогодні)" [4, с.289]. Хоча об'єктивно сьогодні література вже й насправді займає другорядне місце щодо телебачення, стає для нього *пратекстом*. Саме їй екранне

мистецтво поки що мусить завдячувати своїм розвитком і розквітом, оскільки в основі все одно залишається сценарний літературний текст, який інтегрує дуже різні, на перший погляд, і водночас генетично дуже близькі види мистецтва.

1. Андреев Ю.А. Литература и кино: К принципам классификации искусства // Вопросы лит. – 1982. – № 8. – С.8 – 49.
2. Белова Л.И. Советская кинодраматургия. – М.: Знание, 1981. – 56 с.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке. – М., 1993.
4. Боров Ю. Эстетика. – М., 1969. – С.289.
5. Бурдые П. О телевидении и журналистике / Пер. с фр. Т.Ф.Анисимовой, Ю.В.Марковой. – М., 2002.
6. Гуральник У.А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. – М.: Наука, 1968. – 431 с.
7. Емелин В.Н. Телевидение: стиль и образ постмодерна // <http://emeline.narod/TV.htm>.
8. Єфремов С. Щоденник 1923-1929 / Упор.: Путро І.І., Вересовська Т.В., Кучмаренко В.А. та ін. – К.: Вид-во газ. "Рада", 1997. – 848 с.
9. Зайцева Л. Кино и литература. – М.: ВГИК, 1968.
10. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Рос. академия наук. Ин-т языкознания. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
11. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
12. Маневич И. Кино и литература. – М.: Искусство, 1966.
13. Старкова З. Литература и кино. – М.: Просвещение, 1978.
14. Ткаченко О.А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
15. Хачерашвили Р.И. История развития теории массовой коммуникации // Вчені записки Харківського гуманіт. ун-ту "Нар. укр. акад." – Харків, 2000. – Т.6. – С.282 – 285.
16. Червінська О.В. Художня література як чинник інтелектуальної агресії // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – 2003. – Вип.114. – С. 22 – 31.

### Summary

The article is devoted to the issues of specificity of TV and cinema scripts and to the functional correlation between cinema, television and literature. "The Passion", Mel Gibbson's screen version of the Biblical plotline having been taken as an example, the issue of a script as a reaction to the known text is studied. The question of literature as a script foretext is emphasised.

Стаття надійшла до редколегії 22.06.2004