

The thematic range of Victor Borot's poetry is very wide. The poetry is about antiquity and animals, the so called «toponymic poetry». In the feature verse «We are little», he speaks about his little nation (the Urums) that has one big heart. A sports-biased version is the compilation of verses and prose «Invaded by the Cicadas». The recent times have also seen a brand new name in the skyline of the Urum poetry, such as Kirikia Khavana whose poetry is not yet published in serious journals but is already written in Russian, Ukrainian, Urum and other languages, full of love for the motherland and for the pride for its origin.

At the end, the author specifies the prospects of the Azov Area Greeks' Urum literature.

Key words: *the Azov Greeks, the Urum language, the genre-biased self-identity, the themes, the Urum literature.*

УДК [81366.5:791]-021.61-043.2:[81.631.5:791]:82

А. І. Покулевська

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ОСНОВНИХ КАТЕГОРІЙ КІНОПОЕТИКИ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ

Стаття присвячена ґрунтовному огляду елементів кінопоетики. Даються визначення цих категорій, досліджується історія їх виникнення. Аналізуються погляди теоретиків кіномистецтва та літературознавців на те, як проявляються і які функції виконують категорії кінопоетики у творах мистецтв і, в першу чергу, в літературних. У статті доводиться думка, що ці кінематографічні засоби художня література використовувала ще до появи кінематографу як мистецтва.

Ключові слова: *кінопоетика, «кінематографічність» літератури, план, ракурс, ритм.*

Художня література і кіно перебувають у режимі постійних інтерактивних обмінів. На початковій стадії свого формування як виду мистецтва кінематограф трансформував у свою виражальну систему (поетику) суто літературні виражально-зображальні засоби. Своєю чергою, художня література ще до появи кінематографу користувалася прийомами, які із сучасного погляду можуть кваліфікуватися як «кінематографічні».

Зазначена проблема досі розглядалася з різних методологічних установок і з різних аспектів – наприклад, вивчався процес інтеграції кіномови в українську літературу 1920-х років (Д. Бузько, О. Булгакова, В. Гарнага, З. Голубева, О. Журенко, Л. Кавун, Л. Підгайний, О. Пуніна), з'являлись поодинокі спроби досліджувати елементи кінопоетики у творчості окремих письменників (О. Аронсон, В. Березкін, Н. Гашева, Л. Генералюк, І. Заярна, Г. Клочек, О. Луткова, О. Тарасов). Тому **мета** даного дослідження полягає у тому, щоб розкрити сутність кінопоетики в теоретичній площині. Це дасть змогу, з одного боку, досягнути творчу лабораторію майстрів слова, адже кіномислення – органічний складник художнього мислення письменників, з іншого, елементи кіномови мають нові виражально-зображальні можливості, вивчення яких сприятиме усвідомленню процесу охудожнення літературного твору, розкриттю його візуального потенціалу. **Актуальність** дослідження спровокована й неусталеною термінологією: на сьогодні повноцінно функціонує поняття «мова кіно», тоді як поняття «кінопоетика» не фіксують сучасні енциклопедичні та словникові видання.

Задля глибшого вивчення елементів кінопоетики в літературних текстах необхідний ґрунтовний огляд основних складників кіномови – категорій «монтаж» та «кадр», перші визначення яким дали кінорежисери (Л. Кулешов, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, М. Ромм, А. Тарковський) та літературознавці (В. Шкловський, Ю. Тинянов, Ю. Лотман). Супровідними до них слід уважати кінематографічні засоби «план», «ракурс» і «ритм», розгляд яких включає також аналіз їх проявів у творах художньої літератури.

Досліджуючи тему монтажу в пластичних і часових мистецтвах, спочатку слід розглянути поняття «кадр», що в перекладі з французької та італійської мов означає «рама». Видатні режисери ХХ століття давали цьому поняттю різні трактування. Так, С. Ейзенштейн порівнював кадр з ієрогліфом, оскільки він також є багатозначним і отримує своє специфічне значення та смисл лише залежно від поєднання з іншими кадрами. Л. Кулешов, навпаки, вважав, що кадр та ієрогліф не є тотожними поняттями, адже кадри є ніби цеглинками, з яких складається думка-фраза. В. Шкловський називав кадр молекулою кінематографу, проводячи порівняння з літературою, де молекулою, на його думку, є слово.

Поняття «кадр» можна розглядати з двох сторін. Від початку сам термін зобов'язаний своїм походженням фотографії, де він означав фотографічний знімок, окрему фотоклітинку на плівці. Але кадри в кіно й у фотомистецтві не тотожні. Так, «з одного боку, кадр – це сегмент кіноплівки, мініфотографія, – пише дослідниця кінематографу Н. Агафонова, – а з іншого – це першооснова кінематографічної образності, "слово" кінематографічного мовлення» [1, с. 22].

З поняттям «кадр» тісно пов'язана інша категорія кінопоетики – «план», що в одному зі змістових аспектів може вважатися синонімічною. Так, А. Соколов пояснює, що кадром або планом називають уривок плівки, на якій зафіксовано зображення, що зняте в результаті одного пуску камери [11, с. 29]. Але, з іншого погляду, під поняттям «план» розуміється масштаб зйомки, вибір крупності зйомки об'єктів. «План – це не просто величина зображення, – зазначає Ю. Лотман, – а відношення його до рамки (величина плану на маленькому кадрі плівки і на великому екрані однакова)» [7, с. 249]. Крупність плану залежить від зображення і його величини, що глядач бачить на екрані, тобто від того, яка частина цього зображення лежить у рамках кадру. Ідея знімати різними планами виникла через прагнення режисерів показати глядачу найбільш виразні моменти фільму, звернути його увагу на певні деталі. Цим секретам молоді режисери вчилися на прикладі великої літератури, де майстерність оперування різною масштабністю кадрів була вже давно досягнута багатьма представниками мистецтва слова. Ю. Лотман зазначає, що різні плани в літературному творі чітко відчужуються, коли однакове місце або увага приділяється явищам різної кількісної характеристики. «Так, наприклад, якщо сегменти тексту, що постають один за одним, – пояснює дослідник, – заповнюються змістом, різко відмінним у кількісному відношенні: різною кількістю персонажів, цілим і частинами, описом предметів великої і малої величини; якщо в якомусь романі в одній главі описуються події дня, а в другій – десятки років, то ми також можемо говорити про різницю планів» [7, с. 250]. Прикладом використання в літературі планів різної крупності можна вважати, на думку Ю. Лотмана, сцену з «Війни і миру» Л. Толстого, головними дійовими особами якої є П'єр, «кінний полк з пісенниками попереду», «потяг возів з пораненими», «візники-мужики», або ж інші сцени. Тут впевнено можна говорити про використання письменником різних планів при описі подій.

Прикладом із поезії Ю. Лотман наводить вірш М. Некрасова «Ранок», розглядаючи його як кіносценарій з вираженим монтажем і планами різного масштабу.

Наприклад, «Проститутка домой на рассвете / Поспешает, покинув постель» або інший: «Дворник вора колотит – попался!» – за величиною плану буде відрізнятися від: «Кто-то умер: на красной / Подушке первой степени Анна лежит» [7, с. 250–251]. Ю. Лотман доходить висновку, що взаємне протипоставлення величини плану різних «кадрів» тексту створює значну кількість додаткових смислорозрізнявальних елементів.

Прикладів використання різних планів, від «крупного» до «панорамного», задля досягнення цілей у художній літературі можна знайти багато, проте теоретичне підґрунтя цієї категорії сформулювали все ж діячі кіномистецтва. Так, Л. Кулешов, одним із перших розробивши класифікацію крупності кадрів, розділив їх за шістьма видами: 1) деталь (наприклад, око людини з бровою та частиною носа); 2) крупний план (обличчя людини); 3) перший середній план (частина фігури людини до пояса); 4) другий середній план (фігура людини по коліно); 5) загальний план (людина в рамці кадру на весь зріст); 6) дальній план або панорамний [11, с. 38–39]. Від вибору крупності кадру залежить зміст, який режисер хотів передати, емоційне забарвлення кадру.

Багатофункціональним є *крупний план*, який є відкритою композицією, де зображується окрема частина об'єкта. Це завжди конкретизація об'єкта, точніша його характеристика. Уважається, що вперше план такої крупності був застосований американським режисером Д. Гріффітом у фільмах «Нетерпимость» та «Народження нації». Спочатку він уживався лише як окрема від дії пояснювальна заставка, трохи пізніше – з метою виокремлення сюжетно важливих деталей. І тільки з розвитком кінематографу та появою звуку були виявлені й інші можливості крупного плану – завдяки йому при внутрішньому монолозі глядач міг побачити обличчя героя, почути закадровий голос з його роздумами і, таким чином, зануритися в них.

Крупний план несе в собі найбільш емоційне забарвлення порівняно з іншими планами та, на думку С. Ейзенштейна, сприяє емоційному прочитанню фільму. Отже, крупний план дає можливість зазирнути у внутрішній світ героя, вникнути в його переживання. Його головна функція – у тому, щоб установити найбільш тісний контакт глядача з героєм. На крупний план переносяться ті емоційні штрихи в подачі образу, які не можуть бути виражені настільки виразно та яскраво жодним іншим планом. М. Ромм, який проводив багато паралелей між кінематографом і літературою, зазначає, що функція цього плану – розкриття життя в його змісті, у його тонкощах, глибині, а це дає змогу «виділити кінематограф з усіх мистецтв і надати йому можливості, якими володіє тільки художня проза» [10, с. 214].

Невід'ємним складником простору кадру є *ракурс* або *точка зору* – геометричний кут «погляду» апарату на об'єкт зйомки. З одного боку, ракурс орієнтує глядача в просторі, з іншого, – демонструє ті ознаки об'єкта, які можна побачити лише за певних умов, і тим самим акцентує його увагу на певному моменті сюжету. Ракурс не змінює зміст твору, але служить додатковою характеристикою, яка іноді має важливе змістове й емоційне значення. «Ракурс додає об'єкту певного емоційного забарвлення, – зазначає С. Мединський, – будучи своєрідним зображальним епітетом» [8, с. 80]. Іншими словами, що ракурс може передавати психологічну характеристику героя – з цією метою він особливо активно застосовувався в період німого кіно як один з найважливіших художніх засобів. За допомогою ракурсу режисер міг висловити власне ставлення до героя. Так, С. Ейзенштейн уживав ракурси знизу вгору, якими він показував повагу до героя та його велич, і навпаки – згори вниз, що свідчило про зневажливе ставлення або взагалі негативне. Разом з тим, слід зазначати, що на сьогодні ракурс як художній прийом у такому аспекті вже застарів.

Важливою категорією кінопоетики є *мізансцена* – просторове рішення відношень між дійовими особами в літературі, живописі, театрі, скульптурі. Це, за визначенням С. Юткевича, просторове вираження психології або вчинків окремих осіб чи групи персонажів. Режисер указує, що людина може просто сидіти або стояти, але те, у якому просторовому відношенні вона перебуває зі стільцем або столом, тобто як автор посадить людину і в якому ракурсі її покаже – у цьому вже полягає мізансцена. Для режисера мізансцена – це «просторове вираження характеру і образу як людини, так і епізоду в цілому» [14, с. 248].

Для літератури категорія «мізансцена» також є важливою при дослідженнях з позицій рецептивної поетики. Це доводить Г. Клочек, аналізуючи «Катерину» Т. Шевченка та наголошуючи, що вказана категорія може бути результативною при вивченні візуального складника художньо-літературного тексту. «Вибудовування мізансцен, – зазначає дослідник, – є одним із найважливіших засобів театрального та кінематографічного мистецтва. Водночас прийоми вибудовування мізансцен аналогічні композиційним прийомам, що застосовують в живописі та художній фотографії. Це дає підстави мислити, що через категорію «мізансцена» проходять силові лінії інтерактивних взаємодій театру, кіно, живопису, літератури» [6, с. 68].

Особливе місце в кінопоетиці займає категорія «*ритм*», яка й досі не має однозначної дефініції, але, безумовно, є однією з найважливіших функцій монтажу. Ритм присутній усюди в нашому житті: де є рух – там є й ритм. У праці «Ритм як об'єкт естетичного аналізу» О. Волкова зазначає, що раніше ритм розглядався одним з універсальних структурних принципів естетичного об'єкта, як природного, так і створеного руками людини, однією з ознак краси. Нині ритм розглядають як універсальну художню закономірність і вивчають його проблематику на матеріалі різних видів мистецтв [9, с. 73–75].

У мистецтві ритм загалом є формою організації твору, його смислотвірним чинником. Залежно від сприйняття митцем навколишнього світу він отримує індивідуальне своєрідне забарвлення. Саме завдяки ритму художній твір перетворюється на закінчену, упорядковану та замкнену систему.

Ритм у кінематографі займає важливе місце, проте режисери на різних етапах розвитку кіномистецтва сприймали й використовували цей художній засіб по-різному. Так, С. Ейзенштейн у фільмі «Броненосець "Потьомкін"» будує ритмічні ряди як контрастні та протилежні (О. Волкова), подає їх то в уповільненні, то в прискоренні: чеканка кроку солдат, повільно-урочистий підйом фігури матері з вбитою дитиною [9, с. 84]. Для А. Тарковського ж ритм є найсильнішим художнім прийомом, який виражає плин часу всередині кадру й визначається ступенем напруженості його перебігу. А. Тарковський наполягає, що саме час усередині кадру диктує режисерові той чи той принцип монтажу. З іншого боку, ритм у кадрі є результатом резонансу реального часу з духовним ритмом автора. Загалом А. Тарковський уважав ритм головним формотвірним елементом в кіно [12, с. 62].

Проте ритм наявний не лише в кіно, але і в інших мистецтвах, особливо в музиці й літературі. Л. Виготський здійснив спробу з'ясувати психофізіологічний механізм впливу ритму на зв'язок автора з читачем таким логічним перебігом розумових кроків: «1. Кожен вірш або уривок прози має свою систему дихання в силу безпосереднього пристосування дихання до мовлення... 2. Кожній системі дихання та ритму його відповідає певний стрій емоцій, що створює емоційний фон для сприйняття поезії, особливий для кожного твору... 3. Цей емоційний фон поетичного переживання тотожний або, у будь-якому разі, подібний до того, який переживав у момент творчості автор. Звідси «заразливість» поезій» [3, с. 172–173]. Л. Виготський пояснює, що читач

починає відчувати, як поет, тому що починає дихати, як він. Якщо автор примушує нас дихати спокійно й рівно при сприйнятті трагічних моментів або навпаки – тривожно й поривчасто при комічних ситуаціях, він таким чином викликає складну реакцію та примушує нас сприймати та «переживати» ті чи ті ситуації інакше, ніж у реальному житті. Цього ефекту автор може досягти завдяки операціям із ритмом художнього твору.

Отже, ритм у літературному творі є його невід'ємною частиною та виконує велику кількість зовсім різних функцій: бере участь у композиційній структурі твору, слугує посиленню емоційного та зображального ефектів тощо. І. Іоффе розрізняє види ритму в мистецтві й у літературі, зокрема, за напрямком руху: висхідний і низхідний, горизонтальний і похилий. Так, висхідний ритм у літературі – це ритм піднесених почуттів і, відповідно, низхідний – ритм негативних почуттів, важких емоцій. Про горизонтальний ритм можна говорити, коли тема в літературному творі розгортається на рівній інтонації, без особливого руху вгору чи вниз [5, с. 424–425]. Поетична творчість загалом цілковито побудована на ритмі, для неї він є основним організаційним фактором. Ритм має таке ж сюжетне значення у віршуванні, як і в музиці: «Швидкі ритми, часті акценти, рівні, короткі інтонації – для легких, світлих тем; уповільнені ритми, затримані акценти, нерівні *тривалості* – для похмурих, трагічних тем» [5, с. 427].

Є. Еткінд пов'язує з поняттям «поетичний ритм» усі регулярні композиційно значимі повтори словесно-звукового матеріалу. Для нього ритм – це та форма закономірності, якій підпорядковується мовлення в поезії, а кожна з цих форм ритму являє собою певну систему, керовану внутрішньою закономірністю повторів. На думку дослідника, вірш – це поєднання декількох ритмічних форм, що зіштовхуються та суперечать одна одній, і саме зіткнення цих форм породжує ритмічну динаміку вірша [9, с. 114]. Що ж до ритму в прозі, то тут Є. Еткінд погоджується з багатьма іншими дослідниками: у цьому виді словесного мистецтва ритм найчастіше є саме композиційним і заснованим на співвідношеннях словесно-образних мас [9, с. 121].

Дослідженню ритму прози присвятив свою книгу М. Гіршман, зазначивши, що віршовий ритм і прозаїчний – це два принципово різні та якісно своєрідні явища. Зокрема в художній прозі ритм виконує інтонаційно-виразні, сюжетно-композиційні та характерологічні функції. М. Гіршман пояснює, що саме ритм «формує специфічний художній час, співвідноситься з образами оповідачів, утілює, урешті, авторську художню енергію, яка утворює та організує прозаїчне художнє ціле» [4, с. 76]. Ритм проступає на різних рівнях літературного твору: наприклад, – пояснює дослідник, – у прозовому творі ритм можна знайти в чергуванні відрізків дії або образно насичених відрізків тексту, у повторах і контрастах тем, мотивів, образів і ситуацій, у співвідношеннях різних композиційно-мовних одиниць, у розгортанні системи образів-характерів тощо. А. Ткаченко надає ритму ще більшого значення, указуючи, що він «визначає об'єм твору, розмір глав, абзаців і т. д.» [4, с. 78–79]. Завдяки саме індивідуальному ритму ми з перших сторінок упізнаємо того чи того письменника. Але ритмічна побудова слів – це ще й передача рухів думки художника, відображення його здатності бачити та пізнавати речі, зауважує М. Шагінян [4, с. 283]. Тут ідеться про зв'язок процесу візуалізації з ритмо-інтонаційними механізмами. На думку М. Горького, «писати оповідання про людей не значить просто «розповідати», це значить – малювати людей словами, щоб людина, якою б вона не була, вставала зі сторінок оповідання про неї з такою силою фізичної відчутності її буття, з тією переконливістю її напівфантастичної реальності, з якою бачу та відчуваю її» [13, с. 170]. А цього результату можна досягти, наполягає С. Ейзенштейн, завдяки можливостям монтажу, сила якого в залученні до творчого процесу емоцій та розуму реципієнта, якого

примушують пройти той самий шлях, що його пройшов автор, коли створював образ. Дослідники ритму в літературі відстоюють думку, що цього ефекту неможливо досягти також без урахування ритму, що саме він розставляє по місцях усі елементи зображальності, надає їм і літературному твору загалом емоційного забарвлення.

Залежно від сюжету автор обирає певний ритм або, іншими словами, «знаходить звук» твору (І. Бунін) [4, с. 23]. Чим напруженіший сюжет, тим різкішим і грубішим буде ритм і навпаки. Завдяки зміні ритму можна досягти різних ефектів, якщо подати різні ситуації в незвичному для них ритмі. І. Іоффе зазначає, що подання освідчення в коханні в прискореному монтажному ритмі, а паніки – у повільному приводить до зсуву сюжету в комічний бік [5, с. 611]. А якщо оповідь і показ ведуться від третьої особи, то, на думку В. Конецького, ритм допомагає відокремити оповідача від автора [4, с. 77].

Прикладів з поетичних і прозових творів існує безліч, оскільки будь-який літературний твір має певну ритміку. Показовою в цьому плані є прозова спадщина О. Пушкіна. М. Гіршман, аналізуючи повість «Станційний доглядач» на предмет виявлення різноманітних ознак ритму, притаманних прозовим творам, а також тих, що характеризують безпосередньо творчість О. Пушкіна [4, с. 110–115], помічає ритмічну єдність усього твору, наявність ритмічних (акцентних, граматичних тощо) паралелізмів з ритмічною виокремленістю перших і останніх фраз в абзацах. Дослідник зауважує також активне використання чоловічих зачинів з метою орієнтації, з одного боку, на розмовну мову, а з іншого, на усні форми спілкування, що є характерним для прозової творчості О. Пушкіна.

С. Ейзенштейн за об'єкт аналізу обрав поему О. Пушкіна «Полтава» й зазначив, що ритм тут будується на зміні довгих фраз і таких, що складаються з одного слова, – це додає образу динамічної характеристики, «закріплює темперамент зображуваної людини, дає динамічну характеристику дій цієї людини» [13, с. 179–180].

У деяких творах ритм навіть позначається знаком тире в своєрідних емоційно-експресивних кульмінаціях: «Лиза рыдала – Эраст плакал – оставил ее – она упала – стала на колени, подняла руки к нему и смотрела на Эраста, который удалялся – далее – далее – и наконец скрылся – воссияло солнце, и Лиза, оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти» (М. Карамзін. «Бідна Ліза», [4, с. 106]). На думку М. Гіршмана, таке ритмічне виокремлення в експресивних піках свідчить про загальний емоційний тон усього твору, і в цих моментах лише концентруються особливості, притаманні твору загалом.

Отже, виявлення «кінематографічного» складника у виражально-зображальному арсеналі художньої літератури – це просто необхідний крок у формуванні теоретичного підходу до вивчення інтерактивних стосунків літератури і кіно. Вивчення вродженої «кінематографічності» літератури сприяє глибшому осмисленню художньої літератури як синтетичного виду мистецтва та допоможе осмислити таємниці поезики художніх творів.

Список використаної літератури

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с. ; Agafonova N. A. Obshchaya teoriya kino i osnovy analiza filma / N. A. Agafonova. – Minsk : Tesey, 2008. – 392 s.
2. Аристарко Г. История теорий кино / Г. Аристарко. – Москва : Искусство, 1966. – 356 с. ; Aristarko G. Istoriya teoriy kino / G. Aristarko. – Moskva : Iskusstvo, 1966. – 356 s.
3. Выготский Л. С. О влиянии речевого ритма на дыхание / Л. С. Выготский // Проблемы современной психологии. – Ленинград : ГИЗ, 1926. – Т. 2. – 255 с. ;

Vygotskiy L. S. O vliyaniі rechevogo ritma na dykhanie / L. S. Vygotskiy // Problemy sovremennoy psikhologii. – Leningrad : GIZ, 1926. – Т. 2. – 255 s.

4. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы: моногр. / М. М. Гиршман. – Москва : Советский писатель, 1982. – 368 с. ; Girshman M. M. Ritm khudozhestvennoy prozy: monogr. / M. M. Girshman. – Moskva : Sovetskiy pisatel, 1982. – 368 s.

5. Иоффе И. И. Избранное / И. И. Иоффе. – Москва : ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. – Ч. 2 : Культура и стиль. - 927 с. ; Ioffe I. I. Izbrannoe / I. I. Ioffe. – Moskva : ООО «RAO Govoryashchaya Kniga», 2010. – Ch. 2 : Kultura i stil. - 927 s.

6. Ключек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка : моногр. / Г. Ключек. – Київ : Академвидав, 2013. – 256 с. ; Klochek G. Poetika vizualnosti Tarasa Shevchenka : monogr. / G. Klochek. – Kiiv : Akademvidav, 2013. – 256 s.

7. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1998. – 704 с. ; Lotman Yu. M. Ob iskusstve / Yu. M. Lotman. – Sankt-Peterburg : Iskusstvo-SPB, 1998. – 704 s.

8. Медынский С. Е. Компонуем кинокадр / С. Е. Медынский. – Москва : Искусство, 1992. – 240 с. ; Medynskiy S. Ye. Komponuem kinokadr / S. Ye. Medynskiy. – Moskva : Iskusstvo, 1992. – 240 s.

9. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. редактор Б. Ф. Егоров. – Ленинград : Наука, 1974. – 300 с. ; Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve / otv. redaktor B. F. Yegorov. – Leningrad : Nauka, 1974. – 300 s.

10. Ромм М. И. Избранные произведения в 3-х т. / М. И. Ромм. – Москва : Искусство, 1982. – Т. 3. - 576 с. ; Romm M. I. Izbrannye proizvedeniya v 3-kh t. / M. I. Romm. – Moskva : Iskusstvo, 1982. – Т. 3. - 576 s.

11. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео : учеб. / А. Г. Соколов. – Москва : Изд. А. Дворников, 2000. – Ч. 1. – 242 с. ; Sokolov A. G. Montazh: televidenie, kino, video : ucheb. / A. G. Sokolov. – Moskva : Izd. A. Dvornikov, 2000. – Ch. 1. – 242 s.

12. Тарковский А. Уроки кинорежиссуры : учеб. пособ. / А. Тарковский. – Москва : ВИППК, 1993. – 92 с. ; Tarkovskiy A. Uroki kinorezhisury : ucheb. posob. / A. Tarkovskiy. – Moskva : VIPPK, 1993. – 92 s.

13. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Искусство, 1964. – Т. 1. - 486 с. ; Eyzenshteyn S. M. Izbrannye proizvedeniya. V 6 t. / S. M. Eyzenshteyn. – Moskva : Iskusstvo, 1964. – Т. 1. - 486 s.

14. Юткевич С. Кино – это правда 24 кадра в секунду / С. Юткевич. – Москва : Искусство, 1974. – 327 с. ; Yutkevich S. Kino – eto pravda 24 kadra v sekundu / S. Yutkevich. – Moskva : Iskusstvo, 1974. – 327 s.

Стаття надійшла до редакції 18.03.2016

A. I. Pokulevska

FUNCTIONALITY OF CINEMAPOETICS' BASIC CATEGORIES IN A LITERARY WORK

The article is devoted to reviewing of cinemapoetics elements. Fiction and Film mode are in constant interactive exchanges. Even before the introduction of cinema, fiction literature used the methods that from the modern point of view can be classified as «cinematic». This issue is still viewed from different methodological points and different aspects. The research is also incited by the unsteady terminology: today the concept of «film language» is fully functional, while the term of «cinemapoetics» is not fixed in modern encyclopedia and dictionary editions. Therefore, the purpose of this study is to articulate the cinemapoetics essence in theoretical terms. For that purpose the major categories of cinemapoetics (installation, frame, background, perspective, rhythm) are defined, and their genesis is researched. The author analyses views of theoreticians of cinema and literature of

how the cinemapoetics categories are manifested and what functions they perform in works of art and, above all, in literature. The process of influence of rhythm on interconnection of the author with the reader is explained in terms of psychophysiology. The article proves the idea that these cinematic means were evolved from the literature and other arts, but derived their names and were improved only after the emergence of cinema as a form of art. To illustrate this, M. Karamzin, O. Pushkin, T. Shevchenko, L. Tolstoy literary text specimens with strong elements of cinemapoetics are provided in the article.

Key words: *cinemapoetics, «cinematographicness» of literature, montage, a shot, background, perspective, rhythm.*

УДК 821.131.1'06"19"(045)

Ю. С. Сабадаш

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ІТАЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПОЧАТКУ XX ст.

У статті досліджуються особливості італійської літератури поч. XX ст. Зазначено, що в цей період в Італії культурна криза охоплює увесь спектр загальнолюдських цінностей і принципів традиційної моралі, а також літературні форми та напрямки. Аналізуються творчі пошуки Ф. Марінетті, Г. Д'Аннунціо, Л. Піранделло, Дж. Папіні. Зауважується, що початок XX ст. в Італії ознаменувався появою нового напрямку в мистецтві – футуризму, а також що саме в Італії, батьківщині гуманізму, з'явилося й поняття «антигуманізм».

Ключові слова: *гуманізм, футуризм, індивідуалізм, авангард, фашизм, художня інтуїція, фрагментаризм.*

Актуальність статті. Через особливу національно-історичну ситуацію гостроти в Італії набула криза моральних та естетичних цінностей, яка була притаманна італійській культурі цього періоду. На рубежі століть остаточно руйнуються романтичні ідеали Рісорджіменто, терпить крах віра інтелігенції в позитивістські постулати науки. Молода творча інтелігенція Італії гарячково шукає шляхи і способи оновлення культури, прагне додати мистецтву і культурі «динамічності», властивій реаліям нового століття, зробити їх засобами виявлення індивідуальності. Так, націоналістичний дух стає синонімом пробудження національної енергії; ідеал прекрасного набирає вигляду культу індивідуалізму, сильної особи, в якій нібито має потребу країна для виконання своєї «історичної місії» – створення нової «латинської імперії».

У своїх попередніх публікаціях ми вже аналізували творчість окремих італійських митців цього періоду [1; 2; 3; 4], **метою** ж цієї роботи стало вивчення особливостей італійської літератури поч. XX ст. (оскільки основні публікації щодо літературних процесів цього періоду присвячено переважно окремим літераторам чи течіям [5; 8; 9; 10; 11; 12]), а також відтворення процесу формування ідей антигуманізму в умовах початку XX ст.

Так, О. Бобринська у своєму дослідженні з історії футуризму стверджує: «Футуризм вже з моменту своєї появи претендував не просто на новачі у сфері художньої діяльності, але і на створення нової концепції всієї культури, нової логіки