

# Кваліфікаційна робота

освітній ступінь — бакалавр

на тему: «**Ритм у поезії та кіно**  
**(на прикладі теоретичних статей Валер'яна Поліщука та**  
**Михайла Кауфмана)**»

Виконала: студентка 4-го року навчання

Спеціальності — 035.1 ФІЛОЛОГІЯ

(Українська мова та література);

освітньої програми: Мова,

література, компаративістика

Губіна Марина Сергіївна

Керівник: Пашко Оксана Володимирівна,

кандидат філологічних наук, ст. викладач

Рецензент: Кісельова Людмила Олександрівна

кандидат філологічних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 р.

# Зміст

<b>Вступ .....</b>	<b>3</b>
<b>Розділ 1. Поняття ритму у працях В. Поліщука .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Дискусія про ритм у 1920-ті .....</b>	<b>6</b>
<b>1.2 Теорія ритму В. Поліщука .....</b>	<b>12</b>
<b>1.3 Синтаксичний підхід до опредметнення теорії хвиляд В. Поліщука ..</b>	<b>15</b>
<b>Розділ 2. Ритм у працях Михайла Кауфмана .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 «Кіноки»: теоретичний контекст Кауфмана-оператора .....</b>	<b>18</b>
<b>2.2 Принципи роботи із ритмом М. Кауфмана .....</b>	<b>24</b>
<b>2.3 Засоби утворення ритму у документальних фільмах М. Кауфмана ...</b>	<b>28</b>
<b>Розділ 3. Теорії ритму М. Кауфмана і В. Поліщука: точки сходження .....</b>	<b>32</b>
<b>Висновки.....</b>	<b>37</b>
<b>Список використаної літератури.....</b>	<b>40</b>

# АНОТАЦІЯ

кваліфікаційної роботи

Тема: «Ритм у поезії та кіно (на прикладі теоретичних статей Валер'яна Поліщука та Михайла Кауфмана)».

Автор:

Губіна Марина Сергіївна

Науковий керівник:

Пашко Оксана Володимирівна

Захищена « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 р.

## Короткий зміст роботи

В роботі проаналізовано теоретичну працю В. Поліщука «Літературний авангард» (1926) як частину віршознавчої дискусії про ритм 1920-тих. Особливу увагу приділено викладеній у роботі теорії хвиляд, її теоретичним джерелам та обґрунтуванню автором природи поділу вірша на хвиляди. Також, у роботі було запропоновано застосувати теорію функційно-категорійного синтаксису до членування віршового рядка на хвиляди.

У кінознавчій частині роботи був описаний процес роботи «Кіноків» над документальним фільмом та встановлено, які з принципів фільмування «життя зненацька» застосовував М. Кауфман. Після аналізу двох «Кіноаналіз» визначено місце ритму у документальному кіно М. Кауфмана.

У процесі зіставлення теорій ритму В. Поліщука та М. Кауфмана встановлено тотожне розуміння обома митцями поняття ритму та його ролі в їхніх творах. Зокрема, були зіставлені окремі авторські прийоми для підтримання семантично обумовленого ритму.

## Вступ

У 1920-х велися активні дискусії про ритм у різних мистецтвах: літературі, танцях, музиці, кіно тощо. Теоретичні пошуки місця ритму в українській поезії розпочалися із виходом «Елементарних законів версифікації (віршування)» М. Йогансена 1921 року. Після низки поетик Б. Якубського, Д. Загула, В. Домбровського, у 1926 виходить друком робота Валер'яна Поліщука «Літературний авангард», в якій автор відкидає класичні підходи до вивчення поезії та пропонує власну теорію хвиляд, в основі якої лежить ритм.

У кінематографії гучними теоретиками документального кіно були «Кіноки» на чолі з Дзигією Вертовим. Їхні спільні маніфести та праці стали підґрунтям нового типу документального кіно. Пізніше, вже у співпраці з ВУФКУ М. Кауфман напише власні теоретичні роботи: Первинну та Вторинну «Аналізи», які ще ближче підійдуть до процесу витворення ритму кінофільму.

Творчі шляхи Валер'яна Поліщука та Михайла Кауфмана не перетиналися. Вони не входили до одного угруповання, не писали в одному жанрі, та і писав лише один з них, інший — знімав кіно. Проте, в царині теорії їх цікавило дещо спільне — ритм, його місце у літературному чи кінематографічному творі та його функції.

**Мета:** дослідити поняття ритму у теоретичних роботах В. Поліщука та М. Кауфмана, знайти спільні риси їхніх концепцій та їхнє втілення у художніх творах.

**Виконання мети передбачає розв'язання таких завдань:**

1. Описати віршознавчу дискусію навколо поняття ритму у 1920-ті;
2. Проаналізувати теоретичні праці В. Поліщука;
3. Спробувати залучити теорію функційно-категорійного синтаксису до обґрунтування теорії хвиляд В. Поліщука;
4. Описати теоретичне підґрунтя «Кіноаналіз» М. Кауфмана: фільми та праці Дз. Вертова та «Кіноків»;

5. Проаналізувати теоретичні праці М. Кауфмана;
6. Визначити операторські та монтажні прийоми творення ритму у фільмах М. Кауфмана;
7. Знайти спільні точки теорій ритму В. Поліщука та М. Кауфмана;

**Методи, використані у дослідженні:** віршознавчий, компаративістичний, кінознавчий, граматичний, герменевтичний.

**Об'єкт:** теоретичні праці В. Поліщука та М. Кауфмана.

**Предмет:** концепції ритму у теоретичних працях В. Поліщука та М. Кауфмана.

**Структура дослідження:** робота складається зі вступу, 3 розділів, висновків та списку використаних джерел.

# Розділ 1. Поняття ритму у працях В. Поліщука

## 1.1 Дискусія про ритм у 1920-ті

Підвалини українського віршознавства були закладені на початку 1920-х рр., коли протягом кількох років вийшли друком 4 наукові розвідки, присвячені цій темі: «Елементарні закони версифікації (віршування)» М. Йогансена (1921), «Наука віршування» Б. Якубського (1922), «Поетика» Д. Загула (1923), «Українська стилістика і ритміка» (1923) і «Українська стилістика і ритміка» (1924) В. Домбровського. У цих працях зокрема розпочалась дискусія про природу ритму та його місця у системі віршування.

Хронологічно першою віршознавчою розвідкою, у якій згадується поняття ритму, є праця М. Йогансена «Елементарні закони версифікації (віршування)». У ній М. Йогансен говорить про ритм як про підпорядковану розміру величину, та розглядає його як на прикладі силабо-тонічній поезії (4-стопний ямб та хорей), так і у вільних віршах. Для подальшого дослідження ми зосередимося на другому прикладі.

Одразу варто зазначити, що М. Йогансен розуміє вільний вірш доволі широко. Він виділяє три різновиди вільного вірша відповідно до його будови. Перший — вірш із «уживання нерівних рядків», проте зібраний «правильно з якихось стоп <...> і тільки з них» [12, 33]. Сучасна дослідниця українського віршознавства Н. Костенко зазначає, що цей тип є вільним нерегулярним силабо-тонічним віршем [19, 12]. Другий різновид — це вірш в якому поєднані «усілякі стопи, але так, що не порушуються загального враження якогось певного ритму» [12, 33]. Тобто автор, імовірно, має на увазі поліметричний вірш. І третій тип вільного вірша — такий, в якому до ритмічних частин додаються «у більшій чи меншій кількості <...> не ритмічні частинки», які М. Йогансен називає «метричні прозаїзми» [12, 33]. Останній різновид зараз називають прозовіршем.

На прозаїзмах М. Йогансен зупиняється детальніше та зауважує, що «легкість оцих безритмових прозаїзмів» уможливилює зловживання ним там, де це недоречно [12, 33]. Прикладом такого зловживання у праці стала поезія В. Поліщука, в якій, на думку М. Йогансена, прозаїзми зустрічаються там, де за сенсом потрібна ритмічність, вони стали «манерою», якої автору важко позбутися.

Отже, у своїй праці Майк Йогансен торкається ритму радше побічно, як підпорядкованої частини певних метричних або неметричних віршових форм. Тому всі згадки про ритм здебільшого зустрічаються у розділі про розмір, та про милозвучність (ритм як одна з функцій асонансів/алітерацій у тексті). Важливим для подальшого аналізу дискусії про ритм є теза про розподіл вільного вірша на різновиди та зарахування творчості В. Поліщука до третього типу.

Наступного 1922 року вийшла друком праця Б. Якубського «Наука віршування». У ній розмова розпочинається із ритму, історії його вивчення та потреби актуалізації цієї дискусії в тогочасному літературознавстві: «віршовий ритм ще нове і мало досліджене поняття, але вірші мають свої закони ритму» [33, 12] — стверджує літературознавець.

У розділі про елементи віршового ритму науковець наводить три ритмічні ступені: стопа, вірш, строфа. Проте, ставлення до перелічених ступенів неоднакове. **Стопа** — це «чисто абстрактне, теоретичне поняття» [33, 21], тоді як читач у першу чергу звертає увагу на чергування наголошених та ненаголошених складів. Борис Якубський наголошує, що в поезії читають слова, а тому роблять акценти, спираючись на наголос, а не на склад стопи.

**Вірш** як окремий ритмічний елемент, на думку Б. Якубського, допомагає виділити рима. Проте, вона не завжди присутня в поетичному тексті. В такому разі на допомогу приходять граматика: «найчастіше вірш є разом з тим закінчене граматичне речення» [33, 22]. Способом порушення ритму віршознавець називає анжамбеман (перенесення). **Строфа** сприймається схожа

на вірш (за Якубським вірш — віршовий рядок), тобто, як щось семантично та структурно завершене. Відмінність у тому, що «строфою закінчується складне речення, думка» [33, 23]. Також, якщо анжамбеман у віршах зустрічається доволі часто, то незавершені строфи трапляються дуже рідко.

Борис Якубський зазначає, що «із розвитком віршування <...> ритмічні “неправильності” різного роду все збільшуються [33, 26]. Наприклад, поети використовують скорочені рядки замість довгих, чим нейтралізують роль рядка «як елемента ритму» [33, 26].

У розділі «Ритм та метр» віршознавець дає розрізнення цим двом термінам. Він критикує теорію Андрія Белого, В. Брюсова та М. Недоброво, в якій «метр — це перше, головне поняття, а друге, вихідне, другорядне — ритм», а вірші можуть не мати ритму взагалі [33; С. 31]. На противагу цьому він зазначає, що «ритм - це загальне, необхідне поняття віршування» [33, 31]. Б. Якубський визначає метр як позначенням правильних ритмів.

Поетичним здійсненням складних та різнобарвних ритмів Б. Якубський називає верлібр. Віршознавець виділяє два типи верлібризму, скориставшись європейськими формами верлібру: французьку та німецьку. Перша — французький верлібр має «рядки різної довготи, що найчастіше мають однаковий ритм» [33, 71]. Як приклад із тогочасної української поезії Якубський наводить верлібр М. Семенка. У німецької форми верлібризму кожен рядок — це самостійна ритмічна одиниця, яка подібна на сусідні. Метричні закони не релевантні майже для кожного рядка [33, 71]. Прикладом цього типу слугує вірш П. Тичини. Б. Якубський зазначає, що ритми німецького верлібру нагадують прозові: «найчастіше збудований на ритміко-синтаксичних формах, іноді на паралелізмах...» [33, 72].

Отже, на відміну від Майка Йогансена, Б. Якубський ставить ритм над усім у віршах: «основа віршів — ритм» [33, 28]. Він теоретично обґрунтовує граматичний вияв ритму як у метричній поезії, так і у вільних віршах. Так само



як М. Йогансен розділяє вільні вірші на декілька форм, тільки бере за основу не власну концепцію, а традиції європейських літератур.

Дмитро Загул у своїй «Поетиці» (1923) каже, що ритм притаманний як віршовим, так і не віршовим формам, тому прозові тексти також «можна поділити на одиниці ритму» [11, 109]. Спочатку віршознавець наводить перелік ритмічних елементів, які є загалом у мові: склади, наголоси, різниця між низькими і високими та довгими і короткими звуками (у певних мовах) [11, 110]. На базі цього Д. Загул описує процес витворення ритму вірша. Одиницею ритму у вірші науковець називає стопу та наводить її варіації: ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест. Тобто за Загулом ритм підкорений метру.

Також, у праці згадується термін *ритмічна хвиля*, як частина віршового рядка до і після цезури. Це важливо тому, що пізніше В. Поліщук у своїй концепції ритму також використовуватиме терміни, що є похідними від лексеми хвиля — хвиляди. Окрім цезури — головної паузи рядка, Загул виділяє також менші паузи — між словами — та пропонує розділяти їх під час розбору одною рисою «|», а цезуру позначати двома — «||» [11, 114].

Слідом за Б. Якубським віршознавець теж згадує про *анжамбеман* у переліку чинників, що сильно впливають на ритм вірша. До цього переліку також належать: *лейма* (пропуск одного чи кількох складів у середині рядка), *каталексія* (усічення останнього складу рядка) та її різновид *гіпокаталексія* (двох останніх складів) [11, 115].

Ще однією важливою тезою у праці Д. Загула є те, що «ритм змінюється не тільки через кількість слів і довжину тих слів у рядку, але й через порядок їхнього розташування» [10, 115]. Проте причини цих змін віршознавець пояснює не через синтаксичну теорію, а через кількість складів у словах рядка: «у першому <...> слова складаються з таких об'єднань складів 1 — 1 — 2 — 4 — 4, а у другому 1 — 2 -1 — 3 — 5» [11, 116]. Таке обґрунтування схоже радше на констатацію фактів, аніж на можливу причину зміни ритму.

У розділі «Верлібр» Д. Загул чітко розділяє поняття вільного вірша та верлібру і наголошує, що у верлібрі немає як розміру, так і правильного чергування наголосів, але ритм все одно є [11, 117]. На думку віршознавця, не лише кожний рядок, але й кожна окрема фраза має свій ритм, який слабко пов'язаний із ритмом наступної фрази. Таке розуміння ритму наближає поезію до прози, тоді як проза, навпаки, набуває чіткішого ритму. Д. Загул фіксує розмивання межі між прозовим і поетичним текстом [11, 118].

Д. Загул також розділяє верлібр на кілька типів: німецький, французький та змішаний — та наводить приклади і поетів, які представляють той чи той тип. Так, німецьким верлібром писали П. Тичина, Я. Савченко, О. Слісаренко та сам Д. Загул. Французький тип верлібру приписують М. Семенку та Г. Шкурупію, а представниками змішаного типу називають М. Хвильового, В. Поліщука та М. Йогансена. Д. Загул не дає характеристики кожного із цих типів, проте ця концепція про типологію «німецького» та «французького» верлібрів дуже схожа на запропоновану Б. Якубським. Тому можна припустити, що Д. Загул також послуговується європейськими теоріями та практикою верлібру. Щодо третього — змішаного — типу, то віршознавець не наводить навіть прикладів поезій, тому встановити якісь характеристики неможливо.

Отже, попри те, що за Д. Загулом ритм підкорений метру, він наводить чимало варіантів деформації сталого ритму позаметричними засобами. У «Поетиці» згадані кілька теорій (ритмічної хвилі та залежність ритму від порядку розташування слів у рядку), які потім знайдуть своє продовження в працях інших віршознавців, зокрема у В. Поліщука.

В. Домбровський своїй праці «Українська стилістика і ритміка» називає ритміку синонімом до віршування [6, 189]. Тому розділ «Ритмічна будова українського вірша» містить стислий опис усіх типів віршування, що зустрічаються в українській поезії, крім верлібру. Корисним для нашого дослідження є хіба розділ про силабо-тоніку, де йдеться також про засоби відходу від одноманітного метричного ритму. Серед таких засобів віршознавець виділяє: каталектичне (усічення одного/кількох складів в кінці

рядка) та гіперкаталектичне (наявність ще одного ненаголошеного складу стопи) завершення [6, 208].

У підсумку варто сказати, що проаналізовані у розділі дослідження хоч і сходилися у важливості дослідження ритму, проте підходили до його вивчення з доволі різних перспектив. На думку М. Йогансена та Б. Загула ритм підкорений метру, Б. Якубський протиставляє їм позицію, що ритм є основою вірша, а В. Домбровський взагалі ототожнює поняття ритміки із віршуванням. Попри таке різноманіття думок, напрацювання цих вчених були суголосні в питанні верлібру та його різновидів. М. Йогансен запропонував власну класифікацію типів верлібру, Б. Якубський спирався на традиції європейського верлібру, а Д. Загул розширив цей поділ, увівши третю, змішану, категорією.

Важливим також є те, що в усіх віршознавчих працях, де є розділи про верлібр, наголошується на його тяглоті до прози та розмиття межі між тим, що традиційно називається проза та поезія. Б. Якубський говорить про граматичний відповідник завершеного вірша — речення, а Д. Загул звертає увагу на важливість для ритму порядку слів у строфі. Ці дослідження стали фундаментом українського віршознавства загалом, та праці В. Поліщука зокрема.

## 1.2 Теорія ритму В. Поліщука

У 1926 році виходить друком праця Валер'яна Поліщука «Літературний авангард». На відміну від попередніх досліджень з віршознавства, це було радше висвітлення авторської позиції про стан тогочасної літератури, розвиток нової поезії та роль ритму в цьому процесі. Чималий розділ праці присвячений «Ритму нової поезії та його українським особливостям» [25, 88]. У ньому автор наголошує на верховенстві ритму над усіма іншими складовими поезії.

В. Поліщук не підтримує віршознавців, які «витягнули мало не всі терміни старої схоластичної поетики й риторики», щоб обґрунтувати ними природу верлібру [25, 93]. На думку автора всі спроби вкласти верлібр у рамки старої поетики, є марними. Ніякі анакрузи, лейми, сінкопи та дієрези не допоможуть охопити «сучасні форми поезії».

На противагу засобам старої поетики, які пропонували як згадувані самим Поліщуком у праці В. Брюсов, Б. Томашевський і Ю. Тинянов, так і українські віршознавці, чиї роботи наводились раніше, автор пропонує керуватися «загальними ритмічними законами» [25, 94]. В. Поліщук зазначає, що закони вже називалися, лишилося звести їх до цілісної системи. Основою цієї системи стало поняття *ритмічного постійного*, яке поет запозичив із праці Шарля Вільдрака та Жоржа Дюамеля «Теорія вільного вірша».

У роботі французьких віршознавців вперше була проведена аналогія між вже відомим поняття піввіршів, розділених посередині цезурою, із новим терміном для вільного вірша — ритмічним постійним [30]. Відмінність цих понять, а разом з тим потреба витворення нового поняття, полягає у зміні відношень між частинами рядків. У старій поетиці відношення були 1:1 як між частинами одного вірша, так і між відповідними частинами першого і другого віршів [30]. Нова поетика не має таких рівних співвідношень, хоча в кожному рядку є якась стала ритмічна величина, що і визначає загальний ритм рядка — ритмічне постійне.

На основі цього та, як В. Поліщук сам зазначає, праць Ж. Ромена, Р. Якобсона та ОПОЯЗ-івців В. Поліщук розробляє загальний ритмічний закон [25, 96]. За ним «ритм складається із різноманітних одрізків наповненого звуками часу, що можуть бути усвідомленими як повторення звуків <...> вони ідуть хвилями, що не завжди можуть бути зрівняні між собою і в більшості сприймаються як ірраціональні величини <...> але з якимсь *середнім математичним*» [25, 97]. Такі ритмічні одиниці В. Поліщук називає *хвилями*, вони і стали центральним терміном праці. Розділяються хвиляди паузами — «уривками вільного, але напруженого часу» [25, 97]. У кожній хвиляді має бути один *домінантний наголос*, який визначає її емоційне забарвлення.

Головними чинниками, завдяки яким утворюються хвиляди, В. Поліщук називає:

1. Сприймання та поділ часу на уривки людським слухом;
2. Артикуляція звуків мовленнєвим апаратом;
3. Семантична цілісність виокремленої частинки [25, 97].

Тобто хвиляди за В. Поліщуком мають часово-артикуляційну природу.

За розташуванням доміантного наголосу хвиляди поділяються на: хвиляди підйому (наступу), хвиляди спаду (відступу) та нейтральні. У першому типі наголос розташований на кінці хвиляди, в другому — на початку, в третьому — на середині. Хвиляди складаються у хвилядні (або ритмічні) ряди, які, у свою чергу, складають ритмічний період або абзац (у старій поезії строфа) [25, 102].

Слід за Ш. Вільдраком та Ж. Дюамелем Валер'ян Поліщук говорить про рівновагу та пропорції віршів та відношення між хвилями:  $A:B = C:D$ , де А — перша половина першого рядка, В — друга половина першого рядка, а С та D — їхні відповідники у другому рядку. Цю схему також можна зобразити отак:  $A:C = B:D$  [25, 108]. Така взаємозалежність повністю запозичена із праці французьких віршознавців. І так само як його попередники, В. Поліщук ілюструє цю залежність текстом із дум, тобто віршами із 1 паузою (цезурою)

приблизно в середині рядка. Як цю рівність перенести на неримований верлібр із різною довжиною рядків — не проілюстровано.

Окремий розділ поет присвятив поділу вірша на окремі рядки. У ньому В. Поліщук іде від прози, в якій, так само як і в поезії, є ритм. Читач прози має абсолютну свободу у пошуках ритму тексту. Поет же, коли розділяє свою поезію на рядки, встановлює певні «віхи для тлумачення» написаного. Тобто розподіл на рядки має примусовий характер відносно читача [25, 118].

Із розчленовуванням поетичного тексту на рядки тісно пов'язана акцентуація вірша. На думку В. Поліщука, найсильніша позиція слова — це кінець хвилі, тому семантичний аспект поділу поезії на хвиляди полягає у тому, щоб виділити головні слова рядка паузами. Також, зі збільшенням акцентуації зменшується розміри хвиляд. Тобто що більше слів у рядку читач виділяє, то коротшою буде хвиляда, аж до 1 слова у ній. Найбільш акцентованою частиною вірша буде хвиляда, що містить одне слово, не винесена в окремий рядок, наприклад: «І жаром пашіли | соняшні, налятті кров'ю | вії || **Огневії**» [24, 49].

Отже, у своїх теоретичних пошуках В. Поліщук підходить в притул до нерозрізнення ритму поезії та ритму прози. Тобто цілком логічним був би синтаксичний підхід до розподілу рядків на хвиляди. Проте, віршознавець спирається на рефлексологічну основу хвиляд і обґрунтовує членування рядка зоровими, артикуляційними, психологічними факторами. Через що цілком релевантна теорія втрачає класифікаційну чіткість, а розподіл на хвиляди може бути свій у кожного читача поезії.

### 1.3 Синтаксичний підхід до опредметнення теорії хвиляд В. Поліщука

Б. Якубський вказував, що віршовий рядок (у праці використовується термін «вірш») часто є граматично оформленою і семантично завершеною синтаксичною одиницею. Д. Загул зараховував верлібри В. Поліщука до змішаного типу, тобто такого, що має ритмічні особливості німецької форми верлібру — кожен рядок є самостійною ритмічною одиницею. М. Йогансен наголошував, що в поезії В. Поліщука зустрічається чимало «прозаїзмів». Н. Костенко у праці «Українське віршування ХХ ст.» називає верлібри В. Поліщука складним типом верлібру зі змінною домінантною. А серед характеристик самого терміну верлібр зазначає, що він «не має наскрізної симетричної будови, що структурно наближає його до прози <...> тому можна говорити про ознаки нової системності у ньому <...> На неметричному рівні верлібр організовується ритміко-синтаксичними фігурами» [20, 106].

Сам В. Поліщук не розділяє ритм поезії та прози, єдина теза, яку він наводить як розрізнення цих понять — це примусовий характер поділу вірша на рядки. А його ідеї акцентуації та поділу на рядки доволі співзвучні із теорією синтаксису та роботою із прозовими текстами. Наприклад, акцентуація у верлібрі суголосна із парцеляцією у прозі.

Всі ці характеристики дають змогу як дискутувати щодо того, чи писав взагалі В. Поліщук верлібри, так і послуговуватися теорією синтаксису задля розбору його текстів. Перше питання лишається поки без відповіді. А синтаксичний підхід до теорії хвиляд ми спробуємо залучити у цій дипломній роботі.

Почнемо із зіставлення процесів поділу верлібрів на хвиляди та членування речення. В. Поліщук пояснює розподіл рядків на хвиляди артикуляцією органів мовлення, тоді як «основний засіб вираження актуального членування речення — це порядок слів та інтонація» [9, 78]. Формальним виявом інтонаційних пауз є розділові знаки. Тобто артикуляційна

пауза між хвилядами так само може бути зумовлена розділовим знаком: «*За зорями, | сонцями, | туманними формаціями*» [24, 51].

Хоч артикуляційна пауза на місці розділових знаків є найпоширенішим її видом, але не єдиним. Пауза може виникати і за інших умов, зокрема: непрямого порядку слів у реченні; наявності ускладнень не виділених розділовими знаками; наявності не обов'язкових поширень. Тобто умови для виникнення паузи під час артикуляції такі:

Паузи в рядку — на місці **розділових знаків**:

- Складносурядні речення;
- Складнопідрядні речення розчленованої та нерозчленованої структури;
- Ускладнені речення;
- Речення неповної структури.

**Додаткові паузи** з'являються за певних синтаксичних умов:

- Інверсійний порядок слів у реченні;
- Ускладнення між якими не ставиться кома;
- Не облігаторні поширювачі.

Детальніше розглянемо кожен з умов появи додаткових пауз у реченні (рядку). В українській мові немає фіксованого порядку слів у реченні, проте є дихотомія прямий/непрямий. Прямим порядок — це означення, підмет, обставина (способу дії), присудок, (може бути означення), додаток, обставина (всі інші види). Завдяки інверсії автор тексту може керувати логічним наголосом всієї синтагми, тобто виділяти інтонаційними паузами потрібне слово. Так у рядку: «*Куди мене бунтарське серце | з холодної планети занесло //» [24, 51] водночас непрямий порядок членів речення та дистантність підмета і присудка. Акценти розташовані наприкінці хвиляд та виділяють паузами предикативну основу: серце занесло.*



Речення може ускладнюватися різними способами, здебільшого відокремленими конструкціями: звертаннями, порівняльними зворотами, дієприслівниковими та дієприкметниковими зворотами, однорідними членами речення. Проте, однорідні означення не відділяють у тексті комами, якщо вони характеризують предмет з різних сторін (інколи такий перелік означень навіть не називають однорідним): «*І в тонких | крихких | із жовтавим пилком | тичинках високого сону | себе знаходжу, // Як і в першій | зустрічній істоті, | живій*» [24, 51]. Попри відсутність розділових значень, перелічувальна інтонація зберігається, а отже і паузація між означеннями, яка і розбиває рядки на хвиляди, лишається.

Ще однієї причиною появи додаткових пауз є наявність у реченні не обов'язкових поширювачів. Ця синтаксична умова пов'язана із валентністю предиката — «здатністю предиката вимагати певні формальні і семантичні компоненти для розкриття релятивної семантики» [10, 50]. Тобто, якщо у реченні з'являються другорядні поширювальні члени речення, які не зумовлені валентністю присудка, вони виділяються попереду інтонаційною паузою: «*І аж утопляться | в пухкім лиці || Де щелепи розвинуті | сховалися у підборідді*» [24, 55].

Крім описаних вище випадків теорія хвиляд, на відміну від актуального членування речень, дає простір для індивідуальної акцентуації реципієнтом. Тобто, крім пауз, що зумовлені синтаксичними умовами або розділовими знаками, читач може робити власні акценти. Наприклад, у рядках: «*Кладе ледь вловимі лінзи | на поверхні, | Що викривляються правду, | мов графини || повні...*» [24, 95] акцентуаційна пауза після лексеми «лінзи» факультативна, зумовлена суб'єктивною потребою наголосу, а не синтаксичними чинниками.

Отже, ми розглянули теорію хвиляд В. Поліщука. Вона є цікавим підходом до розчленування верлібрів, особливо тих форм, які наближаються до ритмізованої прози. Проте, витлумачування її через часово-артикуляційну основу не має під собою чіткого поділу на самі хвиляди. Тому ми пропонуємо синтаксичний підхід, заснований на принципах актуального членування

речення, який може стати у пригоді в процесі встановлення меж хвиляди і розподілу рядка на них.

## Розділ 2. Ритм у працях Михайла Кауфмана

### 2.1 «Кіноки»: теоретичний контекст Кауфмана-оператора

У 1922 році М. Кауфман, попри ранні плани стати аеронавігатором, приєднується до угруповання кінодокументалістів «Кіноки», яке створив його брат — Дзига Вертов у 1919 році. Крім братів до його складу входили:

- Є. Баранцевич (електромеханік, що знайомий з авіацією, схильний до експериментів);
- І. Беляков (знайомий з монтажем, спеціаліст з написів);
- А. Лемберг (перший оператор, що приєднався до Дз. Вертова, знається на лабораторній роботі);
- Б. Франциссон (оператор, знайомий із мультиплікацією);
- Є. Свілова, дружина Вертова (монтажерка) [3, 59-60].

М. Кауфман став головним операторів усіх фільмів Дзиги Вертова до 1929 року, можна сказати його «руками». Дз. Вертов же, своєю чергою, був автором всіх програмових текстів та маніфестів, що презентували концепції «Кіноків». Одним із перших та основних принципів кіноцтва полягав у мистецтві організації необхідних рухів речей у просторі [3, 47], тому обов'язковим результатом їхньої роботи було ритмічно завершене художнє ціле, яке відповідає ритмам кожної з частин цього цілого.

Тут важливо уточнити, як розуміли «Кіноки» документальне кіно. На відміну від роботи Роберта Флаєрті «Нанук на півночі» (один з перших документальних фільмів), «Кіноки» прагнули зафільмувати **«ЖИТТЯ ЗНАНАЦЬКА»**, а не зробити «документальну постановку» [27]. Тобто люди в кадрі не мають удавати, що вони займаються якоюсь дією, в ідеалі вони мають навіть не здогадуватися, що їх знімає камера. Хоча у фільмах і трапляються

кадри, в яких люди попереджені завчасно, але як Дз. Вертов, так і М. Кауфман надавали перевагу «сирим документам».

Дзига Вертов боровся за правду у мистецтві, проте це не мав бути сухий виклад фактів у відеоряді. Режисер прагнув до **кіноправди** — зображення, яке відповідатиме суб'єктивному баченню автора фільму. Так народилася ідея **кіно-ока** — нового принципу документалізму. Він дозволяє глядачеві подивитися на світ очима оператора/режисера, а творцеві показати щось конкретне, важливе для нього, у тогочасному візуальному хаосі [7, 10].

Початкова ідея кіно-ока була визначена Дз. Вертовим доволі вузько — режисер назвав так прийом рапиду (розтягнення на кіноплівці події), який допомагає призупинити дію в кадрі, щоб детальніше розглянути все [7, 11]. Так Дз. Вертов підкреслив перевагу кіно-ока над людським оком — перше дає змогу досконаліше розглянути світ, тому кіноправда не є копіюванням дійсності, вона є конструюванням нової реальності, яку бачить автор фільму.

Пізніше термін кіно-око набуває ширшого значення і стає цілим науково-дослідницьким методом, який ґрунтується на 2 принципах: фіксація потрібного матеріалу на плівку та організація цього матеріалу. Тобто робота кіноків складалася із трьох процесів: **кінобачу** (пошук матеріалу для майбутнього фільмування), **кінопишу** (сам процес фільмування) та **кіноорганізую** (монтаж відзнятого матеріалу) [7, 11].

У царині кіноорганізації, або ж монтажу Дзига Вертов та «Кіноки» залишили найбільший слід в історії світового кіно [27]. На той час загальноприйнятим та суголосним із «західним» кінематографом визначення терміну монтаж була теза Л. Кулішова: *«Монтаж — це організація кінематографічного матеріалу»* [7, 18]. «Кіноки» були не згодні із таким тлумаченням. За їхньою теорією, монтаж не починається після фільмування і не відбувається у кінолабораторіях. Монтаж є організацією візуального світу, а тому триває постійно: із першої ідею для першого кадру до фінальних титрів. Тому Дз. Вертов у праці «Кіно-око» 1926 р. виділяє аж 6 видів монтажу:

- монтаж під час спостереження — візуальна орієнтація у будь-якому місці;
- монтаж після спостереження — організація побаченого;
- монтаж під час зйомки — орієнтація камери на місці, яке встановили за допомогою першого виду монтажу;
- монтаж після зйомки — попередня організація відзнятого матеріалу одразу після фільмування, встановлення, які кадри ще потрібні;
- окомір (пошук потрібних кадрів під час монтування) — орієнтація у відзнятому матеріалі задля швидкого пошуку матеріалів-зв'язок;
- остаточний монтаж — переорганізація матеріалу задля якнайкращого окреслення семантичного центру фільму [3, 97].

Наведені види монтажу відповідають етапам роботи «Кіноків» над фільмом. З цього списку може здатися, що ідея фільмування сцен народжується спонтанно, а фінальний монтаж залежить від хаотично задокументованого обсягу інформації. Проте це не так. Про специфіку «сценарію» «Кіноків» Дз. Вертов говорить порівнюючи його з класичним сценарієм ігрових фільмів, в якому прописані всі репліки героїв та події, що стануться в кіно. Так, **попередній план** «Кіноків» — це як план дослідження, чіткі висновки з якого можна буде зробити лише після його завершення, а сценарій — це звіт дослідження, який написали перед проведенням самого дослідження [3, 98]. Тобто «Кіноки» завжди знають, **що** вони хочуть показати, а те, **як** вони це зроблять, з'ясовується в процесі фільмування.

Для фіксації документів реальності Дз. Вертов обирає три головні типи фільмування: кіно-око і поцілунок, кіно-око і пожежа та кіно-око і сніжна ніч. Тобто, прихована зйомка, випадкова зйомка та тривале спостереження за місцевістю відповідно. Пізніше ці типи урізноманітнив М. Кауфман своїми операторськими прийомами, які дозволяли ще виразніше візуалізувати

авторське бачення дійсності. Наприклад, рапід, зворотня зйомка, центрування та розмиття кадру, зйомки в русі тощо.

Через технологічну прірву між візуальними ідеями Дз. Вертова та можливостями тодішньої кіноапаратури «Кінокам» доводилося вигадувати чимало новаторських механізмів та засобів задля досягнення потрібних їм ефектів. Особливо багато проблем було з прихованою зйомкою. Тодішні камери були дуже громіздкі, тому навіть носити їх містом було доволі важко, а зробити непомітними — ледь не неможливо. Тому «Кіноки» вдавалися до цікавих спроб закамуфлювати кіноапарат.

В інтерв'ю 1959 року М. Кауфман згадує про декілька з них. Так одного разу вони сконструювали щось схоже на будку телефонного апарату, в яку сховався Кауфман із камерою, щоб задокументувати щось зненацька. Також, оператор розповідав про об'єktiv для фільмування з великої відстані, завдяки якому було зроблене те відомо фото кіно-ока, яке стало емблемою «Кіноків» [16].

Цікаво, що Дзига Вертов, попри всі його тези про окремішність та самотійність кіно від інших мистецтв: музики, літератури, театру — все одно називає свої фільми «поетичним документальним кіно» або ж «зоровою симфонією». Такі паралелі не дивні, оскільки в цих трьох видах мистецтв основою всього є ритм: музичний, поетичний (особливо у верлібрах) та кінематографічний.

Останньою роботою Дз. Вертова у співпраці із М. Кауфманом став фільм «Людина з кіноапаратом», знятий у 1929 р. на кіностудії ВУФКУ. У ньому підсумок 7 років спільних теоретичних та практичних пошуків обох братів, відбитий в одному фільмі. Фільм зустрічає глядача спецефектами вже у першому кадрі, в якому створена ілюзія ніби оператора цієї стрічки (сам М. Кауфман) стоїть із камерою на великому кіноапараті та готується до зйомки. Тобто, крім використання вкрай рідкісних на той час спецефектів, фільм містить ще й оголений прийом: оператор, який зафільмував цю картину, знімає

стрічку просто в кадрі. В наступній сцені використана зворотня зйомка: жінка сідає на кінотеатральний стілець, який сам відкидається перед нею. В реальності жінка вставала зі стільця, а сидіння навпаки підіймалося після цього. Отже, глядача лише тільки готують до документального кіно, а вже мінімум три прийоми «Кіноків» були залучені.

Далі так детально сцени ми не аналізуватимемо, обиратимемо лише найцікавіші моменти, які зустрічалися в теоретичних роздумах Дз. Вертова та спогадах М. Кауфмана. Із перших кадрів помітний тематичний та структурний паралелізм стрічки: миють ранкові вулиці, жінка вмивається після сну, дівчина миє вікно. В цій серії кадрів примітно ще те, що вони відповідають за три простори: міський, приватний та «пороговий» між двома попередніми. З цього ранкового триптиха найважливішою в контексті поглядів «Кіноків» на документальне кіно є сцена із жінкою. Вона не характерна для фільмів Вертова, оскільки жінка в кадрі вочевидь знає, що її знімають, ще й у доволі інтимному антуражі, отже це не зйомка зненацька. З цього можна зробити висновок, що показати приватне життя містян для режисера та оператора було важливіше, ніж утримання від постановочних зйомок.

Окремим пунктом візуальних особливостей «Людини з кіноапаратом» можна виділити відчайдушне бажання М. Кауфмана піймати потрібний йому кадр. Задля цього він і підіймався на опори мосту, лежав під потягом, який їде, їздив на даху та боковій частині потяга. Багато кадрів знято з машин у русі. Це доволі новаторські для 1929 року кадри, коли зйомки рухомою камерою були рідкісними.

Кіно-око також знайшло своє місце в цьому фільмі. Спочатку як візуальний референс у семантично паралельних сценах відкривання жалюзі, очей від сну та об'єктиву кінокамери. У них людському оку потрібен час на фокусування (ефект також досягається винахідливістю оператора), тоді як кіно-око бачить одразу чітко. Друга поява кіно-око є водночас чи не найефектнішим кадром фільму: це пейзаж міста крізь відбиток скла у вікні, що відкривають.

Так глядач водночас бачить обриси міста, залиті ранковим світлом, та оператора і режисера у відбитку, які цей кадр фільмують. У цій сцені «Кіноки» показали на практиці, що мали на увазі під «прокласти шлях у візуальному хаосі буденності».

Крім роботи братів, у фільму також є сцени із монтажем (вочевидь, цього ж фільму, який дивиться глядач) із Є. Свіловою — дружиною Дз. Вертова, яка записана у титрах як помічниця монтажника. Ці кадри водночас підтримуються заявлений ще у вступній частині оголений прийом та вписуються плівку у загальноєвропейський кінопроцес, в якому, як відомо, чимало знакових фільмів було змонтовано жінками.

Отже, «Людина з кіноапаратом» стала певним вмістилищем великої кількості ідеї «Кіноків» та надовго зберегла пам'ять про них в історії світового кінематографа. Всі теоретичні розмисли та концепції Дз. Вертова були помічені: розкритиковані в СРСР, зате оцінені на «заході». Ця стрічка справді стала поетичним документальним кіно, або ж «зоровою симфонією», як її називали в рецензіях західні критики, зокрема Жорж Садуля [27].

## 2.2 Принципи роботи із ритмом М. Кауфмана

Хоч «Людина з кіноапаратом» і вписала імена Михайла Кауфмана та Дзиги Вертова у світову історію кінематографу, ця стрічка стала останньою їхньої спільною роботою. Брати ще раніше не доходили спільної думки щодо попередніх робіт. Наприклад, на зйомках «Одинадцятого» Дз. Вертову не подобалося, що М. Кауфман часто фільмував на власний розсуд [1, 18]. Але саме під час роботи над «Людиною з кіноапаратом» їхні творчі погляди остаточно розійшлися. Брати по-різному бачили те, яким має вийти фільм, ідеї оператора не підкорялися задуму режисера, тому матеріал вийшов неоднорідним.

У спогадах М. Кауфман визнавав, що *“вважав помилкою роботу з кіноматеріалом без чітко вираженої програми... є епізоди, де відчувається ритм і рух, але відсутній чіткий сенс”* [1, 19]. Тому після завершення роботи над фільмом Дз. Вертов їде закордон, а М. Кауфман розпочинає роботу над власним фільмом «Навесні» 1929 (рік вписати). У нього ввійшли деякі кадри, що не потрапили у фінальний монтаж «Людини з кіноапаратом», та нові сцени, які режисер зафільмував у Києві.

Робота над «Навесні» стала практичною основою двох теоретичних праць М. Кауфмана: першої та другої «Кіноаналіз». Обидві вони закорінені в теорії кіноцтва та її базових понять: кіно-око; попередній план, замість «традиційного» сценарію; монтаж як організація візуального світу навколо тощо. Проте, на відміну від Дз. Вертова, М. Кауфман, у першу чергу, оператор-практик, тому його теоретична праця схожа на звіт з процесу фільмування стрічки. Такий підхід корелює із порівняння самим режисером його роботи із роботою хіміка, що спочатку проводить детальний дослід, а потім робить висновки з нього [15, 55].

У своєму першому аналітичному дослідженні М. Кауфман говорить про поняття попередньої орієнтації (зйомки) та самої зйомки. Він дуже детально розбиває обидва процеси на найдрібніші кроки. Так, задля попередньої зйомки



однієї сцени варто врахувати безліч факторів, серед яких: мета цієї аналізи; який буде її наслідок; яким є характер явищ, що фіксуються; яке середовище цих явищ; які в цього середовища особливості [15, 56]. Сформульовані фактори режисер надалі розбиває на складники. Наприклад, серед індивідуальних особливостей для майбутньої зйомки варто звернути увагу на: освітлення та його умови (чи є воно сталим, чи змінить через кілька годин); загальне тло; окремі частини, з яких складається тло; вплив окремих елементів середовища на явище, яке має бути зафіксоване в кадрі [15, 56].

Серед особливостей явищ, яке фіксується у кадрі, режисер виділяє аж шість складових: фактура; звичайність чи незвичайність об'єкта; об'єкт живий чи не живий; наскільки підлягає впливу камери; індиферентність явища щодо присутності поруч кіноапарату; динамічність/статичність об'єкта [15, 56]. Тобто М. Кауфман старається якнайточніше розрахувати перебіг дій у кадрі та його формальну специфіку. Можна припустити, що такий акцент на пропрацюванні попередньої зйомки — це і є та відмінність у роботі із «монтажем під час спостережень» Дз. Вертова та М. Кауфман.

Після передзйомки у проаналізоване середовище вводиться кінокамера [15, 56]. Режисер радить бути готовим до того, що певні складові простору зміняться, оскільки камера не лише може впливати на поведінку людей у кадрі, але й, наприклад, звузити кут зору, відносно побаченого очима. Тобто, якби детально не було проаналізовано явище для фіксації та оточення цього явища, оператор-документаліст має бути готовим до непередбаченого, щоб втримати задумані межі кадру: запланований ритм, тематичну цілісність, візуальну акцентність тощо.

Для ілюстрації того, як на практиці працюють аналізи, М. Кауфман наводить сцену з «Навесні» — Поминки на кладовищі. Після розподілу кадрів на складові режисер наводить візуальні умови, які він врахував під час зйомки:

- явище варто зняти прихованою зйомкою, оскільки воно реагує на камеру;

- дати глядачеві достатньо часу, щоб він встиг розглянути динамічні події сцени;
- тло має або відтворювати тему сцени, або виділяти об'єкти і явища [15, 57].

Далі М. Кауфман розповідає, які операторські прийоми він використав задля збереження семантичної та ритмічної цілісності сцени. Зокрема, повільна зйомка для далеких планів вулиці, що заповнена людьми (фільмувати варто так, ніби перед камерою потоки води); «повільна зйомка» для тривалого розглядання речей, які в буденності людське око не помічає; рапід для підкреслення швидких рухів; мікрозйомка для фіксації дрібних предметів крупним планом.

Таким чином, завданнями первісної аналізи є підготовка до зйомки із врахуванням всіх особливостей об'єктів, що будуть зафіксовані, та середовища навколо них та сама зйомка, включно з підбором операторських прийомів, які дадуть змогу підтримати протягом сцени потрібний ритм та візуальну семантику.

Друга аналіза є наступною стадією роботи над фільмом. У ній одиниці першої аналізи тепер стали лише сировиною, в якій варто відшукати **елементи** другої аналізи [13, 40]. Для цього виділені під час передзйомки частини сцен треба розкласти на ще дрібніші відтинки.

М. Кауфман пояснює таку потребу до розкладання сцени на окремі кадри на прикладі двох потенційних «шматків» фільму: «а» — в якому зафіксоване статичне явище; «б» — явище у русі. За детальнішого розбору помітно, що сцена «а» складається з однакових елементів, тоді як сцена «б» — із відмінних. Тобто, якщо шматок «а» можна різати із будь-якого боку, то «б» має переходові та кульмінаційні точки [13, 40]. Щоб скласти частину «а» та частину «б» у цілісне кіноречення, треба проаналізувати рухомий шматок та його складові перед тим (або замість того), як взяти його цілим.

М. Кауфман наголошує, що в процесі кіноаналізи варто пам'ятати, що кіномова повинна бути стислою. Монтажер має справу із конкретними об'єктами та явищами, на опис яких літературна мова витратила б набагато більше часу, ніж кінематографічна, тому що кіноелемент відповідає водночас за три свої складові: форму, якість та динаміку [13, 40]. Ощадність висловлення впливає на асоціативний потенціал стрічки. Тобто, буденні речі, які можна семантично співставити, але які розділяє час та відстань, у фільмі можуть розташовуватися поряд, зручно для асоціацій. Таким прийомом М. Кауфман доволі часто користується у «Навесні».

Отже, головна мета другої аналізи полягає у виділенні таких елементів явища, які б якнайточніше характеризували або асоціювалися із цілим явищем, та формування з них максимально стислою та ритмічно цілісного кіноречення/кіноетюду. Якщо зіставляти теорію другої аналізи із теорією Дз. Вертова, то вона відповідатиме трьом фазам монтажу: монтажу після зйомки, окоміра та остаточного монтажу.

Таким чином у працях М. Кауфмана ритм не стає головним теоретичним поняттям, проте він є одним із двох (разом із семантикою) чинників цілісного фільму, якого прагне режисер. Увесь процес розкладання візуального середовища та підбір потрібних операторських прийомів проробляється задля ритмічної чіткості відзнятого матеріалу. Так само і з розкладом зафільмованих сцен на найдрібніші елементи — правильно підібраний монтаж дозволяє регулювати довжину кадрів, яка буде підтримувати ритм, закладений зйомкою.

## 2.3 Засоби утворення ритму у документальних фільмах М. Кауфмана

Специфіка зйомок документальних фільмів детально відбита як у теоретичних працях «Кіноків», так і в обох аналізах М. Кауфмана. В руках оператора-режисера водночас весь контроль над кадром та жодного контролю над тим, що в кадрі відбуватиметься. Тому для збереження сталого ритму протягом всієї стрічки оператор та монтажер мають використати широкий перелік операторських та монтажних прийомів. М. Кауфман розробив і користався чималою кількістю новаторських на той час технік. Щоб виділити найчастотніші з них, варто розглянути його програмовий фільм — «Навесні».

Семантичний центр стрічки — сезонне оновлення та відродження Києва та його жителів навесні: *«від перевалу з зими на весну, через спостереження за біологією й побутом весни до перелому в побуті через призму весняних свят»* - так структуру фільму описував сам М. Кауфман [21, 63]. Тому всі ритми фільму підпорядковані сенсам, які закладені в ті чи ті сцени, наприклад, весняна вода, відродження природи, пожвавлення людей тощо. Розділимо показові кадри на ті, ритм в яких досягався здебільшого операторськими прийомами, та ті, які набули потрібний ритм уже на стадії монтажу.

До **операторських прийомів** зараховуємо: зйомки з транспорту/у русі; віддзеркалений кадр, прихована зйомка, зйомки здалеку; макрозйомки; зйомки згори; зйомки знизу; центрування кадру на рухомому об'єкті.

Серед **особливостей монтажу** виділимо: семантичний та ритмічний паралелізм; довгі та короткі кадри; стоп-кадр; пришвидшена швидкість кадрів.

Майже від самого початку стрічка обирає швидкий темп: весняна вода заповнює вулиці міста та затоплює селища навколо. Швидким потічком у русі наслідують рухи коней, коліс машин, накрапування розталогої води з бурульок та навіть відблиски сонця, що відбиваються у калюжі. Повільніше зняті сцени із людьми, оскільки вони є найбільшими заручниками щорічного приходу великої

води у місто. Також повільно знята довга сцена із затопленими будинками: глядачам дається час оглянути наслідки трагедії та емоції людей, які навіть за таких умов не перестають рухатися (тільки тепер на човнах).

Вже у першій семантичній гілці, що пов'язана із весняною водою, помітні довгі кадри із дітьми. У швидкому початку стрічки в таких сценах завжди є якийсь другорядний елемент кадру, який би відповідав стрімкому ритму початку стрічки. Наприклад, у сцені із маленькими хлопчиками таким елементом став паперовий кораблик, який діти пускали течією потічка. Завдяки такому прийому кадри не вибивалися із загального ритму, а глядач мав час роздивитися чи не найголовніше у фільмі М. Кауфмана — дітей.

Те, що мотив дитинства (народження та молодості) є одним із центральних у стрічці, підтверджується появою таких самих довгих та «уважних» кадрів із дитячими лицами протягом всього фільму. Найбільше їх у частині із зоопарком, де захоплені реакції дітей, мабуть, важливіші за самих звірів у сусідніх кадрах. Ця гілка фільму повільніша в активних діях, проте в ній є важливий нюанс — рух листя від поривів вітру. Оскільки швидкість вітру вочевидь прорахувати не можливо, М. Кауфман скористався монтажним прийомом задля формального паралелізму кількох сцен: лева та леопарда, що ходили у клітці та дівчинки, яка на них дивиться. Лев ходив доволі повільно, що не відповідало ані рухові леопарда, ані рухові тіней від листя на обличчі дівчинки. Тому М. Кауфман пришвидшив кадри із левом так, щоб вони ритмічно відповідали двом іншим кадрам.

Додатковий паралелізм цих сцен досягається завдяки уважності М. Кауфмана як «Кінока». Він аналізує ситуацію та бачить те, що б пропустили інші: тіні від листя на нерухомому лиці дівчинки рухаються майже в тому ж ритмі, що плями на тілі леопарда, коли він ходить кліткою.

Тема дитинства зустрічається і далі у фільмі. Молоді піонери — діти комуністичної системи — з'являються у спортивній гілці фільму. Загалом, за спортивними кадрами «Навесні» та «Людини з кіноапаратом» можна

встановити, що без режисерських обмежень Дз. Вертова, М. Кауфман надає перевагу сценам, що зафільмовані із близької відстані та із максимально рухомим об'єктом/суб'єктом у центрі кадру. У сценах спорту їхнього останнього спільного фільму переважають широкі, далекі плани, що охоплюють весь стадіон.

У сцені із розрахунком піонерів рух камери повторює рух голови кожної дитини, а монтаж відповідно дуже швидкий. А під час зйомок футбольного матчу фокус кадру часто зупиняється на м'ячі, а не на гравцях, що значно пришвидшують ритм сцени. На контрасті до експресивних кадрів з футболістами, кадри з глядачами довгі та повільні, дають змогу роздивитися емоції людей на трибуні. Сцени бігу та катання на велосипедах зняті трохи знизу, щоб фокус кадру був на ногах, які рухаються.

Приховану зйомку М. Кауфман використовує доволі часто, проте найпоказовіше в контексті ритму вона використовується у сценах із жінками, що миють вікна після зими та витрушуються ковдри. Тут оператор використовує приховану зйомку, щоб не відволікати мешканок і не збивати ритмічність дій, яка відповідала як попереднім сценам із водою, так і наступним виробничо-промисловим.

Семантичний паралелізм сцен параду з нагоди 1 травня та народних походів на честь Великодня підтриманий також ритмічним. В обох сценах відчутний звук, який мав би супроводжувати ці сцени: викрикування гасел та шум моторів машин у першому випадку та церковні дзвони у другому. В обох сценах знімають масові повільні плани, проте на кадрах параду додатково використовується зйомка з автівки, яка швидко проїжджає повз ряди людей, ритм цих кадрів швидшає. Нові пролетарські свята стають символом руху нового радянського соціуму, тож швидкість має бути на їхньому боці. На кадрах Великодня швидкий ритм мають лише дзвони — символ духовної сили вірян.

Так, весняний Київ отримує свою симфонію, ціле місто в об'єктиві камери починає рухатися за спланованим ритмом. Через таку синергійність різнорідних темпів Микола Вороний схарактеризував побачене як діалектику: *“Тов. Кауфман каже, що це пішло у нього від розуму, а я скажу: ні ... крім розуму, тут працювало інтуїтивне сприйняття”* [22, 76].

Отже, у фільмі «Навесні» відбиті найчастотніші операторські та монтажні прийоми, які допомагають М. Кауфману досягати того ритму, якого потребує семантика кадру. Серед них: прихована зйомка, рапід, фокус кадру на найрухомішому об'єкті, стоп-кадр, ритмічний паралелізм та швидкий монтаж коротких кадрів.

### Розділ 3. Теорії ритму М. Кауфмана і В. Поліщука: точки сходження

Валер'ян Поліщук та Михайло Кауфман у своїх працях теоретично осмислюють нові для них та для епохи загалом художні форми: верлібр та документальне кіно. Щобільше, обидва митці використовували найбільш новаторські варіанти цих форм. Так, В. Поліщук писав поезії на межі із ритмізованою прозою, а М. Кауфман знімав документальне кіно за принципом фіксування «життя зненацька».

Ці форми обрані митцями не випадково, за вибором стояло філософське та теоретичне підґрунтя. В. Поліщук вважав, що новий час передбачає нову поезію, без класичних метричних форм та методів їхнього вивчення: *«Скажіть мені, яка у вас поезія і я скажу наскільки технічно розвинена ваша країна»* [25, 88]. М. Кауфман був захоплений ідеєю синтезу *«пафосу репрезентації реальності»* та *«аналітично створеного неантропоморфним кіноком візуального простору»* у документальному кіно [21, 66].

Тому в своїх теоретичних працях вони обоє шукали в першу чергу найменші елементи, на які можна було б розкласти їхні твори. Задля цього В. Поліщук розробив теорію хвиляд, оскільки вважав, що класична поетика не підходила для розбору верлібрів. За цією теорією найменшою одиницею, на яку можна розкласти вірш, є **хвиляда** — відділена паузами частина рядка.

Що цікаво, хвиляда є найдовшою ритмічною складовою вірша, порівняно із поділами, що пропонує класична поетика: силабіка (склади), тоніка (наголоси), силабо-тоніка (метр). Це зумовлено зацікавленістю епохи загалом, і В. Поліщука зокрема верлібром — поетичною формою, що є найближчою до ритмізованої прози. Тому її доцільно розглядати довгими відрізками та залучати до її вивчення теорію функційно-категорійного синтаксису.

Пошукам найменшого елемента кінофільму присвячені дві «Кіноаналізи» Михайла Кауфмана. У першій — оператор має розкласти



побачене явище дійсності на якнайдрібніші шматки, щоб обрати правильний фокус та доречні операторські прийоми для фільмування сцени. Друга «Кіноаналіза» присвячена наступному кроку в роботі над фільмом — монтажу відзнятого матеріалу. В ній монтажер мусить розкласти зафільмований кадр на окремі дії (якщо кадр рухомий) та обрати серед них такі, які б найкраще та у найстислішій формі відбивали сенс сцени. Тобто найменшим елементом фільму за М. Кауфманом є **рух у кадрі**.

Певною мірою суголосною із визначенням монтажу М. Кауфманом, є теза В. Поліщука про примусовий характер поділу вірша на рядки. Це, на думку віршознавця, є головною відмінністю між верлібром та ритмізованою прозою. А оскільки питання, чим писав В. Поліщук: верлібром чи ритмізованою прозою досі не має відповіді, можна зробити таке припущення. Поділ віршу на рядки — це певний вид монтажу написаного матеріалу, який робить висловлювання стислішим (поетична форма компактніша за прозову) та влучнішим (мова поезії вмщає в собі більше сенсів попри стисліший обсяг). А ці дві характеристики збігаються із метою монтажу за М. Кауфманом — отримати семантично влучний і максимально стислий кадр.

Фільми Михайла Кауфмана вже у перших рецензіях порівнювали із поезією. Так, під час обговорення фільму на засіданні приймальної комісії ВУФКУ 1929 року учасники не один раз згадували поезію у своїх виступах. Михайло Макотинський розпочав відгук словами: *«Якби я був поетом, то мені хотілося б написати вірш до цього фільму»* [22, 69]. Микола Вороний акцентував, що *«ваша (Михайла Кауфмана — М.Г.) поетична організація цьому (діалектиці монтажу — М. Г.) допомогла, тому що так розібрати матеріал сухим розумом неможливо»* [22, 76]. І хоча наприкінці обговорення Михайло Кауфман зазначає, що в основі його роботи лежить аналітичний підхід, і кожна діалектична організована сцена ретельно підбиралась, як реагенти у хімічній формулі, це лише формально підкреслює поетичність та цілісність його кінообразів [22, 88].

Друге, що шукали М. Кауфман та В. Поліщук у своїх теоретичних роботах, це формальна величина, що триматиме твір цілісним. Цією величиною для обох теоретиків і став ритм. У верлібрі, за теорією В. Поліщука, ритм утворюють артикуляційні паузи між хвилями (поняття суголосне із інтонаційними паузами у реченні-вислові) та залежить від довжини цих хвиляд та акцентуації шляхом примусового поділу тексту на рядки. Наприклад, за теорією В. Поліщука, найбільше голосом виділяється **коротка хвиляда** (часто одне слово), написана в окремому рядку: *«Ми хочемо на хвилину побуть / Осторонь»* [25, 53].

У наведеному прикладі на акцентуацію саме цієї хвиляди впливає не так інтонаційна пауза — рядок не підпадає під жодну із наведених раніше в дослідженні синтаксичних умов для появи такої паузи — як поділ тексту на рядки. Отже, можна припустити (оскільки сам поет вказував на свідомий поділ тексту на рядки), що під час «монтажу» тексту В. Поліщук вирішив максимально сфокусувати увагу читачів на слові *«осторонь»*, тому розташував його рядком нижче за решту синтагми.

У документальних фільмах спочатку «Кіноків», а потім і М. Кауфмана ритм візуальний. Тобто утворений певними діями у кадрі: рухами людей на передньому плані; тріпотінням листя на фоні; потічками води під ногами прохожих тощо. Він побудований швидкістю та повторюваністю рухів в одному кадрі або в сусідніх. Оскільки акторів та постановочних сцен у документальному кіно немає, то сталість ритму досягається операторськими прийомами та формальними особливостями кадру. Зокрема, довжиною кадру після монтажних редакцій.

За теорією, яку М. Кауфман виклав у двох «Аналізах», найбільшу увагу глядачів викликає довгий кадр без руху в ньому. Тобто, **стоп-кадр** — зупинка одного кадру на кілька секунд стрічки. У фільмі «Навесні» стоп-кадр використаний у сцені святкування Великодня на кладовищі. У ній камера фільмує жінку, що випиває горілку і після цього посміхається просто в камеру.

Кадр із посмішкою затримується нерухомим протягом кількох секунд, протягом яких глядач має змогу осмислити сцену.

Тобто, з тлумачення короткої акцентуалізованої хвиляди та стоп-кадру можна зробити висновок, що це **тотожні поняття** у двох художніх формах: поезії та кіно. Вони використовуються авторами зумисно задля логічного наголосу на семантичних центрах вірша/фільму.

Крім цих понять, суголосні також поняття «довга хвиляда» і «швидкий монтаж» та «коротка хвиляда» й «повільний монтаж». Довгу хвиляду та швидкий монтаж митці використовують задля окреслення контексту події, описів пейзажу, ритмічного фону твору тощо. Наприклад, швидкий монтаж у фільмі М. Кауфмана «Навесні» потрібен для окреслення масштабів приходу весняної води в місто та всіх незручностей, що вона викликала. А у цій поезії В. Поліщука довга хвиляда стала тлом для семантичного акценту наступної коротшої хвиляди: *«Мій пол хотів знайти у ній / майбутнє звено»* [25; 55].

Враховуючи семантичну специфіку, довгі хвиляди та швидкий монтаж займають найбільший обсяг творів, творять сенсовий та ритмічний фон. Коротка хвиляда та повільний монтаж додають численні ритмічні та семантичні акценти у поезії та кінофільмі. Вони менш виразні за стоп-кадр та акцентуалізовану хвиляду, проте їхня кількість значно більша. У М. Кауфмана повільний монтаж підкреслює ті кадри, на які режисер пропонує звернути трохи більше уваги: так всі кадри із дітьми на початку кінофільму «Навесні» змонтовані повільніше, так глядач отримує час, щоб роздивитися реакції дітей на події в кадрі.

Короткі хвиляди В. Поліщука виникають часто через непрямий порядок слів у рядку-реченні і акцентують семантично найважливіше в рядку: *«Де сухоребрый кінь // Кінчається посеред вулиці / в конвульсіях»* [25, 56]. У наведеному прикладі крім головного інтонаційного акценту на останній хвиляді рядка, також є додатковий наголос на останньому слові другої хвиляди «вулиці». Він виникає, оскільки за теорією В. Поліщука у ритмічному ряді

перед паузою збільшується значення слова у рядку [25, 119]. Це стосується як семантичної ваги, так і ритмічної.

Найменший елемент ритму верлібру за теорією В. Поліщука — хвиляда, тоді як у фільмі, за М. Кауфманов, — рух у кадрі. Тому можна сформувати спільне для обох теоретиків визначення, котре базуватиметься на їхніх тезах, неведених раніше: **ритм** — це сукупність артикуляційних/візуальних пауз між найменшими елементами твору, яка підпорядковується загальній семантиці всього твору або семантиці окремих рядків/сцен.

Із цього визначення можна виокремити ще одну точку сходження у теоріях М. Кауфмана та В. Поліщука — верховенство семантики. Обидва митці сходяться на тому, що яку б ритмічно довершену форму не мав би твір, за браком сенсів він не буде вдалим. Як ми вже згадували, саме через брак сенсів М. Кауфман не вважав «Людину з кіноапаратом» вдалим фільмом, оскільки в ньому *«є епізоди, де відчувається ритм і рух, але відсутній чіткий сенс»* [1, 19]. А В. Поліщук у розділі «Перевага змісту на технікою» зауважує, що: *«коли є розходження поміж ідеями та розмірами їхнього втілення, воно дає порожню брязкавню...»* [25, 129].

Отже, у своїх теоретичних працях автори йдуть різними шляхами. В. Поліщук одразу зазначає та теоретично обґрунтовує, що ритм — це основа поезії, а протягом праці шукає його найменші одиниці. М. Кауфман у свою чергу описує практичний шлях витворення ритму фільму — через розподіл сцен на найменші елементи, за допомогою операторської роботи та монтажних прийомів. Проте, обидва митці сходяться у пошуці найменших одиниць у своїх творах, визначенні ритму та його організаційній функції. Особливо суголосно їхні теорії звучать у співставленні понять швидкий/повільний монтаж, стоп-кадр та довга/коротка/коротка акцентуалізована хвиляди відповідно. В обох працях наголошено на підпорядкування ритму семантиці. Також, можна зробити припущення про те, що В. Поліщук теж займався монтажем своїх творів — шляхом поділу ритмізованого тексту на рядки.

## Висновки

Отже, ритмічні теорії Михайла Кауфмана та Валер'яна Поліщука дійсно мають тотожні або суголосні поняття та визначення. Щоб це довести у процесі дослідження була описана віршознавча дискусія навколо поняття ритму в українському літературознавстві 1920-х. Усі дослідники сходилися щодо важливості вивчення ритму, хоч і визначали його місце в системі віршування з різних перспектив. Так, Б. Загул і М. Йогансен вважали, що ритм підкорений метру і розглядали його як частину метричних розмірів. Протилежна позиція була у Б. Якубського, він наголошував, що ритм є основою вірша. В. Домбровський взагалі прирівнює поняття ритміки до віршування.

Суголосними віршознавці були щодо верлібру та потреби його класифікації. М. Йогансен розробив власну класифікацію, Б. Якубський активно залучав традиції європейського верлібру, а Д. Загул додав до класичного поділу верлібрів на французькі та німецькі ще третю, змішану категорію. Також, важливими для подальшого дослідження були тези Б. Якубського та Д. Загула про тяглість верлібру до прози та поступового розмиття меж між прозою та поезією. Тож, описані праці стали фундаментом для українського віршознавства та створили теоретичний контекст для праці В. Поліщука.

Проаналізувавши теоретичну роботу В. Поліщука 1926 р. «Літературний авангард» було встановлено, що теоретичним підґрунтям концепції верлібру українського поета є теорія Ш. Вільдрака та Ж. Дюамеля про ритмічне постійне. Також було досліджено, як В. Поліщук трансформує напрацювання французьких поетів та теоретиків вірша у власну теорію хвиляд. У ній В. Поліщук впритул підходить до злиття понять віршового та прозового ритмів (єдина різниця між ритмізованою прозою та верлібром — примусовий характер поділу на рядки у другому). Проте, В. Поліщук не залучає теорію синтаксису до витлумачення поняття хвиляди, замість того він обґрунтовує розподіл рядка на хвиляди її рефлектологічною основою та артикуляційними чинниками. Через

такий підхід теорія хвиляд у тлумаченні її автора не має чітких умов для розподілу рядка на хвиляди. В. Поліщук лишає забагато простору для індивідуального членування рядка, що унеможливило протиставлення теорії хвиляд теоріям класичних поетик.

Для того, щоб певною мірою опредметнити теорію хвиляд у роботі ми запропонували синтаксичний підхід до членування рядка. Завдяки теорії функційно-категорійного синтаксису довелося встановити тотожність між артикуляційною паузою, що утворюється між хвилями, та інтонаційною, яку вимагає розділовий знак. Так ми встановили перші умови поділу рядка: розділові знаки у складносурядних реченнях; у складнопідрядних речення розчленованої та нерозчленованої структури; неповних та ускладнених однорідними членами реченнях. Проте, це не всі випадки утворення артикуляційної паузи між частинами рядка: вона також може виникати за таких синтаксичних умов: непрямий порядок слів у реченні; ускладнення, між якими не ставиться кома, та не облігаторні поширювачі.

У кінознавчій частині дослідження ми встановили місце ритму у документальному кіно 1920-х. Для цього були проаналізовані маніфести та теоретичні праці Дз. Вертова як очільника угруповання «Кіноків», до якого входив М. Кауфман. Зокрема, в дослідженні була описана специфіка документального кіно «Кіноків»: фільмувати «життя знезацька», люди в кадрі не мають робити завчасно обумовлені речі, бажано, щоб вони взагалі не знали, що їх знімають. Також, ми встановили головні терміни, характеристику яким дали «Кіноки», та якими надалі користувався М. Кауфман: кіно-око, кіноправда та попередній план (замість сценарію). Таким чином було описане теоретичне підґрунтя праць Михайла Кауфмана, про які піде мова далі.

У двох «Кіноаналізах» М. Кауфман описує процес розкладання спочатку навколишньої дійсності, а потім зафільмованого матеріалу на найдрібніші елементи, щоб фільм набув ритмічної та семантичної цілісності. У першій «Кіноаналізі» йдеться про передзйомку та процес фіксації кадрів: до чого має бути готовий оператор та які прийоми стануть йому в пригоді. Друга

«Кіноаналіза» відповідає за царину монтажу. У ній М. Кауфман наголошує, що метою монтажу є якнайстисліше кіновисловлення. Задля цього із матеріалу, який був відібраний в процесі першої аналізи, варто взяти ті кадри, які б найкраще відбивали ціле явище, про яке «говоритиме» сцена.

На відміну від В. Поліщука, М. Кауфман не ставить ритм у центр своєї теоретичної праці, проте результат обох кіноаналіз — це ритмічно та семантично цілісний текст. А способи досягти цього монтажними та операторськими прийомами відбиті у його програмовому фільмі «Навесні». Ми виділили такі з них: зйомки з транспорту/у русі; віддзеркалений кадр, прихована зйомка; зйомки знизу; центрування кадру на рухомому об'єкті; семантичний та ритмічний паралелізм; довгі та короткі кадри; стоп-кадр; пришвидшена швидкість кадрів.

І врешті-решт, після аналізу двох теорій ритму ми виділили точки, в яких ці теорії сходяться. Спільним у М. Кауфмана та В. Поліщука є визначення ритму. Базуючись на їхніх теоретичних розробках, ми сформулювали можливе визначення ритму, яке може бути використане надалі для обговорення цієї проблематики. Обидві теорії сходяться на організаційній функції ритму та верховенстві семантики над ним. Також дуже суголосними є поняття швидкий монтаж — довга хвиляда; повільний — коротка; стоп-кадр — коротка акцентуалізована хвиляда. Тобто такі, що формують ритм твору, залежно від сенсів тої чи іншої її частини.

Отже, після проведеного дослідження можемо зробити висновок, що у теоріях ритму Михайла Кауфмана та Валер'яна Поліщука є чимало спільних точок, завдяки яким можна чіткіше описати дискусію навколо ритму 1920-х років.

## Список використаної літератури

1. Битюцький С. Михаїл Кауфман // Українська діалогія Михаїла Кауфмана. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2018. С. 6-28.
2. Битюцький С. Навесні // Українська діалогія Михаїла Кауфмана. Київ. Національний центр Олександра Довженка, 2018. С. 28-32.
3. Вертов Дзига. Статті, виступлення // Вертов Дзига. Статті Дневники Замисли. Москва: Искусство, 1966. 778 с.
4. Вертов Дзига. Людина з кіноапаратом. 1929 р.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IkGPga9nyjg>  
(дата останнього звернення 26.06.2022)
5. Вертов Дзига. Одинадцятий. 1928 р.  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=A4IVYWCURKo&ab\\_channel=HistoryClub](https://www.youtube.com/watch?v=A4IVYWCURKo&ab_channel=HistoryClub)  
(дата останнього звернення 26.06.2022)
6. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика. Дрогобич. Відродження, 2008. 445 с.
7. Дробашенко С. Теоретические взгляды Вертова // Дзига Вертов Статті Дневники Замисли. Москва: Искусство, 1966. С. 3-43.
8. Делёз Жиль Кино Москва. Ад Маргинем, 2004. 318с.
9. Загнітко А. П. Український синтаксис. Теоретико-прикладний аспект. Донецьк. 2009. 137с.
10. Загнітко А.П. Теоретична граматики української мови: Синтаксис. Донецьк, 2000. 650с.
11. Загул Д. Поетика. Київ. Спілка, 1923. 144 с.
12. Йогансен М. Елементарні закони віршування. Харків. Всеукраїтком, 1922. 68 с.
13. Кауфман М. Вторинна аналіза Харків. Нова генерація № 2. 1930. С. 39-42.
14. Кауфман М. Навесні. 1929 р.



URL:[https://www.youtube.com/watch?v=u77d1My7IRc&ab\\_channel=HistoryClub](https://www.youtube.com/watch?v=u77d1My7IRc&ab_channel=HistoryClub)

(дата останнього звернення 26.06.2022)

15. Кауфман М. Первинна аналіза. Харків. Нова генерація № 10. 1929. С. 55-58.

16. Кауфман М. Последнее интервью Москва. Новый мир, №1. 1994

URL: <https://cutt.ly/ZKOp2Ai>

(дата останнього звернення 26.06.2022)

17. Качуровський І. Метрика. Київ. Либідь, 1994. 116 с.

18. Кіно: журнал української кінематографії. Харків. ВУФКУ, 1929. № 12. 20с.

19. Костенко Н. З історії українського віршознавства. Майк Йогансен. Елементарні закони версифікації (віршування). // Філологічні семінари 2010. № 13. С. 8-14.

20. Костенко Н. Українське віршування ХХ ст. Київ. Либідь, 1993. 232с.

21. Манзелевський С. Хімік з кіноапаратом // Українська діалогія Михайла Кауфмана. Київ. Національний центр Олександра Довженка, 2018. С. 32-68.

22. Обговорення фільму на засідання приймальної комісії ВУФКУ // Українська діалогія Михайла Кауфмана. Київ. Національний центр Олександра Довженка, 2018р. С. 68-98.

23. Омельчук О. Сцієнтизм як складова пролетарської літературної концепції (на матеріалі творчості Валер'яна Поліщука) // Султанівські читання Вип. XI. Івано-Франківськ. Симфонія Форте, 2020. С. 70-83.

24. Поліщук В. Вибрані твори. Київ. «Смолоскип», 2014. 680 с.

25. Поліщук В. Літературний авангард. Харків. Видання автора, 1926. 131 с.

26. Поліщук В. Як писати вірші. Харків. Всеукраїнський літературний комітет, 1921. 10 с.

27. Садуль Жорж Послевоенные годы в странах Европы, 1919-1929 // Всеобщая история кино Т. 4: веб-сайт.

URL: <http://flibusta.site/b/350063/read>

(дата останнього звернення 26.06.2022)

28.Тримбач С. Історія українського кіно (1910—1920-ті роки) // Нариси з історії кіномистецтва України Київ. Інтертехнологія, 2006. С. 53-76.

29. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград: Academia, 1924. 139 с.

30. Шарль Вильдрак и Жорж Дюамель. Теория свободного стиха (Заметки о поэтической технике): веб-сайт.

URL: <https://cutt.ly/YKOp4Rr>

(дата останнього звернення 26.06.2022)

31.Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов: веб-сайт.

URL:[http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s\\_montazh\\_attpakcionov.txt](http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_montazh_attpakcionov.txt)

(дата останнього звернення 26.06.2022)

32.Якубський Б. Наука віршування. Київ. Слово, 1922. 122 с.