

УДК 791.63(477)"192"

РИТМ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ В ТЕОРІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

Лариса Наумова

У статті йдеться про ритм як про один із найважливіших базових елементів кінематографічної творчості, що виявляється на різних її етапах: у прийомах зйомки та в монтажі, виступає компонентом композиції кадру. Ці аспекти, зокрема, розглянуто в дослідженні Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно» 1928 року. Автором статті визначено різновиди ритму і проаналізовано особливості їхнього застосування на різних етапах творення фільму.

Ключові слова: Л. Скрипник, ритм, кінематограф, композиція кадру, зйомка, монтаж.

The article is dedicated to rhythm as one of the most important basic elements of cinematographic works, been revealed at various stages: in shooting methods and editing, rhythm as the component of a scene composition. These aspects, in particular, are considered in L. Skrypnyk book *Essays on Cinema Art Theory* (1928). The article authoress has determined rhythm types and analyzed the peculiarities of their use at different stages of film-making.

Keywords: L. Skrypnyk, rhythm, cinema, a scene composition, shooting, editing.

На межі 1920–1930-х років відбувалося становлення самобутнього українського кінематографа і водночас здійснювались серйозні розвідки в галузі теорії кіно. Зі статтями щодо специфіки кіномистецтва та природи кінематографічної мови виступали режисери, сценаристи, оператори. Вагомим внеском у розвиток теорії кіно можна вважати працю Леоніда Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно» (1928). Це видання стало першим і єдиним систематичним дослідженням автора. Рання смерть позбавила його можливості продовжити заплановані подальші наукові студії у цьому напрямі. Однак проведена робота свідчить про величезний потенціал і наукову та практичну цінність дослідження.

Системний підхід Л. Скрипника до вивчення природи кінематографічної мови виходить із принципів структурного аналізу, характерного для конструктивістського методу (підходу) 1920-х років. Визначення конструкції як загальноорганізуючої схеми осмислення внутрішніх процесів функціонування певної системи мислиться дослідником у контексті науково-прикладному, за конструктивістською термінологією – утилітарному. Доцільність і необхідність як основні принципи існування побудови є висхідними параметрами підходу.

Активно уживана конструктивістська термінологія та методологічний підхід, посилення на теоретиків цього напрямку під-

тверджують конструктивістські засади і уподобання автора. Таким чином, висхідні положення конструктивістської теорії [3] автором приймаються беззаперечно як базові поняття, на яких ґрунтується дослідження.

У «Нарисах з теорії мистецтва кіно» автор намагається систематично проаналізувати специфіку мови кінематографа як самостійного мистецтва. Однією з найважливіших тем, до якої він весь час повертається впродовж дослідження, і яку не може оминати на кожному етапі своєї праці – ритм і ритмічна побудова кінематографічного твору. Крім того, саме ритм Л. Скрипник вважає найдієвішим фактором впливу. «Через ритм – найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм – річ абсолютно доцільна, а тому й обов'язкова» [5, с. 53]. Отже, присутність ритму є одним із найелементарніших способів донесення інформації до сприймаючого.

Зацікавлення ритмом як структурною одиницею художнього твору характерне не тільки для Л. Скрипника. У контексті кінематографа саме в цей час вивченням природи ритмічних побудов займаються російські практики і теоретики кіно С. Ейзенштейн, В. Пудовкін та Л. Кулешов. Постійний практичний експериментальний пошук у цьому напрямі веде також Дзига Вертов, знімаючи свої фільми і на українських кіностудіях.

Надзвичайно цікавий підхід до питання ритму виявляють авангардні українські ре-

ТЕОРІЯ

жисери. У визначенні жанрів своїх фільмів вони часто ідуть від традиційної народної культури. Жанр стрічки «Звенигора» (1927) О. Довженко визначає як кінопоему, картини «Арсенал» (1929) – як історико-революційну епопею. Стрічку «Злива» (1929) І. Кавалерідзе називає «Офортами до історії Гайдамаччини» (за мотивами поеми Т. Шевченка), фільм «Перекоп» (1930) – «Пісню про Перекоп», кіноепопею. Таким чином, епос і поема є базовими жанрами, зокрема, для творчості цих режисерів в окреслений період. Однак такий підхід зовсім не означає відсутність у цих фільмах авангардних пошуків, зокрема в річці ритму, на що також звертає увагу в своїй праці Л. Скрипник.

Зацікавлення природою ритму в 20-х роках ХХ ст. характерно і для інших мистецтв, про що свідчать, приміром, авангардні напрями живопису та скульптури, експерименти з поетичним і прозовим текстами в літературі.

Практично й теоретично природу ритму в театрі досліджують російські режисери В. Мейєрхольд, К. Станіславський, в Україні – Лесь Курбас. Як зауважує І. Юдкін-Ріпун, ґрунтуючись у тому числі на висновках Н. Корнієнко, у своїй режисерській практиці Лесь Курбас долає зовнішні хореографічні витoki ритмопластики, «розробляючи партитуру ритмічних перетворень» і «методологію відчуження засобами ритму як внутрішньої пластики». «В підсумку “ритм перетворюється на структурну одиницю, яка по-різному живе в мікросюжетах вистави”, тобто постає чинником семантичного розвитку» [6, с. 138]. У своїй оцінці ритмічних побудов дослідник звертає увагу на різницю способів ритмічної організації, що, відповідно, говорить про різний спосіб, рівень оцінки і роботи з матеріалом. Семантичне ритмотворення є більш складним принципом побудови, базованим на роботі зі змістами і сенсами. Отже, в українському театрі в творчості Леся Курбаса вже застосовується ця складна ритмічна побудова.

Загалом, І. Юдкін-Ріпун зазначає, що «сама концепція ритму як семантичного процесу належить до здобутків театральної культури ХХ ст.» [6, с. 138]. Тому звернення до ритму як провідного чинника фільмот-

ворчості є актуальним аспектом розгляду структурної побудови фільму. Утім, як відзначає Л. Скрипник, існує певна складність вивчення процесів сприйняття ритму. Це пояснюється зокрема й тим, що ритм переважно не пізнається, а відчувається (і часто несвідомо). Його перцепція й апперцепція базовані на емоції, інстинкті та інтуїції. Це становить труднощі при спробах його раціонального визначення та вивчення.

Хоча найбільш наявно ритмічними мистецтвами є музика, танець і поезія, ритм кінематографічного твору мусить бути набагато складнішим. Кінематограф є синтетичним мистецтвом і концентрує в собі всі інші мистецтва з притаманними їм особливостями, включаючи ритмічну побудову.

Отже, ритмом, за переконанням автора, пронизані усі елементи кінематографічної побудови. Однак значення організаційно-структуруючого фактора ритм отримує передусім у таких фундаментальних елементах кінематографічної побудови, як формальна композиція кадру та монтаж. Для цих елементів ритм є невід'ємною і найважливішою складовою.

Формальна композиція кадру

Поняття краси, іманентне мистецтву, відповідно до конструктивістської теорії мистецтва, поступово замінюється абсолютною формулою простоти і доцільності. Ця формула знаходить своє практичне втілення безпосередньо в композиції кадру. Простота і доцільність – взаємопов'язані компоненти одного цілого, їх осібно визначення неможливе. Під цією формулою мається на увазі ясне, зрозуміле, найпростіше і найдоцільніше заповнення рамок кадру, відповідно до загального завдання режисера та точного обліку значення композиційних засобів.

У фільмах із наявним літературним змістом композиція, так само, як і монтаж, має бути підпорядкована загальному змісту кадру та його обслуговувати. При відсутності літературної змістовності композиція сама входить як одна з головних складових частин до змісту фільму.

«Кінокомпозиція за мету повинна мати досягнення у глядача враження зрозумілого

й доцільного руху, який був би в органічному й гармонійному зв'язку з усіма іншими рухами та непорушними елементами композиції; цей основний домінуючий рух мусить бути збудований композиційно в точному погодженні із змістовним завданням даного шматка фільму, а також бути заснованим на певному, теж заданому ритмі» [5, с. 50].

У мистецтві в контексті композиції за технічними ознаками ритм можна поділити на динамічний і статичний. Динамічний ритм характерний для усіх мистецтв, які розвиваються в часі. Статичний – для мистецтв станкових. Хоча для кіно природним є перший, та воно все ж має оперувати обома видами ритму.

Динамічний ритм – розміщення в часі в певному порядку елементів впливу на глядача з урахуванням суто біологічних основ психіки людини. Так само, як і в монтажі, динамічний ритм композиції визначається змістом, і певною мірою сам визначає зміст.

Важливо, що за своєю інтенсивністю динамічно-ритмічні побудови можуть мати абсолютно різний її ступінь. Для наочного прикладу автор приводить випадок із потягом, який рухається по колії, розташованій: 1) рівнобіжно до обрїю (поземно) і 2) вглиб екрана на обрїй (сторчово).

У першому випадку в результаті отримаємо рівномірний рух одноманітних вагонів в одному напрямі. І ритм такого руху відповідно буде рівномірним і одноманітним. Якщо цей кадр показувати довго, то глядач може і заснути.

У другому випадку можуть бути розглянуті два варіанти руху потяга: на глядача і від глядача. При русі потяга на глядача, завдяки зростанню за законами перспективи розмірів потяга, вагонів та їх швидкості, ритмічна лінія поступово зростатиме, що приведе до концентрації уваги глядача. У випадку руху потяга вглиб кадру, лінія ритму поступово знижуватиметься через зменшення вагонів та швидкості руху відповідно до тих самих законів перспективи. У кінцевому результаті спостерігання потяга в другому варіанті призведе до зниження ритмічної лінії та до падіння напруги, яке відбуватиметься впродовж сприйняття цього кадру.

Якщо динамічний ритм є відносним поняттям, то статичний ритм – поняття цілковито умовне, адже категорія ритму безпосередньо пов'язана з часом, і автономне існування ритму поза плином часу неможливо уявити. Це твердження, зрештою, не може бути застосовано повною мірою до кіномистецтва. Визначивши кіно як мистецтво, що розвивається в часі, автор однозначно ствердив плин часу як необхідний атрибут існування кіно. Навіть статичність у кінематографі в такому випадку має характерність плину. Навіть непорушність в умовах кіно триває в часі.

Однак Л. Скрипник, говорячи навіть про станкові мистецтва, зауважує: щодо них цілком доречно вести мову про ритм і, відповідно, про ритмічні побудови. Враховуючи особливості людської свідомості, природно, що людина взагалі нічого не може уявити поза межами плинності часу. Уявлення часу охоплює абсолютно кожний елемент людського буття. Навіть непорушна, статична картина уявляється людині такою, що існує в часі. Саме в основі цих спостережень міститься коріння поняття «статичного ритму». Пізніші наукові розвідки дозволили дійти висновку, що сприйняття картини або будь-якого іншого статичного зображення навіть на рівні фізіологічної роботи ока не є статичним¹ [2; 4]. Людське око навіть при сприйнятті статичного об'єкта здійснює величезну кількість рухів стрибкоподібного й обігаючого характеру. Ці рухи, які мають назву саккад, здійснюються за долі секунди і є неусвідомленими. Однак людина і під час свідомого сприйняття (оскільки це для неї природно) удає собі рухи в непорушній картині, сприймає лінію, як наслідок руху точки.

У своєму дослідженні Л. Скрипник посилається на теоретичні розвідки одного з теоретиків і лідерів конструктивізму, архітектора-практика М. Гінзбурга. Автор теоретичної праці «Ритм в архітектурі», що була видана в Москві в 1923 році, так характеризує уявлення ритму певної кривої лінії: «Накреслена лінія є результат поступального руху точки, що змінює своє місцезнаходження в просторі. Та якщо лінія зображена, рух уже припинився і для нас,

ТЕОРІЯ

тих, хто сприймає накреслену криву, немає зрозумілості осягнення активного руху. Та все ж ми сприймаємо відоме відчуття ритму від даної кривої, таким чином, елемент руху повинен існувати. І дійсно, ритмічна чарівність, що з'являється при сприйнятті даної кривої, пояснюється тим, що кожний раз, коли ми кидаємо на неї погляд, ми уявно повторюємо поступальний рух точки, яка колись справді здійснила цей активний рух» [1, с. 13].

М. Гінзбург, виходячи з цього, пропонує замість поняття «статичного» ритму назву «пасивно-динамічного», фактично повністю заперечуючи можливість статичного сприйняття будь-якого художнього твору чи взагалі об'єкта людиною. Сам же Л. Скрипник зупиняється на визначенні цього ритму як «концептивного уявлено-динамічного», оскільки динамічність цього ритму присутня в уяві глядача. Поняття ж концептивності вживається з наступних причин: сприйняття такого ритму є результатом закінченого процесу усвідомлення цього об'єкта сприйняття.

Крім того, «статичний» чи «уявлено-динамічний» ритм може відчуватися також і в процесі сприйняття об'єкта. Причина цього полягає в неможливості одночасного сприйняття дуже великих за розміром об'єктів. Кут чіткого зору ока людини надто малий, і тому предмет пізнається аналітично, невеликими частинами. Наприклад, при необхідності осягнення величезної споруди, сприйняття відбувається поступово. Рух зору по об'єкту сприйняття в цьому випадку створює динамічний ритм у сприймаючого. «Велика кількість вікон поруч одне з одним у правильному розпорядку по правильній лінії дасть при русі очей вздовж цієї лінії враження динамічно-ритмічне... Цей "статичний" (оскільки він є належністю нерухомого предмету) ритм я пропоную назвати "перцептивним уявлено-динамічним ритмом"» [5, с. 55]. Отримане динамічно-ритмічне враження буде подібним до того, яке отримує глядач при сприйнятті рухомого потяга в першому прикладі (коли потяг рухається рівнобіжно до обр'ю, поземно).

Отже, існує кілька різновидів динамічного ритму, а також так званого статичного

або уявлено-динамічного ритму. Усі ці типи ритмів необхідно враховувати при композиції кінокадру. Але варто зауважити: завдання щодо уявлено-динамічних ритмічних композиційних побудов розрізнятимуться.

У ситуації перцептивного уявлено-динамічного ритму композиція здебільшого має аналогічне завдання, що й у випадку чистого динамічного ритму. Часто цей тип композиції використовується при показі нерухомих об'єктів рухомою камерою, коли камера ніби відтворює рух ока глядача, що сприймає об'єкт частинами. У випадках, коли речі є нерухомими елементами композиції, тобто виглядають нерухомими на екрані, вага такого типу ритму знецінюється, оскільки головна увага глядача спрямовується на рухомі об'єкти. Натомість застосування такої композиції кадру вимагає врахування невеликого розміру кута зору глядача. Це означає, що і при цілковито статичних зовнішніх характеристиках кадру, очі глядача рухатимуться по кадру, створюючи динамічний характер процесу сприйняття.

У ситуації концептивного уявлено-динамічного ритму завдання кінокомпозиції буде тим самим, що і завдання будь-якого статичного мистецького твору. Композиція має бути розрахованою на поступальність глядацького сприйняття. Після того, як глядач довів до своєї свідомості цю композицію в цілому, має скластися закінчена концепція, пронизана формою динамічного ритму.

Найскладніше завдання, з яким стикається автор кінематографічного твору, полягає в подальшому злитті усіх різновидів уявлено-динамічних ритмів з усіма різновидами справжніх динамічних ритмів. Злиття це може дати гармонійне поєднання, при якому всі ритми складатимуться в один загальний, посилений і збагачений. Також ритми можуть поєднуватись за принципом контрасту. У такому випадку один із ритмів підкреслюватиметься контрастними до нього іншими ритмами. Поєднання може бути і таким, при якому один із ритмів чітко виражений, а решта – лише неактивне тло.

Прикладом поєднання численних різновидів ритмів може слугувати потяг, що

рухається вглиб екрана в тунелі. У цьому випадку уявлено-динамічний (концептативний) ритм тунелю складатиметься з ритмом руху потяга. До кожної миті руху потяга додаватиметься враження від відповідного місця тунелю. У результаті цього накладання крива ритму піде вгору або вниз під більшим кутом, ніж у випадку потяга в степу. Коли ж потяг їде полем, поземна спокійна крива концептативного уявлено-динамічного ритму лінії обрїю контрастуватиме до ритмічної лінії потяга, підкреслюючи її. Саме підкреслення, а не послаблення характеризуватиме рух потяга, адже в цьому випадку саме потяг – основний об'єкт композиції. Якщо спробувати досягнути такого результату, при якому лінія обрїю стала б малопомітною, що б зменшило її композиційне значення порівняно зі значенням потяга, її ритмічна вага теж зменшиться, і вона відіграватиме лише роль тла. Якщо вздовж обрїю існують ще й гори, які дають враження перцептивного уявленого ритму, тоді обидва уявлено-динамічні ритми слугуватимуть тлом для справжньої динамічної ритмічної лінії руху потяга.

Визначення ритму кадру, а також його інтенсивності має величезне значення не тільки для сприйняття кожного окремого кадру, але і для здійснення загальної монтажної побудови. «На жаль, ритмічні кадри не досить часто трапляються, та ще й часто ритм одного кадру “збиває” ритм другого кадру. Але все ж таки тільки така спостерігально-аналітична робота може допомогти справжньому уявленню, що таке є ритм у кінокомпозиції. Жодними словами цього уявлення дати не можна» [5, с. 54].

Прийоми зйомки

Є кілька прийомів зйомки, що безпосередньо стосуються ритмічної організації кінематографічного твору як на рівні внутрішньокадрового ритму, так і монтажної ритмічної побудови. На сьогодні не всі використовуються, та у 1920-х роках ужиток цих прийомів був доволі розповсюдженим явищем, зокрема й в українському кіно.

1. «Діафрагма» – прийом, що зазвичай дозволяє поміняти звичні рамки кадру на коло або рідше на іншу фігуру. «Діафраг-

ма» може бути закритою і відкритою. «Вжиток діафрагми в першому разі визначається необхідністю зосередити увагу глядача на певній деталі всього кадру шляхом знищення всього останнього змісту кадру. Вжиток іменно 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» [5, с. 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.

2. «Затемнення – це аналогія до *diminuendo* всієї оркестри, від повного звучання до павзи. Висвітлення – вступ *crescendo* від павзи до повного звучання» [5, с. 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 нульового первісного стану. У місці склейки обидві монтажні криві поєднуються на нулі, і це забезпечує безперервність у триванні монтажної кривої. Щоправда, це тривання відбуватиметься певний час на нульовому рівні. Тобто це означає паузу. «Ясно, що насправді далеко не завжди тут усе гаразд: дуже не часто (коли це спеціально не задумано) вимоги художності вимагають оцих “павз”, оцих знищень всякої напруженості, що є наслідком зниження до нуля кривої монтажу» [5, с. 58].

Отже, якщо режисер припускає такий «стрибок» монтажної кривої від паузи до повного звучання, то він має виправдати цей стрибок. «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

ТЕОРІЯ

полегшує. Так саме й висвітлення, що теж спричиняє стрибок монтажної кривої, вимагає виправдання» [5, с. 59].

Вдалим прикладом застосування прийому затемнення Л. Скрипник вважає картину О. Довженка «Звенигора», коли за низкою кадрів «бадьорої сучасної симфонії індустрії» після темного екрану дід викопує із землі старовинну шаблюку та мрійливо її розглядає. Темний екран у цьому випадку дозволяє поєднати в монтажі величезний стрибок у часі від епохи індустріалізації до давніх часів козаччини.

3. Вживання прийому «напливу», коли один кадр поступово замінюється іншим без затемнень і висвітлень, задає абсолютно нові характеристики монтажного ритму. У такому випадку монтажний ритм залишається тривалим, безперервним. Пауз і завмирань цей прийом за своєю суттю не передбачає. «Але в тім-то й річ, що стрибок може бути і дуже часто буває. Вживаючи цього прийому, необхідно *особливо* стежити про безперервність монтажної лінії в місці з'єднання, бо з'єднання це відбувається не моментально в місці склейки, а на протязі 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» [5, с. 59]. Ритмічно узгоджена форма вжитку напливу – в комбінації кадрів, що їхні композиції та монтажні лінії пасують одна до одної без стрибків. Тоді напливи цілком зливаються в загальну лінію монтажу, загальну течію монтажної оповіді в безперервний, плавний, спокійний наратив. Ефект, який досягається від такого розрахованого ритмічного узгодження, часто має вражаючий епічний характер. Будь-які стрибки в монтажній лінії при застосуванні прийому «напливу» вимагають виправдання.

4. Кількаразове знімання (подвійна і більше композиція) має свої особливості вжитку від найелементарнішого ефекту до складного художнього завдання. Зокрема, у «Звенигорі» О. Довженка «кількаразову методу вживається також із метою збага-

чення кадру змістовно чи композиційно, так би мовити, збільшення оркестри. У «Звенигорі» так знято шматки, що варто назвати урочистим індустріальним маршем. Тут збагачення кадру створює враження, цілком аналогічне до великого зміцнення звучання оркестри, що цілком необхідно для передачі непереможного велетенського руху, напруження виробництва, мільйонів кінських сил» [5, с. 62].

5. Засоби затриманої зйомки (що дають ефект прискорення на екрані) та пришвидшеної зйомки (створюють ефект уповільнення) мають також свої художні завдання. Затримана зйомка найчастіше використовується для досягнення комічного ефекту, хоча є випадки, коли ефект пришвидшення дії необхідний для передачі стрімкості її розвитку та динаміки. Добре обізнаний у фільмах провідних радянських режисерів свого часу, Л. Скрипник як приклад застосування такого ефекту приводить сцену нальоту козаків на матір із фільму В. Пудовкіна «Матір». Так само пришвидшена зйомка може бути задіяна з різною метою у різних жанрах. Одним із найцікавіших застосувань цього ефекту є «початок “Звенигори”, де фігури гайдамаків, а потім дідка теж пропливають одна по одній крізь екран; це має рацію так для досягнення певної, задуманої заздалегідь ритмічної архітекtonіки, як і для досягнення враження певної епічності та нереальності, властивої легенді» [5, с. 63]. Слід зауважити, що О. Довженко у «Звенигорі» дуже часто вдається до пришвидшеного знімання (яке в результаті створює ефект уповільненої дії) як до засобу виразності. І цей засіб дає можливість режисеру отримати необхідне загальне відчуття фантастичності, нереальності, а також епічності легенди.

Монтаж

Якщо для утворення зорових атракціонів основним є мистецтво формальної композиції кадру, то для утворення всього фільму ключовим є мистецтво монтажу.

«Монтаж є організація заготовленого під час зйомання матеріалу зорового впливу на глядача (зорових атракціонів), яка за мету має примушення глядача шляхом пере-

ЛАРИСА НАУМОВА. РИТМ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
В ТЕОРІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

живання бажаних емоцій певного змісту та сили в певному порядку на протязі певних відрізків часу прийняти до свідомості весь фільм у цілому і створити в результаті цілком певну концепцію всього побаченого» [5, с. 65].

«Головний засіб, з якого повинен користуватися монтаж для емоційного впливу, є ритм, цебто знов-таки наймогутніший із засобів, що його коріння виходить із найглибших біологічних основ людини» [5, с. 66].

Визначаючи головні елементи монтажу, Л. Скрипник все ж вирізняє осібно ритм. Він наголошує, що й інші елементи монтажу: літературний зміст, гра і рух акторів, темп, композиція кадру (про що йшлося вище) і навіть написи безпосередньо пов'язані з фактором ритму і не існують без цього елементу. У більш детальнішому розборі усіх перелічених елементів монтажу дослідник детально аналізує цей незаперечний факт окремо в кожному випадку. При ретельному аналізі кожного елементу він посилається на монтажну криву, яка і є безпосереднім показником стану ритмічної насиченості кадру чи частини кадру.

Наприклад, при монтажі по акторській грі «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» [5, с. 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 в моменті склейки або різниця висот кінця першої і початку другої кривих вимагатиме подальших пояснень. Саме ті принципи узгодженості сусідніх кадрів діють і при монтажі за літературним змістом, за рухами акторів і речей, при монтажі за темпом, композицією кадру тощо.

Монтажні переходи здатні збити стабільність чи плавність кривої монтажу. Такі збої мають бути пояснені автором, доведені як

художня необхідність. В іншому випадку спади в розвитку монтажної кривої призводять до спадів глядацького сприйняття. Однак не тільки монтажні стики здатні створити збій у розвитку монтажної кривої, але й порушення ритму на будь-якому рівні кінематографічної побудови.

Приміром, ефект «наростання» темпу може бути досягнутий шляхом стрибкового поєднання кадрів. Якщо між кінцем кривої темпу одного кадру й початком кривої чергового кадру щоразу вживати 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 в певному одному темпі, стрибки, що з'єднуюватимуть кінці й початки цих ліній, створюватимуть низку ступенів, що підійматимуться вверх 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 в такому випадку можуть бути недостатніми і викликати роздратування у глядача через його неспроможність їх засвоєння.

Надзвичайно багатий матеріал для дослідження щодо ритму і темпу дає фільм «Звенигора» О. Довженка. Незважаючи на окремі «збої», що зрідка трапляються в стрічці, вона надзвичайно добре витримана ритмічно. Загальна ритмічна форма картини дуже складна. Вона є сумою найрізноманітніших ритмів і темпів – від легенди до індустріалізації. Але при цьому надзвичайно чітко відчувається єдина форма, яка і надає могутньої, монументальної єдності фільму в цілому.

Таким чином, «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. Недаремно деякі режисери намагаються створити ритмічність гри та руху акторів за допомогою якоїсь відповідної музики, яка грає під час знімання»

ТЕОРІЯ

[5, с. 72]. Варто зазначити, що мова йде про створення ритму в німому кіно.

Всі ці ритми окремих елементів кінотвору монтаж мусить поєднати в певну ритмічну цілісність. Насамперед це вимагає цілковитого погодження окремих ритмів між собою, тобто знову ж-таки попереднього їхнього встановлення, адже будь-яка випадкова комбінація ритмів лише винятково може з'єднатися в щось цілісне. Монтаж ритмів далі мусить не тільки не «збивати» окремі ритми, але й виявити їх та підкреслити. Загальна ритмічна форма монтажу фільму визначається цілком точно всіма формами ритму окремих частин фільму і має бути теж цілком достеменно передбаченою.

Засобом для досягнення ритмічності монтажу є встановлення певної довжини окремих кадрів, а також їхніх правильних початків і кінців. Правило «необхідності і достатності» щодо довжини й ритмічної насиченості кожного кадру встановлюється самим режисером як автором кінематографічного твору відповідно до поставлених художніх завдань і мети.

«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» [5, с. 73].

Таким чином, керуючись завчасно встановленою формою ритму, можна або примушувати монтажні криві збігатися в одній точці, або допустити «стрибок» цілком певних розмірів і напряму. Перший випадок – визначена норма, а другий, маючи наслідком аритмічність, є могутнім засобом показу сцен певного відхилення від звичного перебігу: несподіванки, реальні чи фантастичні, гротескові елементи, психічні розлади тощо. Такі аритмічні шматки на тлі ритмічно-витриманого фільму мають особливо впливати на глядача: дратувати, бентежити, викликати емоції протесту, породжені інстинктом самозбереження нормального організму тощо.

Висновок

Глибоке зацікавлення питанням ритму як організуючого елементу кінематографічної побудови з боку Л. Скрипника дозволяє зробити висновок про актуальність цієї теми та її популярність загалом у тодішньому українському кінематографічному середовищі.

Вивчення і визначення основних ритмічних різновидів, що мають місце при композиції кадру, аналіз окремих способів зйомки та їх впливу на ритмічну побудову кінематографічного твору, дослідження функції ритму при здійсненні монтажної побудови кінематографічного твору становлять значну частину «Нарисів з теорії мистецтва кіно». Використовуючи досвід різних мистецтв, ґрунтуючись на новітніх наукових розробках щодо природи і особливостей людського сприйняття, а також на особистій практиці, Л. Скрипник розширює розуміння поняття ритму взагалі, а також у контексті його причетності до кінематографа. Теоретичне дослідження специфіки і структури ритму в кіно дозволяє також значно розширити уявлення про можливості ритмічних побудов у кінематографі. Усі теоретичні висновки ґрунтовані на практичних експериментах і практичному досвіді, що уможливорює легке перенесення і застосування результатів дослідження в практиці кіно.

Здійснений аналіз дозволяє також зробити висновок про наближення пошуків Л. Скрипника до сучасних, найновітніших теорій ритму, зокрема, до теорії семантичного ритму, викладеного І. Юдкіним-Ріпунном у контексті театральної специфіки [6]. Проведене Л. Скрипником дослідження містить звернення до прийомів виражального і змістового ритмотворення кінофільму. Як елементарні, так і складні ритмічні одиниці узгоджені в систему загального підпорядкування. Таким чином, можна прослідкувати творення ритму від елементарного рівня (кадрика і кадру), до більших монтажних ритмічних побудов. Специфіка семантичного або змістового ритмотворення знаходить місце в монтажі по акторській грі. Так само можна обрати будь-яку компоненту монтажу і говорити про семантичне ритмотворення певного монтажного шматка.

ЛАРИСА НАУМОВА. РИТМ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
В ТЕОРІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

Звернення Л. Скрипника до прикладів з творчості О. Довженка свідчить про новаторський підхід українського режисера до розробки ритмічних побудов. На час написання «Нарисів з теорії мистецтва кіно», виданих у 1928 році, дослідник мав можливість аналізувати лише перший авангардний фільм майстра, але вже у ньому він віднаходить складні форми і прийоми ритмічної побудови, відповідні до структурного підходу організації кінематографічного матеріалу. Отже, традиційна жанрова специфіка «Звенигори» не суперечить структурному підходу до розробки матеріалу (який, зокрема, пропонує метод конструктивізму), а органічно співіснує з цим підходом, дозво-

ляючи режисерові досягнути максимального впливу на глядача.

Таким чином, праця Л. Скрипника можна вважати показовою для визначення багатьох аспектів мистецького та кінематографічного життя епохи. Сама ж теорія ритмічної побудови кінематографічного твору Л. Скрипника була надзвичайно новаторська для свого часу, і нині залишається цікавою й актуальною.

Примітка

¹ Про вплив особливостей людського сприйняття, зокрема, руху ока в процесі сприйняття, на формування кінематографічного образу в площині монтажних побудов писали О. Соколов, В. Горпенко.

Джерела та література

1. Гинзбург М. Я. Ритм в архитектуре. Москва : Среди коллекционеров, 1923. 120 с.
2. Зинченко В. П., Вергелес Н. Ю. Формирование зрительного образа. Москва : Издательство Московского университета, 1969. 108 с.
3. Наумова Л. М. Російський радянський конструктивізм як творчий метод радянської культури 20–30 років ХХ століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого ; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. Київ, 2012. Вип. 10. С. 79–96.
4. Рудь І. Д., Цуккерман І. І. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград : Наука, 1974. С. 262–274.
5. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків : Державне видавництво України, 1928. 93 с.
6. Юдкін-Ріпун І. Семантичний ритм лібрето музичної драми. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого ; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. Київ, 2010. Вип. 7. С. 136–154.

References

1. Hynzburh M. (1923). The rhythm in architecture. Moscow: Sredy kollektسیونerov, 120 p. [In Russian].
2. Zynchenko V. P., Verheles N. Iu. (1969). Formation of the visual image. Moscow: Izdatelstvo Moskovskoho unyversyteta, 108 p. [In Russian].
3. Naumova L. M. (2012). Russian Soviet Constructivism as a creative method of the Soviet culture 1920–1930 years. *Scientific herald of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named af ter I. K. Karpenko-Karyi*, 10. Kyiv, pp. 79–96. [In Ukrainian].
4. Rud Y. D., Tsukkerman Y. Y. (1974). About space-time transformations in art. *Rhythm, space and time in literature and art*. Lenynhrad: Nauka, pp. 262–274. [In Russian].
5. Skrypnyk L. (1928). Essays on the theory of cinema art. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 93 p. [In Ukrainian].
6. Yudkin-Ripun I. (2010). The semantic rhythm of the libretto of musical drama. *Scientific herald of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named af ter I.K.Karpenko-Karyi*, 7. Kyiv, pp. 136–154. [In Ukrainian].

SUMMARY

The article is dedicated to the theory by L. Skrypnyk stated in his book *Essays on Cinema Art Theory* (1928).

Leonid Skrypnyk (1893–1929) is known as Ukrainian novelist, theoretician of art and cinema, critic and publicist. He is a member of *New Generation*, famous organization of Ukrainian futurists. He has worked at Odessa Film Studio of VUFKU also.

Leonid Skrypnyk has written in *New Generation* magazine as cinema theoretician for the first time. He has shown problems of cinema and situation in Ukrainian cinema in his articles. He has written about new Ukrainian directors and their films too.

In 1928 Leonid Skrypnyk has published his book *Essays on Cinema Art Theory*. It is a serious scientific research about cinema as a new art with new own cinema language. In this book he has described all art expression tools of cinema. In *Essays on Cinema Art Theory* Leonid Skrypnyk has developed the theory of specific cinema language. Rhythm is a one of important elements in this theory.

Leonid Skrypnyk describes rhythm existence as an element of a scene composition. Rhythm also is an important component in reception of shooting methods and editing.

The rhythm function only as an element of a scene composition is very diverse. At first the rhythm function determines the view of a shot. In the second situation it defines the view of episode.

So, in one part of this theory Leonid Skrypnyk studies rhythm as a component of formal frame composition. He distinguishes some types of this rhythm and analyzes the situation in a scene composition with them.

The first type of formal still composition is the dynamic rhythm. There are two different versions of dynamic rhythm. In first of them the motion is used along the frame. In the second one the motion uses the depth of frame. In both versions another components of motion (object is moving into the frame profundity or from the scene depths, the speed of the object, its size and other characteristics) are very important.

In the second type of formal scene composition the static rhythm or imaginary-dynamic rhythm is used. There are two different versions of static rhythm too: conceptive imaginary-dynamic rhythm and perceptual imaginary-dynamic rhythm. All these rhythms appear in the process of perception.

The rhythm function acquired in the situation when director or operator selects a shooting mode is equally important. It is also of a particular significance during editing.

Leonid Skrypnyk has formulated his own editing theory of film construction in *Essays on Cinema Art Theory*. Rhythm is the basis of this theory. Other elements are dependent on it. There are many very important elements in this structure: narrative, play of actors, motions of actors and objects, tempo, composition of frame, titles and other components. They all create the rhythm and depend on the other elements in this construction. So there are many significant connections between all elements in this theory.

Leonid Skrypnyk writes about the line of edition in *Essays on Cinema Art Theory* for the first time. The line of edition is the characteristic of each edition element in connection with other elements of film edition.

So, *Essays on Cinema Art Theory* by Leonid Skrypnyk is a book about specific problems of cinema language as a language of a new form of art where the rhythm takes a decisive place. This theory is significant and actual theoretical work of the 1920s. Today it is important to understand the film process of the 1920s and its development.

Keywords: L. Skrypnyk, rhythm, cinema, a scene composition, shooting, editing.