

ТЕОРІЯ МОНТАЖНОЇ ПОБУДОВИ ФІЛЬМУ Л. СКРИПНИКА

Анотація. В статті розглянуто теорію монтажної побудови фільму Леоніда Скрипника, яка міститься у його праці «Нариси з теорії мистецтва кіно» 1928 року. Досліджено базові засади викладеної монтажної теорії, визначено її основні одиниці та механізми дії.

Ключові слова: Леонід Скрипник, кіно, монтаж, ритм, кадр, монтажна крива.

Аннотация. В статье анализируется теория монтажного построения фильма Леонида Скрипника, которая содержится в его книге «Очерки по теории искусства кино» 1928 года издания. Изучены основы монтажной теории, определены ее основные единицы и механизмы действия.

Ключевые слова: Леонид Скрипник, кино, монтаж, ритм, кадр, монтажная кривая.

Summary. The 1920s was the period when the Ukrainian cinema had been formed. It was a time when the original language of the Ukrainian cinema formed too. The first theoretics of cinema in this time made their researches. Leonid Skrypnyk was one of them. He written "Essays of cinema art theory" and published it in 1928. It was his first and last book about cinema art theory, but he had published his articles about the cinema and the theory of the cinema in Ukrainian cultural and art magazines. "Essays of cinema art theory" by Leonid Skrypnyk is a very interesting research about specific nature of cinema art. The author analyzes cinema as a principled new art with its own language. He is learning this language with all its components.

One of these components is editing as an art method of cinema creation. Leonid Skrypnyk in "Essays of cinema art theory" formulated his own editing theory of film construction. His systematic researching of cinema language is based on principles of structural analysis. This principle was specified for Constructivism method in the 1920s. Leonid Skrypnyk points the editing theory of film construction is a very difficult theory and it hasn't been researched in his time. The study of this process is connected with many art and technical difficulties and easy processes of filmmaking. The rhythm is the fundamental basic element of Leonid Skrypnyk editing theory of film construction. Other elements are depended upon it. So there are many very important elements in this structure: narrative, play of actors, movies of actors and objects, tempo, composition of frame, titles and other components. They all make the rhythm and depend upon other elements in this construction. So there are many very important connections between all elements in this theory. Leonid Skrypnyk in "Essays of cinema art theory" for the first time in the cinema theory says about "edition line". The "edition line" is the characteristic of each edition element in connection with other elements of film edition. Leonid Skrypnyk points the level of edition line in editing of film construction as a very important factor for all cinema construction. The level of edition line determines the ease of edition jump from shot to the next shot. So "Essays of cinema art theory" by Leonid Skrypnyk is very important and actual theoretical work for his time for Ukrainian and world cinema art theory.

Key words: Leonid Skrypnyk, cinema, film editing, rhythm, shot, line of edition

20-і роки ХХ ст в історії українського кіно стають не тільки періодом становлення українського національного кінематографа — саме в цей час відбуваються і важливі теоретичні розвідки у галузі кіно. З-поміж інших праць помітно вирізняється ґрунтовне дослідження Леоніда Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно» видане в 1928 році. У ньому автор визначає основні аспекти кінематографа як особливого своєрідного мистецтва з притаманною тільки йому специфічною мовою. Цю книгу не можна вважати забутою. Її згадує, зокрема, Л. Госейко у своєму дослідженні «Історія українського кінематографа 1896–1995» [1, 57] як одну з найважливіших теоретичних праць з теорії кіно цього періоду. Та наше завдання заглибитись у теорію

Л. Скрипника, щоб з'ясувати основні положення його теоретичного підходу до природи монтажу і спробувати оцінити значення цієї теорії для практики монтажу та спробувати визначити її місце серед інших актуальних монтажних теорій свого часу.

Системний підхід Л. Скрипника до вивчення природи кінематографічної мови виходить з принципів структурного аналізу, характерного в 20-і роки ХХ ст. для конструктивістського методу. Визначення конструкції як загальноорганізуючої схеми осмислення внутрішніх процесів функціонування системи кінематографічної побудови мислиться дослідником у контексті наково-прикладного, за конструктивістською термінологією — утилітарного. Доцільність і необхідність як основні принци-

пи існування побудови є висхідними параметрами підходу.

Активно уживана конструктивістська термінологія та методологічний підхід, посилання на теоретиків цього напрямку підтверджують конструктивістські засади і уподобання автора. Таким чином, висхідні положення конструктивістської теорії [2] автором приймаються беззаперечно як базові поняття, на яких ґрунтується дослідження.

У підході до кінематографа, як незалежного мистецтва, Л. Скрипник визначає його специфічні виражальні засоби. “Основні «фарби» цієї палітри такі: 1) фотографічна інтерпретація, як конечний спосіб оформлення всієї роботи коло створення фільму, 2) монтаж — організація окремих зорових атракціонів, 3) формальна композиція кадру, 4) змінна точка зору на предмет показу і т. д.” [3, 16].

Важливе місце у цій структурі приділяється монтажу. Теорія монтажу Л. Скрипника представляє собою своєрідну систему. Добре обізнаний у теорії та практиці зарубіжного, російського та вітчизняного кінематографа, у новітніх і прогресивних його тенденціях, авангардних пошуках і експериментах, автор пропонує свій власний погляд на теорію монтажу, який вирізняється з-поміж існуючих на той час теорій своєю обґрунтованістю, математичним прорахунком, прикладною орієнтацією та базуванням на ритмічній складовій як фундаментальному базовому елементі кінематографічної побудови.

Український теоретик підкреслює складність монтажу як окремої галузі науки теорії кіно і стверджує, що закони цієї науки залишаються поки що не вивченими. “Монтаж — розстановка в часі окремих частин кінокартини — можливо, у певній мірі ріднить кіно з музикою й особливо з поезією та художньою літературою (такти, розмір, ритм)” [3, 16–17]. Сам Л. Скрипник скромно визначає свої розвідки як найперші кроки на великому шляху нової складної науки.

Якщо основним для утворення самих зорових атракціонів є мистецтво формальної композиції кадру, то основним для утворення всього фільму є мистецтво монтажу. Виступаючи порядком організації всього фільму, монтаж має здійснюватися із врахуванням абсолютно усіх елементів фільму: і внутрішніх, і зовнішніх.

“Монтаж є організація заготовленого під час зйомання матеріалу зорового впливу на глядача (зорових атракціонів), яка за мету має примушен-

ня глядача шляхом переживання бажаних емоцій певного змісту та сили в певному порядку протягом певних відрізків часу прийняти до свідомості весь фільм у цілому і створити в результаті цілком певну концепцію всього побаченого.” [3, 65].

Впливова міць монтажу ґрунтується на емоції, тобто на найактуальнішій частині пересічної людської індивідуальності, найкоротшому і найпевнішому шляху до усвідомлення, з якого, зрештою, користуються і всі інші мистецтва. Визнання впливовості монтажу все ж не заважає теоретику стверджувати людську індивідуальність як ту характерність, що не викликає сумніву і є ціннісним фактором людського існування. Застосування подібних понять у розмірковуванні про природу явища монтажу принципово вирізняє особливість підходу українського дослідника до вивчення специфіки впливу кінематографа на глядача. Глядач оцінюється як індивідуальність з належною повагою до нього.

Головний засіб, яким повинен користуватися монтаж для емоційного впливу, — це ритм, наймогутніший із засобів, коріння якого виходить із найглибших біологічних основ людини. Ритм отримує функцію основного організаційного чинника. “Через ритм — найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм — річ абсолютно доцільна, а тому й обов’язкова” [3, 53].

Присутність факту склейки зовсім не означає, що фільм змонтовано. Функція монтажу набагато серйозніша — це “загальна архітектоніка й композиція фільму у відрізнення від архітектоніки змістовної, драматургічної, психологічної, цебто внутрішньої та формальної композиції — зовнішньої” [3, 66]. Службова роль монтажу по належному втіленню змісту фільму і доведенню цього змісту до свідомості глядача у мистецькому кінематографічному творі переростає у найважливішу, першу роль. Завдання монтажу постає надзвичайно складним: створення у глядача певної емоції чи комплексу емоцій. Подібне завдання як основне ставить перед собою музика.

Зміст фільму передається через форму. Монтаж, що є організуючим фактором всього фільму, мусить цілком відповідати змістові й ним визначатися. У іншому випадку він сам визначатиме зміст. За допомогою монтажу, наприклад, можна повністю змінити жанр фільму. Зміст фільму задалегідь відомий. Форма має бути передбачуваною у відповідності до змісту. За такою логікою “залізний”

сценарій стає справою “абсолютної художньої необхідності”. Для режисера мають бути визначеними, попередньо встановленими як елементи монтажу, так і спосіб їх монтажної організації.

“З’являючись порядком організації всього фільму, монтаж мусить робитися, беручи на облік абсолютно всі елементи фільму — і внутрішні, і зовнішні. Інакше “випадання” якогось елемента із загальної монтажної течії буде не менш шкідливе, ніж схід з колій хоч би одного вагону в цілому потязі” [3, 66–67].

Головними елементами монтажу Л. Скрипник називає: 1) літературний зміст; 2) гру акторів; 3) рухи акторів та речей; 4) темп; 5) ритм; 6) композицію кадру; 7) написи. Кожний з елементів являє собою окрему “монтажну лінію”, яка, в свою чергу, теж розбивається по кількох напрямках відповідно до різних ролей, що їх відіграє в фільмі певний елемент.

Визначаючи головні елементи монтажу, Л. Скрипник все ж особібно вирізняє ритм в той час, як і літературний зміст, і гра акторів, і рух акторів, і темп, і композиція кадру, і навіть написи, безпосередньо пов’язані з фактором ритму і не існують без цього елемента. Причому сам Л. Скрипник у більш детальному розборі усіх перелічених елементів монтажу говорить про цей незаперечний факт. При ретельному аналізі кожного елемента він посилається на монтажну криву, яка і є безпосереднім показником стану ритмічної насиченості кадру чи частини кадру. Монтажні переходи здатні збити стабільність чи плавність цієї кривої. Такі збої, за великим рахунком, мають бути пояснені автором, доведені як художня необхідність. В інакшому випадку спади у розвитку монтажної кривої призводитимуть до спадів глядацького сприйняття. Однак не тільки монтажні стики здатні створити збій у розвитку монтажної кривої. Збої ритму на будь-кому рівні кінематографічної побудови також можуть внести такий збій.

Таким чином, “ритм — основа всього монтажу. Неритмічний монтаж — не монтаж. Форм ритму безліч, і справжню майстерність — у виборі заздалегідь відповідної форми для кожного окремого змістовного епізоду і — ще важча справа — у виборі загальної для всього фільму форми і в точному дотриманні її протягом всього фільму.” [3, 67].

Л. Скрипник вводить вжиток термін “монтажна крива”. “Монтажна крива” спеціально не визна-

чається дослідником, але вживається постійно при оцінці можливостей монтажних переходів. Отже, під монтажною кривою автор розуміє суму чинників, які характеризують кожний окремих кадр, і які в результаті поєднання кадрів вступають у певну взаємодію. В результаті такої взаємодії з’являється загальний монтажний малюнок певної склейки, а надалі — наступних структурних монтажних одиниць: малюнок певної монтажної фрази, сцени, епізоду, і фільму в цілому. Нормою монтажної кривої дослідник розглядає безперервну лінію, що не має точок розриву. Відхиленням від норми є паузи, стрибки, будь-які переривання безперервного малюнку лінії. Відхилення від норми, за переконанням дослідника, завжди потребують авторського пояснення. Монтажна крива представляє собою явище, що його визначають усі елементи побудови кожного кадру, а також і усі елементи побудови фільму. Таким чином, поруч із терміном “монтажною кривою” з’являються терміни “крива ритму”, “крива акторської гри” тощо. Кожна з цих кривих має значення при визначенні загальної монтажної кривої. І всі ці криві у відповідності мають бути узгодженими при монтажних переходах від кадру до кадру.

Так, наприклад, при монтажі по акторській гри “в кожному кадрі можна накреслити “криву гри”. Початки й кінці цієї кривої повинні бути в певних, свідомо заздалегідь установлених взаємовідносинах з кінцями і початками аналогічних кривих сусідніх кадрів” [3, 69]. Найпростішим і найрозумілішим зв’язком буде з’єднання в місці склейки кінця кривої гри одного персонажа попереднього кадру з кривою гри іншого персонажа в наступному кадрі в одній точці. Якщо така схема дотримана, то результатом склейки буде безперервність змісту і дії. Різниця точок кривої гри у моменті склейки, або різниця висот кінця першої і початку другої кривих вимагатиме подальших пояснень. Ті саме принципи узгодженості сусідніх кадрів діють і при монтажі за літературним змістом, за рухами акторів і речей, при монтажі за темпом, композицією кадру тощо.

Ефект “наростання” темпу, наприклад, може бути досягнутий шляхом стрибокового поєднання кадрів. Якщо між кінцем кривої темпу одного кадру й початком кривої чергового кадру кожного разу уживати хоча б невеликий стрибок угору, з’явиться необхідний ефект “наростання” напруги, загальна

лінія темпу підійматиметься весь час догори під певним кутом. Навіть якщо лінії темпу кожного окремого кадру поземні (або рівномірні), оскільки витримані у певному одному темпі, стрибки, що з'єднують кінці і початки цих ліній створюватимуть низку сходів, що підійматимуться вгору під заданим кутом. У випадку такого монтажу варто дотримувати доцільну необхідну тривалість кожного кадру, аби не створювати ефекту дрижання за недостатньої тривалості кадрів. Надто короткі кадри у такому випадку можуть бути недостатніми і викликати роздратування у глядача через його неспроможність їх засвоєння.

Іще складнішим завданням на цьому шляху є завдання безперервного, невинного “нарошення” темпу. У такому випадку наростання мусило б йти вгору під тим самим кутом в кожному окремому кадрі, а кінці і початки сусідніх кадрів — точно збігатися в одних точках. Загальна монтажна крива складалася б тоді як геометрична сума кривих окремих кадрів. Підготовка матеріалу до такого монтажу потребувала б найточнішого попереднього розрахунку всієї роботи.

Л. Скрипник окремо звертає увагу також на певну лінію, яка може бути організаційною для формування кадру. Наприклад, траєкторія руху певного об'єкта може представляти таку лінію. У такому разі ця лінія виступатиме “домінантним зовнішньо-композиційним елементом (прекрасно ототожненим, до речі, із змістовним акцентом). В інших випадках домінантою композиції може бути якась частина площі (“пляма” чи “маса”), або якась комбінація ліній та мас” [3, 75]. У процесі монтажу виникає потреба співставлення кадрів на монтажному столі задля виявлення їх домінантних композицій і можливості поєднання цих композицій. Звичайно, ідеальними умовами виходу на етап монтажу є ретельна попередня робота над кожним кадром ще у підготовчий період, що включала б розробку композиції кожного кадру із дотриманням цих розробок під час зйомки.

Звернення уваги на аспекти поєднання кадрів за темпом, а також за зовнішньо-композиційним чинником, яким може виступати певна домінантна складова кадру (траєкторія руху, “пляма” чи “маса” тощо) свідчать, зокрема, про відповідність теоретичних пошуків Л. Скрипника передовим розвідкам теоретиків кіно свого часу. У цьому ж напрямі в цей саме період ретельно працювали російські те-

оретики і практики кіно. Зрештою, ці дослідження призвели до появи всесвітньовідомої теорії так званого “російського монтажу”. Як відомо, надалі орієнтація на компоненти зовнішньо-композиційного оформлення кадру, приміром, є основою відповідного принципу так званого “непомітного монтажу”. Формування теорії найбільш сприйнятного переходу від кадру до кадру належить Л. Кулешову, і надалі розробляється і удосконалюється у межах російської школи, зокрема О. Соколовим. Відповідний принцип, зокрема, у теорії О. Соколова звучить, як “Монтаж за композицією кадрів” [4].

За Л. Скрипником слід розглянути також і кілька прийомів зйомки, що безпосередньо мають відношення до монтажних поєднань кадрів. На сьогоднішній день не усі вони використовуються, та на 20-і роки ХХ століття ужиток цих прийомів був достатньо розповсюдженим явищем, в тому числі й в українському кіно.

“Діафрагма” — прийом, що дозволяє змінити звичні рамки кадру частіше на коло або рідше на іншу фігуру. “Діафрагма” може бути такою, що закривається і такою, що відкривається. “Вжиток діафрагми в першому разі визначається необхідністю зосередити увагу глядача на певній деталі всього кадру шляхом знищення всього останнього змісту кадру. Вжиток саме цього прийому доцільний лише в одному випадку: коли за монтажних вимог необхідно одночасно з цим зосередженням на даній деталі поступово *звести на нуль* ритмічну лінію монтажу. Прийом закривання діафрагми можна вважати аналогією до того прийому у музиці, коли мелодія закінчується *одною* нотою, що йде *diminuendo*, аж доки зовсім завмре.” [3, 57].

Прийом відкривання діафрагми, навпаки, можна порівняти з мелодією, яка починається з одної ноти та розвивається в багатоголосе звучання. При відкриванні діафрагми монтажна крива йде завжди вгору.

“Затемнення — це аналогія до *diminuendo* всієї оркестри, від повного звучання до павзи. Висвітлення — вступ *crescendo* від павзи до повного звучання” [3, 58]. Велике змістове навантаження цих прийомів зумовлює необхідність обережної роботи з ними, аби не знецінити їх значення.

Монтажна лінія першого кадру знижується до нуля у випадку затемнення. Якщо другий кадр починається з поступового висвітлення, то його монтажна лінія поступово розвивається з цього ну-

льового первісного стану. У місці склейки обидві монтажні криві поєднуються на нулі і це забезпечує безперервність у триванні монтажної кривої. Щоправда, це тривання буде відбуватися певний час на нульовому рівні. Тобто — це означатиме паузу. Зрозуміло, що насправді далеко не завжди вимоги художності вимагають таких “пауз”, які являють собою фактичне знищення всякої напруженості, і, як наслідок, зниження до нуля кривої монтажу.

Якщо ж режисер припускає “стрибок” монтажної кривої від паузи до повного звучання, тобто коли після повного затемнення наступний кадр починається не з поступового висвітлення, а одразу, то автор мусить мати виправдання цього стрибка. “Затемнення збільшує, так би сказати, навантаження наступного кадру, бо позбавляє його можливості увійти в свідомість глядача за допомогою безперервної монтажної кривої, яка цей вхід значно полегшує. Так саме й висвітлення, що теж спричиняє стрибок монтажної кривої, вимагає виправдання” [3, 59].

Як хороший випадок застосування прийому затемнення Л. Скрипник приводить приклад “Звенигори” О. Довженка, коли після низки кадрів “батьорі сучасної симфонії індустрії” після темного екрану лід викопує із землі старовинну шаблону і мрійливо її розглядає. Темний екран у цьому випадку дозволяє поєднати у монтажі величезний стрибок у часі від епохи індустріалізації до давніх часів козаччини.

Вживання прийому “напливу”, коли один кадр поступово замінюється іншим без затемнень та висвітлень, задає абсолютно нові характеристики монтажу. Монтажний ритм у такому випадку залишається тривалим, безперервним. Пауз і завмирань цей прийом за своєю суттю не передбачає. “Але втім-то й річ, що стрибок може бути і дуже часто буває. Вживаючи цей прийом, необхідно *особливо* стежити про безперервність монтажної лінії в місці з’єднання, бо з’єднання це відбувається не моментально в місці склейки, а протягом певного часу, коли *обидва* кадри є одночасно на екрані. Тут особливо помітна кожна помилка, особливо помітні взаємовідносини монтажної лінії в обох кадрах, особливо помітні також взаємовідносини формальної композиції обох кадрів, бо кадри *накладаються* один на другий” [3, 59]. Монтажно узгоджена форма вжитку напливу відбувається в комбінації кадрів, що їхні композиції та монтажні лінії пасують одна до одної без стрибків. Тоді напливи цілком

зливають загальну лінію монтажу, загальну течію монтажної оповіді в безперервний, плавний, спокійний нарратив. Ефект, який досягається від такого розрахованого ритмічного узгодження часто носить вражаючий епічний характер. Будь-які стрибки у монтажній лінії при застосуванні прийому “напливу” також вимагають виправдання.

Ритм, як складова монтажу та одна з основних організуючих одиниць монтажної побудови і механізмів впливу на глядача, вимагає особливої уваги. “Коротка формула вимог, яким мусить відповідати монтаж фільму щодо ритму: *ритмічний монтаж ритмів*. Ритмом мусять бути просякнуті всі елементи оформлення фільму. Як от акторська гра, декорації, формальна композиція кадру і т. д. Недавно деякі режисери намагаються створити ритмічність гри та руху акторів за допомогою якоїсь відповідної музики, яка грає під час знімання” [3, 72]. Потрібно нагадати, що мова іде про створення ритму в німому кіно.

Всі ритми окремих елементів фільму монтаж мусить з’єднати в єдине ритмічне ціле. Цей процес вимагає, перш за все, цілковитого погодження окремих ритмів між собою, тобто попереднього їх встановлення, адже будь-яка випадкова комбінація ритмів лише в порядку винятку може з’єднатися у щось ціле. Монтаж ритмів далі мусить не тільки не “збивати” окремі ритми, але і, навпаки, виявити їх і підкреслити. Зрозуміло також, що загальна ритмічна форма монтажу фільму визначається цілком точно всіма окремими формами ритму окремих частин фільму і мусить бути теж цілком точно передбаченою.

Засобом для досягнення ритмічності монтажу, за переконанням Л. Скрипника, є тільки встановлення певної довжини окремих кадрів і правильних початків і кінців окремих кадрів. За теорією Л. Скрипника, тут вступає у дію правило “необхідності і достатності”. Це правило, таким чином, пов’язане із вживанням певної довжини кадру і врахуванням ритмічної насиченості кожного окремого кадру. Дія цього правила встановлюється самим режисером як автором кінематографічного твору у відповідності від тих художніх завдань і тієї мети, яку він переслідує.

“Необхідність точного встановлення самого місця обрізування кожного кадру очевидна: обрізуючи плівку, треба пам’ятати, що цим самим завжди обрізуєш і *всі монтажні криві*, що в ній проходять.

Треба свідомо ставитися до цього, точно уявляти собі висоту кривої... на місці зрізу і співвідношення цієї висоти з висотою початку кривої наступного кадру” [3, 73].

Керуючись наперед встановленою формою ритму, можна або примушувати монтажні криві збігатися в одній точці, або допустити “стрибок” цілком певних розмірів і напрямку. Перший випадок — певна норма, другий, що має наслідком аритмічність, є могутнім засобом для показу сцен певного відхилення від норми: ненормальна психіка, несподіванки, реальні чи фантастичні, гротескові елементи тощо. Глядач гостро реагує на такі аритмічні шматки на тлі всього ритмічно-змонтованого фільму. Ці шматки дратують, бентежать, викликають емоції протесту, породжені інстинктом самозбереження нормального організму. “Правильний” ритмічний монтаж ритмів являє собою найбільш відповідальний і складний процес у створенні фільму.

Теоретичне дослідження Л. Скрипника “Нариси з теорії мистецтва кіно” містить у собі ґрунтовну розвідку щодо природи монтажної побудови кінематографічного твору, яку, без сумніву, можна вважати надзвичайно актуальною і сміливою для свого часу. Сам автор дуже скромно оцінив свою роботу у цьому річизі, підкреслюючи, що ним зроблено лише перші кроки на шляху вивчення великої науки монтажу. У його планах було продовжити розпочаті дослідження, та рання смерть позбавила його такої можливості.

Насправді, здійснені Л. Скрипником “кроки”

у напрямі вивчення теорії монтажу були надзвичайно важливими на той історичний момент, коли відбулося визнання кінематографа як мистецтва і велись пошуки його своєрідної мови. Л. Скрипник визначив основні елементи монтажу, вивів ритмічну складову як необхідний організуючий елемент монтажу, ввів поняття монтажної кривої і визначив складну структуру цього феномену. Окремі висновки, зроблені Л. Скрипником, збігаються з висновками провідних тогочасних теоретиків монтажу, зокрема, Л. Кулешова.

“Нариси з теорії мистецтва кіно” Л. Скрипника також можна оцінювати як показову працю. Тут порушуються ті аспекти теорії кіно, якими цікавилися як теоретики кіно, так і самі українські кінематографісти у 20-х роках ХХ ст. Важливо, що основна увага, як показує дослідження Л. Скрипника, звернена на формування суто кінематографічної мови і на монтаж як один з найважливіших засобів кінематографічної виразності, основою якого виступає ритмічна складова.

Зрештою, основною заслугою Л. Скрипника у галузі монтажу, можна вважати виведення ним своєрідної монтажної теорії, базованої на ритмічному чиннику, однією з найважливіших відмінностей якої є її практична спрямованість та чітке утилітарне призначення. Пророблена Л. Скрипником робота дає матеріал для подальших практичних та теоретичних розвідок у цьому напрямі, які і на сьогоднішній день не втрачають своєї свіжості та актуальності.

Література:

1. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа 1896 – 1995 / Л. Госейко. – К.: КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.
2. *Наумова Л. М.* Російський радянський конструктивізм як творчий метод радянської культури 20–30 років ХХ ст. / Л. М. Наумова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. – К.: 2012. – Вип. 10. – 344 с., с. 79–96.
3. *Скрипник Л.* Нариси з теорії мистецтва кіно / Л. Скрипник. – Харків: Державне видавництво України, 1928. – 93 с.
4. *Соколов А. Г.* Монтаж: телевидение, кино, видео / А. Г. Соколов. – М.: Издательство 625, 2000. Часть первая. – 207 с., с. 87–90.
5. *Скрипник Л.* “Звенигора” О. Довженка / Л. Скрипник // Нова генерація. – 1927. – № 3, грудень. – с. 56–58.
6. *Зубавіна І. Б.* Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна. – К.: Щек, 2008. – 447 с.
7. *Юдкін-Ріпун І.* Семантичний ритм лібрето музичної драми / І. Юдкін-Ріпун // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць. / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. – К, 2010. – Вип. 7. – 372 с., с. 136 – 154.
8. *Зинченко В. П., Вергелес Н. Ю.* Формирование зрительного образа / В. П. Зинченко, Н. Ю. Вергелес. – М.: Издательство Московского университета, 1969. – 108 с.
9. *Рудь И. Д., Цуккерман И. И.* О пространственно-временных преобразованиях в искусстве / И. Д. Рудь, И. И. Цуккерман // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: “Наука”, 1974. – 300 с., с. 262 – 274.
10. *Гинзбург М. Я.* Ритм в архитектуре / М. Я. Гинзбург. – М.: издательство “Среди коллекционеров”, 1923. – 120 с., с. 13.
11. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.* – Л.: “Наука”, 1974. – 300 с.