

КУЛЬТУРА І ЦИВІЛІЗАЦІЯ: ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ І РОЗВИТКУ

DOI : 10.33274/2079-4835-2022-24-1-85-92

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

Покулевська А. І.,
канд. філол. наук,
доцент

Донецький національний університет економіки
і торгівлі імені Михайла Туган-Барановського,
Кривий Ріг, Україна,
e-mail: pokulevska@donnuet.edu.ua
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2531-0430>

ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРАКТИВНОСТІ КІНОМОВИ І ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ В АСПЕКТІ ВІЗУАЛЬНОСТІ

UDC ([81366.5:791]-021.61-043.2:[81.631.5:791]):82

Pokulevska A. I.,
PhD in Philological sciences,
Associate Professor

Mykhailo Tuhan-Baranovskyi Donetsk National University
of Economics and Trade, Kryvyi Rih, Ukraine,
e-mail: pokulevska@donnuet.edu.ua
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2531-0430>

RESEARCH OF INTERACTIVITY OF CINEMA LANGUAGE AND FICTION POETICS IN THE ASPECT OF VISUALITY

Мета. Дослідити найефективніший метод аналізу зв'язків кіномистецтва та художньої літератури, а також проаналізувати їхній взаємовплив та етапи розвитку.

Методи. Потреба розглянути становлення інтерактивних стосунків літератури і кіно зумовила звернення до методів історико-літературного підходу, а також аналізу та узагальнення наукової літератури з проблем кінопоетики.

Результати. В процесі дослідження зв'язків кіномистецтва та художньої літератури стало зрозуміло, що найефективнішим методом їхнього аналізу є саме інтермедіальний аналіз. Активізація інтермедіальних процесів у літературі почалася в останні десятиліття ХХ століття, та інтермедіальність стала однією з важливих тенденцій у сучасній прозі. Об'єктом інтермедіальної компаративістики є екфразис, який допомагає зрозуміти семіотику літературного твору. Це пов'язано в першу чергу з тим, що коли були винайдені такі нові форми візуальних мистецтв, як фотографія та кінематограф, зображення стало найпоширенішим засобом передачі інформації та проникло в усі інші мистецтва в тій чи іншій формі.

Досліджуючи етапи взаємовпливів літератури й кінематографу, з'ясувалось, що перші кінофільми були звичайними переказами літературних творів, однак кіномистецтво швидко розвинулося та виробило власні кіноприйоми та кінозасоби. Проте на перших етапах свого розвитку воно постійно зверталось до інших мистецтв, де асимілювало зображальні форми та прийоми з художньої культури. Загальний план був запозичений кінематографом з театрального мистецтва, крупний план — із живопису та фотографії, написи — з літератури тощо. Через ці можливості кіномистецтва запозичувати виражальні засоби інших мистецтв виросла його роль у художній культурі. До цього часу цю роль виконувала книга. А нове мистецтво змогло в надзвичайно прискореному темпі пройти всі етапи розвитку й досягти такого рівня, до якого інші мистецтва шли впродовж століть.

Ключові слова: кінопоетика, кіномистецтво, інтермедіальність, екфразис, художня література.

Постановка проблеми. Винахід кінематографу, телебачення, перехід людства на новий рівень сприйняття світу, — все це зумовило початок епохи візуальності в культурній парадигмі світу, головною характеристикою якої став перехід від словесного до візуального типу мислення та сприйняття світу. Це, своєю чергою, вплинуло на ієрархію мистецтв та спричинило їхню візуалізацію. Посилився інтерес до синтезу мистецтв, і новим етапом його розвитку стали інтермедіальні студії, які на сьогодні є одними з актуальних напрямків у філології.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Синтетичну взаємодію кіномистецтва та художньої літератури досліджували Н. Горницька, Д. Наливайко, В. Будний, М. Ільницький. Без належної уваги полишено функціонування елементів кіно у творах художньої літератури, однак окремі праці С. Ейзенштейна, М. Ромма та сучасних літературознавців — Н. Горницької, О. Пуніної та Г. Клочека присвячені цій тематиці.

Мета дослідження полягає у дослідженні найефективнішого методу аналізу зв'язків кіномистецтва та художньої літератури, а також у аналізі їхнього взаємовпливу та етапів розвитку.

Методи. Вирішення поставлених завдань здійснювалось за допомогою використання таких методів, як аналіз та узагальнення наукової літератури з проблем кінопоетики; системний аналіз; поєднання історичного й логічного методів у дослідженні.

Виклад основного матеріалу. Що стосується пошуку методів аналізу зв'язків між кіно і літературою та їхнього впливу один на одного, то найефективнішим на сьогодні залишається інтермедіальний аналіз. І хоча кінематограф з'явився на початку ХХ століття, проте сам метод почав активно розвиватися лише наприкінці століття. Термін «інтермедіальність» походить від терміна «медіа», що означає «засоби комунікації», «технічні засоби публікації». Канадський філософ і філолог М. Мак-Люен засновав філософський напрям, який вивчає медіа. У своїх дослідженнях науковець дійшов висновку, що завдяки виникненню та поширенню книгодрукування візуальне сприйняття дійсності стало домінуючим. Поняття «медіа» вчений розуміє дуже широко, зараховуючи до нього практично все, що створює людина: мову та мовлення, засоби комунікації, рекламу, зброю, засоби пересування. На основі його студій виникло багато напрямів з вивчення медіа, які поділяються на дві групи відповідно до розроблюваних у них аспектів [8, с. 20].

До появи терміну «інтермедіальність» призвели дослідження у сфері співвідношень медіа як знакових систем. Сам термін був вперше вживаний в 1983 році О. Хансен-Леве. Під ним розуміють, за визначенням Тішуніної, «наявність в художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва» [1, с. 153]. У вузькому сенсі дослідниця розуміє інтермедіальність як особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У більш широкому — це специфічна форма діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх референцій. Подібними художніми референціями є, пояснює Тішуніна, художні образи або стилістичні прийоми, які мають для кожної конкретної епохи знаковий характер.

Активізація інтермедіальних процесів у літературі почалася через те, що, поперше, в останні десятиліття ХХ століття гостро встала проблема кодування та перекодування творів мистецтв, які все активніше стали використовувати зображально-виражальні засоби один одного. З іншого боку, в цей період зріс вплив аудіовізуальних засобів мистецтва на художню літературу. І, відповідно, інтермедіальність стала однією з важливих тенденцій у сучасній прозі. Внаслідок цього межі та роди літературних жанрів почали розмиватися, вони стали все активніше взаємодіяти. На думку Г. Сідорової поняття мистецтво (art) в кінці ХХ століття вже замінюється поняттям медіа

(media), а взаємодія мистецтв (interart) — поняттям інтермедіальність (intermedia). «Існування сучасного мистецтва в єдиному комунікативному (медіа-) просторі, — пояснює дослідниця, — передбачає не тільки імпорт образів мас-медіа в контекст мистецтва, а й розмикання (“трансгресію”) меж текстів високого мистецтва» [2, с. 9]. Отже, в XX столітті змінилася культурна парадигма: відбувся перехід від літературоцентризму до мистецтвоцентризму.

Об’єктом інтермедіальної компаративістики є екфразис. Цей термін довгий період зовсім не використовувався в літературознавстві. Проте завдяки таким науковцям, як Н. Брагінська, Л. Геллер, Б. Кассен, У. Митчелл, М. Рубин, Ж. Хетені та інші, термін «екфразис» повертається до активного вжитку. Першим прикладом екфразису вважається опис щита Ахілла в кінці XVIII пісні «Іліади». Гомерівська неміметична екфраза, як зазначає О. Фрейденберг, «це буквально “відтворення відтворення”, так би мовити, суто репродукція, “зображення зображення”» [9, с. 250]. Н. Брагінська вважає її основну заслугу в тому, що це екфраза «не самого по собі предмету, а предмету, що зображає дещо, який-небудь сюжет, наприклад, цілий світ на щиті Ахілла» [3, с. 263].

На думку Геллера художні твори М. Бютора, А. Роб-Грійє, К. Сімона є прикладами відкритого або прихованого екфразису в літературі XX століття. Він вважає, що їхні праці «сповнені екфрастичних описів картин, фотографій та архітектури» [14, с. 8–9]. Сюди можна також віднести О. де Бальзак з його новелою «Невідомий шедевр», М. Гоголя з повістю «Портрет», Е.-Т.-А. Гофмана з новелою «Церква єзуїтів у Г.», Г. Гейне з прозовим твором «Флорентійські ночі», Е. По з оповіданням «Овальний портрет», М. Полевого з його романтичною повістю «Живописець» тощо. Окреме місце в цьому списку займає творча спадщина Т. Шевченка, яка є яскравим прикладом використання різних видів екфразису.

Проте екфрастичними є художні описи не лише творів просторових мистецтв. Геллер пропонує «відносити до них й описи творів часових мистецтв, таких, як кіно, танець, спів, а також несловесні відтворення візуальності — пластичні (жанр “живих картин”) та музикальні» [14, с. 13]. В. Познер вважає прикладом екфразисного жанру в кіно фільми дореволюційного періоду, що є, на його думку, «занадто картинними через обмежений рух, своєрідну композицію кадрів тощо» [14, с. 152]. Дослідник уважає їх описом, перекладом в оповідання, що розгортається в часі. Ознаками екфразису в кінематографі німого періоду є те, зазначає В. Познер, «як формується відношення між словесним рядом і зоровим. Коментарі, попередній опис дії або одночасне пояснення того, що відбувається на екрані, — це ознаки екфрастичного жанру» [14, с. 158]. На думку ж С. Ейзенштейна, «екфрастичною оповіддю є монтаж, що втілює абстрактну ідею в предметний образ, подібно тому, як дієслово китайської мови народжується із зіткнення двох результатів, початкового та кінцевого, і вся дієслівна серіація відповідає особливому ходу асоціювання» [6, с. 30]. До найбільш екфрастичних робіт режисера відносять «Чіт — Лишка», «Роздвоєння Єдиного», «Небайдужа природа», «Grundproblem». О. Коваль, аналізуючи праці С. Ейзенштейна на предмет наявності в них екфразисів, доходить висновку, що «сам характер словесної побудови тексту вторинний, оскільки народжений після пояснень за допомогою малюнків і діаграм» [6, с. 25]. Дослідник зазначає, що необхідний образ у режисера при перекладі абстрактної ідеї в літературний (сценарій) та візуальний (кінофільм) текст народжується від зіткнення зображень, які підпорядковані загальній композиції. «Навіть зараз, коли я пишу, — розмірковує С. Ейзенштейн, — я, по суті, майже “обвожу рукою” якби контури малюнків того, що безперервною стрічкою зорових образів та подій проходить переді мною» [6, с. 29]. При цьому звукозображальний та словесний контрапункт є основою такого образного породження. На думку О. Коваль саме такий контрапункт

є властивістю екфразису. Прикладом чистого екфразису С. Ейзенштейн вважається опис Е. Гонкуром атлетичної арени («Щоденник» братів Гонкурів від 18 вересня 1867 року). В першу чергу вражає саме те, що монтажні елементи, виражені в різних крупних планах і ракурсах, апелюють майже до всіх органів почуттів: «У двох кінцях залу, занурених у глибоку тінь, — поблискування гудзиків і рукояток шабелъ поліцейських. Блискучі члени борців, що спрямовані у простір яскравого світла. Зухвалий погляд очей. Ляскання долонь по шкірі при боях. Піт, від якого несе запахом дикого звіра. Блідий колір облич, що зливається з білявим відтінком вусів. Тіла, що рожевіють на місцях ударів. Спини, з яких струмує піт, як з каменів водостоків. Переходи фігур, що волочаться на колінах. Піруети на головах і т. д. і т. д.» [13, с. 191].

С. Ейзенштейн розподіляє «кадри» згідно з їх апелюванням до органів чуттів:

1. Дотиково-фактурні (мокрі спини, з яких струмує піт).
2. Нюхові (запах поту, від якого несе диким звіром).
3. Зорові: світлові (глибока тінь і блискучі члени борців, що спрямовані в повне світло; гудзики поліцейських і рукоятки їхніх шабелъ, що поблискують з темряви); кольорові (бліди обличчя, біляві вуса, тіла, що рожевіють в місцях ударів).
4. Слухові (клацання ударів).
5. Рухові (рухи на колінах, піруети на головах).
6. Суто емоційні, «ігрові» (вираз очей) і т. д. [8, с. 117].

Досліджуючи такий розподіл та аналіз сцени С. Ейзенштейна, стає зрозумілим, що автор залучує в своєму описі майже всі органи відчуттів реципієнта. І завдяки цьому створюється ефект перегляду добре знятого кінофільму.

Таким чином, технічні винаходи ХХ століття змінили ієрархію мистецтв, а через це, в свою чергу, змінилося і сприйняття людиною дійсності. Саме це спровокувало відновлення інтересу до екфразису. Відповідно, інтермедіальність стала новим етапом розвитку синтезу мистецтв. Відомо, що інтермедіальна естетика виникає саме в історико-культурні перехідні періоди — бароко, романтизм, модернізм, постмодернізм. Ю. Лотман зазначав, що «момент вибуху одночасно — місце різкого зростання інформативності всієї системи, здійснюваного через руйнування жанрових, родових кордонів, і література підвищує свою семіотичність за рахунок інших видів мистецтва» [7, с. 22]. Інтермедіальність, відтак, є одним із наслідків цих процесів.

Що стосується етапів розвитку та взаємовпливу літератури й кінематографу, слід зазначити, що перші кінофільми були лише звичайними переказами різних літературних творів, так би мовити — «звізуалізованими» літературними сюжетами. І хоча вони претендували на мистецький рівень, проте були такими собі кінопримітивами. Та кіномистецтво за короткий час, звертаючись до інших мистецтв та асимілюючи їхні зображальні форми і прийоми, виробило власні кіноприйоми та кінозасоби. «Запозичуючи готові форми оповідної культури докінематографічної епохи, — зазначає Ю. Цив'ян, — кінематограф був змушений звертатися до кількох культурних топосів одночасно. Жоден з відомих культурі видів традиційного мистецтва не міг самотужки забезпечити мову кіно всім необхідним для ведення зв'язної оповіді» [11, с. 161]. Отже, нове мистецтво запозичило ідею загального плану та його побудову з театрального мистецтва, крупний план — із живопису та фотографії, написи — з літератури тощо. «Завдяки цій сприйнятливості кінематографу до виражальних засобів інших мистецтв, — зауважує В. Дьомін, — зросла його роль у художній культурі, раніше виконувана книгою. Оскільки слово було головним інструментом для вираження думки, то книга — загальним еквівалентом культури, найголовнішим каналом, яким проходив обмін досвідом між усіма сферами культури, зокрема й між різними видами мистецтва» [5, с. 161–162]. Порівнюючи рівень розвитку літератури та кінематогра-

фу, слід підкреслити, що перше мистецтво на початку XX століття вже досягло піку свого розвитку. Тоді як кінематограф навпаки тільки почав перетворюватись на кіномистецтво. Спочатку це була проста демонстрація картин та невеликих сцен. Перші свої сюжети кіно черпало з лубочної літератури. Ще в другій половині XVII століття дуже популярними серед населення були так звані «рицарські» романи — «Історія Петра Золоті ключі», «Історія про Бову Королевича» й інші, які в лубочних формах розповсюджувалися й у XIX сторіччі. Такі романи розширювали розважальну сферу літератури; містили багато пригод, цікавих сюжетів, постійних продовжень, що нагадують сучасні телесеріали. Один із дослідників лубочної літератури Н. Андрєєв писав: «Усюди відчувається любов до складної фабули, до заплутаної інтриги, любов до буденного життя, до чудового та блискучого. Це й зрозуміло: читач шукає в лубочній літературі нове для себе, цікаве, а звичайне повсякденне життя вже не здається йому вартим уваги» [1].

«У перші десятиліття, — зазначає М. Хренов, — кіно здійснювало репродуктивні функції, виявляючись засобом комунікації лубка» [10, с. 150]. Режисери зверталися до екранізації популярних народних пісень, віршів, але це було не пряме перенесення на екран відомих поетичних образів. Екран відтворював саме лубочну інтерпретацію поезії, беручи до уваги потреби тих шарів публіки, у яких вона функціонувала, зазначає М. Хренов. Наприклад, «це стосується багатьох творів О. Пушкіна, лубочна інтерпретація яких зазнала екранізації на початку XX століття. Своєю чергою, О. Пушкін при написанні деяких творів також спирався на поетику лубка. Наприклад, поему “Руслан і Людмила” та ще кілька казок письменник склав після того, як побачив на станції серію лубочних малюнків» [10, с. 151–152].

Однак розвиток кіномистецтва набирає небувалих масштабів. Це пояснюється в першу чергу тим, що воно з'явилося в перехідний період культури. В процесі урбанізації старі культурні форми були зруйновані, а нові ще не встигли сформуватися. Мистецтва стали тяжіти до візуалізації, і цей процес охопив усю культуру взагалі.

Основним сюжетом у кіно стали різноманітні авантюрні пригоди — один з найдавніших оповідних сюжетів. «Будь-який авантюрний роман, — зауважує М. Хренов, — це нагромадження великої кількості пригод, кожна з яких самоцінна та не співвідноситься з іншими відповідно до принципу сюжетності» [10, с. 90]. У кожній пригоді немає нічого такого, чого не можна було б показати, отже, це показ, який здійснюється засобами розповіді, і сюжет тут не найголовніше — це лише зовнішня ознака.

На думку Ж. Садуль розповсюдження у кіно авантюрних серійних жанрів відбулося під впливом романів з продовженням. До таких творів відносять «Три мушкетери» О. Дюма, «Паризькі таємниці» Є. Сю, цикл розповідей А. Конан-Дойля про Шерлока Холмса тощо. «Екзотичні» сюжети, водевілі, фарси — стрічки з саме такими сюжетами цікавили глядачів першої половини 20-х років. Це пов'язано в першу чергу з тим, що література такого роду стала популярною в XIX столітті під впливом преси й журналістики. Уважається, що ідея «продовження в наступному номері» виникла наприкінці 30-х років XIX століття. І з погляду газетної комунікації найбільш ефективним романом виявлявся той, який привертав до газети найбільше число читачів.

Проте досить швидко, вже у другому десятилітті XX століття змінилася публіка, яка відвідувала кінотеатри. А. Луначарський зазначав, що основну масу кіноглядачів складали чиновники, інженери, лікарі, письменники, журналісти, юристи, педагоги тощо: «Ця частина інтелігенції являє собою публіку, яка читає більш-менш серйозні, більш-менш гарні книги, яка отримала добру освіту, має більш-менш вироблений смак, так званий витончений смак» [10, с. 48]. Саме завдяки тому, що інтелігенція починає відвідувати кінотеатри, на думку А. Луначарського, в кіномистецтві з'явився

вже психологічний жанр, тобто останній етап розвитку художньої літератури. Таким чином, можна висновувати, що друге десятиліття XX століття було важливим етапом в історії не тільки кіно, але й культури загалом. Режисери, намагаючись залучити всі прошарки публіки до кінотеатрів, почали екранізувати видатні літературні твори XIX–XX століть. Деякі автори навіть залучалися до зйомки фільмів як сценаристи. Проте на початку проблема таких кінофільмів полягала у тому, що трагедії чи драми перетворювались на мелодрами. Це було пов'язано в першу чергу з тим, що «німому кінематографу з його специфічною системою образності — гострою метафоричністю, прихильністю до крупного плану, гострого монтажу — дійсно було нелегко передати тонкий підтекст, складність авторського світосприйняття — усе це прийшло в кіномистецтво пізніше» [4, с. 280–281]. Вирішення проблеми екранізації літературних творів було знайдено тільки в 30-х роках: «Основне завдання радянського художника при перекладі класичного твору на мову кіно, — розмірковував М. Шнейдер, — полягає в умінні розкрити провідні тенденції класика, які роблять цей твір потрібним нашій добі та виправдовують його вибір» [12, с. 29–33]. Були винайдені такі засоби заміни літературних образів кінематографічними, за яких метафора, різноманітні операторські прийоми не суперечили б стильовій манері автора. Н. Горницька зазначає: «кінематографісти дійшли висновку, що відчуження від літературного твору при екранізації насправді може бути у спосіб максимального наближення» [4, с. 288]. «Вони намагалися створити самостійний кінематографічний твір на основі літературного, по-новому вирішити композицію, а відтак зрозуміли, що екранізація літературної класики є новим твором мистецтва. У процесі «перекладу» з однієї знакової системи на іншу утворюються нові форма й зміст, адже кожен такий творчий акт — це знаходження естетичного еквівалента в царині іншого виду мистецтва» [8, с. 30–31]. І з цього часу, з третього десятиліття починається вихід кінематографу за межі традиційних літературних структур. М. Хренов зазначає, що саме на цьому етапі «критерієм розвитку вже стає, так би мовити, відштовхування кіно від літератури, подолання літературних традицій і проголошення самостійності кінематографу» [10, с. 185].

Висновки. Кінематограф протягом свого розвитку синтезував художній досвід інших мистецтв — літератури, театрального й образотворчого мистецтва, музики. Завдяки цьому нове мистецтво змогло отримати свої власні, специфічні зображально-виражальні засоби. Серед них, в першу чергу, слід назвати монтаж та фотографічну природу рухомого в часі зображення. Кінематограф з технічного винаходу перетворився вже на справжнє мистецтво. І, починаючи з 30-х років минулого століття, почався зворотній процес — кіномистецтво стало впливати на літературу, на поетику літературного твору.

Список літератури

1. Андреев Н. Исчезающая литература. Из заметок о лубочной литературе. *Казанский библиофил*. Казань, 1921. № 1. С. 9.
2. Аристарко Г. История теорий кино. Москва: Искусство, 1966. 356 с.
3. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточные параллели. Структура балканского текста*. Москва, 1977. С. 259–283.
4. Горницкая Н. С. Интерпретация пушкинской прозы в киноискусстве. *Пушкин. Исследования и материалы*. Ленинград: Наука, Ленингр. отд-ние, 1967. Т. 5. С. 278–304.
5. Демин В. П. Кино в системе искусств. Встречи с Х музой. *Беседы о киноискусстве : для учащихся старших классов*. Москва: Просвещение, 1981. Кн. 1. С. 108–166.

6. Коваль О. В. Лингвосомиотические, художественные и культурологические грани востоковедческого экфразиса. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Сходознавчі студії: зб. наук. праць*. Харків: ХДАДМ, 2008. № 9. С. 24–40.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки. СПб.: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
8. Покулевська А. І. Елементи кіномови в поетиці літературного твору: монографія. Кривий Ріг: Видавець ФОП Чернявський Д. О., 2018. 218 с.
9. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Москва: Восточная литература РАН, 1998. 800 с.
10. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. Москва: Аграф, 2006. 704 с.
11. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России, 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 492 с.
12. Шнейдер М. Итоги дискуссии. Кинематографизация классиков и задачи советской художественной кинематографии. *Советское кино*. 1934. № 6. С. 29–33.
13. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. Москва: Искусство, 1964. 566 с.
14. Экфрасис в русской литературе: *Труды Лозаннского симпозиума* / под ред. Л. Геллера. Москва: МИК, 2002. 216 с.

References

1. Andreev, N. (1921). Ischezayushchaya literatura. Iz zametok o lubochnoj literature [Disappearing Literature. From notes on popular literature]. *Kazanskij bibliofil* [Kazan bibliophile]. Kazan, no. 1, p. 9.
2. Aristarko, G. (1966). *Istoriya teorij kino* [History of film theories]. Moscow, Iskustvo Publ., 356 p.
3. Braginskaya, N. V. (1977). *Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoj klassifikacii)* [Ekphrasis as a type of text (on the problem of structural classification)]. *Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochnye paralleli. Struktura balkanskogo teksta* [Slavic and Balkan linguistics. Carpathian-Eastern Parallels. The structure of the Balkan text]. Moscow, pp. 259–283.
4. Gornickaya, N. S. (1967). *Interpretaciya pushkinskoj prozy v kinoiskusstve* [Interpretation of Pushkin's prose in cinema.]. *Pushkin. Issledovaniya i materialy* [Pushkin. Research and materials]. Leningrad, Nauka Publ., Leningr. depart., vol. 5, pp. 278–304.
5. Demin, V. P. (1981). *Kino v sisteme iskusstv. Vstrechi s X muzoj* [Cinema in the system of arts. Meetings with the X muse]. *Besedy o kinoiskusstve: dlya uchashchihsya starshih klassov* [Film Conversations: for high school students]. Moscow, Prosveshchenie Publ., book 1, pp. 108–166.
6. Koval, O. V. (2008). *Lingvosemioticheskie, hudozhestvennye i kul'turologicheskie grani vostokovedcheskogo ekfrazisa* [Linguosemiotic, artistic and culturological facets of Oriental studies ekphrasis]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mistetstv. Skhodoznavchi studii: zb. nauk. prats* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Oriental studies: a collection of scientific works]. Kharkiv, KhDADA Publ., no. 9, pp. 24–40.
7. Lotman, Yu. M. (2000). *Semiosfera. Kul'tura i vzryv Vnutri myslyashchih mirov: stat'i, issledovaniya, zametki* [Semiosphere. Culture and Explosion. Inside thinking worlds: articles, research, notes]. St Petersburg, Iskustvo-SPB Publ., 704 p.
8. Pokulevska, A. I. (2018). *Elementy kinomovy v poetytso literaturnoho tvor: monohrafiia* [Elements of cinematic language in the poetics of a literary work]. Kryvyi Rih, FOP Cherniavskiy D.O. Publ., 218 p.

9. Frejdenberg, O. M. (1998). *Mif i literatura drevnosti* [Myth and literature of antiquity]. Moscow, Vostochnaya literatura RAN Publ., 800 p.
10. Hrenov, N. A. (2006). *Kino: reabilitaciya arhetipicheskoy real'nosti* [Cinema: the rehabilitation of archetypal reality]. Moscow, Agraf Publ., 704 p.
11. Civ'yan, Yu. G. (1991). *Istoricheskaya recepciya kino. Kinematograf v Rossii, 1896–1930* [Historical reception of cinema. Cinematography in Russia, 1896–1930]. Riga, Zinatne Publ., 492 p.
12. Shnejder, M. (1934). *Itogi diskussii. Kinematografizaciya klassikov i zadachi sovetskoy hudozhestvennoj kinematografii* [Results of the discussion. Cinematography of the classics and the tasks of Soviet artistic cinematography]. *Sovetskoe kino* [Soviet cinema], no. 6, pp. 29–33.
13. Ejzenshtejn, S. M. (1964). *Izbrannye proizvedeniya. V 6 tomah* [Selected works. In 6 volumes.], vol. 2, Moscow, Iskusstvo Publ., 566 p.
14. Geller, L. (2002). *Ekphrasis v russkoj literature: Trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Proceedings of the Lausanne Symposium]. Moscow, Izdatel'stvo "MIK" Publ., 216 p.

Дата надходження рукопису 23.04.2022

Objective. *The objective of the article is to investigate the most effective method of analyzing the relationship between cinema and fiction, as well as analyze their interaction and stages of development.*

Methods. *The need to consider the formation of interactive relations between literature and cinema has led to recourse to the methods of historical and literary approach, as well as analysis and generalization of scientific literature on the problems of film poetics.*

Results. *In the process of researching the connections between cinema and fiction, it becomes clear that the most effective method of their analysis is intermedia analysis. The intensification of intermedia processes in literature began in the last decades of the twentieth century, and intermediality has become one of the important trends in modern prose. The object of intermedia comparative studies is ekphrasis, which allows a better understanding of the semiotics of a literary work, because with the invention of new visual arts such as photography and cinema, the image became the most common means of transmitting information and penetrated all other arts in one form or another.*

Exploring the stages of the interaction between literature and cinema, it became clear that the first films were ordinary retellings of literary works, but the art of cinema developed rapidly and developed its own film techniques and film tools. At the same time, at the beginning of its existence, it constantly turned to other arts, where it assimilated pictorial forms and techniques of art culture. Cinematography borrowed the idea of the general plan and its construction from theatrical art, close-up — from painting and photography, inscriptions — from literature and more. Due to this receptivity of cinema to the means of expression of other arts, its role in the artistic culture previously performed by the book has increased. In a colossally short time, young art has passed those stages of development and reached the heights to which other arts have reached over the centuries.

Key words: *film poetics, film art, intermediality, ekphrasis, fiction.*