

■ УДК [792.632:792.026](477)

Г. В. Курінна, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

КОНСТРУКЦІЯ КІНОДРАМАТУРГІЇ ЯК ЗАСІБ МАНІПУЛЯЦІЇ СПРИЙНЯТТЯМ ГЛЯДАЧА (НА ПРИКЛАДІ ПРАЦІ У. ІНДИКА «ПСИХОЛОГІЯ ДЛЯ СЦЕНАРИСТІВ»)

Здійснено спробу дослідити конструкцію кінодраматургії в контексті засобу маніпуляції сприйняттям та увагою глядача. Розглянуто сучасні теорії про драматургічну конструкцію кінотвору в контексті новітньої праці з теорії та психології сценарної творчості У. Індіка «Психологія для сценаристів». Визначено подальші тематичні напрями вивчення теорії драматургічної конструкції в контексті екранного мистецтва.

Ключові слова: сценарій, кіносценарій, драматургія, драма, сучасне мистецтво.

А. В. Куринная, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

КОНСТРУКЦИЯ КИНОДРАМАТУРГИИ КАК СПОСОБ МАНИПУЛЯЦИИ ВОСПРИЯТИЕМ ЗРИТЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ТРУДА У. ИНДИКА «ПСИХОЛОГИЯ ДЛЯ СЦЕНАРИСТОВ»)

Осуществляется попытка изучения конструкции киносценария в контексте способа манипуляции восприятием и вниманием зрителя. Рассмотрены современные теории о драматургической конструкции киносценария в контексте нового труда по теории и психологии сценарного творчества У. Индика «Психология для сценаристов». Определены последующие тематические направления изучения теории драмы в контексте экранного искусства.

Ключевые слова: сценарий, киносценарий, драматургия, драма, современное искусство.

A. V. Kurinna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

SCREENPLAY FRAMEWORK AS A METHOD OF MANIPULATION OF THE PERCEPTION OF THE VIEWER: CASE STUDY OF WILLIAM INDICK «PSYCHOLOGY FOR SCREENWRITERS: BUILDING PSYCHOLOGICAL CONFLICT IN YOUR SCRIPT»

An attempt is made to study a screenplay framework in the context of a method of manipulation of the viewer's perception and attention. The article considers modern theories on the dramatic screenplay framework in the context of the new work on the theory and the psychology of screenwriting by William Indick «Psychology for Screenwriters: Building Psychological Conflict in Your Script». The author identifies the following fields of the study of the theory of drama in the context of screen art.

Key words: scenario, screenplay, playwriting, drama, modern art.

Постановка проблеми. Основою екранної оповіді в кінодраматургії є історія. Історія (грец. — «оповідь про те, що відбулося, трапилося, про те, що можна впізнати») — це своєрідна дійсність у процесі розвитку.

Реальна, правдива історія змушує глядача хвилюватися та брати участь, з цікавістю спостерігати за розвитком дії. Водночас правда — 1) те, що є дійсністю, істина; 2) правдивість, правильність, правота; 3) порядок, оснований для справедливості. Такий порядок можливий не тільки за умови дотримання законів кінодраматургії та композиційного конструювання, але у тому разі, якщо сценарист досконало знає психологію людини та життя в найяскравіших проявах. Життєвість історії — ось що найважливіше та найцінніше для цілісного екранного твору.

Проте поряд з класичною драматургією зі змістовною та правдивою історією на екранах вітчизняних міжнародних кінофестивалів дедалі частіше почали демонструватися деструктивні роботи. При цьому драматургічна деструкція спрямована не стільки на динамічну та інтригуючу оповідь та ідею, скільки на емоційне враження глядача. Монтаж, техніка зйомки і, насамперед, деструктивна драматургія маніпулюють свідомістю, намагаючись досягти необхідного режисерові ефекту. Отже, відбувається процес дифузії драматургічної творчості, де класична кінодраматургія співіснує з новою деструктивною, часто утворюючи різноманітні моделі злиття та творчого пошуку.

Мета статті — проаналізувати кіноконструювання та осмислити теоретичний доробок У. Індіка як одну з актуальних сучасних теорій про драматургічну конструкцію кіносценарію.

Виклад основного матеріалу дослідження. Незважаючи на вищеописаний феномен, маніпуляції свідомістю глядача засобом побудови історії, конструювання класичним та деструктивним способами практично не досліджувалися в сучасних мистецтвознавчих працях. Проблеми кінодраматургії, специфіку драматургії кіносценарію в різні роки вивчали Д. Коган, С. Прес, У. Рот, Л. Сегер, В. К. Туркін, А. М. Червинський, В. С. Юнаковський та ін. На нашу думку, сучасних досліджень на цю тему обмаль, що є однією з багатьох проблем розвитку сучасної сценарної майстерності в екранному мистецтві.

Нещодавно в теорії кінодраматургії вийшла друком праця професора У. Індіка «Психологія для сценаристів. Побудова конфлікту в сюжеті» («Psychology for screenwriters. Building Conflict in Your Script», 2016), у якій автор описує різноманітні теорії психоаналізу — З. Фрейда, Е. Еріксона, К. Юнга, Д. Кемпбелла, А. Адлера, М. Мердока, Р. Мея. Практично вперше в теорії кінодраматургії автор аналізує мотиви, бажання, комплекси, що мотивують героїв, адже глядач

спостерігає за життям персонажа, ідентифікує себе з ним, трансформується, переживає катарсис.

За І. Індіком: «Кіно створює перебільшену картину світу, що сприймається відразу на глядацькому рівні, утворюючи дієвий інструмент психологічного впливу. Фільм буквально захоплює глядачів. Між ними та героями встановлюється емоційний та психологічний зв'язок, настільки сильний, що ілюзія на екрані впливає на підсвідомість глядача. Несвідомий процес «ідентифікації» ніби перетворює глядачів на героїв фільму: вони переживають ті самі психологічні трансформації та катарсис, що й герої на екрані. Кінематограф змушує глядачів у залі по-новому ставитися до самих себе та світу. Психологічний підхід до тлумачення та створення персонажів і сценаріїв безцінний у роботі режисерів і сценаристів» [2, с. 10].

Спеціалісти в галузі кіно зазначають, що сьогодні структура оповіді екранного твору стає занадто дивною.

Виникає феномен доповненої реальності, що пов'язано з драматургічною конструкцією. Здається, що зміст не має жодного значення, важливе лише маніпуляційне середовище.

«Людина навіть не розуміє, що фільм маніпулює нею, звертаючись до її першородних страхів, дитячих жахів, несвідомих проблем і бажань. Водночас під час перегляду фільму ми відчуваємо сильне збудження, оскільки виникає психологічний та емоційний зв'язок з героями та подіями на екрані. Знаючи, як працює мозок, сценаристи та режисери можуть зробити своє мистецтво бездоганнішим та глибшим, створюючи якісні фільми, які більше запам'ятаються глядачеві» [2, с. 10].

Отже, конструкція кінодраматургії є засобом маніпуляції свідомістю глядача. Що саме ми розуміємо під терміном «маніпуляція»? Маніпуляція — це особистісний вплив на когось або що-небудь. Англійською «to manipulate» означає «оперування, звернення до чогось». Це вид психологічного впливу, який призводить до виникнення прихованого збудження в іншій людині намірів, що не збігаються з її існуючими бажаннями. Але що відбувається: дія кіносценарію збігається з існуючими справжніми бажаннями, тобто має напрям на необхідну цільову аудиторію. У такому разі кінематограф може відіграти важливу роль у розвитку суспільства.

Згідно з А. Г. Соколовим, драматургічний твір повинен:

- 1) зацікавлювати в процесі його сприйняття;
- 2) сприяти оперативності сприйняття (він завжди має певні межі в часі);
- 3) не викликати в глядачів складнощів під час сприйняття та усвідомлення того, що відбувається на екрані [4].

При цьому, згідно з А. Г. Соколовим, «дія» означає активну поведінку людини, прояв сили, знань, інтелекту, добра, ненависті тощо. [4]. Отже, саме дія є провідною складовою управління авторською думкою, а окрім того, важливим елементом, що пов'язує автора та підсвідомість глядача.

Дія й душа трагедії — фабула (перипетії та впізнавання), згідно з Арістотелем, є метою трагедії. Окрім того, без дії трагедія не може існувати. При цьому дія є завершеною. Водночас, ціле — це те, що має початок, середину та кінець. Початок є тим, що не перебуває за іншим, проте за ним перебуває й виникає що-небудь інше. Кінець навпаки — це те, що за своєю природою виникає за іншим або постійно, або в більшості випадків за ним немає нічого іншого. Середина — те, що й саме перебуває за іншим, і за ним інше. Саме тому добре складені фабули мають на чомусь ґрунтуватися, бути пов'язаними з вищезазначеним. Тривалість дії може бути достатньою, у русі послідовного розвитку подій виникають імовірні переходи від щастя до нещастя [1].

Невеликий обсяг екранного твору в кіносценарії зумовлює пошук ємних та лаконічних сюжетних конструкцій. Формування такої конструкції є важливим етапом у процесі умовної «маніпуляції» підсвідомістю глядача. Проте під терміном «конструкція» розуміємо й окремі епізоди сценарію та їх перебування відповідно один до іншого. Основою конструювання має два етапи: поділ сюжету на три акти та використання спеціальних конструктивних прийомів. Основою конструювання є «поворотні пункти» (згідно з Л. Сегер) або «точки фабули» (plot point) (згідно із С. Філдом), використання яких дозволяє розгорнути оповідь у новому напрямі, нагадуючи про зовнішні мотивації та викликаючи в глядача почуття хвилювання за героя.

У контексті «маніпуляції» розглянемо ці етапи детальніше.

Етап перший: поділ сюжету на три акти.

У цьому випадку йдеться про тричастинну суть сценарію, першообразом якої є Арістотелівське твердження про те, що «<...> фабула і в трагедіях повинна бути драматичною за своїм складом та групуватися навколо цільної та закінченої дії, маючи початок, середину та фінал» [1]. Отже, це триактовний поділ. При цьому, існуючи в контексті структури важливе значення для її розвитку та будови має, власне, сам герой історії: він існує в запропонованій конструкції, еволюціонує, а іноді і реінкарнує.

У своїй праці У. Індик звертається до типової структури міфу, згадуючи розвідку «A Hero with a Thousand Faces» Д. Кемпбелла.

«Долучаючи теорію до психоаналізу первісної, класичної та світової міфології, Д. Кемпбелл виокремлював декілька «стадій» подорожі міфологічного героя. Здебільшого завдяки успіху «Зоряних війн» Д. Лукаса, котрого надихали теорії Д. Кемпбелла, модель «подорож героя» стала дедалі частіше використовуватися сценаристами та режисерами в усьому світі. Такі книги, як «Шлях письменника» К. Воглера й «Міф і кіно» С. Войтилли (1999), вплинули на популярність теорії Кемпбелла, зокрема серед нового покоління письменників та режисерів. Модель подорожі героя ґрунтується на засадах класичної міфології, традиційних легенд і оповіданнях західних культур. Ця модель створювалася суспільствами, у яких домінуюча роль належала чоловікові. Проте У. Індик згадує й про модель М. Мьордок, запропоновану нею в книзі «Heroine's Journey». М. Мьордок адаптує стадії Кемпбелла до потреб сучасних героїнь — жінок, котрим довелося зіткнутися з проблемами незалежності, рівності, самовизначення. Героїня намагається знайти баланс між традиційними цінностями, такими як народження та виховання дітей, любов, родина, та успіхом у традиційно чоловічій сфері [2, с 14–16].

Розглянемо розвиток характеру в драматургічній конструкції. Акт перший (триває чверть сценарію — 30 с.) знайомить з головною дійовою особою (героєм або героїнею) — протагоністом, антагоністом, герой опиняється в критичних обставинах; зазначається так званий «альтернативний фактор» (тобто те, що може відбутися з героєм, якщо він не зможе перемогти в критичних обставинах).

Акт другий (приблизно половина сценарію — 60 с.) посилює проблеми, сюжет ускладнюється.

Третій акт (остання чверть кіносценарію — 60 с.) — фінал проблемної ситуації; розкриття сюжету.

Отже, акти є важливими складовими будь-якого кіносценарію та етапами, які глядач не бачить.

У концепті «сюжету» У. Індик виокремлює архетипні структури: четвертинність (з функцією злиття злодія, вчителя та об'єкта любові), трансформація (духовне відродження), синхронія (розвиток сюжету), зцілення (досягнення цілісності), доля (кохання як доля; смерть як доля), ієрогамус (злиття архетипу протилежної статі).

Проаналізуємо спеціальні конструктивні прийоми, наприклад, позначення та конкретизацію так званих «поворотних пунктів» кінооповіді. Згідно з аналізом С. З. Червинського, зокрема з тричасинною природою сценарію, у кіносценарії виникає поділ зовнішньої мотивації героя на три складові, що дозволяє простежити, як двічі змінюватиметься його зовнішня мотивація та якою вона буде

в кожному з трьох актів. Саме ці зміни позначатимуть межі в чверть та три чверті тривалості історії. Таким чином, можна визначити, які події та епізоди зумовлять подальші зміни мотивацій героїв.

Провідний принцип «поворотних пунктів» є таким: якщо історія в кіносценарії не має сюжетних поворотів, інтерес до неї швидко втрачається. При цьому, згідно з Л. Сегер, кожний з «поворотних пунктів» повинен виконувати такі функції: 1) розгортати історію в новому напрямку; 2) нагадувати про зовнішню мотивацію та змушувати хвилюватися за героя.

Отже, «гарний сценарій повинен бути сконструйованим так, щоб кожна наступна сцена посилювала перепони на шляху героя, давала новий поворот сюжету, ускладнювала дію» [4]. Вищезазначена думка відображена, тією чи іншою мірою, у діаграмах Д. Когана, Л. Сегер, У. Рота та ін.

У контексті конструкції У. Індик виокремлює три частини подорожі героя: відхід, ініціація, повернення. Хлопчик повинен піти з дому та вирушити на пошуки пригод, щоб стати дорослим та наставником для інших [2, с. 218].

Поряд з класичними, виникають і нові підходи та ідеї в конструюванні сюжету кіносценарію. За словами теоретика сценарної майстерності Д. Тубі, «система структурування сценарію дещо застаріла й навіть недоречна». Намаганнями її вдосконалити можна вважати такі концепції:

1) дванадцятиактна драматургічна структура як єдина правильна схема побудови сценарію;

2) теорія про «класичну п'ятиактну оповідну структуру», що складається з: а) провокуючої події; б) послідовного ускладнення; в) кризи; г) кульмінації; г) розв'язки;

3) праця К. Данцигера та Д. Раша «Альтернативні сценарії: пишемо не за правилами» (огляд існуючих теорій у сценарній майстерності);

4) вплив структури міфу — концепція Д. Кемпбелла, згідно з якою: «Герой має відвагу перейти зі звичайного світу в царину дива; там він зіштовхується з міфічними силами й здобуває перемогу; герой повертається зі своєї таємної подорожі, маючи силу та отримуючи блага своїх громадян» (що фактично є формулою сюжету будь-якої конструкції» тощо.

Наприкінці своєї праці У. Індик зауважує: «У певному сенсі конструювання та креативність є водночас й взаємодоповнюючими, і взаємовиключними елементами в роботі над сценарієм. З одного боку, структура сценарію дозволяє перевірити ідеї в логічно пов'язану історію, з іншого — занадто жорстокі вимоги до структури можуть

негативно позначитися на фантазії, оригінальних та незабутніх персонажах і сюжетах. Але вас, як письменників, завжди повинні зацікавлювати нові теорії в царині мистецтва. Якщо ви вигадаете свій підхід або іншу структуру та зумієте втілити їх у сценарії, то, за словами Д. Кембелла, перед вами відчиняться двері там, де їх до цього не було» [2, с. 308].

Висновки. Отже, розглядаючи існуючі концепції драматургічної побудови кіносценарію, слід зазначити, що кожна з них орієнтована на концептуальне сприйняття глядачем історії. Сценаристи, мистецтвознавці України неодноразово висловлювали думку про провідну роль психолога на телевізійних каналах, котрий мав би змогу працювати з героями ігрових телешоу, психологічно реабілітувати їх після участі в «проектах». Така «психологічна реабілітація» потрібна, на нашу думку, і сучасній драматургії. У час популярності деструктуризації класичних сюжетних ліній вважаємо за потрібне саме вивчення психології в сценарній майстерності. Адже межі творчої маніпуляції підсвідомістю глядача постійно розширюються. У цьому аспекті автор статті вбачає подальший напрям розвитку сучасної кінодраматургії, тому порушене питання потребує подальшого вивчення. Це і є перспективами подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Аристотель «Поэтика» / Аристотель // Перевод М. М. Позднева. — Книга сочинителя : Амфора, 2008, — 320 с.
2. Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / У. Индик [пер. с англ.]. — 3-е изд. — М. : Альпина нон-фикшн, 2016. — 348 с.
3. Как хорошо продать хороший сценарий: обзор амер. учеб. сценар. мастерства. — Кн. 1 ; сост.: Александр Червинский. — М., 1993. — 120 с.
4. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Editing: television, cinema, video / А. Г. Соколов. — М. : Издатель. А. Г. Дворников, 2010. — 206 с.

References

1. Aristotel «Poetika» / Aristotel // Perevod M. M. Pozdneva. — Kniga sochinatelya : Amfora, 2008. — 320 s.
2. Indick William. Psikhologiya dlya stsenaristov: Postroyeniye konflikta v syuzhete / William Indick [per. s angl.]. — 3-e izd. — M. : Alpina non-fikshn, 2016. — 348 s.
3. Kak khorosho prodats khoroshiy stsenariy: obzor amer. ucheb. stsenar. masterstva. — Kn. 1 ; sost.: Aleksandr Chervinskiy. — M., 1993. — 120 s.
4. Sokolov A. G. Montazh: televideniye. kino. Video. Editing: television. cinema. video / A. G. Sokolov. — M. : Izdatel. A. G. Dvornikov, 2010. — 206 s.

■ UDC [792.632:792.026](477)

Kurinna A. V., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

vip_ann@ukr.net

orcid.org/0000-0003-2728-8465

SCREENPLAY FRAMEWORK AS A METHOD OF MANIPULATION OF THE PERCEPTION OF THE VIEWER: CASE STUDY OF WILLIAM INDICK «PSYCHOLOGY FOR SCREENWRITERS: BUILDING PSYCHOLOGICAL CONFLICT IN YOUR SCRIPT»

The aim of this paper is to study a screenplay framework in the context of a method of manipulation of the viewer's perception and attention.

Research methodology. Major theories on the subject have been reviewed. This study is the first attempt to summarize the existing material on the topic and tracing psychology context of the study of a screenplay framework.

Results. The article considers modern theories on the dramatic screenplay framework in the context of the new work on the theory and the psychology of screenwriting by William Indick «Psychology for Screenwriters: Building Psychological Conflict in Your Script». The author identifies the following fields of the study of the theory of drama in the context of screen art.

Novelty. An attempt is made in this paper to show alternative ways of teaching screenwriting skills and psychology for screenwriters.

The practical significance. Ukrainian specialists may find the information contained in this article useful for developing a new strategy of teaching screenwriting skills. Further study of problematic aspects of teaching «Screenwriters» and «Psychology for Screenwriters» can find its practical implementation in teaching the subject for students of cinema and television specializations and attract the attention of drama theorists to the controversial field on the current existence of basic subjects and theories of drama and screenplay art in general.

Key words: scenario, screenplay, playwriting, drama, modern art.

Надійшла до редколегії 13.05.2017 р.