

UOT-811.512.162

FİZULİ MUSTAFAYEV*

KİNOSENARİ VƏ EKTRAN DİLİNİN İNTERPRETASIYASI

XÜLASƏ

Məqalə kinossenari və ekran dilinin interpretasiyasına həsr edilib. Kinossenarilərdə şeir mətnləri, lirik poeziya və ekran obrazlarının tapılması – kino və poeziyanın arasındakı əlaqələrin aktual aspektlərindən biri kimi nəzəri həmişə məşğul etmiş, bu barədə rəngarəng fikirlər söyləndiyi məqalədə geniş yer tutur.

Sözün yaratdığı obyektə biz ancaq təsəvvürümüzə görə, ifadə etdiyi mücərrəd mənanı isə yalnız qavraya, qəbul edə bilirik. Kino təsviri isə bizimlə gözlərimiz önündəki görüntülü predmetlərin dili ilə danışır. Odur ki, poetik informasiyanın vizual əvəzləyicisinin axtarışında son məqsəd – təsəvvür olunan və olunmayanların reallığa çevrilməsi barədə məqalədə ətraflı məlumat verilir. Məqalənin başqa bir yerində qeyd edilir ki, poeziyanın ekran ekvivalentinin axtarıları yeni təsvir ölçüsündə yerləşən ifadə vasitələri tələb edir və bu vasitələr rejissor tərəfindən çevrilmənin birbaşa əyaniliyində, təqliddə yox, təəssüratın obrazlı psixoloji uyğunluğunda, eyniliyində axtarılır. Filmlərdə istifadə edilən şeir parçaları da məqalədə geniş təhlil olunur.

Açar sözlər: mətn, ssenari, tələffüz, quruluş, qrammatik tələb, nəzəriyyə, leksik tərkib, təhlil

Kinossenarilərdə şeir mətnləri, lirik poeziya və ekran obrazlarının tapılması – kino və poeziyanın arasındakı əlaqələrin aktual aspektlərindən biri kimi nəzəri həmişə məşğul etmiş, bu barədə rəngarəng fikirlər söyləmişdir.

Hələ 1925-ci ildə fransız kino nəzəriyyəçisi Lionel Landi “Hissiyatın formalaşması” məqaləsində söz sənəti ilə kino sənəti arasındakı fərqlər barəsində yazırdı: “Bu iki sənət arasındakı əsas fərq ondadır ki, kitab zahiri və daxili dünyanı aydın şüur terminləri ilə – birincini bizə xəyala gətirmək, ikincini isə təsəvvür etmək imkanı verərək təsvir edir. Kinoda isə məsələ başqa cürdür: zahiri aləm göstərilir, daxili aləm isə yalnız məkani xarakter daşıyan təzahürlərlə deyilir” [Lionel: 1988. 223 s.].

Zahiri və daxili dünyaların poeziyada və kinoda əks olunması ilə bağlı Landinin söylədiyi fikirlərlə isə razılaşmamaq mümkün deyil. Doğrudan da biz sözlə yaradılmış obrazları ya xələl gətirmək, yaxud təsəvvür etmək yolu ilə mənimsəyirik. Kinoda isə zahiri aləm – obyektiv reallıq bizim gözlərimiz qarşısında maddi varlıq, substansiya kimi təzahür edir, qeyri-maddi aləm isə – söz məkanında olduğu kimi təsəvvür edilmir; o ya ekranda elə sözlə ifadə olunmalı, ya da onun təsvir ekvivalenti yaradılmalıdır.

Rus tədqiqatçısı İ.Sepman haqlı olaraq yazır ki, “başlanğıc materialına görə incəsənətin

kinematoqrafiya və lirik poeziya qədər əks mövqələrdə dayanan növlərini tapmaq çətindir” [İris: 1985. 96 s.], çünki “kinonun predmeti reallıq formasında mövcud olan reallıqdırsa, lirik poeziyanın predmeti həyəcandır, maddi olmayan, gözlə bilavasitə görülməyən substansiya” [İris: 1985. 97 s.].

Deməli, lirik şeiri mətnə çevirmək – əslində maddi olmayanı, gözlə görünməyən reallıq formasına salmaq deməkdir. Bir vaxtlar kino üçün əlçatmaz olan ruhi proseslərin – xatirələrin, yuxuların, subyektiv düşüncə axarının vizual ifadəsi müasir kinoya yad deyil.

Lakin kinoda qeyri-adi, irreal aləm də reallıq formasında təzahür edir: çünki kinonun materialı – vizual biçimə salınan plyonka üzərində qeyd alınan reallıqdır. Deməli, kinoda hər şey reallıq illüziyası qazanır. Mətnin materialı isə sözdür. Sözlə təsvir arasındakı fərqlərdən biri isə məhz budur ki, “söz həm də mahiyyətə, təsviri qaydada surəti yaradıla bilməyən, ekranın gözlə görülə bilən vasitələri üçün əlçatmaz olan şeyləri ifadə edə və ötürə bilər” [Vedmak: 1987. 58 s.].

Kino mətnindəki sözün təsvir imkanları ilə bağlı görkəmli söz ustaları tərəfindən çeşidli fikirlər söylənilmişdir. Məsələn, dahi söz ustası L.Tolstoya görə sözün təsvir edə bilmədiyini heç nə yoxdur. M.Svetayevaya görə isə sözlə hətta çalınmamış musiqini eşitmək, çəkilməmiş şəkli görmək olar.

Unutmamalıyıq ki, sözün təsvir imkanları görümlü və görümsüz təsəvvürlərin sözlə ifadə-

* AMEA Nəsimi adına Dilçilik İnstitutu, Tətbiqi dilçilik şöbəsinin aparıcı elmi işçisi, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, mustafayev.fizuli8@gmail.com

sindən başqa bir şey deyil. Sözün yaratdığı obyekti biz ancaq təsəvvürümüzdə görə, ifadə etdiyi mücərrəd mənanı isə yalnız qavraya, qəbul edə bilirik. Kino təsviri isə bizimlə gözlərimiz önündəki görümlü predmetlərin dili ilə “danışır”. Odur ki, poetik informasiyanın vizual əvəzləyicisinin axtarışında son məqsəd – təsəvvür olunan və olunmayanların reallığa çevrilməsidir.

Aydın məsələdir ki, nəzəri fikirdə lirik poeziya kimi ümumi anlayışın və ona xas olan universal estetik keyfiyyətlərin mövcudluğu təfəkkürün bu tipində fərdi başlanğıcın, üslub rəngarəngliyinin, poetik obrazlar sisteminin özünəməxsusluğunun rolunu inkar etmir.

Aşağıdakı şeir parçalarını poetik dil baxımından müqayisə edək:

Yağış yağır, rəqs eləyir gur damcılar,
Sıra-sıra, inci-inci nur damcılar.
Göydə iki qara bulud çatılaraq,
İldırımlar şaqıldayır şaraq-şaraq
[Müşviq: 1978. 29 s.].

Ürəyim incələr yağış yağanda,
Yadıma doğmalar, əzizlər gələr.
Nədənsə gecələr yağış yağanda,
Yuxuma dəryalar, dənizlər gələr
[Rövşən: 1987. 70, 14 s.].

Sənə yağış göndərəcəm
Axşam saat doqquzda.
Saçına bir gül taxıb
Çıxıb gözlə doqquzda
[Mirseyid: 1999. 105 s.].

Hər üç şeir mətnində poetik düşüncənin mərkəzində dayanan obraz – yağış obrazıdır. Birinci nümunədə yağışlı günün konkret mənzərəsi – peysaj lövhəsi təsvir olunur. Lirik “mən” sanki pəncərə qarşısında dayanıb yağış yağarkən gördüklərini sözlə rəsm edir və gördükləri onun duyğularında əlavə heç bir assosiasiya doğurmur.

İkinci nümunədə isə vəziyyət bir qədər başqa cürdür. Yağışın laylanı andıran şırıltısı altında uyuyan qəhrəmanın yuxuda doğmalarını, əzizlərini görməsini də ekranda canlandırmaq mümkündür.

A.Mirseyidin şeirində ifadə olunan məzmunu isə ekranda maddi tərzdə qeydə almaq mümkün deyil. Məsələ burasındadır ki, M.Müşviq-

dən sitat gətirdiyimiz nümunədə informasiya semantik, A.Mirseyidin şeirində isə estetik səciyyə daşıyır. Müşviqin şeirində məzmun sözləri semantik mənası ilə birbaşa bağlıdır və nitq bu mənalara zəncirvari həlqəsi kimi başa düşülür. İkinci, xüsusilə üçüncü nümunədə isə informasiya mətnin görünməyən qatında – sözlərin ilkin semantik məzmunundan uzaq sahədə formalaşır. Estetik informasiya – duyulan, hiss olunan, lakin vizual qaydada kodlaşdırıla bilməyən informasiyadır.

Yuxumda bir ömür gördüm
pözləməmişdi.
Yuxumda bir yol gördüm
azılmamışdı.
Yuxumda bir şeir gördüm
yazılmamışdı.
Yuxumda bir məzar gördüm
Qazılmamışdı
[Səmədoğlu: 1996. 105, 43 s.].

Lirik qəhrəmanın gördüyü yuxunun sözlə təsviri olan bu mətnin tək sayılı misraları ekran obrazına çevrilmə imkanları baxımından son dərəcə şəffafdır. Yuxuda görülən yolu, şeiri, məzarı ekranda əks etdirmək müasir kino dilinin imkanları daxilindədir.

Başqa bur nümunə:
Qumlu sahilin üstüylə
isti sürünür,
heysiz dənizin köksündə
qayıq görünür.
Bir cansız yelkən sallanıb
dor ağacından,
elə bil külək asılıb
dar ağacından...
[Səmədoğlu: 1996. 199 s.].

Bu şeirin obrazları görünən və görünməyən təsəvvürlərin sintezindən yaranıb. Heysiz dənizin qoynunda qayığın görünməsi, dor ağacından cansız yelkənin sallanması nəinki görünən təsəvvürlərdir, onları maddi mövcudluq faktına – təsvirə çevirmək də mümkündür. Qumlu sahilin üstü ilə istinin sürünməsi, küləyin dar ağacından asılması isə assosiativ duyğuların məhsuludur. İstilik kimi mücərrəd qeyri-maddi substansiyanı qumun üstü ilə süründürməklə, dor ağacından sallanan yelkənlə dar ağacından asılmış külək arasındakı assosiativ bağlılığı qabartmaqla küləksiz, isti, bürkü bir yay gününün

obrazı yaradılır, poetik fikir qəfil, özünəməxsus metafora ilə çatdırılır.

Paradoksal cəhətlərdən biri budur ki, şeirin, hətta başdan-başa görümlü təsəvvürlər semantik planda denotantları olan real predmetlər əsasında qurulması, dilinin təsvir dilinə maksimum yaxınlaşması belə onun ekran faktına asanlıqla çevrilməsini şərtləndirmir. R.Rzanın “Rənglər” silsiləsindən “Ağ işığın sevgi çaları” şeirinə baxaq:

*Nənən qurşağı,
Vətən torpağı,
Çiçəkli bahar budağı.
Göyərçin qanadları.
Qüzey qarı.
Bir körpən südə bulaşmış üz-gözü*

[Rza: 1969. 126 s.].

Bu şeirin dili adi danışiq dilinə çox yaxındır. Və ən xarakterik cəhət budur ki, bu şeirdə ifadə olunmuş poetik məzmun onun adından təcrid olunmuş şəkildə heç cür başa düşülmür. R.Rzanın “Rənglər” silsiləsindən xəbərsiz oxucu bu şeiri təsadüfən adsız variantda oxusa, təbii ki, mətn onun təsəvvüründə systemsiz, dağınıq obrazların mexaniki yığımı təsiri bağışlayacaq. Sərlövhəyə çıxarılmış ifadə bu şeirdə işlənməmiş 35 sözün hamısının bir yerdə ifadə etdiyi məzmunudur. Şeirin quruluşundakı orijinallıq ondadır ki, həmin məzmun sərlövhə şəklində kodlaşdırılır və oxucu həmin koda istinad edərək deduktiv təfəkkür üsulu ilə – ümumi məzmunundan həmin məzmunu yozan elementlərə doğru gedir. Kodu oxucunun əlindən alsaq, bu gözəl şeir söz yığımına çevriləcək.

Şeirdə diqqəti çəkən ikinci ən mühüm cəhət – görünməyən substansiyanın görünən predmetlərin dili ilə əks etdirilməsidir. Şair “ağ işığım sevgi çaları” kimi mücərrəd anlayışı maddi, real predmetlərin dili ilə əks etdirir.

İndi təsəvvür edək ki, bu şeirin ekranlaşdırılması bir yaradıcılıq vəzifəsi kimi irəli sürüldü. Sual olunur: şeirdəki maddi predmetlərin ekran təsvirini yaratmaqla şeirin məzmununu da təsvir dili ilə vermək mümkündürmü?

Suala birmənalı cavab vermək çətindir.

Müxtəlif şeirləri seçib onları vizual biçimə salmağa cəhd göstərmək olar və hər dəfə şeirin daxili quruluşundan, yazılma tərzindən, dilin metafora səviyyəsindən asılı olaraq, təbii ki, məzmunun vizual ifadəsinin müxtəlif səviyyələri ilə qarşılaşacağıq.

*Min Qazaxda köhlən ata,
Yalmanına yata-yata,
At qan-tərə bata-bata
Göy yaylaqlar belinə qalx,
Kəpəz dağdan Göy-gölə bax...*

[Vurğun: 1982. 18, 19 s.].

*Bir küçə var şəhərimizdə
Sakit, uzun bir küçə.
Yetmiş addım bu yana.
Yetmiş addım o yana,
Bir siqaret o yana,
Bir siqaret bu yana*

[Səmədoğlu: 1996. 43 s.].

*Bir dumanlı yuxu gördüm,
Yuxumdan düşdü bu duman.
Bir ah çəkdim ayılanda.
Ahımdan düşdü bu duman.*

*Nə o dağın adına yaz,
Nə bu dağın adına yaz,
Ürəyimin çalın-çarpaz
Dağından düşdü bu duman*

[Rövşən: 1987, 114 s.].

Bu nümunələrin timsalında aşkar görmək olar ki, poetik mətnə assosiativlik artdıqca, fikrin ifadə vasitəsi kimi dildə metaforanın, metonimiyanın və onların oksimoron, antiteza, afaz və s. fiqurlarının rolu yüksəldikcə şeirin vizual ölçüləri də bir növ sıxılır, obrazların məkanı təxəyyülə, təsəvvürə keçir. Hər üç nümunədə bədii nitq subyektin – lirik qəhrəmanın təsvir predmetinə münasibətini bildirir. Birinci nümunədə vurğu daha çox təsvir predmetlərinin özünə yönəldiyindən, diqqət bu predmetlərin lirik qəhrəmanda doğurduğu hislərin əlvanlığını yox, predmetlərin özlərinin vəziyyətinin əksinə verildiyindən mətnə konkretlik, situasiyanın reallığı ön plana keçir: lirik qəhrəman duyduqlarını, hiss etdiklərini yox, gördüklərini təsvir edir.

Tədqiqatçı Nina Dmitriyeva təsvir və söz arasındakı əlaqələrdən danışarkən qeyd edir ki, metaforaları və onların fiqurlarını təsviri qayda-da canlandırmaq cəhdlərinə modernist simvolların əsərlərində rast gəlinir və özünün əcaib zövqsüzlüyü ilə adamı heyretə gətirir. Sonra o, Münhen modernistlərindən birinin çəkdiyi əsəri misal göstərir. Məsələn, məşhur sürrealist rəssam S.Dalinin “Əriyən vaxt” əsərində “əriyən

vaxt” ifadəsinin məcazi yox, birbaşa mənasına istinad edilmiş şəkildə əriyən saatlar təsvir olunmuşdur.

Tənqidçi Kirill Razloqovun yazdığı kimi, bu bölgü şərti xarakter daşıyır. Müasir kinoda istər metonimik, istərsə də metaforik nitq elementlərinin sintezindən uğurla istifadə olunur və buna görə də “kinonun struktur tipologiyasını işləyərəkən imkan daxilində bütün mümkün kombinasiyaları nəzərə almaq lazımdır” [Kirill: 1990. 23 s.].

Lakin biz şaquli – assosiativ nitq tipinin mövcudluğunu qəbul edir və bütün deyilənlərə istinadən belə nəticəyə gəlirik ki, lirik şeirin ekran variantının yaradılması nitqin sintaqmatik yox, paradigmatik təşkilini nəzərdə tutur.

Kinoda təsvirin rolunu mütləqləşdirmək, mətnin təşkilində sözün, səsin rolunu arxa plana atmaqla guya “xalis”, “təmiz” kinonun təəssübünü çəkən bir sıra nəzəriyyəçilər öz mövqelərini bununla əsaslandırırlar ki, kino ilk növbədə göstərən sənətdir, orada ideya daha çox təsvir elementləri ilə ifadə olunmalıdır, nəinki sözlə. Lakin onlar son dərəcə vacib belə bir məsələni unudurlar ki, səs, danışq nitqi ekran sənətində yalnız ifadə vasitəsi, təhkiyənin materialı kimi yox, araşdırma predmetinə çevrilmiş həyatın atributu, yəni təsvir predmeti kimi də çıxış edir. Ekran sənətində sözün tədqiqi ilə bağlı maraqlı araşdırmalar aparmış rus rejissoru və nəzəriyyəçisi A.Meçert bu barədə yazır: “Kinematografiya üçün dünyanın bədii ifadə vasitəsi və bu zaman yaranan təəssürlərin möhkəmləndirilməsi vasitəsi kimi zəruri olmayan söz təsvirin predmeti kimi lazım idi” [Meçert: 1968. 271 s.].

Lakin səslənən sözün təsvir predmeti olması onun ifadə vasitəsi kimi də işlənməsinin mümkünliyünü heçə endirmir. Filmdə səslənən söz – artıq nitq elementi kimi səsə çevrilmiş, reallığın atributu keyfiyyəti qazanmış sözdür.

Filmdə səs elementləri, xüsusilə danışq nitqi ilə ehtiyatla davranmaq, mətndə onun yerini dəqiq müəyyən etmək lazımdır. Bu o deməkdir ki, filmdə səsli nitqlə təsvir vahidləri bir-birinə mane olmamalı, onlardan biri digərinin funksiyasını öz üzərinə götürməməli, necə deyirlər, bir-birinin işinə qarışmamalıdırlar. Filmdə təsvir sırasının çatdırdığı informasiyanı yenidən səs sırası ilə də çatdırmağa cəhd göstərilirsə bu, kino dili üçün son dərəcə uğursuz, estetik cəhətdən qüsurlu eksperimentidir.

Azərbaycan kinosunda lirik poetik əsərlərin ekranlaşdırılması təcrübəsi o qədər də zəngin deyil. Kinematografçılarımız müxtəlif illərdə G.Hüseynoğlunun “Mücrü” mənsur şeiri əsasında qısametrajlı bədii televiziya filmi, “Leyli və Məcnun” və “Aygün” poemalarının motivlərinə istinadən iki bədii film çəkmişlər.

“Mücrü” filminin təhlilinə keçməzdən əvvəl eyni adlı mənsur şeirin qısa bir parçasına nəzər salaq:

“O gəlin köçəndə anası mücrü də qoydu cehizinin üstünə. “Gəlin mücrüsüz olmaz” dedi.

Nənə yadigarı idi bu balaca, naxışları solğun mücrü, indi də onun qisməti oldu.

O, üzük, qızıl saat və sırğalarını qoyardı mücrüyə. Mücrü paltar dolabında ən yuxarı gözə qalxmışdı. Əzizləndirdi mücrü, sevirdi mücrü...

Bir gün gəlin ana oldu. Əri hədiyyə ilə evə gəldi. Açıldı mücrü. Cavan ana qızıl boyunbağını qoydu, örtüldü mücrü.

İkinci uşaq dünyaya gəldi, Açıldı mücrü, örtüldü mücrü.

Üçüncü... dördüncü... beşinci...

Açıldı mücrü, örtüldü mücrü...

Doldu mücrü [Hüseynoğlu: 1972. 4 s.].

Bu mətni əsas götürüb təbii ki, bir neçə variantda film çəkmək olardı. Yəni mümkün idi ki, bu mətnin motivləri əsasında ssenari yazılardı, əsərin fabulası əsas götürülüb məzmun saxlanılmaq şərti ilə süjet ekran üçün yenidən işlənəydi. Bu zaman bəzi motivlər dialoq, personajların nitqi şəklində ifadə oluna bilərdi. Mətni ssenari üçün əsas kimi götürüb onu mümkün qədər dəqiqliklə, itkisiz ekran dilinə çevirmək variantı da istisna deyil. Elə filmin müəllifləri də bu prinsipi əsas tutmuş, filmi mətnin özünə istinadən çəkməyə çalışmışlar. Lakin təəssüf ki, bu zaman filmin səs sırası ilə təsvir sırasının üzvi sintezinin vacibliyi unudulmuş, nəticədə filmin dili, bir növ, ikili standart üzərində qurulmuşdur.

Azərbaycan kinematografçılarının çəkdiyi “Leyli və Məcnun” tammetrajlı bədii filmində ara-sıra Füzuli qəzəllərinin səslənməsi bu filmi Füzulinin məşhur poemasının ekranlaşdırılması kimi səciyyələndirməyə imkan vermir. Lakin digər tərəfdən, əsərin dili, ümumi pafosu, müəllif konsepsiyası imkan verir və deyək ki, film tanış motivlərin Füzuli yozumu müstəvisindən kənarında da deyil. Bizcə, burada şairin qəzəllərinin səsləndirilməsinə, yaxud bəzi məqamlarda

personajların nitqinin poemadakı poetik frazaların danışıq variantı kimi verilməsinə təsadüfi hal kimi baxmaq güzgülü olmaz.

Ona görə də kinossenari yazılarkən bu və digər cəhətlərə kifayət qədər diqqət yetirilməli, nöqsan kimi görünən hallar, qüsurlar kimi şübhə

doğuran məqamlar aradan qaldırılmalı, ekran dilinin interpretasiyası qiymətləndirilməlidir. Ssenaridə isə şeir parçalarının təqdimatı zamanı dil elementlərinin fərqli yozumuna ciddi fikir verilməlidir.

ƏDƏBİYYAT

1. Adil Mirseyid. Bulud adam. Bakı, "Dünya", 1999, səh. 105.
2. А.Мечерт. Реальность мира на экране. Москва. «Искусство», 1968, стр. 271.
3. Gülhüseyn Hüseynoğlu. Mücrü. Bakı, "Gənclik", 1972, səh. 4.
4. Ждан Вельмак. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. Москва. «Искусство», 1987, стр. 58.
5. Ланди Лионел. Из истории французской киномысли. Москва. «Искусство», 1988, стр. 223.
6. Mikayıl Müşfiq. Ədəbiyyat nəğməsi. Bakı, "Yazıçı", 1978, səh. 29.
7. Ramiz Rövşən. Çay üzü daş saxlamaz. Bakı, "Yazıçı", 1987, səh. 70, 114.
8. Разлогов Кирилл. Язык кино и строение фильма. Москва, «Искусство», 1990, стр. 23.
9. Rəsul Rza. Seçilmiş əsərləri. III cild. Bakı, "Azərnaşr", 1969, səh. 126.
10. Сепман Ирис. Кино и поэзия. В кн.: Зримое слово. Москва. «Искусство», 1985, стр. 96, 97.
11. Səməd Vurğun. Seçilmiş əsərləri. Bakı, "Maarif", 1982, səh. 18-19.
12. Vaqif Səmədoğlu. Mən burdayam, İlahi. Bakı, "Gənclik", 1996, səh. 105-43.

Fizuli MUSTAFAYEV

INTERPRETATION OF KINOSENSORY AND LANGUAGE IMAGES

SUMMARY

The article is interpreted by the interpretation of the script and the script. Поиск текстов поэзии, лирической поэзии и экранные изображения, is one of the topical aspects of the relationship between cinema and poetry and a great lighting in his footsteps, which was quoted in his comments.

The subject, created by the word, can only get in the volume of the abstraction, which we are submerged. The description of the movie tells us what our visual objects are. By the way, in the visual visualization of the poetic information in the search for a finite dimension, the finite touch extends to the finite dimension of the imaginary and non-existent reality in reality. In another space, the search for poetic equivalents in poetry requires new dimensions in the new dimension, and they want to find out exactly how the director directs the transformation or simulation, and in the imaginary psychological significance of the imprint.

Stihi, used in the film, also broadly embellished in the statue.

Key words: text, script, pronunciation, structure, grammatical requirement, theory, lexical composition, analysis

Физули МУСТАФАЕВ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КИНОССЕНАРИ И ЯЗЫК ОТОБРАЖЕНИЯ

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена интерпретации фильма и сценария. Поиск текстов поэзии, лирической поэзии и экранных изображений является одним из актуальных аспектов отношений между кино и поэзией и широко освещался в его статье, которая была отражена в его комментариях.

Субъект, созданный словом, может восприниматься только в том абстрактном значении, которое мы подразумеваем. Описание фильма говорит с языком наших визуальных объектов перед нами. Таким образом, в поиске визуального заменителя поэтической информации конечная цель дается в статье о конечной цели - превращении воображаемого и несуществующего в реальность. В другом месте отмечено, что поиск поэтических эквивалентов поэзии требует средств выражения в новом измерении, и они ищутся так же, как режиссер направляет преобразование не в симуляции, а в воображаемой психологической значимости впечатления.

Стихи, используемые в фильмах, также широко освещены в статье.

Ключевые слова: текст, сценарий, произношение, структура, грамматическое требование, теория, лексическая композиция, анализ