

УДК 801.73/82-95/82-293.7-792.9/821.161.2

ЛЮДМИЛА БОНДАР

м. Миколаїв

bon_lud@rambler.ru

ДИСКУРС СУСПІЛЬНОГО Й ОСОБИСТІСНОГО У КІНОСЦЕНАРІЇ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА ТА ЄВГЕНА ХРИНЮКА «АДРЕСА ВАШОГО ДОМУ»

У статті розкрито жанрову специфіку кіносценарію. Окреслено засоби творення кінообразу. Виявлено семантичне навантаження категорії історичного та її значення у розгортанні сюжету твору. Також у тексті означені прийоми соцреалістичного міфотворення, які одночасно, під дією антропоцентричної моделі кінонарративу, розвиваються авторами.

Ключові слова: кінодискурс, монтаж, лакунарність, міф, персоносфера.

В історію української літератури Ярослав Верещак увійшов не лише як драматург і прозаїк, його перу також належать кілька кіносценаріїв. За одним із них, а саме – «Адреса вашого дому», який письменник створив у співавторстві з режисером Євгеном Хринюком, на кіностудії імені Олександра Довженка була відзнята однойменна кінострічка, що з'явилася у широкому прокаті 1972 року. Пізніше, 1974 р., у видавництві «Мистецтво» друком виходить кіносценарій Я. Верещака та Є. Хринюка «Адреса вашого дому» з вихідними відомостями про відзняту кінострічку, а також короткою біографією авторів кінотексту. За твердженням самого Ярослава Верещака, зазначена кінострічка стала результатом його роботи на Київській кіностудії, що припадає на початок 70-х років ХХ ст. Слід також зазначити, що основи відеомайстерності драматург розпочав опановувати завдяки роботі над першими за часів радянського союзу рекламними роликами, які мали на меті популяризувати досягнення легкої та харчової промисловості серед населення. Зазначена діяльність, у поєднанні з драматургічним ремеслом дозволили Я. Верещаку вловити особливості конструювання кінообразу, розкрити секрети кіномонтажу тощо. Набутий досвід дозволив драматургу у співпраці з більш досвідченим режисером створити серйозний, зрілий кінопродукт.

Отже, метою статті є дослідження кіносценарію «Адреса вашого дому» як літературного тексту, однак з урахуванням особливостей кіножанру, що апелюють до видовищно-

подієвої образності в контексті якої розкривається провідна проблематика твору. Мета роботи передбачає розв'язання наступних завдань: розкрити жанрову специфіку та семантичний код назви твору; простежити вплив жанрової матриці на архітектуру та розвиток сюжетно-подієвого ряду твору; охарактеризувати образну систему твору; розглянути темпоральну репрезентацію категорії історичного у художньому тексті; розкрити специфіку творення ідейного навантаження кінонарративу; визначити тематику та проблематику твору; з'ясувати вплив соціалістичного міфу на художній фактомонтаж; визначити депоновану у творі авторську модель світу та динаміку її розгортання у контексті суспільно-історичних умов та формування основних колізій кіноповіді. Теоретико-методологічною основою роботи стали праці Н. В. Нікоряк, В. І. Фесенко, І. А. Март'янової, Т. Г. Волошиної, О. М. Гордєєвої та інших дослідників.

Жанр кіносценарію є одночасно синкретичним і транзитним елементом культури. З одного боку він поєднує літературу і кінограф, з іншого – він стає посередньою ланкою між ними. Будь-який кіносценарій – це лише «сировина», кінцевою метою якої є втілення на кіноекрані. Відтак кіносценарій завжди первинний щодо кінопродукту, який стає результатом його втіленням в іншому художньо-мистецькому коді, тобто це переведення лінійного тексту в аудіовізуальний/мультимедійний ряд за допомогою технічних прийомів. Т. Г. Волошина і В. В. Ліхачьова у

своїй роботі «Сучасний кіносценарій як область реальності, що трансформується від художнього тексту до кінодискурсу» припускають можливість означення поняття кіносценарію дефініцією «передтекст», оскільки він «не призначений до прочитання особами, які не мають відношення до кінозйомки, та віднаходить повне життя при перекладі в інший семіотичний код – реалізації у фільмі, що створює цей текст» [3, 337]. Далі науковці пропонують розглядати термін «кіносценарій» як «літературно-драматичний текст, що містить усі діалоги й авторські ремарки, на основі якого був створений кінцевий кінопродукт» [3, 338].

Звернення у статті до роботи Т. Г. Волошиної і В. В. Ліхачьової зумовлено історико-культурною ситуацією, що склалася стосовно аналізованого тексту кіносценарію Я. Верещака та Є. Хринюка. Кінотвір «Адреса вашого дому» мав як «сценарний передтекст», на основі якого було відзнято фільм, так і кіносценарій як зразок літературного твору, який був надрукований у видавництві «Мистецтво» через два роки після виходу кінострічки на екрани. Відтак, специфічною рисою літературного кіносценарію стає використання прийому монтажу кінотексту із додаванням кадрованого матеріалу, тобто фотографій зі сценами фільму.

Подібне компонування є спробою долання лінійності тексту, а також виступає свідченням реалізованості авторсько-режисерського задуму. Текст-/фото-колаж також спрацьовує на подолання сценарних лакун, які є невід'ємною складовою кіносценарію. І. А. Мартянова у своїй роботі «Онтологічна зумовленість лакунарності сценарного тексту» пише: «Лакунарність сценарію мотивована поліфонічністю кінотексту, в якому взаємодіють стихії літератури, музики, акторської гри тощо. Кіносценарій не є механічним відображенням поліфонії кінотексту, а пропонує партитуру його створення (...) Лакунарність сценарного тексту обумовлена також панівною у ньому монтажною технікою композиції, яка руйнує єдність хронотопу. Монтаж створює тимчасові лакуни, що відбувається навіть у тому випадку, коли сценарист наполягає на збігові зображуваних подій» [6, 224; 225]. Отже, фото, які вмонтовані у текст літературного кіносценарію, частково

компенсують сценарні лакуни, зокрема вони передають емоційні стани героїв, особливості топосу в якому діють персонажі кінострічки тощо. Таким чином, літературний сценарій, який з'явився згодом, засвідчив синтетичний характер жанру, що оперує фреймами різних галузей суспільно культурного дискурсу.

Назва кінофільму має важливе семантичне навантаження, оскільки вона є зоною першого контакту глядача з кінострічкою, що налаштовує його на відповідне її сприйняття. Назва також стає надсюжетним образом, який повинен вмщувати основну колізію кінодійства. І. П. Федотова у своїй роботі «Вияв інтертекстуальності у кінодіалозі» щодо назви пише: «...звернемося до назви фільму, також дуже сильному інтертекстуальному маркеру, який на рівні з жанровою приналежністю вводить глядача в певний контекст на передглядацькому етапі.

Відзначимо, що назва фільму є частиною кінодіалога, що розуміється нами як вербальний компонент художнього фільму, що складається з дієгетичних і недієгетичних (тобто відносяться до світу фільму і не відносяться до світу фільму) елементів. Назва є письмово-вербальним недієгетичним елементом, іншими словами, вона представлена у письмовому вигляді і є доступною сприйняттю лише глядача як стороннього спостерігача, але недоступна сприйняттю героїв фільму» [8, 321].

Відтак у назві «Адреса вашого дому» слово навантаження покладене на поняття «дім», інші лексеми створюють відповідну ситуацію довкола означеного поняття, яка пов'язана з просторовим визначенням місцезнаходження дому (адреса), який є чиймсь, іншим (вашого). Назва кінотвору також інспірує мотив пошуку дому, який має певну адресу. Отже, означений мотив стає конститутивним у моделюванні сценарного сюжету. Мотив шукання детермінує смисловий ряд, що корелює з такими дефініціями як «втрата», «розпач», «надія», «віднаходження». Всі ці поняття реалізовані у сюжеті літературного кіносценарія.

Поняття «втрата» ґрунтується навколо історичних подій, пов'язаних із Великою Вітчизняною війною, яка зруйнувала сімейне благополуччя головного героя – Панаса Байди (під час евакуації дружина Панаса загинула, а маленький син загубився). Повернувшись із

фронту, Байда намагається розшукати свого сина. У мирному житті він шахтар, однак війна не відпускає його, для героя вона стає великою раною, яка не загоїться допоки він не знайде свою родину. Розпач, зневіра через невдалі спроби пошуку сина відбиваються на його внутрішньому стані, на неможливості відчувати радість життя. Новою надією для героя стає інформація його друга кореспондента Григорія Хитрована про можливе місце знаходження сина. Кореспондент з'ясовує, що під час бомбардування станції Ровеньки солдати врятували дітей, яких відправили у дитячий будинок. Серед цих дітей було кілька хлопчиків, вік яких збігався з віком сина Байди, і яких також звали Іванами, а оскільки свого прізвища вони не пам'ятали, то їх назвали Іванами Безсмертними. Ця інформація друга стає визначальним моментом на основі якого розвиваються усі подальші події. Головний герой відправляється на пошук свого, вже дорослого сина, маючи адреси усіх шести Іванів Безсмертних, які у творі розрізняються переважно за професіями (кібернетик, академік, шофер, молдаванин, боксер, мічман). Зустрічі з можливими синами розкривають трагедію втраченого батьківства.

Означений сюжет розгортається у контексті дії кіносценарної жанрової матриці, яка обумовлює домінування монтажно-архітектоніки кінонарративу. Ольга Васиєва у своїй роботі «Проблема визначення терміна «кінематографічність» на прикладі прози Людмили Улицької» щодо прийому кіномонтажу зазначає: «Елементи кіноестетики бачилися... у монтажній композиції фрагментів класичних творів, у способах створення крупного плану, в динамічному відтворенні дійсності, коли текст – це запис відеоряду, а не послідовний опис подій. (...)

Кінематографічність тексту пов'язана зі сенсорним характером сприйняття письменником навколишньої дійсності, основними особливостями якого є реалістичність, однозначність, предметна конкретність, детальність, фрагментарний і уривчастий характер, неупередженість, динамічність.

Здатність слова опосередковано передавати конкретні й однозначні аудіовізуальні образи, монтажний і динамічний характер об'єктивованого оповідання, вільне поводження автором з художнім часом і просто-

ром тексту та особлива роль справжнього історичного у створенні «ілюзії сьогочасся» в художньому творі – ось важливі складові кінематографічності прози» [1, 42; 47].

Визначені дослідницею складові кінотексту яскраво проявляються у сценарії Я. Верещака та Є. Хринюка. Монтаж картин від самого початку тексту, актуалізує як теперішній час, так і минулі події, транслює візуальні образи, що відразу надають монументальності кінонарративу, оприлюднюючи мотив подвигу (картини монументів шахтареві та солдату). Початок твору – фокусування на шахтарі, який висічений з граніту, навколо пам'ятника кипить життя. Наступна картинка – показ крупним планом головного героя Панаса Байди, шахтаря-передовика. Далі епізод, у центрі якого монумент з танком, який детермінує часопросторовий зсув у минуле та демонстрацію картини бою. Повернення у теперішній час відбувається вже не через зоровий образ, а через звуковий: «Довга кулетна черга непомітно переростає в гуркіт відбійного молотка: колишній лейтенант уперто рубає вугілля, воно тече безперервним чорним потоком. Перекриваючи звуки підземного бою, гримить оркестр. Це зустрічають на-гора завзятого відбійника. (...) І затихає він тільки тоді, коли з темряви штреку з'являється стомлений літній чоловік в шахтарській спецівці – колишній завзятий відбійник. Отак бої за боями, роки за роками... Промайнуло життя» [2, 6].

Після перших монументальних картин, які були суголосні естетиці соцреалізму, у тексті кіносценарію розкривається екзистенціальна проблематика, що стає контрастним накладанням на героїку буденності особистої людської трагедії. Крізь клішований образ передовика постає олюднений образ нещасного літнього чоловіка, якому не приносять задоволення виробничі перемоги. Особистісне, сімейне горе Байди виходить на перший план, заслоняючи собою весь виробничий процес у подальшому розгортанні кінонарративу. Картини виробництва надалі стануть лише фоновим тлом щодо демонстрування письменниками особистісних колізій між персонажами кіносценарію.

Іншим жанровим маркером є динаміка розгортання сюжету, яка тісно пов'язана з кадруванням тексту. Наталія Нікоряк у своїй

монографії «Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту» пише: «Однією з ознак автентичності кіносценарного тексту є обов'язкове чергування динаміки і умовної статичності, що надійно тримає в тонусі реципієнта, даючи йому можливість лише кілька хвилин чи навіть секунд відпочити після чергової напруги у сюжеті і підготуватися до наступного, чергового сплеску. Ця ознака робить кіносценарій як літературний текст надзвичайно читабельним» [7, 174]. Динаміка сценарію «Адреса вашого дому» пов'язана перш за все не з швидким кадрюванням, зміною сцен, а з пульсацією емоційних станів (експресією) діючих персонажів, і передусім головного героя. Динаміка/статика у тексті обіграється на зовнішньо-часовому рівні та внутрішньо-психологічному. Якщо брати до уваги вступну частину, в якій відбувається перше знайомство з головним діючим персонажем, то у цьому відрізку кінотексту домінує зовнішньо-часова змінність. Зав'язка основної події, що пов'язана з новим пошуком батьком свого сина, зумовлює початок внутрішньо-психологічної динаміки у сценарії:

«– Але ми не знали, що всіх, хто не пам'ятав своїх прізвищ – чуєш, усіх! – назвали Безсмертними. А ми тридцять років з тобою шукаємо Івана Байду. Ти розумієш, що я кажу?»

Байда сидів, і на його скам'янілому обличчі не було ні здивування, ні горя, ні радощів...

– Ходімо. (...)

Байда прикипів поглядом до Безсмертного. Невідомо, скільки б вони так дивилися один на одного, якби старий не перевів погляд на чорнявого хлопчика: стоїть попереду та й усміхається.

Неможливо було встояти перед цим дитячим усміхом: Байда підняв хлопця на руки й запитав:

– Ну, як тебе звуть?

– Йон Безсмертний.

По-нашому – Іван, – пояснив Безсмертний.

Гора звалилась з плечей: знайомство відбулося» [2, 10-11].

Відтворення внутрішньої напруги та переживань від зустрічі Байди з ймовірним сином повторюється від сцени до сцени, в яких шахтар по черзі зустрічається з кожним із Іванів Безсмертних. Динамічна зміна картин, що ґрунтуються навколо кожного образу

Івана Безсмертного, раз-за-разом посилює емоційно-психологічну напругу кінонарративу, яка знаходить здавалося б неочікувану розв'язку – Панаса Байду сприймають як батька усі Івани Безсмертні, оскільки його поява у їх домівках впливає на них, а подекуди навіть змінює життя деяких із героїв.

Понятті динаміки/статичності також пов'язане і з прийомами кадрювання, зокрема зміни загального та крупного планів, які підкреслюють, певне емоційне переживання, зміни простору дії, або ж фокусування увагу реципієнта на деякій деталі, що може набувати предметно-сислової, знакової характеристики. І. А. Март'янова у своїй роботі «Динамічна ситуація спостереження (на матеріалі кіносценарію)» зазначає, що «композиційно-синтаксична організація сценарного тексту виявляє свої динамічні властивості в згортанні / розгортанні поля зору, в зміщенні текстової перспективи у бік суб'єкта або об'єкта спостереження, у зміні суб'єктно-об'єктних позицій, у різноманітних засобах зображення іманентній кіно фізичній динаміці. Текст кіносценарію у цілому, а не лише на рівні висловлювання або фрагмента, призначений для зображення динамічної ситуації спостереження. Проте, у ньому дуже багато залишається «за кадром», існує як неспостережене, яке парадоксальним чином стає художньо значущим в результаті спостереження... Не лише у фільмі, але й у сценарії неспостережене опосередковане межами «чорного квадрату» екрана, як у театрі – межами сцени» [5, 111]. Кадрювання у тексті кіносценарію «Адреса вашого дому» також працює на посилення динаміки розгортання подій. Зміна картин увиразнює як внутрішній стан героїв, так і передає просторові переміщення головного героя. Аби зустрітися з синами Байда долає великі відстані (Молдавія, Балтика, Київ тощо). У кінотексті нетривкими фрагментами передаються просторові зміни обставин дії: «Падав сніг, останній, весняний. Він не спроможний був ні вкрити бруківку вузьких вулиць, ні затриматися на гострих дахах веж і костьолів. Весна входила в свої права і тут, в старовинному естонському місті.

Серед натовпу йшли двоє чоловіків, чимось схожі один на одного, – Байда і Безсмертний. Йшли кам'яними лабіринтами вузьких вулиць.

– І в нього не було жодних особливих примет? – доноситься тихий голос Івана.

– Ні. Народився чистий, мов сльоза.

Зупинилися біля бар'єра, звідки відкривалася широка панорама міста. Глянули один на одного і водночас відвернули погляди. Далеко внизу виднілося море, порт, снували кораблі. А зовсім поруч здіймалися до хмар припорошені снігом гостроверхі костьоли.

Знову погляд один на одного.

– На півдні весна, а тут сніг, – щоб не мовчати, сказав Байда.

– Хіба це сніг...

І знову мовчання» [2, 29–30].

Фотографічні зміни картин, підкреслюють не лише динаміку дії, вони ілюструють напругу, яка виникла між героями кінонарративу. Адже саме Іван Безсмертний з Естонії найсильніше відчуває трагедію безбатченківства, яка продовжується і у його сім'ї. Фактично, він виявляється не готовим виховувати власного сина, якого вони з дружиною віддають до інтернату. Порушення родинних стосунків та емоційних зв'язків між членами сім'ї Безсмертного виправдовуються виробничою необхідністю. Саме Байда своїми діями намагається виправити становище, наново відродити родину, яка не маючи зразків для наслідування, терпить крах під тиском гонитви за досягненнями у виробництві. Він докладає максимум зусиль аби повернути онука у родину, розкриває перед молодим поколінням секрет власного сімейного щастя та гармонії у стосунках, які він пізнав ще до початку війни.

Монтажне нанизування кадрів, рух камери, що спалахами подає різні плани, створює відповідну емоційно-психологічну тональність кінонарративу. Як зазначала у своїй книзі «Література і живопис: інтермедіальний дискурс» Валентина Фесенко основним досягненням радянського кінематографу стало відкриття монтажу-експресії, який формувався «на основі протистояння планів і з метою емоційного впливу на глядача... У монтажі-експресії великий план стає засобом візуалізації перцепції у думці чи в погляді. Це може бути рух думки як від загального до конкретного, так і навпаки. Монтаж-експресія створює враження психологічного розвитку характерів, а поєднання загальних і великих планів акцентує ідею внутрішнього ритму фільмової дії» [9, 368–369]. Саме за допомогою монтажу різ-

них планів відбувається емоційно експресивне розкриття особистості головних героїв кінонарративу – Байди та Безсмертних, які у фіналі оповіді нарешті поєднуються у велику родину, відновлюючи втрачені через воєнне лихоліття сімейні зв'язки. Трагедія війни, яка позбавила героїв власних родин, стає й тим фактором, що ріднить між собою здавалося б зовсім несхожих між собою людей.

Жанр кіносценарію також обумовлює й особливості конструювання хронотопу твору, який у вимірі кінотексту набуває значення семіотичної моделі. Монтажна структура кінонарративу накладає свій відбиток на його часопросторову організацію. Кадрування порушує лінійність часу, стискаючи його, що зумовлює й дискретність простору, який постійно змінюється, розкриваючи у тексті динаміку пошуків Байди, який переміщується з одного просторового плану до іншого, відповідно до адрес за якими мешкають його сини. Слід зауважити, що у кіносценарії фактично відсутній образ дороги, як атрибуту подорожі героя, яка залишається поза кадром, а лише умовно мислиться реципієнтом. Перехід від одного часопростору до іншого здійснюється за допомогою зміни кадру: «Радість, що розквітла в ньому, спалахнула святковими ілюмінаціями на вулицях рідного міста. То там, то тут зринають вогняні слова: „Травень“, „9 травня“, „Перемога“, „День перемоги“» – завершення кадру і за ним відразу початок нового кадру: «Рано-вранці 12 травня Панас Петрович Байда, як завжди, порався на кухні. І як завжди, несподівано, з'явився Хитрован» [2, 43]. Подібні темпоральні переходи кінокадру (9, 12 травня), ущільнюють календарну плинність часу, що долає його лінійність, натомість актуалізуючи подієвий час, який демонструє лише знакові у долі героїв темпоральні площини.

Стискання хронотопу засобами кіномонтажу детермінує і особливу конфігурацію архітекtonіки кіносценарію, яка за словами Наталії Нікоряк «увібрала в себе окремі складники, які притаманні як епічним, та і драматичним творам, утворивши свою власну архітекtonічну структуру», далі дослідниця зауважує, що «кожний з архітекtonічних чинників виконує функціональне навантаження як композиційний елемент» [7, 138, 152]. До елементів архітекtonіки кіносценарію відносяться заго-

ловок, підзаголовок, перелік дійових осіб, особливості запису та використання шрифтів, специфіка взаємодії діалогів та ремарок.

Отже, заголовок аналізованого кіно тексту – «Адреса вашого дому», як вже зазначалося вище, несе значне семантичне навантаження. Підзаголовком стає жанрове означення твору – кіносценарій. Перед текстом також містяться вихідні відомості щодо знімальної групи кінострічки, а також зазначаються імена виконавців головних ролей. Початок кінонарративу розкриває процес монтажу кадрів, що базується на хронотопній грі площинами, а також демонструє різні фокусні плани. Часопросторове динамічне кадрування уповільнюється під час висвітлення групи шахтарів серед яких йде головний герой. Цей епізод розпочинає діалогічну форму викладу подій, яка частково підміняє кадромонтаж. Слід зазначити, що форма репрезентації тексту кіносценарію тяжіє до епічного письма, однак діалогічна конфігурація викладу у ній значно привалює над описово-ремарочним текстом, що створює додаткову динаміку в розгортанні сюжету.

Переважає діалогічний текст впливає на образну систему твору, зокрема персонажі кіносценарію репрезентують себе перш за все через дію, а не описові характеристики. Наталія Нікоряк щодо системи діючих персонажів кіносценарію зазначає: «Головною особливістю персоносфери кіносценарія слід визнати її динамізм та відкритість, спрямовану на максимальну активізацію рецептивної уяви. (...) Й хоча кіносценарна персоносфера на перший погляд зберігає в собі основні умови, притаманні й для кінотексту, проте... її конструктивна специфіка вказує на первісну значущість її як саме літературної форми, на її дійсну автоматизацію від мистецтва кіно» [7, 210]. Таким чином, образну систему кіносценарія Я. Верещака та Є. Хринюка слід розглядати з урахуванням як впливу на текст кіноматриці, так і з точки зору літературознавчої методології.

У творі «Адреса вашого дому» фактично відсутні авторські характеристики діючих персонажів, які переважно виявляють себе в умовах динамічної подієвості, яка може бути ситуативною, що передається через зовнішньо-предметні образи, пластику тіла, міміку, емоційну реакцію тощо, або вербальною

дією, яка репрезентує героя у його мовленні. Образ головного героя – Степана Байди найбільш поліфонічно представлений у кіносценарії. Він розкривається і за допомогою кіномистецьких прийомів (через колажування різнопланових кадрів, гру темпоральними вимірами) – реципієнт бачить його відразу в різних часових планах: як молодого лейтенанта, шахтаря-передовика середніх років, як людину старшого віку. Кожен із змонтованих часових відрізків життя Байди демонструє його основну рису характеру – самовіддане служіння своїй Батьківщині, справі, чесність та безкомпромісність.

Кіноколажна демонстрація-характеристика образу доповнюється літературними прийомами розкриття характеру героя, які найчастіше використовуються у драматургії, тобто це показ персонажа через вчинок, його діалогічні партії. У процесі взаємодії Байди з оточуючими, цей образ доповнюється новими характеристиками, зокрема у ньому проявляється сентиментальність, добротність, чуйність, щирість, уважність, делікатність, розважливність, скромність, життєва мудрість. Саме кожна наступна зустріч головного героя із ймовірним сином Іваном Безсмертним детальніше портретує означений образ. Під час взаємодії різних персонажів, зіткнення життєвих та світоглядних позицій героїв їхні образи увиразнюються, доповнюються, стають повнокровними. Так, перша зустріч Панаса Байди з Молдованином виявляє їх спільну рису – нерішучість, адже побачившись кожен з них ніяк не наважується заговорити. Посередником між ними стають діти Івана, яким вдається допомогти дорослим налагодити контакт. Безпосередньої зустрічі з наступним сином Академіком у Панаса Петровича не відбулося, оскільки його не було вдома, однак шахтар знайомиться з його матір'ю. Ця зустріч розкриває трагедійність обох персонажів, у яких війна відняла дружину та чоловіка. Спільне горе ріднить їх, вони розуміють біль один одного.

Третій син Байди виявляється Шофером. Герой стає більш стриманим та обачним. Він довго придивляється до Івана Безсмертного, сховавшись серед натовпу пасажирів автобусу, за кермом якого сидить його можливий син. Ця зустріч озвучує нове питання у тексті, що пов'язане з релігією. Маленький хрестик,

який Байді показує Іван, як єдину пам'ять від своїх батьків, стає свідченням помилкової адреси та примушує героя продовжити свої пошуки. Шофер змальовується як слабка особистість, що розкривається у його нездатності протистояти нападам дружини та її родичів, тому він відчуває органічну потребу у сильному батькові до якого тягнеться. Не зважаючи на відсутність кровного зв'язку між ними, Іван запрошує Байду до себе на новосілля у якості названого батька.

Наступна зустріч – знайомство з мічманом корабля Іваном Безсмертним, який за національністю є грузином. Байда бачить перед собою його особистісну трагедію – невлаштованість сімейного життя, й переймається нею. Водночас він відчуває й батьківську гордість за успіхи «свого чужого» сина. Відтак, кожна нова зустріч все сильніше акумулює в героєві батьківські почуття, які він так довго у собі придушував. Тому наступна зустріч стає кульмінаційною для цього почуття головного героя. Зустрівшись в Естонії з Кібернетиком та дізнавшись про його майже зруйновані сімейні стосунки, Байда, як турботливий батько не просто співпереживає Івану, він делікатно та не нав'язливо відновлює взаємозв'язки у родині, використовуючи всю набуту за довгі роки мудрість. Повернувшись додому, Байда продовжує жити своїм колишнім життям, однак для усіх Іванів Безсмертних, яких він розшукав, старий шахтар стає названим батьком. Саме тому у фіналі кіно оповіді вони усі разом приїздять до нього, що стає своєрідним символом єднання великої родини, для якої важливим стає не кровний зв'язок, а духовне єднання.

Мотив єднання, який вінчає фінал тексту, має два різнопланові вектори. З одного боку – це данина ідеологічним установам того часу, які повинні були транслюватися у кінотексті, оскільки за словами У. О. Долгих після формування і утвердження в суспільстві певної ідеології «настає етап актуалізації, на якому потрібно донести цінності та ідеали до свідомості індивідів. Ідеологія має у своїх руках велику кількість інструментів трансляції своїх ідей до людини, одним із таких інструментів є кінематограф» [4, 36]. Відповідно до ідеологічних імператив, у сценарії «Адреса вашого дому» депонувався ідеї «єдності великої радянської родини», «рівності та братерства». З іншого боку, мотив

єднання пов'язаний із екзистенційним, особистісним рівнем, адже представлена категорія історичного, яка у тексті втілюється в образі війни, що стає особистою трагедією для кожного з персоносфери твору, формує у героїв твору прагнення компенсувати ті втрати, яких вони зазнали внаслідок воєнного лихоліття. Їх єднання – це спроба відродитись, заново віднайти сенс свого існування. Тобто відбувається накладання двох вимірів – суспільного та особистісного, перший з яких озвучує соціалістичні маркери: «радянський характер», «Служимо Радянському Союзу!» тощо, другий зображує особистісне, приватне життя та долю героїв з їхніми щоденними «маленькими» клопотами та переживаннями.

Категорія історичного у тексті представлена також на ідейно-тематичному рівні. Слід зазначити, що для 70-тих років ХХ століття (до яких належить аналізований кіносценарій) у літературі та кіно актуальними були історичні та виробничі полотна, яким у творах нерідко надавали рис монументального наративу, тобто пов'язаного з подвигом, героїкою. Монументальність оповіді призводила до втрати у створених образах героїв людських рис. Кіносценарій Ярослава Верещака та Євгена Хринюка став своєрідною риторичною формою до тиражованого канону, оскільки він представив антивиробничу модель сюжету. Не зважаючи на самовіддану працю на користь суспільства, успішне вирішення виробничих проблем, головний герой залишається глибоко нещасною людиною, яка не отримує задоволення від виробничого процесу. Фактично кожен персонаж кіно оповіді є успішним у виробничій сфері, однак в особистісному житті більшість героїв зазнає поразки. Не зважаючи на активне зовнішнє, фізичне включення Байди в суспільне життя, у кінотексті спостерігається його внутрішнє дистанціювання від суспільно-колективних процесів завдяки актуалізації екзистенційно-антропоцентричної проблематики. Категорія історичного також пов'язана з темою втраченої гармонії, адже репрезентоване у кінонарративі питання людини у вирі історії розкриває проблему сирітства, що реалізується у різних поняттях: дитяче сирітство, батьківське сирітство, вдівство тощо.

Отже, у кіносценарії Ярослава Верещака та Євгена Хринюка «Адреса вашого дому», не

зважаючи на доволі потужну актуалізацію радянських ідеологем, створена антропоцентрична модель світу. Кінотекст також відзначається дискурсивною природою, оскільки у ньому на основі кіно-художньої презентації сюжету представлена риторика бінарних понять війна / мир, суспільне / приватне (особистісне), колективність / самотність, героїка / буденність, виробництво / побут тощо. Означена антонімія актуалізує підтекстовий ряд твору, пропонуючи реципієнту зчитувати додаткові смислові рівні кінонарративу.

Список використаних джерел

1. Васярова О. А. Проблема определения термина «кинематографичность» на примере прозы Людмилы Улицкой / Ольга Александровна Васярова // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева. — Чебоксары : Изд-во «Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева», 2014. — № 1 (81). — С. 41—47.
2. Верещак Я., Хринюк Є. Адреса вашого дому. Кіносценарій / Ярослав Верещак, Євген Хринюк. — К. : Мистецтво», 1974. — 48 с.
3. Волошина Т. Г., Лихачева В. В. Современный киносценарий как область трансформирующейся реальности от художественного текста к кинодискурсу / Т. Г. Волошина, В. В. Лихачева // Риски в изменяющейся социальной реальности: проблема прогнозирования и управления. Материалы международной научно-практической конференции (Белгород, 19-20 ноября 2015 г.) [Ответственный редактор Ю. А. Зубок]. — Белгород: изд-во ООО «ПТ», 2015. — С. 335—343.
4. Долгих У. О. Идеология в российском кино: тенденция к возвращению госзаказа / У. О. Долгих // Kunst/камера: Искусство кино и межкультурный диалог: Тезисы научной конференции 14—16 ноября 2016 г. — СПб. : изд-во Санкт-Петербургский государственной университет, 2016. — С. 36—37.
5. Мартынова И. А. Динамическая ситуация наблюдения (на материале киносценария) / И. А. Мартынова // Вестник Череповецкого государственного университета. — Череповец : Изд-во «Череповецкий государственный университет», 2015. — № 4 (65). — С. 107—111.
6. Мартынова И. А. Онтологическая обусловленность лакунарности сценарного текста / И. А. Мартынова // Лакунарность в языке, картине мира, словаре и тексте. Межвузовский сборник научных трудов. — Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2009. — С. 223—226.
7. Нікоряк Н. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту: Монографія / Наталія Нікоряк. — Чернівці : Місто, 2011. — 240 с.
8. Федотова И. П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге / И. П. Федотова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — Нижний Новгород : Изд-во Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 2015. — № 3. — С. 320—324.
9. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс: Навчальний посібник / В. І. Фесенко. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. — 398 с.

LYUDMILA BONDAR

Nikolaev

PUBLIC AND PERSONAL OF THE DISCOURSE IN SCREENPLAYS YAROSLAV VERESHCHAKA AND EUGENE HRINUKA «YOUR HOME ADDRESS»

The article deals with genre-specific screenplay. Outlined methods of creation of the film itself. The identified semantic categories of historical load and its importance in the deployment of the story works. Also, the text outlines the main methods of socialist realist mythmaking, simultaneously, under the action of an anthropocentric model of film story, writers are blurring.

Key words: cinema discourse, montage, lacunarity, myth, personage.

ЛЮДМИЛА БОНДАРЬ

г. Николаев

ДИСКУРС ОБЩЕСТВЕННОГО И ЛИЧНОСТНОГО В КИНОСЦЕНАРИИ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА И ЕВГЕНИЯ ХРИНЮКА «АДРЕС ВАШЕГО ДОМА»

В статье раскрыта жанровая специфика киносценария. Очерчены приёмы создания кинообраза. Выявлена семантическая нагрузка категории исторического и его значение в развертывании сюжета произведения. Также в тексте обозначены основные способы соцреалистического мифотворчества, которые одновременно, под действием антропоцентричной модели кинонарратива, писателями размываются.

Ключевые слова: кинодискурс, монтаж, лакунарность, миф, персонифера.

Стаття надійшла до редколегії 10.10.2016