

УДК 791.31

«ПОЕТИЧНЕ» КІНО І МОВА КІНЕМАТОГРАФА

Лариса Наумова

У статті проаналізовано дослідження й наукові пошуки, пов'язані з проблемами «поетичного» та «прозового» кіно. Розглянуто окремі аспекти досліджень з формування структури та вивчення специфіки мови кіно.

Ключові слова: кіно, «поетичне» кіно, «прозове» кіно, мова кіно, автор.

В статье сделан общий анализ исследований и научных поисков, связанных с проблемами «поэтического» и «прозаического» кино. Рассмотрены отдельные аспекты исследований по формированию структуры и изучению специфики языка кино.

Ключевые слова: кино, «поэтическое» кино, «прозаическое» кино, язык кино, автор.

The article analyse the studies and scientific research related to issues of the poetical and prosaic cinemas, as well as the surveys on some aspects of the formation of structure and learning of the cinema language specificity.

Keywords: the cinema, poetical cinema, prosaic cinema, language of filmmaking, author.

Стрімкий розвиток радянського кіно 20-х років ХХ століття збігся як за часом, так і ідеологічно з концепцією конструктивізму. Впровадження нового суспільного ладу з новою загальнокультурною програмою вимагало відповідно і нової ідейної стратегії, нових світоглядних орієнтирів. На початковому етапі недостатньо чітко сформована, однак досить емоційна та гаслово-декларативна конструктивістська програма цілком відповідала загальнокультурній парадигмі. Руйнування старого світу і будівництво нового, повне заперечення попередньої культурної традиції, виробничий ентузіазм, піднесення можливостей і сили людини, виокремлення маси як стратегічної спонукальної сили всіх культурних процесів, орієнтація на машину як приклад для наслідування та інші ідеї цілком задовольняли вимоги нового часу і могли стати необхідним рушійним дієвим стимулом.

Чіткої ідеологічної платформи особливо вимагало нове мистецтво, яке також віднайшло, зокрема, і в конструктивізмі, базові засади світоглядних орієнтирів. Кінематограф як «найважливіше з усіх мистецтв» мав відповідати програмі розбудови нової держави і фактично собою впроваджувати основні ідеї цього будівництва. Таким чином, кіно виявилось найчутливішим до радикальних ідеологічних віянь і змушене було в нових умовах існування перейняти

ці ідеї як власну програму. З іншого боку, провідні молоді кінематографісти 20-х років ХХ ст. часто самі дотримувалися радикальних поглядів і щиро вірили в прийдешнє будівництво. Тому висловлювання нових ідей у кінематографічній творчості режисерів-авангардистів С. Ейзенштейна, Д. Вертова, Е. Шуб та багатьох інших мало природний характер.

Розквіт кіно як мистецтва, з одного боку, складна економічна ситуація в СРСР, з другого, загальне зацікавлення новим мистецтвом як теоретиків, так і практиків – усе це стимулювало також розвиток кінематографічної теорії. Остання в Радянському Союзі розвивалася спершу також в контексті конструктивістської парадигми. Цей аспект, зокрема, став вирішальним для визначення особливостей радянської кінематографічної теорії 1920-х років як у час її формування і становлення, так і в подальший період, коли активно розвивалися її базові положення, закладені в тих самих 1920-х.

Таким чином, однією з найважливіших особливостей радянської кінематографічної теорії став метод структурування, що намагався ще в 1920-х роках у своїй теорії впровадити С. Ейзенштейн. «Своїм вченням про композицію радянський режисер стверджував, що твір мистецтва вищою мірою структурний: дійсність, з його точки зору, щоб дати матеріал для справді худож-

ТЕОРІЯ

нього фільму, повинна бути або образною сама по собі, або піддаватися принциповій творчій переробці, свідомому структурованню, що пронизує всі етапи творення, усі компоненти, усі рівні фільму» [6, с. 9]. Цей метод мав вплив на теорії В. Пудовкіна, Л. Кулешова, Д. Вертова, а також був обраний як провідний представниками літературно-лінгвістичного підходу в теорії кіно.

Зрозуміло, що конструктивістського впливу не були позбавлені український кінематограф та українська кінематографічна теорія, що саме в цей період (20–30-ті роки ХХ ст.) розпочали свій інтенсивний самобутній розвиток.

Однією з важливих проблем, яка почасті вже окреслилася в 20-х роках ХХ ст. російськими радянськими теоретиками кіно і була безпосередньо пов'язана з теорією формування особливої своєрідної «кінематографічної мови», була ідея «прозового» і «поетичного» кіно.

Зацікавлення питанням «поезії» та «прози» в кінематографі було зовсім не випадковим. У галузі літературознавства ця проблема в 20-х роках ХХ ст. стояла достатньо гостро. У час «складного перетворення культури» з появою нових авангардних течій у літературі ця проблема набула особливої актуальності для літературознавства. Так, Б. Ейхенбаум та Ю. Тинянов обстоювали точку зору про функціональну залежність прози від поезії і поезії від прози, про їх діалектичний взаємоперехід, зближення й відштовхування в процесі літературного поступу. Сам Б. Ейхенбаум завзято стверджував початок періоду прози, зокрема, – епічної. У цьому, до речі, його точка зору не збігалася з теоретиками ЛЕФу, представниками конструктивістського напрямку, зокрема, з поглядами В. Шкловського.

«Футуристи передбачили світову катастрофу. Не футуристи, а сам час себе передбачив. І в тій культурі, яка народжується, головне місце повинно бути відведене “граматиці розуму”. Кордони уже зникають. Стилістична проза утворилась і вступила в суперництво з віршем, який вбиває сам себе», – писав Б. Ейхенбаум у своїй доповіді «Поезія і проза» в 1920 році [9, с. 479]. Дослідник відстоював свою думку послі-

довно. Уже в 30-х роках ХХ ст. він зауважував про необхідність відновлення поетичної мови, яка багато в чому стала наслідувати мову прозову й від цього втрачати свої власні позиції.

Надалі проблема «поезії» і «прози» була перенесена з літературознавства в кінематограф. У 1927 році В. Шкловський у збірці «Поетика кіно» в статті «Поезія і проза в кінематографії» достатньо обережно зазначив: «Існує прозаїчне і поетичне кіно, а це є основний поділ жанрів: вони відрізняються один від одного не ритмом, або не ритмом тільки, і переважанням технічно формальних моментів (у поетичному кіно) над змістовими, причому формальні моменти замінюють змістові, завершуючи композицію. Безсюжетне кіно – є “віршоване” кіно» [8, с. 92]. Варто зауважити, що дослідник не зробив визначення залученим з літературознавства в річнице кіно категоріям, натомість намагався закріпити на жанровому рівні в кінематографі той родовий поділ, який іще Аристотель у своїй «Поетиці» затвердив у літературі. Ця спроба в контексті кінематографа не мала успіху, але стала своєрідним імпульсом для подальших теоретичних шукань.

Пізніше терміни «поетичне» та «прозове» кіно, без чіткого теоретичного визначення й особливого теоретичного обґрунтування, стали з'являтися в працях теоретиків кіно. Особливого поширення набув термін «поетичне кіно», оскільки, ймовірно, містив у собі більший творчий потенціал.

Як було зазначено, ці поняття з'явилися в контексті структурного методу вивчення кінематографічної творчості. І, відповідно, особливо прискіплива й глибока їх розробка продовжувала вестися в контексті зазначеного підходу.

Вивчення кінематографа з позицій структурно-системного аналізу мало кілька етапів свого розвитку – починаючи від 30-х років ХХ ст. до другої половини ХХ ст. Спершу до вивчення кінематографа залучалися методи лінгвістики, пізніше – семіотики та теорії комунікації, а в 70-х роках ХХ ст. провідним методом виступив структурний психоаналіз.

Звернення до семіотики й теорії комунікації певним чином дозволило розширити

сферу аналізу екранної творчості за межі мистецтвознавства, відкривало нові перспективи дослідження, зокрема, так званої теорії «кіномови». Вивчення останньої на початкових етапах розвитку теорії кіно було орієнтовано на закони літературної творчості й провадилося переважно в межах лінгвістики та літературознавства. Однак слід звернути увагу й на те, що навіть семіотика і теорія комунікації не вичерпують функціональних можливостей екранного видовища, і тому не можуть бути єдиними сферами його комплексного дослідження. Таким чином, наприкінці ХХ ст. «зокрема, широко обговорюється питання про те, наскільки повно семіотичність, знаковість охоплює структуру екранного твору, чи то зображальний ряд, слово, що звучить, шуми, музика чи асоціативні побудови. За думкою деяких авторів, знаковість фільму виявляється частковою і поєднується з нейтральною фіксацією на плівку “незнакової” дійсності» [6, с. 13].

Концепція «мови кіно» остаточно склалася під впливом лінгвістичних теорій у 50-х – на початку 60-х років ХХ ст. Однак витоки її можна віднайти в працях кінця 20-х років ХХ ст. С. Ейзенштейна й теоретиків радянського кіно Ю. Тинянова, Б. Ейхенбаума, В. Шкловського та ін. З дослідженнями лєнінградської школи літературознавства, що займалася безпосередньо цією проблематикою, перегукувалися праці представників так званого Празького лінгвістичного гуртка 30-х років ХХ ст., яскравим представником якого був Р. Якобсон, який надалі працював здебільшого в США.

Опис засобів кінематографічної виразності на основі переважно технічної класифікації періоду 30–40-х років ХХ ст. мержував з бажанням подолати певну обмеженість «мовного» підходу до аналізу кіновирозності за рахунок відходу від лінгвістичного інструментарію. Конкретне й глибоке вивчення екранної творчості, проведене в працях С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Р. Арнхейма, Б. Балаша та інших дослідників, відходило від жорстких вимог лінгвістичного методу. Утім, через різномірність вивчених елементів досліджений матеріал не вкладався в цілісну систему. Спроби ж

створити єдину систему періодично знову приводили до відродження ідеї екранної «мови». «При цьому системність, закладена в самому понятті “мова”, частіше декларувалася, аніж обґрунтовувалася» [6, с. 8].

На новому етапі розвитку методу структурно-системного аналізу відносно кінематографа до проблеми «поетичного» кіно звернувся режисер, сценарист і теоретик кіномистецтва П. Пазоліні, зокрема, у статті 1965 року «Поетичне кіно». Він відзначив фундаментальні розбіжності між шляхом творення образу в літературі та в кінематографі, якщо такі паралелі взагалі можливі. Кінематографіст не має можливості оперувати «словником образів», як його назвав дослідник, натомість «він повинен взяти з хаосу образ-знак, зробити його доступним для сприйняття і припустити, що він ніби занесений у словник значимих образів-знаків (міміка, атмосфера, сон, пам’ять); а далі здійснити ту операцію, яку виконує письменник, тобто надати такому чисто морфологічному образу-знаку індивідуальних, експресивних рис» [4, с. 48]. Тобто робота автора кінематографічного твору здійснюється дещо іншим шляхом, як зазначає дослідник, спершу лінгвістичним, а надалі – художнім.

У реальності, отже, не існує звичайних речей. Усі вони достатньо значимі за своєю природою для того, аби стати символічними знаками. Автор у кінематографі «обирає певний перелік предметів, речей, пейзажів чи людей в якості синтагм (знаків символічної мови), які, маючи історію історико-граматичну, що вигадана в даний конкретний момент, як свого роду хепенінг, підкорюються ідеї вибору й монтажу, мають у той самий час і протограматичну історію, уже достатньо тривалу й насичену подіями» [4, с. 50].

Крім того, на відміну від автора літературного твору, режисер ніколи не зможе включити до свого «словника» абстрактні терміни. Таким чином, образи, що їх використовує автор фільму, завжди конкретні.

«Мова прози», що є ніби більш характерною для кінематографа, в умовах кіно представляє собою наративну систему правил, що позбавлені експресивних, ім-

ТЕОРІЯ

пресіоністичних, експресіоністичних та інших моментів. Однак у цій «прозі», що без сумніву, переймає нарративні традиції мови прозаїчної комунікації, з якою має лише зовнішню подібність, відсутній найважливіший її природний компонент – раціональність. Як стверджує автор, кінематограф цілком позбавлений раціональності, оскільки, за його переконанням, фундаментом його є лінгвістичні архетипи образів-знаків сприймаючого, які з'являються зі спогадів і сновидінь. Тобто ці образи породжені більше комунікацією із самим собою, аніж з іншими. Це дозволяє говорити про суб'єктивність сприйнятих образів, що, за логікою, робить кінематограф причетним більше до світу поетичного, ніж до світу прозового.

Утім, образи-знаки мають також інші архетипи: такі, як мімічна інтеграція мови, видима реальність тощо. Ці архетипи принципово відмінні від архетипів снів і спогадів, носять більше об'єктивний та інформативний характер. Режисер, зі свого боку, працює над відбором таких образів-знаків. У цьому відборі закладено суб'єктивний момент. Таким чином, навіть у випадку роботи з максимально об'єктивними образами-знаками не можна досягнути об'єктивності.

Присутність об'єктивного та суб'єктивного елементів неминуча не тільки для кінематографа. Цю подвійну природу спостерігаємо і в літературній творчості, однак там відбувається чітке родове розмежування на рід поетичний і рід прозовий. За допомогою ж образів можна створити фільм, який лише умовно можна означити характеристикою більшої чи меншої прозаїчності. Дві крайності, що їх визначає автор, – це створення традиції «мови нарративної кінематографічної прози», з одного боку, з другого, – доведення поетичності кіномови до крайньої межі, як, наприклад, в «Андалузькому псі» 1928 року Л. Бюнюеля.

Існування «поетичної мови» в кіно П. Пазоліні пов'язує з наявністю «невласне прямої мови» – терміна, запозиченого з літературознавства, який для умов кінематографічних він пропонує змінити терміном «невласне прямої суб'єктивності». «Невласне пряма суб'єктивність» являє собою

суб'єктивність точки зору конкретного персонажа. Така суб'єктивність значно складніша за своєю природою, ніж це здається на перший погляд. Вона обов'язково включає в себе принципово інший тип реальності, що проявляється через «різні низки» предметів, які потрапляють в поле зору персонажа. Навіть кожна окрема річ із цієї низки виявляється різною при зіставленні, приміром, поглядів персонажів різного історичного та соціального походження. Реалізація «невласне прямої суб'єктивності» на екрані вимагає від автора «перевтілення» у свого персонажа й викладу подієвого ряду через нього.

Звернення до методу «невласне прямої суб'єктивності» є засобом «поетичного кіно» задля опосередкованої розмови від «першої особи» іншої людини, одного з персонажів. П. Пазоліні переконаний, що більшої влучності метод досягає при застосуванні його для показу погляду людини, яка бачить світ в ірраціональному світлі й тому для вираження такої точки зору автор змушений залучати найвиразніші засоби «мови поезії». Тут можливо, однак, зауважити, що будь-який погляд набуває ознак ірраціональності через індивідуальну, власну суб'єктивність персонажа (ті самі спогади й сні), на чому сам автор наголошував вище.

Загалом же П. Пазоліні стверджує: «основна характеристика цих знаків, що складають кіно поезії, – той феномен, який звичайно банальнішим чином визначається спеціалістами виразом: “Дати відчутти камеру”. Основним протиріччям між ними й переважною більшістю мудріших кінематографістів, що працювали до початку шістдесятих років, було гасло останніх “Не давати відчувати камери!”. Ці два гносеологічних і гномічних принципи, протилежні один одному, цілковито безперечно визначають присутність двох різних підходів до створення кіно: дві різні кіномови» [4, с. 63]. Автор переконаний, що в класичних фільмах до 60-х років ХХ ст. поетичність досягалася без використання специфічної мови поезії, і «мову» цих фільмів він порівнює радше з прозовими літературними формами, аніж з поетичними. Формування ж мови «поетич-

ного кіно» передбачає можливість створення «псевдооповідей», де переважають ліричні відступи, суб'єктивні враження, що й творяться, зокрема, засобом «невласне прямої суб'єктивності».

У своїй багато в чому суперечливій дискусійній статті італійський дослідник звертався до «поетичної» форми кінематографа як такої, яка, за його переконанням, з'явилася лише в 60-х роках ХХ ст. Мистецтвознавці радянської доби стверджують існування «поетичного» кіно в СРСР, зокрема, українського «поетичного» кіно, з 20-х років ХХ ст., пов'язуючи його з творчістю О. Довженка. Так, російський дослідник С. Фрейліх зауважує: «На Всесоюзній нараді кінематографістів 1935 року стикнулись дві концепції: монтажно-поетичного кіно двадцятих років і звукового – тридцятих. Конфлікт їх тоді здавався нерозв'язним <...> Монтаж збагачувався внутрішньокадровою розповіддю, пластика – словом, типаж – актором, епічна тема – драматичною колізією, поезія – прозою» [7, с. 21]. Таким чином, на думку радянського автора, у 1930-х роках з приходом звука в СРСР в кіно відбувся процес відходу від «монтажно-поетичного» кіно до «прозового». С. Фрейліх, до речі, говорить і про С. Ейзенштейна як про режисера, що тяжіє до «поетичного» напряму. Цієї думки дотримується й інший радянський дослідник Р. Юренев. Він, зокрема, стверджує: «Якщо за охопленням і трактуванням історичних подій “Панцирник “Потьомкін” може бути названим кінематографічною епопеєю, то по мові, по формі викладу матеріалу він є поемою. Епічною поемою. І подібно до того, як для поезії літературної характерні ритмічність і метафоричність, ритмічність і образність характерні також для поезії кінематографічної. Поезія літературна поєднує слова. Поезія кінематографічна поєднує кадри. Поєднання кадрів у кіномистецтві називається монтажем» [10, с. 163].

При цьому радянські дослідники в жодному випадку не визначали поняття «поетичного кіно» та його принципів особливостей у кінематографічному контексті, посилаючись щоразу на літературознавчі розвідки й проводячи паралелі з поезією

літературною. Щоправда, українські дослідники намагалися дати таке визначення. «Існує термін “поетичне кіно”. Се кінематограф, що він у своїх образах сміливо віддаляється від фактичної конкретності, картину якої дає реальне життя, і водночас утверджує власну конструктивну цілісність. Проте мало хто замислюється над тим, що тут таїться небезпека. Небезпека для кінематографа зречтиса самого себе. “Поетичне кіно”, як правило, народжує символи, алегорії та інші фігури такого ґибу, а вони ж і не мають нічого спільного з образністю, природно притаманною кінематографу» [1, с. 130].

Відомий український філософ та культуролог С. Пролєєв своєю чергою висловлює взагалі радикально критичну позицію щодо вживання терміна «поетичне кіно», зокрема, у зв'язку з творчістю О. Довженка. «З Довженковим ім'ям пов'язують традицію українського “поетичного кіно”. Це поняття з'являється в контексті радянської кінокритики, де будь-яка алюзія на мистецький вибір за межами соцреалізму межувала з ідеологічними звинуваченнями і тому не могла бути застосована. Відтак “ідейно” нейтральний термін “поетичне” був значно зручнішим. Незадовільним, з точки зору естетичного аналізу, цей термін є також тому, що обмежується доволі аморфним посиланням на поетичність, не вказуючи на усталені мистецькі парадигми (як от романтизм, експресіонізм чи імпресіонізм)» [5, с. 80].

Інший український дослідник І. Дзюба зауважив, що взагалі потрібно бути дуже обачним при застосуванні в кіно естетичних категорій, вироблених в інших мистецтвах. Уникнути їх використання, мабуть, уже неможливо, та все ж слід пам'ятати, що їх зміст і значення в кіно істотно змінюються. Особливо це застереження стосується образності кіномистецтва, зокрема його тропів.

«Кіноестетика і кінокритика змушені були скористатися термінами, запропонованими теорією літератури і живопису <...> Спочатку їх ввели умовно, потім вони прижилися, і тепер їх застосовують з такою ж визначеністю, як і в теорії літератури, не

ТЕОРІЯ

здумуючись над тим, чи справді така визначеність є.

Тим часом відомо, що образ, троп у кінематографі ґрунтується на зовсім іншому матеріальному субстраті, ніж в літературі і навіть у живопису, а тому й уся структура і «фактура» образного мислення у кіно будуть іншими. Механічне слідування у кіномисленні тим асоціативним і метафоричним ходам, які властиві літературно-поетичному мисленню, може привести до абсурду, а нерідко просто неможливе» [2, с. 223].

Зрештою, представники структурно-системного методу дослідження кінематографа дійшли того самого висновку ще в 60-х роках ХХ ст. Їм так і не вдалося вибудувати чіткої системи існування й функціонування кінематографічного твору. Вони дійшли до найбільш виправданого поділу загального семантичного поля кіно на денотацію (те, що безпосередньо зображено на екрані) і конотацію, що поєднує в собі всі існуючі додаткові значення. Цей загальний поділ було прийнято майже всіма науковцями, які займалися вивченням кінематографа з позицій семіотики. Однак на 1968 рік для дослідників залишалося велике питання, що фактично ніби знову повертало їх на початок шляху. «Слід з'ясувати, чому фільми розуміють. Одна іконічна аналогія не може пояснити всіх явищ кіномови. Це завдання великої синтагматики» [3, с. 132].

Загальний висновок щодо структурування в кінематографі, запропонований К. Розлоговим, визначає кінематографічну мову так: «Кінематограф являє собою звукозорове відображення світу (чи то відображення реальності, чи «подвійне» відображення уявного), особливим чином структуроване з метою комунікації, тобто є певною знаковою системою, аудіовізуальною «мовою». Своєрідність її полягає в тому, що вона використовує у своїх проявах знаки самої дійсності, так звані культурні коди – символізм предметів, жести, що виражають певні почуття тощо. З іншого боку, як результат свідомого структурування, твір екрана, на відміну від потоку життя, виявляє знаки і їх

поєднання, збирає в собі закономірне й відкидає випадкове, стаючи «згустком» змісту, створює власний багатоступінчастий код, що на рівні денотації є таким, що фотографічно відображує, а на рівнях конотації – включає знаки вищих типів, серед яких трапляються і індекси, і символи» [6, с. 16].

Проблема ж «поетичного» та «прозового» кіно через загальну невизначеність структури, специфіки та законів існування «кінематографічної мови» залишається відкритою темою для подальших пошуків і досліджень.

Джерела та література

1. Бурячківський О. Філософія кіна: «поезія» та «проза», поезія та поетика / О. Бурячківський // КІНО-КОЛО. Часопис екранних мистецтв. – 2001. – Літо (10). – С. 122–131.
2. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? / Іван Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа. Збірник статей і матеріалів / автор ідеї і упоряд. Л. Брюховецька. – Київ : АртЕк ; ред. журн. «Кіно-Театр», 2001. – 464 с. – С. 209–228.
3. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / К. Метц // Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва, 1984. – 280 с. – С. 102–133.
4. Пазолини П. Поэтическое кино / П. Пазолини // Пазолини П. Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва, 1984. – 280 с. – С. 45–66.
5. Пролєєв С. Німецький кіноекспресіонізм 1920-х та український кінематограф // Україна – Німеччина: кінематографічні зв'язки / упоряд. Г. Й. Шлегель, С. В. Тримбач. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – 272 с. – С. 77–81.
6. Разлогов К. «Язык кино» и строение фильма / К. Разлогов // Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – Москва, 1984. – 280 с. – С. 5–24.
7. Фрейлих С. Эстетика Эйзенштейна / С. Фрейлих // Фрейлих С. Избранные произведения : в 6 т. – Москва : Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 5–30.
8. Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии / В. Шкловский // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – Санкт-Петербург, 2001. – 136 с. – С. 90–92.
9. Эйхенбаум Б. Поэзия и проза / Б. Эйхенбаум // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Т. 5. – 552 с. – С. 477–480.
10. Юрєнев Р. Эйзенштейн: Змыслы. Фильмы. Метод. Ч. 1 : 1898–1929 / Р. Юрєнев. – Москва : Искусство, 1985. – 303 с.

SUMMARY

The intensive development of the Soviet cinema in 1920s paralleled the Constructivist conception. The establishment of new social formation demanded a new ideological strategy, new reference points. At the outset, the Constructivist theory met new cultural and ideological policies. Thereby, the Constructivist theory has become a determinative theory in the art. The cinema and the cinema theory, both in Russia and Ukraine, were influenced by Constructivist ideas too.

Under the Constructivist influence, a structural method has been developed in the theory of Soviet cinematograph. In context of theory of the cinema language, there were important aspects: poetical and prosaic trends of the cinema. These issues were borrowed from the theory of literature and from literary criticism.

Hereafter, these theories have evolved into positions of structural and system analyses. Such a way of studying cinema was popular in different periods of the XXth century, considered as diverse methods of linguistics, semiotics and communication theory, as well as a method of structural analysis.

The concept of the cinema language was eventually formed in the 1950s–1960s, yet being grounded on the 1920s works of the Soviet film director and film theoretician S. Eisenstein along with Soviet film theorists Y. Tynyanov, B. Eikhenbaum, and V. Shklovskiy.

The theory of the poetical and prosaic cinemas was thoroughly developed in the 1960s by an Italian film director, poet, writer and intellectual P. Pasolini in his articles. The poetical cinema (1965) was one of them. In this article, P. Pasolini gave a description of some aspects of the poetical cinema. He wrote about dissimilarities of cinematic creativity in comparison with literary and on the specificity of images in films, etc.

Nevertheless, the theory of the cinema language has not been evolved as an ultimate integral system. Therefore, the problem of the poetical and prosaic cinema's theory remains open for further studies.

Keywords: the cinema, poetical cinema, prosaic cinema, language of filmmaking, author.