

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЯРОСЛАВЫ ПУЛИНОВИЧ

С. Н. Мурадова

Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск, Российская Федерация

Статья посвящена актуальной теме синтеза кинематографа и литературы. Анализ теоретических трудов позволил сделать вывод, что образы и приемы кинематографа повлияли на литературу XX–XXI веков. Приемы киноязыка, такие как монтаж, наплыв, кадр, крупный и общий план, стали активно использоваться писателями. На рубеже веков происходит смена художественной парадигмы в драматургии. Поэтика современной драмы отличается экспериментальностью метафоричностью, интертекстуальностью, гиперреализмом, вниманием к различным сферам изображения жизни. В период 1990–2010-х годов появляются драматургические феномены: «Театр.doc», «Школа современной пьесы», уральская школа драматургии Николая Коляды. Целью настоящей статьи является анализ кинематографической поэтики современного уральского драматурга Ярослава Пулинович (пьесы «Как я стал», «Новогодние приключения Гены и Уйбаана»). Комплексные методы исследования позволили определить, что в пьесах автора средства кинематографической выразительности проявляются на разных уровнях текста. На композиционном уровне автор активно использует прием визуализации текста, графического оформления и членения текста, монтаж, наплыв, разомкнутость художественного пространства и времени. На синтаксическом уровне кинематографическая поэтика проявляется в использовании сегментированных, эмоционально окрашенных конструкций.

Ключевые слова: Ярослава Пулинович, кинематографическая поэтика, монтаж, полисюбъективный монтаж, современная драматургия.

Введение

Для современного мира характерно усиление синтетических тенденций в искусстве. Кино стало одним из самых массовых и влиятельных его видов. Оно объединило в себе слово, звук и изображение. Синтез кинематографа и литературы становится одним из актуальных вопросов литературоведения. Большое внимание в настоящее время уделяется изучению кинематографической поэтики прозаических произведений и способам ее проявления [1–7]. Стоит отметить, что для драматургии тоже свойственны данные художественные особенности. Целью данной статьи является анализ кинематографической поэтики современного уральского драматурга Ярослава Пулинович (пьесы «Как я стал», «Новогодние приключения Гены и Уйбаана»).

Обзор литературы

Исследование взаимодействия кино и литературы началось еще в XX веке отечественными и зарубежными искусствоведами, филологами: Ю. Н. Тыняновым, Ю. М. Лотманом, Ю. Г. Цивьян, Эрвином Панофским, Жаном Митри и др. Они внесли значимый вклад в теорию киноведения.

Ю. Н. Тынянов, рассматривая в своих работах кинопоэтику, писал о взаимодействии кино и театра, о том, что они «...обтачивают друг друга, указывают друг другу место...»; в них «...деталь движущихся ног вместо идущих людей сосредоточивает внимание на ассоциативной детали так же, как синекдоха в поэзии» [1, с. 548].

Учёный отмечал важность монтажа, выделяя фабульный и кульминационный монтаж, роль монтажа как средства смысловой связи между

кадрами, которая позволяет «спавать» их в единое целое [1].

Историк и теоретик визуальных искусств Эрвин Панофский рассматривал отличительные особенности кино от театра в статье «Стиль и средства выражения кино». Главные особенности кино – это «динамизация пространства» и «специализация (опространствовывание) времени» [2, с. 239], в то время как в театре пространство статично. Кино является самым «материалистическим» видом искусства, так как оперирует при своем создании предметами и людьми, «...которые должны быть организованы в произведение искусства» [2, с. 251].

Ю. М. Лотман и Ю. Г. Цивьян исследовали семиотику кино, определили, что «...материалом киноискусства является сама окружающая нас жизнь», анализировали кинематографические приемы, «элементы киноязыка» (кадр, монтаж, «точка зрения», план, ракурс) [3]. Жан Митри, французский киновед, режиссер, рассматривал связь киноязыка и лингвистики в статье «Визуальные структуры и семиология фильма». Ж. Митри анализировал сущность изображения в кинематографе, значение которого находится в «...структуре его композиции, в живописном символизме кадра, но чаще всего находится как бы между изображениями» [4, с. 258]. Смысл изображения связан с бесконечным количеством изменчивых комбинаций, разнообразных по форме и содержанию [4, с. 260].

Изучение особенностей кинематографической поэтики остается актуальным и в настоящее время, данную проблему исследуют И. А. Мартынова, М. А. Ефремова, Г. Г. Слышкин и др.

И. А. Мартянова считает, что образы и приемы кинематографа повлияли на литературу XX века, а также создали феномен литературной кинематографичности как «...одну из доминант идеостилевого развития литературы XX века» [5, с. 6]. Литературная кинематографичность определяется автором «...как характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [5, с. 138]. Вторичным признаком кинематографичности является кинематичность: слова лексико-семантической группы кино, киноцитаты, образы и аллюзии кинематографа, фреймы киновоприятия [6].

М. А. Ефремова и Г. Г. Слышкин рассматривают как особый тип текста кинофильм. Кинотекст определяется как креолизованный медиатекст, в составе которого «...лингвистические и нелингвистические знаки выступают как равноправные составляющие» [7, с. 134].

Конец XX – начало XXI века ознаменовалось экспериментами и переосмыслением устоявшихся форм в литературе и кино. Социокультурная ситуация рубежа веков оказала существенное влияние на эстетику драматургии и кино. Драматургия этого периода переживает момент перерождения, появляются экспериментальные драматургические произведения, к которым можно отнести пьесы-вербаты, авторы активно переосмысливают классические сюжеты, пьесы-ремейки [8]. «Произошла смена художественной парадигмы в драматургии», – пишет исследователь С. Я. Гончарова-Грабовская [9, с. 6]. Критики определили современное направление в драматургии как «*новая драма или новая, новая волна*» [8, с. 4.] «В художественной парадигме новой драмы наблюдается “неоисповедальность”, “неонатурализм”» [8, с. 8], в пьесах присутствует жестокость, насилие, бытовой натурализм, деэстетизация действительности. Признаки новой драмы наиболее ярко выражены у представителей «Гетатр.doc», «Школы современной пьесы», уральской школы драматургии Н. Коляды.

Одним из ярких современных драматургов является ученица основоположника уральской драматургической школы Николая Коляды Ярослава Пулинович. «Среди драматургов ее возраста она уж точно самая успешная, ставящаяся, знаменитая», – скажет об авторе театральный критик Павел Руднев [10, с. 434].

Ярослава Пулинович издала три книги пьес и киносценариев: «Победила я» и «За линией», «Земля Эльзы». По сценариям Пулинович было снято 9 фильмов. В пьесах и сценариях автора соединяется реализм, мистика, сказка, в итоге получается оригинальный, достоверный срез современной жизни.

Литературовед С. Я. Гончарова-Грабовская в своих работах отмечает следующие черты поэтики пьес Я. Пулинович: эпизация драматической структуры, синтез драматического, лирического и эпического дискурса, описательный характер ремарок, среди которых выделяются ремарки-главки, основная роль которых расписать представление об описываемых событиях [11].

Л. С. Кислова и С. О. Драчева отмечают черты кинематографического дискурса в киносценарии «Я не вернусь» на сюжетном уровне, а также проводят параллель с культовым *road movie* (фильм-путешествие) Ридли Скотта по сценарию Кэлли Коури «Тельма и Луиза» [12].

Методы исследования

В процессе исследования был использован комплекс структурно-описательного и аналитического методов, благодаря которым были выявлены композиционно-синтаксические особенности литературной кинематографичности в пьесах Я. Пулинович «Как я стал» и «Новогодние приключения Гены и Уйбаана».

Результаты и дискуссия

«У Ярославы Пулинович счастливая театральная судьба», – пишет о драматурге знаменитый критик Павел Руднев [10, с. 434]. Успех к автору пришел с первых текстов, а пьесы «Наташина мечта» (2008) и «Жанна» (2013) были поставлены во многих театрах России. Произведения драматурга идут не только в отечественных театрах, но и на зарубежных площадках: в Англии, США, Польше, Румынии, Болгарии.

Пьесы Я. Пулинович отмечены различными наградами: «Карнавал заветных желаний» (2005) вошла в шорт-лист фестиваля драматургии «Евразия – 2005», «Учитель химии» (2006) – финалист литературной премии «Дебют», лауреат премии «Голос поколения» от Министерства культуры и кинематографии, «Мойщики» (2007) – лауреат фестиваля драматургии «Евразия – 2007», вошла в шорт-лист фестиваля «Новая драма», «Наташина мечта» (2008) – лауреат премии «Дебют».

Фильм, снятый по сценарию Я. Пулинович и О. Газе, «Я не вернусь» удостоился специального упоминания на фестивале Трайбека 2014 г. в Нью-Йорке, получил главный приз фестиваля Film by the Sea (Влissingен, Нидерланды, 2014 г.), а также приз Президента Белоруссии «За гуманизм и духовность в кино» на XXI Минском международном кинофестивале «Лістапад» (Минск, 2014 г.) [13].

В своих произведениях Я. Пулинович поднимает острые темы и облекает их в «крепкие драматические формы» [10, с. 438]. Одна из основных тем – это тема женской судьбы. Главными героинями произведений автора становятся девушки, женщины разных возрастов, социальных слоев. Структура сборника «Победила я» (2017) построена по возрастному принципу, все произведения идут «по возрастам»: всё начинается с монологов

двух шестнадцатилетних Наташ – пьесы «Наташина мечта» и «Победила я», потом появляются двадцатилетние героини пьесы «Как я стал», тридцатилетние в «Хор Харона», тридцатисемилетняя Маша из «Того самого дня», сорокалетний Слава в «Сомнамбулизме», пятидесятилетняя «Жанна», а заканчивается всё историей о двух семидесятишестилетних стариках («Земля Эльзы») [14]. В своих произведениях драматург точно рисует «...портрет человека на фоне эпохи» [10, с. 440]. Таким образом, женская тема близка Я. Пулинович, в большей части пьес главная героиня – девушка, женщина. Однако есть произведения, где главным героем является мужчина: «Как я стал», «Сомнамбулизм», «Новогодние приключения Гены и Уйбаана».

В нашей работе мы обратимся к пьесам «Как я стал», «Новогодние приключения Гены и Уйбаана». В данных произведениях можно проследить проявления кинематографической поэтики на разных уровнях текста.

В пьесе «Как я стал» (2012) Я. Пулинович исследует тему предательства, показывает, как человек незаметно для себя может предать. В основу сюжета произведения положен классический любовный треугольник: Саша – Майка – Маша. Главный герой Саша любит Майку еще со школьной скамьи, но она воспринимает его только как друга детства, который всегда придет на помощь. Майка расчетлива, ищет не любви, а денег. Маша, случайная знакомая, честная и преданная, не умеющая обманывать, играть чувствами. Она влюбляется в Сашу, уходит от мужа, отдает Саше все свои деньги, чтобы он снял ей квартиру. Вместо этого Саша тратит все деньги на Майку, но она все равно уходит от него к зам. директора туристической фирмы на красном «Порше».

В пьесе «Как я стал» автор комбинирует два литературных дискурса: прозаический и драматургический, что проявляется и в графике текста.

8.

Из дневника Саши:

Я очень хочу быть с Машей. Она странная, но она другая. Я сейчас к ней пойду.

Позже:

Я, правда, хотел пойти к Маше. Позвать ее гулять, купить шампанского и мороженого, и бананов ее любимых... Правда, хотел. Но... Но позвонила Майка. Сказала в трубку: «Пойдем гулять? Через полчаса на площади?» Я хотел ответить, что занят, что я ужасно невыносимо занят. Но губы сложились в унизительное и радостное: «Хорошо».

Пришел. Волосы светлые, мягкие – выгорели на солнце. По спине золотистой полоской пушок.

Как в прошлом году, после нашего двухнедельного похода. Маечка... Майка... Дура несчастная. Золотистая, солнечная дура...

Майка сказала, что с этим ее хмырем они поругались на Таиланде, и ни на какую дачу она не едет. Несчастливая, глупая Майка, ну а я что говорю?

Городская площадь. Где-то вдалеке рабочие разбирают сцену.

Саша и Майя.

Саша. Сцену разбирают.

Майя. Прикольно. Очнулись.

Саша. А я к ней уже как-то привык...

Майя. Это было ужасно. Ежик, я соскучилась... [15, с. 75–76]

Прозаические части представляют собой дневниковые записи Саши. Это своеобразная самопрезентация героя, в которой он дает оценку произошедшим событиям, своим поступкам, делится своими мечтами. Прозаический текст отделяется классической фразой: «Из дневника Саши», далее идет повествовательная часть. Таким образом, данная фраза служит своеобразным монтажным швом, которая сопрягает две части текста с разными пространственными и временными маркерами, определяет дальнейшее повествование, связывает диалог драматической части и монолог – прозаической. Создается форма диэгического пространства пьесы. Протагонист фигурирует в двух планах повествования: в прозаической части как его субъект, в драматической части как объект.

Для прозаической части пьесы характерно динамическое развертывание текста. Автор использует лексические средства репрезентации действия, короткие неполные предложения для того, чтобы передать эмоциональное состояние героя.

Я ушел в свою комнату. Взял телефон. И положил обратно. Долго мыл руки в ванной. Потом курил в подъезде. Потом вызвался выносить мусор. Потом относил бабушке лекарства. Потом снова курил. Наконец, набрал ее номер. Такого абонента не существовало. Я даже обрадовался сначала... [15, с. 80].

«Рубленные» фразы в прозаических частях пьесы создают монтажно-кинематографический эффект.

Собственно, все из-за Майки. Чтобы ей было весело. Сначала сидели у Морозова на квартире, потом пошли гулять... Ну и в итоге затусили на этой сцене. Играли в крокодила. Тебе загадывают слово, а ты его показываешь. Говорить нельзя. Только жестами [15, с. 36].

На лексическом уровне литературная кинематографичность может проявляться, например, во фразе главного героя, когда он сравнивает события, происходящие с ним, с сюжетом кино: «Все как в плохом кино – нам надо расстаться» [15, с. 54].

В основу сюжетной коллизии пьесы «Новогодние приключения Гены и Уйбаана» (2023) положен бытовой конфликт. Главный герой Гена, актер второго плана, не добившийся успеха, накануне Нового года поругался с женой из-за очередной неудачи на проекте. Для дополнительного заработка Гена соглашается на роль выездного Деда Мороза, которого приглашают в семью для поздравления детей. Так начинается путешествие Гены и его напарника Уйбаана, разносчика заказов, который соглашается стать Снегурочкой. Актеры успевают посетить за один вечер пять семей.

Драматург словно препарировывает модель каждой семьи, показывая актуальность знаменитой фразы: «Каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Приключение начинается с посещения богатой семьи Астаховых, в которой на первый взгляд все прекрасно: шикарная квартира, двое детей, прислуга.

Гена и Уйбаан проходят в квартиру и попадают в гостиную. В одном углу стоит пушистая наряженная елка. В другом углу белый рояль. Гостиная по-рождественски украшена. У плиты сушится женщина в фартуке и платке, домработница семьи Астаховых Гуля [16, с. 414].

Хозяин презентует себя как заботливый отец семейства, готовый на все ради своих детей.

Виктор Сергеевич. Ну-ка, дедушка, поддержи меня, отца-дурака. Я все для них, я жизнь на них положил, а они убежать норовят [16, с. 418].

Однако желание восьмилетнего Коли, сына Астахова, показывает, что счастье не в клюшке, подписанной самим Овечькиным, не в умении читать стихи для Дедушки Мороза на английском и китайском языке.

На листке написано «Дедушка Мороз, сделай так, чтобы мой папа меня больше не бил». Уйбаан меняется в лице. Дедушка Мороз, справившись с рукавами, тоже берет листок и читает желание. На секунду ему становится дурно [16, с. 422].

Смена места действия происходит в ремарке: «Вся семья начинает скандировать “С Новым годом!” И это скандирование превращается в гул метро» [16, с. 423]. Сопряжение двух эпизодов выполнено при помощи кинематографического приема наплыва: плавного перемещения из квартиры в метро.

История второй молодой семьи, семьи Наташи и Максима, близка главному герою. Недостаток денег, бытовые проблемы, бесконечные ссоры и обвинения друг друга в том, кто больше виноват.

Композиция пьесы разделена на два действия, в каждом из которых выделяются отдельные про-

нумерованные части, благодаря которым создается свойственный кинематографу эффект разомкнутости художественного пространства. Каждое посещение новой семьи заставляет героев рефлексировать, они рассказывают о своих семьях, о детях, как они стараются стать счастливыми, несмотря на трудности, которые есть в жизни каждого. В структуре композиции проявляется чередование частей пьесы: посещение семьи – рефлексия героев.

Я. Пулинович использует прием полисобытийного монтажа, при помощи которого в пьесе нарушается единство хронотопа. В монологах Гена постоянно возвращается в прошлое, рассказывает о том, как поступил в ГИТИС, вспоминает о матери, о жизни в Челябинске. Таким образом, временной континуум пьес построен по принципу одновременного существования прошлого и настоящего.

В художественной структуре драмы прослеживаются философские бинарности: счастье – несчастье, вера – неверие, рождение – смерть. Гена в отличие от Уйбаана не верит в Бога, требует от него знак, доказательство существования провидения, высшей силы. И ответ поступает незамедлительно. Скорая помощь случайно сбивает Гену, он остается жив и при этом становится свидетелем новой семейной драмы. Пока в машине скорой помощи девочка-подросток рождает ребенка, ее родители, приехавшие на «кайене», молят Бога о том, чтобы она осталась жива, признаются друг другу в своих грехах, просят прощения за свои поступки.

В следующей семье, семье Петуховых, проживающей в тесной «панельке», главные герои сталкиваются со смертью. В маленькой квартирке, проживает сразу четыре поколения: 92-летняя Анечка, ее дети, внуки, правнуки. Все устали от надоевшего квартирного вопроса, который разрешился неожиданно в канун Нового года: умирает Анечка, ее комната теперь свободна. Дед Мороз становится настоящим волшебником: исполняет загаданное желание Ирины Михайловны (невестки Анечки) и самой Анечки.

Последняя встреча заставляет Гену по-новому посмотреть на себя, свою жизнь. Оказывается, его незаметная роль священника в проходном «слащавом сериале» заставила Ульяну, мать-одиночку, отказаться от аборта.

Ульяна. Я в больнице сидела, и там этот сериал шел. Слащавый и дебильный. И вы там священником были. И сказали героине, что ребенок – это дар божий.

Гена. Какая банальность.

Ульяна. Согласна. И я тогда ушла из той больницы.

Пауза. Ульяна смотрит на спящую дочь [16, с. 459].

Таким образом, в пьесе автор показывает, что все современные семейные трудности связаны с вопросом успешности и тем, сколько эта успешность приносит прибыли, люди перестали ценить простые радости: любящий муж, крыша над головой, здоровые дети, простая работа.

Гена. Трое детей. Что ты, какая тут любовь... Деньги, деньги, деньги... Егора на кружок программирования. Ну или как это... АйТи! Макару на плаванье. Хорошо, что Вика у нас пока бесталанная! Пока для развития ее суперуникального таланта не нужно пятнадцать тысяч в месяц, чтобы она выросла счастливым ребенком без, мать их, травм! [16, с. 454]

Уйбаан в этом плане выступает резонером не только Геннадию, но и все семьям, которые они посетили за этот вечер. У него только одна мечта: встретить Новый год со своей семьей, а все остальное – это планы.

Литературная кинематографичность является важной стилистической чертой пьес Я. Пулинович, благодаря которой в произведениях драматурга органично переплетаются жизненная достоверность и художественный вымысел.

Выводы

Таким образом, в произведениях Я. Пулинович средства кинематографической выразительности проявляются на различных уровнях текста.

На композиционном уровне используется прием графической визуализации текста, разделение текста пьесы на части. Кинематографический наплыв и монтаж помогают сопрягать отдельные части текста с разным пространственным и временным континуумом.

На синтаксическом уровне кинематографическая поэтика проявляется в ориентации литературного текста на стихию разговорной речи, высказывания героев сегментированы, эмоционально окрашены.

Литература

1. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
2. Панофский, Э. Стиль и средства выражения в кино / Э. Панофский // *Строение фильма*. – М. : Культура : Альма Матер, 2024. – С. 236–252.
3. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллинн : Александр, 1994. – 215 с.

4. Митри, Ж. Визуальные структуры и семиология фильма / Ж. Митри // *Строение фильма*. – М. : Культура : Альма Матер, 2024. – С. 252–263.

5. Мартыянова, И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартыянова. – СПб. : САГА, 2002. – 240 с.

6. Мартыянова, И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) / И. А. Мартыянова // *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*. – 2017. – № 1. – С. 136–138.

7. Слышкин, Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 134 с.

8. Гончарова-Грабовская, С. Я. Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI века / С. Я. Гончарова-Грабовская // *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учебное пособие*. – М. : Флинта : Наука, 2008. – С. 3–21.

9. Гончарова-Грабовская, С. Я. Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI в.) : учебное пособие для студентов учреждений высшего образования / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : Вышэйшая школа, 2021. – 265 с.

10. Руднев, П. Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е / П. Руднев. – М. : Новое литературное обозрение, 2024. – 496 с.

11. Гончарова-Грабовская, С. Я. Драматургия Ярославы Пулинович (аспекты поэтики) / С. Я. Гончарова-Грабовская // *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. – 2020. – № 2. – С. 5–14.

12. Кислова, Л. С. Кинематографическая рефлексия в драматургии Ярославы Пулинович / Л. С. Кислова, С. О. Драчева // *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*. – 2017. – № 1. – С. 111–115.

13. Ярослава Пулинович. – URL: <https://yaro.slavapulino.ucoz.ru/> (дата обращения: 29.07.2024).

14. Матвеева, А. Пулинович. У драматургии женское лицо. 15.09.2017 / А. Матвеева // *Год литературы.рф*. – URL: <https://godliterature.ru/articles/2017/09/14/slavina-mechta-yaroslava-pulinovich-i-an>.

15. Пулинович, Я. Как я стал / Я. Пулинович // *Победила я : избранные пьесы*. – М. : Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. – С. 36–81.

16. Пулинович, Я. Новогодние приключения Гены и Уйбаана / Я. Пулинович // *Земля Эльзы : пьесы, монологи*. – М. : АСТ, 2024. – С. 401–465.

Мурадова Свеклана Николаевна – аспирант кафедры русского языка и литературы, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск), e-mail: 30snmuradova@gmail.com

Поступила в редакцию 22 августа 2024 г.

THE CINEMATIC POETICS OF JAROSLAVA PULINOVICH'S PLAYS

S. N. Muradova

South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation

This article discusses the interaction between cinema and literature. The analysis of theoretical works has led us to the conclusion that the images and techniques of cinematography influenced the literature of the 20th–21st century, where montages, overlaps, frames, close-ups and general plans began to be widely used by writers. At the turn of the century there was a shift in the artistic approach to drama. The poetics of modern drama is characterized by the use of experimentation, metaphors, intertextuality, hyperrealism, an emphasis on aspects of how life is portrayed, and use of literary and non-normative vocabulary. In the 1990s and 2000s, schools dedicated to the drama of the new wave appeared “Theater.doc”, “School of Modern Play”, and the Ural Drama school by Nikolai Kolyada. This article analyzes the cinematic poetics of the modern Ural playwright Yaroslava Pulinovich (plays *How I Became*, *The New Year Adventures of Gena and Uibaan*). The analysis showed that the author's plays display means of cinematic expressiveness at various levels. At the compositional level, the author actively uses text visualization, graphic design and text division, montage, influx, and the disconnectedness of artistic space and time. At the syntactic level, cinematographic poetics are manifested by the use of analytical and emotional syntactic constructions.

Keywords: Yaroslava Pulinovich, cinematic poetics, editing, multi-event editing, contemporary drama.

References

1. Tynyanov Y.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Science, 1977. 576 p.
2. Panofskiy E. Stil' i sredstva vyrazheniya v kino [Style and Means of Expression in Cinema] // *Stroenie fil'ma*. Moscow: Kultura Publishing House; Alma Mater Publishing Group, 2024. P. 236–252.
3. Lotman Y.M., Tsiv'yan Y.G. Dialog s ekranom [Dialog with the Screen]. Tallinn: Alexandra, 1994. 215 p.
4. Mitri Zh. Vizual'nye struktury i semiologiya fil'ma [Visual Structures and Semiology of the Film] // *Stroenie fil'ma*. Moscow: Kultura Publishing House; Alma Mater Publishing Group, 2024. P. 252–263.
5. Mart'yanova I.A. Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti [Kinovek of the Russian Text: the Paradox of Literary Cinematography]. St. Petersburg: SAGA, 2002. 240 p.
6. Mart'yanova I.A. Kinematografichnost' literaturnogo teksta (na materiale sovremennoy russkoy prozy) [Cinematographic Literary Text (on the Material of Modern Russian Prose)] // *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2017. № 1. P. 136–138.
7. Slyshkin G.G., Efremova M.A. Kinotekst (opyt lingvokul'turologicheskogo analiza) [Kinotext (Experience of Linguocultural Analysis)]. Moscow: Vodolei Publishers, 2004. 134 p.
8. Goncharova-Grabovskaya S.Y. Aktual'nye problemy russkoy dramaturgii kontsa XX – nachala XXI veka [Actual Problems of Russian Dramaturgy of the Late XX – Early XXI Century] // *Komediya v russkoy dramaturgii kontsa KhKh – nachala XXI veka: uchebnoe posobie*. Moscow: Flinta: Science, 2008. 280 p.
9. Goncharova-Grabovskaya S.Y. Sovremennaya russkaya dramaturgiya (konets XX – nachalo XXI v.) [Modern Russian Dramaturgy (Late XX – Early XXI Century)]: uchebnoe posobie dlya studentov uchrezhdeniy vysshego obrazovaniya. Minsk: Higher education, 2021. 265 p.
10. Rudnev P. Drama pamyati. Ocherki istorii rossiyskoy dramaturgii. 1950–2010-e [Drama of memory. Essays on the History of Russian Dramaturgy. 1950–2010]. Moscow: New Literary Review, 2024. 496 p.
11. Goncharova-Grabovskaya S.Y. Dramaturgiya Yaroslavy Pulinovich (aspekty poetiki) [Dramaturgy of Yaroslava Pulinovich (Aspects of Poetics)] // *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. 2020. № 2. P. 5–14.
12. Kislova L.S., Dracheva S.O. Kinematograficheskaya refleksiya v dramaturgii Yaroslavy Pulinovich [Kinematographic Reflection in the Dramaturgy of Yaroslava Pulinovich] // *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2017. № 1. P. 111–115.
13. Yaroslava Pulinovich [Jaroslava Pulinovich]. URL: <https://yaroslavapulino.ucoz.ru>.
14. Matveeva A. Pulinovich. U dramaturgii zhenskoe litso. 15.09.2017 [Dramaturgy Has a Female Face. 15.09.2017] // *God literatury.rf*. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2017/09/14/slavinamechta-yaroslava-pulinovich-i-an>.

15. Pulinovich Y. Kak ya stal [How I became] // *Pobedila ya: izbrannye p'esy*. Moscow; Ekaterinburg: Cabinet Scientist, 2017. P. 36–81.

16. Pulinovich Y. Novogodnie prikl'yucheniya Geny i Uybaana [New Year's adventures of Gena and Uibaan] // *Zemlya El'zy: p'esy, monologi*. Moscow: AST Publishing House, 2024. P. 401–465.

Svetlana N. Muradova – Postgraduate Student of the Department of Russian Language and Literature, South Ural State University (Chelyabinsk), e-mail: 30nmuradova@gmail.com

Received August 22, 2024

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Мурадова, С. Н. Кинематографическая поэтика произведений Ярославы Пулинович / С. Н. Мурадова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2024. – Т. 24, № 4. – С. 97–103. DOI: 10.14529/ssh240412

FOR CITATION

Muradova S. N. The cinematic poetics of Jaroslava Pulinovich's plays. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2024, vol. 24, no. 4, pp. 97–103. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh240412
