

О. В. Червинская,  
доктор филологических наук, профессор,  
Н. В. Никоряк,  
кандидат филологических наук,  
Черновицкий национальный университет  
им. Юрия Федьковича (Украина)

## СПЕЦИФИКА КИНОРЕЦЕПЦИИ В АСПЕКТЕ СЦЕНАРНОЙ ПРАКТИКИ А. ДОВЖЕНКО

Структурируя систему искусств и исходя из креативной специфики художественной образности, мы сегодня переносим эту же модель и на алгоритм исследования специфики рецептивной среды самой по себе, т.е. структурируем виды рецептивной аудитории, проверяем, каким образом способен формироваться образ в сознании воспринимающего. Проблемы рецептивной теории могут обогатить и киноведение. Для анализа кинорецепции подходит компаративистский аргумент: восприятие кинотекста правомочно сравнивается с восприятием театрального действия или радиотекста [см.: 2, с. 576]. При этом, еще в 1913 г. Дьердь Лукач провозглашал, что кино «никогда не вытеснит театр, ибо оба они *самодостаточны*». Он же пророчески предощутил роль киноискусства в грядущей глобализации: «...кинематограф создает индустрию развлечений для всего земного шара, это мир, в котором все возможно» [цит. по: 2, с.576–577].

Идеи рецептивной теории к проблемам киноведения адаптировал З. Кракауэр [см.: 4]. Он ввел в научный киноведческий дискурс категорию зрителя, отмечая, что тут остается «полагаться на результаты более или менее субъективных наблюдений» [4, с. 215]. Исключительная роль в методологическом плане приписывалась социологическим исследованиям, однако наиболее важный акцент работы Кракауэра делался на *специфике* кинотекста: «Любой фильм, будь то немой или звуковой, но лишь бы кинематографичный, способен воздействовать на зрителя *путями, недоступными другим видам художественного творчества* (выделено нами. – О. Ч., Н. Н.)» [4, с. 216]. В поисках продуктивных направлений анализа кинотекста З. Кракауэр сосредоточился преимущественно на психологических состояниях рецепции, вслед за Рене Клером трактуя реакцию зрителя на кино как «состояние сна наяву» и соответствующим образом распределяя исследовательские ракурсы между физиологической природой

воздействия на интеллект и резистентными формами зрительской рецепции на агрессию текста [4, с. 216–217]. Автор справедливо указал на аналогию между воздействием на сознание кинопродукции и наркотиков; этим объясняется появление «киноманов» [4, с. 218]. Подобные исследовательские ракурсы имеют прежде всего прагматический смысл, поскольку способствуют развитию многочисленных пиар-технологий, не касаясь, в принципе, проблем генологии кинотекста как такового. Не случайно У. Джонстон связывает кинематограф как форму искусства с «магическим мышлением и импрессионизмом» [2]. Благодаря Лауре Малви изучение кинорецепции перешло и в плоскость гендерных студий, раскрывая специфику феминистской психоаналитической кинотеории [5]. На протяжении последних десятилетий проблема кинорецепции в той или иной степени артикулировалась не однажды.

Однако вне поля зрения остается еще немало вопросов. Один из них связан с проблемой авторской предустановки на зрителя. Интересное поле обозрения представляет собой киносценарий. Исследовательница его теории Л. И. Белова обращается к вопросам об особенностях и специфике сценария как художественной формы, подчеркнуто отгораживаясь от компаративистических установок, проблем художественного качества киносценарного текста, его аксиологии, а также рецепции. Она трактует сценарий как «литературный прообраз фильма, его словесную предтечу» [1, с. 6], понимая под *реализацией* сценария не рецептивную реакцию зрителя, а его режиссерское воплощение. Таким образом, здесь конечным научным объектом становятся фильм и режиссерская работа.

Мы видим проблему в другом. Речь идет о *рецептивных ресурсах* киносценария. Ярким примером является опыт А. Довженко, поскольку его сценарий облечен в литературную форму, не соответствующую скупой манере современного сценарного образца, без использования специфических киноведческих терминов. Его можно читать, и он вполне способен существовать вне экранной реализации.

Так, в киносценарии «Земля» (1930–1932) А. Довженко обращается к потенциальным реципиентам – читателю, зрителю, режиссеру, актеру, оператору, его текст усыпан прямыми обращениями к ним. Здесь, после так называемого эпилога (описание сада, деда, разговор деда с товарищем, смерть деда...), автор подчеркивает: «Отут, мабуть, і починається кінокартина, хоч,

власне, і далі нічого особливого начебто й не сталось» [3, с. 72]. Сам автор как будто проводит разделительную черту между эпилогом и основной частью, указывая реципиенту-режиссеру на значимость завязки. После этого в его тексте появляется обращение уже к реципиенту-актеру, которое по функции тяготеет к лирическим, даже по-своему философским рассуждениям, характерным для прозаического текста эпики: «Все, що тут написано, в майбутню кінокартину, звичайно, не ввійде, та навряд чи воно там і потрібне. Писалося ж це в ім'я доброго звичаю і з поваги до свого роду, а в деякій мірі на пораду артистам. Артист, який являтиме людству незначну дідову персону, повинен, проте, мати ряд особистих гідностей, без яких ніякі мистецькі хитромудрощі не допоможуть йому зберегти усмішку після смерті» [3, с. 73].

А. Довженко дает характеристику персонажу, которая и должна сама по себе сформировать актерскую интерпретацию, оставаясь за пределами кинотекста: «Артисти певно вже догадуються, що був дід людина проста й малописьменна, але це не завадило йому разом з Григорієм відіграти в ХІХ столітті неабияку роль у справі науки й освіти українського народу. По дорозі з Москви до Чорного моря вони добру третину століття перевозили на своїх волах книги з Москви до Харківського університету, про що не раз згадувалось за чаркою в саду» [3, с. 73]. И дальше для актера-исполнителя автор в своем сценарном (условно!) тексте ироничными мазками мастерит весьма живописный образ-персонаж (заимствован из собственной биографии, ибо списан, как говорилось уже, с деда). Протагонист столь эстетично выписан, что ошибочным было бы проигнорировать и его литературную самодостаточность: «Артист мусить бути невисокого росту, але й не малий, широкий у плечах, сіроокий, з високим ясным чолом і тою усмішкою, яку так приємно тепер згадувати. І щоб умів також цей артист орудувати косою, вилами, ціпом, або зробити хату чи змайструвати воза без єдиного шматочка заліза, – одне слово, всяку корисну річ зробити спритно й весело. І щоб не боявся ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке нести на плечах» [3, с. 73].

Текст Довженко парадоксальним образом предлагает актеру процедуру, обратную актерской задаче: именно дед является морально-эстетическим эталоном для актера как личности, актер должен подражать ему жизнью, а не игрой. «На війні, якщо артиста буде призвано, щоб не лінувався ходити в атаки й контратаки, чи в

розвідку, чи не їсти по три-чотири дні, не втрачаючи сили духу. Щоб охоче копав бліндажі або витягав з багнуки гармату чи десь чужий автомобіль. Щоб умів розмовляти приязно не тільки з начальством чи з простими людьми, а й з конем, телятами, з сонцем у небі і навіть травами на землі. Тоді це буде вилитий дід» [3, с. 74].

Довженко піднімає і проблему значимості для актера моральних критеріїв, которими он об'язан руководствоваться в жизни: «Коли ж не пощастить знайти такого артиста, і зображатиме діда підтоптаний п'яничка або хвалько, який в загальній ситуації підпав якось під нагородження і зразу ж задер ніс, якщо буде це артист, для якого світ існує лише остільки, оскільки він обертається навколо його лицедійської особи – тоді не нарікайте на небіжчика – винувате мистецтво» [3, с. 74].

Сценарий Довженко передполагає достаточний свободний вибор рецептивных решений кинотекста. Так, например, в авторском тексте предлагаются разнообразные варианты зачина подобного образца: «Якщо справді все описане для майбутнього фільму не підійде, тоді давайте краще першу частину кінокартини почнемо з пісні:

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

Навряд чи десь по інших країнах співають так гарно й голосисто, як у нас на Україні. Пишеться це не з бажання виставити свій рід перед світом у перебільшено вигідному світі, а в ім'я реалізму, з чим усі, хто співає, згодяться одностайно» [3, с. 74]. По суті, перед нами лірическая сентенция, которую кинотекст в силах воплотить лишь опосредствованно.

Поскольку кинематограф тех времен оставался «великим немим», Довженко, работая над сценарием, не мог не учитывать подобной ситуации и пытался преодолеть этот, как ему представлялось, в принципе непреодолимый барьер: «Про що саме точно говорив Опанасові Чуприна чи Кравчина, на жаль, ми нічого не можем сказати на користь своїм кіномистецтвам, бо це треба було чути. В цьому весь сенс» [3, с. 78]. Интуитивно он абсолютно точно и образно определил современный ему этап истории кино как «грудничковый» (укр. *немовля*, т.е. *не говорящий*): «Як жаль, що в кіно не можна говорити! Безсловесні ми, німі, як немовлята. Кудись тягнешся руками, хапаєш речі потрібні й непотрібні, падаєш, біжиш, – жалюгідна природа. А час настав – так багато пора розповісти. Колись же народи зажадають відповіді: хто і за що вбив Василя-комсомольця? / Поставим напис замість крику, хай читають

люди» [3, с. 89]. Семантика экспрессии отождествляется с самой речью: «Тільки перед написом заворожим артиста – батька. Хай зречеться він усіх життєвих дрібниць і думає цілу ніч так, ніби його рідних дітей спіткала загибель. Хай вийде в поле, тяжко вражений, і стане на могилі, звідки розбігаються дороги в усі кінці світу. І коли в глибокій громадянській скорботі піднесеться артист над німотою своєю, гучніш за будь-які слова зазвучить тоді напис із розтулених вуст його зразу на всіх мовах:

Гей Івани, Степани, Грицьки!

Ви мого Василя вбили???» [3, с. 90].

Мысль Довженко, таким образом, приходит к идее отождествления словесного ряда с экспрессивностью актерской игры, функционально выступающей в роли паллиатива. На этом этапе вопрос о специфике киноречи еще не конституируется, но тут мы наблюдаем как раз тот случай, когда якобы недостаток жанровых ресурсов нового вида искусства помогает определить его собственный значимый потенциал. Сам по себе сценарий «Земли» Довженко является вполне самостоятельной литературно значимой художественной формой, обращением к тем, кто должен свою рецепцию творчески переработать и реализовать в новую, иную целостность: «Кінооператори, мерщій! / Апарати на плечі й у поле бігом» [3, с. 82]. Как видим, на этом этапе сценарий как киножанр еще не осознавался даже киноклассиками, хотя в смысле своей жанровой генезы уже выходил на самостоятельный уровень.

---

1. Белова, Л. И. Что такое современный сценарий? / Л. И. Белова // Современные тенденции развития советского кино. – М., 1981. – С. 5–23.

2. Джонстон, У. Австрийский Ренессанс : пер. с англ. / У. Джонстон. – М. : Моск. школа полит. исслед., 2004. – 640 с.

3. Довженко, О. Земля / О. Довженко // Сценарії українського радянського кіно. – Київ, 1957. – С. 69–95.

4. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М. : Искусство, 1974. – 238 с.

5. Малви, Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / Лаура Малви // Антология гендерной теории / под. ред. Е. Гаповой и А. Усмановой. – Минск : Пропилеи, 2000. – С. 280–297.