

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЇВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«ПРИНЦИПИ КІНЕМАТОГРАФІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ЛЕОНІДА
СКРИПНИКА: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності – 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Махотко Марія Віталіївна

Керівник: Пашко О. В.,
кандидат філологічних наук, старший
викладач

Рецензент: Борисюк І. В., к.філол.н.,
доцент

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2023 р.

Київ – 2023

ПЛАН

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ МИСТЕЦТВА КІНО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	
Л. СКРИПНИКА	7
1.1. Передумови написання «Нарисів з теорії мистецтва кіно» (1928 р.)	7
1.2. Спільні з іншими видами мистецтва риси кіно та його окремішність.....	12
1.3. Основні засоби кіномови та їхній взаємозв'язок	15
РОЗДІЛ ІІ. КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ПРИЙОМИ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ	
Л. СКРИПНИКА	19
2.1. Монтаж як один з головних кінематографічних прийомів.....	19
2.2. Візуальні і звукові ефекти.....	30
2.3. Темп і ритм	36
2.4. Коментарі автора і оголення прийому	38
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	51

ВСТУП

Творчість Леоніда Скрипника в сучасному українському літературознавстві досліджена неповною мірою, тому нові підходи до її вивчення, переосмислення та інтерпретації важливі й актуальні.

Художній доробок Леоніда Скрипника пов'язують з кінематографом не тільки через професійну діяльність митця, а й тому, що письменник часто інтегрував засоби кіномистецтва в літературні твори.

Отримавши освіту інженера в Київському політехнічному інституті й попрацювавши в галузі аеродинаміки (зокрема ним були здійснені повітряні польоти перед Першою світовою війною), а також на будівництві Мурманської та Київської залізниць, Л. Скрипник почав цікавитися новим і перспективним видом мистецтва — кіно. Робота на Одеській кінофабриці ВУФКУ (зокрема завідування кінолабораторією) занурила в процес кіновиробництва. Як теоретик кіно, Л. Скрипник друкувався в журналах «Всесвіт», «Культура і побут», «Червоний шлях», «Кіно», «Життя й революція», а також належав до угруповання українських футуристів і редколегії журналу «Нова генерація», де теж виходили його теоретичні праці.

Л. Скрипника цікавили кінематограф і фотографія, їхній вплив на інші види мистецтва та витіснення «асоціальних» мистецтв «соціальними». Керуючись засадами футуризму, письменник переглядає традиційні щодо класифікації та якості усталені види мистецтва [10, с. 323]. Такі ідеї виводять його роботу «Мистецтво і соціальна культура», яка виходила на сторінках «Нової генерації» у форматі статей про літературу, кіно, музику, театр, фотографію, танок, оперу та ін., у міжмистецький контекст. Автор спочатку розщеплює певний вид мистецтва «між соціальною роллю і естетикою, а потім намагається знайти шляхи їхнього поєднання» [10, с. 325]. Наприклад, Л. Скрипник не бачить перспектив подальшого розвитку театру, опери і навіть «красного письменства»,

натомість упевнений, що публіцистика, газетна справа і наукова література займатимуть домінантні позиції.

Категорії соціальної шкідливості та корисності корелюють з поширеними у 20-х рр. XX ст. авангардними тенденціями. На думку авангардистів, мистецтво має бути раціональним, прикладним, не залежним від емоцій, тому різні його види можна поєднувати, переплітати між собою для створення й випробування нових нетрадиційних форм. Як зазначає Н. Іванова, Леонід Скрипник «утілив тип того винахідника й експериментатора в літературі, для якого технічні терміни *архітектоніка, побудова, проект, структура, модель, монтаж* тощо, й усе це під спільним знаменником *раціоналізму*, — природно входили до тіла гуманітарної справи» [6, с. 35].

О. Ільницький, називаючи Скрипника «уособленням найвищих ідеалів українського футуризму завдяки поєднанню технічних і письменницьких здібностей», показує, як він разом з іншими футуристами здійснював «деструкцію старого мистецтва» через синтезу [7, с. 9]. «Синтезуючи традиційні жанри мистецтва, футуристи тим самим творили нові “мистецтва” і нові “жанри”» [7, с. 9].

Таким чином, у творчості Скрипника наявні синтетичні форми (роман і сценарій). Автор активно залучає засоби кіномови в літературний текст, пов’язуючи два види мистецтва і створюючи нові жанри.

Вивченням питань взаємодії кіно й літератури у творчості Л. Скрипника займалися чимало українських літературознавців. Наприклад, О. Пуніна досліджувала творчість Л. Скрипника в контексті українського літературного дискурсу 1920-1930-х рр. XX століття [25]; О. Капленко розглядала феномен «сценарного» стилю оповіді Л. Скрипника і наративні стратегії [9], [10]; О. Ільницький та М. Васьків виокремлювали риси футуристичного роману й особливості симбіозу мистецтв у творчості Л. Скрипника [7], [8], [4]; Н. Іванова і Л. Сеник аналізували окремі кінематографічні прийоми в романі «Інтелігент» [6], [29]; Ю. Хомич вивчала ігровий потенціал та реалізацію мовної гри [48], [49].

Також існують окремі дослідження, які стосуються теоретичного доробку Л. Скрипника (зокрема «Нарисів з теорії мистецтва кіно»). Приміром, праці Л. Наумової про теорію монтажної побудови та ритмічну складову в інтерпретації Л. Скрипника [18], [17]; Н. Нікоряк про формування жанру кіносценарію і певного внеску в це Л. Скрипника [19], [20].

Актуальність нашої роботи полягає в дослідженні літературної спадщини Леоніда Скрипника не окремо, а цілісно, спираючись на такі його теоретичні праці, як «Нариси з теорії мистецтва кіно», «Порадник фотографа», статті з роботи «Мистецтво і соціальна культура».

Метою роботи є спроба проаналізувати принципи кінематографізму у творчості Леоніда Скрипника через його теоретичне осмислення мистецтва кіно.

Для поставленої мети потрібно виконати такі **завдання**:

- дослідити контекст створення теоретичних і художніх текстів Л. Скрипника;
- простежити процеси взаємозв'язку кіно з іншими видами мистецтва і літературою зокрема;
- виокремити засоби кіномови та дослідити специфіку їхньої інтеграції в літературний текст;
- проаналізувати кінематографічні прийоми в художніх текстах Л. Скрипника;
- обґрунтувати їх використання згідно з авторською концепцією.

Об'єктом дослідження є роман Л. Скрипника «Інтелігент» та оповідання «Перше кохання Івана Петровича», «Іван Петрович і Феліс», «Матеріяли до біографії письменника Лопуцьки».

Предмет дослідження — принципи кінематографізму у вищезазначених текстах Л. Скрипника.

У цій роботі використано культурно-історичний, компаративний, інтермедіальний методи.

Робота складається зі вступу; першого розділу, де охарактеризовано теоретичне осмислення мистецтва кіно і його взаємодію з літературою та

іншими мистецтвами в інтерпретації Л. Скрипника; другого розділу, де проаналізовано кінематографічні прийоми в художніх текстах письменника-авангардиста (зокрема монтаж, візуальні і звукові ефекти, темп і ритм, авторські коментарі); висновків та списку використаної літератури, який містить 54 позиції. Загальний обсяг роботи складає 55 сторінок.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ МИСТЕЦТВА КІНО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Л. СКРИПНИКА

1.1. Передумови написання «Нарисів з теорії мистецтва кіно» (1928 р.)

В українському культурно-літературному дискурсі 1920-х рр. кінематограф викликав велике зацікавлення та почав набувати широкої популярності. Цей молодий, але амбітний вид мистецтва претендував на своє чільне місце серед інших видів мистецтв, навіть шляхом спроб витіснення деяких «старих». Діячі кінематографа активно розробляли нову знакову систему, випробовували, як різні варіації засобів кіномови впливають на аудиторію, та очікували якнайшвидшого поширення кіно в маси.

Синкретичність природи кіно допомагала запозичувати різноманітні елементи з інших видів мистецтв, таким чином утворюючи нові форми й жанри в мистецьких продуктах.

Література й кіно почали розвиватися за принципом активного взаємовпливу, поповнюючи свій арсенал мистецьких засобів за рахунок одне одного. О. Пуніна називає цей тип тісного співіснування двох видів мистецтв «інтегративною взаємодією-впливом». Наприклад, з'являється чимало екранізацій української та світової класики, і навпаки – на основі сценарію чи фільму створюють романи або п'єси (деекранізація та переробка). У художніх творах стають помітними елементи кіно, водночас у фільмах використовують стратегії побудови оповіді, які раніше функціонували лише в літературній площині [25, с. 27].

На думку багатьох літературознавців, література має так звану вроджену кінематографічність, що полягає в динамічності сюжету; описі персонажів; зображенні їхніх дій; певному куті зору наратора, який формує ракурс і горизонт сподівань для читача. Тобто одним з основних видів є прихована або вроджена

кінематографічність, головна риса якої — динамічність, сюжетність, деталізація і здатність до екранізації. А другий вид — це безпосередня кінематографічність, що характеризується «імітацією, симуляцією кіноформ або запозиченням принципу їхнього функціонування» [25, с. 45] і може бути конкретним прийомом, котрий підпорядковується правилам кінематографа й водночас виконує свою роль у літературному творі.

Важливою ознакою українського літературного побуту 20-х рр. ХХ ст. стала активна участь письменників та їх особисте зацікавлення в процесі кіновиробництва. Члени різних літературних угруповань — таких, як «ВАПЛІТЕ», «Нова генерація», «Плуг», «Гарт» — були сценаристами, операторами, редакторами на кінофабриках, також писали теоретичні праці про кінематограф, рецензії та відгуки до фільмів на шпальтах газет і журналів. На думку А. Щербака, такий інтерес серед літературного кола зумовлений тим, що кіно стало «масовою трибуною для розмови з найширшим глядачем і читачем» та водночас «своєрідною сферою виявлення літературно-мистецького новаторства» [52, с. 15].

Після приходу 1924 р. М. Семенка на посаду головного редактора Одеської кінофабрики, а з 1927 р. — головного редактора правління ВУФКУ, відбулося цілком логічне об'єднання ним навколо себе молодих і перспективних літераторів для розвитку української кінематографії. У співпраці з М. Бажаном, Л. Скрипником, Д. Бузьком, Г. Шкурупієм, Ю. Яновським, М. Йогансеном, Г. Косинкою, Ф. Лопатинським, які були задіяні на кіновиробництві, М. Семенко формує стратегії роботи у створенні сценаріїв, кінокритики й теорії. Зокрема завдяки такому підходу й підбору оточення, ВУФКУ набуло «значного розголосу за рахунок професійного зросту в багатьох аспектах (сценарному, акторському складі, методі зйомок та тематиці фільмів тощо)» [25, с. 77].

Звернення письменників до засобів кіно в художніх текстах також зумовлено загальною «кінолихоманкою», як визначають багато сучасників. Наприклад, Валер'ян Підмогильний на сторінках «Універсального журналу» ділиться історію написання «Міста»: «Свій роман “Місто” я почав писати зовсім

для себе несподівано — воно, за первісним задумом, мало бути *кіно-сценарієм*, і то комедією. Головним стимулом до написання такого сценарію був переїзд Управи ВУФКУ з Харкова до Києва і та *кіно-лихоманка*, що почалася в зв'язку з цим серед київських письменників — *кіно-творчість для киян стала тоді надзвичайно надійною*, хоч і показала себе згодом досить неприступною (*виділення — наші*) [47, с. 45].

1925 р. Всеукраїнське фотокіноуправління заснувало щомісячний український часопис «Кіно», який виходив у Києві та Харкові до 1933 р. У журналі висвітлювався сучасний стан українського кінематографа: особливості виробництва, прокат, була представлена тематика фільмів, специфіка написання сценаріїв тощо. Авторство публікацій належало режисерам, письменникам, операторам, акторам, журналістам, кінокритикам та іншим представникам професій, які були залучені до процесу кіновиробництва. Наприклад, у часописі «Кіно» друкувалися Ф. Лопатинський, Д. Бузько, М. Лядов, Г. Епик, В. Хмурий.

Так чи інакше в тодішньому культурному дискурсі був відчутний вплив російських формалістів, зокрема теоретичні праці С. Ейзенштейна, Б. Ейхенбаума, М. Ромма, В. Шкловського та ін. Проте часопис «Кіно» зробив чималий внесок у розвиток саме української кінокритики, соціології кіно й зародків теорії українського кіно.

Наприклад, письменник, член «Нової генерації», кінокритик і сценарист Одеської кінофабрики Дмитро Бузько пише кілька важливих розвідок: «Мистецтво екрана» (1923-1924 рр.) та «Кіно й кіно-фабрика» (1928 р.). У цих працях автор розглядає технічні аспекти кіновиробництва: типи апаратів для зйомки, типи зйомки, обладнання кінофабрики (павільйони, кінолабораторії), а також звертає деяку увагу на історію світового та українського кінематографа [25, с. 79]. До речі, «Кіно й кіно-фабрика» стала чи не першою фіксацією україномовного словничка для міркування та писання про кіно [3].

Важливою темою для Дмитра Бузька була популяризація кіно та поширення кіновиробництва. «У статті “Масова кінокультура” в аспекті кіносоціології автор намагається розв’язати проблему організації виробництва спеціальних фільмів

для селян, тематика яких безпосередньо має бути пов'язана з селом як певною суспільною одиницею плюс такими компонентами, як розвиток дії та знання» [25, с. 82].

Секретар ВУФКУ, а згодом — редактор Київської кінофабрики Григорій Косинка також цікавився і досліджував певні проблеми теорії кіно. Приміром, у статті «Архітектоніка сценарію» автор вивчає основи побудови кіносценарію та осмислює специфіку роботи з новим жанром [11, с. 10-11], а у статті «Театр та кіно-театр» порівнює особливості рецепції цих двох видів мистецтва [12, с. 12].

Леонід Скрипник, уже сформований на той момент кінознавець і критик, що з початку 1920-х рр. працював на Одеській кінофабриці й завідував кінолабораторією, розумів потребу в теоретичному осмисленні мистецтва кіно. Він, як і Д. Бузько, спочатку пише статті про соціологію кіно, але вже намагається подати глибший аналіз і теоретичну основу.

Наприклад, у статті «Кіно-виробництво і кіно-мистецтво», що вийшла в журналі «Нова генерація» 1927 р., Л. Скрипник розмірковує над станом кіноіндустрії в Україні, наголошує на необхідності створення експериментальних студій та колективів, які допоможуть досліджувати нову мову кіно. Проблемою є брак технічних можливостей, недостатня кваліфікація працівників сфери кіно та монополія ВУФКУ на виробництво кінопродукту. «Абсолютна монополія кіно-виробництва має в собі величезні внутрішні суперечності, що з'являються в наслідок цілком неправильного офіційного розглядання кіно-промисловості, як виключно промисловості. (...) Але кіно — не тільки промисловість, воно ще й мистецтво, таке саме, як література, малярство, музика, театр» [35, с. 47].

Також у цій статті Скрипник пише про взаємозв'язки кіно і фотографії. Однак його судження дещо суперечать одне одному. Адже спочатку автор стверджує, що «Найхарактерніша особливість кіно — його “певність”, що ґрунтується на конечній методі його оформлення — фотографії. Згадайте вираз “фотографічно вірно”» [35, с. 43]. А згодом заперечує можливість будь-якого мистецтва (зокрема кіно і фотографії) об'єктивно відтворювати реальність:

«Немає нічого більш умовного, “брехливого”, ніж фотографія: плискувата, однокольорова, замкнена в провіденційний кінокадр. Але таку міць має фотографія, що один предмет, коли ми його сфотографуємо (і покажемо) 20 різними методами, неминуче буде прийнятий глядачем як 20 різних предметів... Ця перша властивість кіно обумовлює вже почасті величезне значіння “показу”, яке доходить іноді до явного домінування “як” показати над “що” показати» [35, с. 43].

Практичні питання кіно Л. Скрипник розглядає в жанрі рецензії. Аналізуючи фільм «Звенигора» О. Довженка, кінокритик аналізує застосування основних, на його думку, елементів кіномови — рух, фотооформлення і монтаж, а також методів зйомки (прискорене зймання, зймання крізь серпанок та у фокусі, кількаразове зймання). Автор наголошує на важливості монтажу й зазначає про те, що «Звенигора» — перший змонтований український фільм і «з боку монтажного є зразком великої майстерності» [30, с. 56-58]. Тобто в цій рецензії Л. Скрипник вже звертається до питань теорії кіно, зокрема монтажу, видів зйомки й способів їх реалізації.

Важливою теоретичною працею Леоніда Скрипка є «Порадник фотографа», виданий 1927 р. у Державному видавництві України. Як вказує сам автор, це перша книжка з фотографії українською мовою. Труднощі, які виникали під час створення «Порадника фотографа», пов'язані з браком розробленого термінологічного апарату через повільний розвиток галузі фотографії та недостатньою повнотою змісту, що обумовлена рамками завдань книжки. Скрипник неодноразово наголошує на конспективності, котра цілком може бути й перевагою цієї праці, що стане в пригоді як аматорам, там і професійним фотографам [43, с. 3-4].

У вступі окреслено широку сферу застосування фотографії та подано короткий екскурс в історію фотографії. Зміст поділений на тринадцять розділів, такі як «Оптика», «Апаратура», «Негативні матеріали», «Процес зймання», «Поліпшення для збереження негативів», «Процес побільшення», «Діапозитиви», «Стереоскопічна фотографія», «Кольорова фотографія» та ін.

Наприклад, у частині «Оптика» Л. Скрипник пише про основні закони геометричної оптики, їх застосування на практиці, особливості побудови зображення крізь лінзу, відстань між предметом і лінзою, характеристики різних об'єктів та специфіку їх вибору. Розділ «Процес зймання» присвячений таким питанням, як позиція камери, наведення фокусу та встановлення в кадр, отримання максимальної глибини поля, експозиція (освітлення предмета зймання, чутливість платівок, світломіць об'єктива, колір та віддалення предмета зймання), особливості зйомки природних і архітектурних об'єктів, а також портретів, натюрмортів і репродукцій [43].

Посібник Л. Скрипника, окрім практичних порад і теоретичних роз'яснень, налічує велику кількість малюнків, схем і таблиць, що унаочнюють і полегшують розуміння технічних аспектів роботи з фотографію. До того ж у додатках наприкінці книжки подано німецько-український словник головних фотографічних термінів, «словник хемікалій» (українською, латинською, німецькою, французькою та англійською мовами) і «графік для визначування експозиції (відривний)» [43, с. 174-184].

Отже, Л. Скрипник розумів важливість теоретичного осмислення мистецтва кіно, яке багато чого запозичило від фотографії, тому й створював праці (серед перших у тодішньому українському культурному полі), які торкалися цих проблем і давали широкі перспективи для подальших досліджень у цій сфері.

1.2. Спільні з іншими видами мистецтва риси кіно та його окремішність

Як було вже зазначено вище, Леонід Скрипник у своїх попередніх роботах торкався питань теорії кіно, тому цілком закономірною стала публікація «Нарисів з теорії мистецтва кіно» 1928 року в Державному видавництві України в Харкові.

Розуміючи неможливість закласти основи теорії кіно — ще дуже молодого виду мистецтва, яке на момент виходу книги мало лише 30-літню історію, автор скромно оцінює свою роботу, що, на його думку, є певною невеликою спробою окреслити завдання та шляхи досліджень для майбутньої теорії кінематографа.

На початку одразу зазначено, на яку цільову аудиторію орієнтована праця: «глядач (кіно-грамотна людина)» і «кіно-художник» [40, с. 4].

Свій аналіз сучасного стану кіноіндустрії Л. Скрипник починає із соціологічної точки зору, порівнюючи американське виробництво фільмів і кількість залучених у промисловість людей (близько 300 тисяч) та українське (550 працівників) [40, с. 5]. Тому попри швидкі темпи розвитку українського кінематографа, дуже відчутні технічна відсталість і брак кваліфікованих кадрів.

Оскільки кіно має бути не тільки промисловістю, а й мистецтвом, окрім соціального фактора, важливим є загальний культурний рівень реципієнтів та якість продукту. Л. Скрипник спостерігає неприємну тенденцію, коли пріоритетом для виробництва фільмів стають такі речі, як «“ідеологія”, заголена до агітки, що в кіно, *в мистецтві достовірних умовностей*, є річ цілком неприпустима; далі — “комерційна вигідність”, коли мірилом усякої якості стала каса; далі — “раціоналізація виробництва”, коли почалося переслідування режисера за кожен метр плівки, “економія” копійок на хемічних процесах, змагання режисерів на швидкість закінчення» [40, с. 8].

Щоб створити хороший фільм, потрібно розуміти, які засоби може залучати кінематограф з інших видів мистецтва та яким чином їх вдало трансформувати для отримання кінцевого результату. Для цього Скрипник аналізує, що спільного є у кіно з фотографією, театром, літературою, живописом, танцем, архітектурою, виходячи з позиції синкретизму кінематографа, і що суттєво відрізняє кіно.

Найбільше схожих рис вбачають у кіно з фотографією і театром, часом обґрунтовуючи генезу кіно від театру. Однак Л. Скрипник це заперечує навіть на рівні гри акторів, які, переходячи з театральної сфери у кіно, мають виконувати подвійну роботу: забувати старі навички гри і вчитися нових [40, с. 15]. Відрізняються не лише підходи до гри акторів, а й до зовнішнього вигляду. Наприклад, грим кіноактора розрахований на знімання крупним планом, а не з мінімальної відстані п'ять метрів, як у театрі. Основне завдання гриму — не створити нову для актора маску-образ, а пристосувати

його обличчя для потрібної маски [40, с. 43]. Адже оцінка актора відбувається за принципом фотогенічності. Фотогенічним вважається той предмет, що «його фотографічний знімок має більшу художню цінність, виразність та впливовість, ніж його безпосередній вигляд» [40, с. 37-38].

Також відмінним є кут зору глядача. У театрі він обмежений буквально кількома варіантами, натомість у кіно режисер може обрати будь-який ракурс, спираючись на технічні можливості та естетичну доцільність.

Актор може бездоганно зіграти якийсь епізод, а в цей час його зніматимуть кілька операторів з різними камерами та освітленням. У результаті вийде кілька варіантів цього епізоду, де гра буде однаковою, а зйомка відмінна, що так чи інакше впливатиме на загальне враження від сцени. Тому в цьому випадку важливу роль відіграє майстерність передачі «оригінальної гри на мову фотографії» [40, с. 39]. Бо експозиція, освітлення, ракурс, фокус у кадрі — це ті характеристики, за які відповідає фотографія та передає у спадок кінематографу.

З основних формальних засобів кіномистецтва, а саме: фотографічна інтерпретація, монтаж (організований порядок певних візуальних атракціонів), формальна композиція кадру, змінна точка зору на предмет показу, — половина належить до сфери відповідальності фотографії [40, с. 16].

Що стосується композиції кадру, то тут кіно використовує деякі засоби малярства, зокрема підбір кольорів та гру світла і тіні. Але оскільки в кіно предмети здебільшого перебувають у русі, то цих засобів стає недостатньо.

Кіно також має чимало спільного з літературою. Л. Скрипник розглядає фільм як «впорядковану низку впливових елементів зорового порядку», які мають літературний зміст [40, с. 18]. З літератури часто запозичують тематику для кіно та використовують наративні стратегії для побудови цікавої кінооповіді. Але для вдалого функціонування у фільмі літературного тексту потрібно перекласти його зміст на мову кіно, інакше кінопродукт перетвориться на псевдокопію художнього твору.

На формальному рівні теж наявні схожі прийоми. Наприклад, літературний монтаж корелює з кіномонтажем, оскільки побудований на

подібних засобах і має ідентичні функції. Як зазначає Л. Скрипник, «теорія літературного монтажу майже так саме мало визначена, як і теорія кіномонтажу, що її, можна сказати, майже зовсім немає» [40, с. 18].

Кіно активно взаємодіє з музикою, навіть зважаючи на факт регулярного музичного супроводу у фільмах. В обох видах мистецтва важливим принципом організації матеріалу є ритмічність. Детальніше про ритм і монтаж буде зазначено нижче.

У кіно і танцю також можна знайти спільні риси: ритмічність, як і в музиці, та орієнтація на перформативність.

Отже, з короткого огляду Л. Скрипник робить такі висновки, що кіно, маючи спільні риси з іншими видами мистецтва (навіть з архітектурою і скульптурою, що стосується статичної композиції кадру), все одно є окремим незалежним видом мистецтва зі своїми особливостями і перевагами. «Ні про “походження” кіно від якогось іншого мистецтва, ні навіть про “рідність” його з якимось мистецтвом говорити не доводиться» [40, с. 22].

1.3. Основні засоби кіномови та їхній взаємозв'язок

У «Нарисах з теорії мистецтва кіно» Л. Скрипник звернув увагу на головні засоби кінематографа й описав, як вони пов'язані між собою, попри те, що теоретичної бази для аналізу на момент написання цієї праці було недостатньо, на чому наголошує сам автор.

Як зазначалося вище, до ключових виражальних засобів кіномови Л. Скрипник зараховує: 1) фотографічну інтерпретацію як конечний спосіб оформлення всієї роботи коло створення фільму; 2) монтаж — організацію окремих зорових атракціонів; 3) формальну композицію кадру; 4) змінну точку зору на предмет показу [40, с. 16].

Фотографічна інтерпретація як характерна риса кіно, хоч і забезпечує точність зображення, але все одно підпорядковується авторському баченню (домінує «як показати» над «що показати»), тому не може бути повністю

достовірною. Від точки і напрямку зору об'єктиву, довжини фокусу, виду освітлення та експозиції залежить результат — композиція кадру.

Монтаж як один з основних засобів кінематографа має широкий спектр тлумачень: від організації всього змістового візуального матеріалу у фільмі до принципу техніки зйомки. Л. Скрипник, добре обізнаний у теорії зарубіжного й вітчизняного кіно, подає власне визначення монтажу: «Це організація заготовленого під час здійснення матеріалу зорового впливу на глядача (зорових атракціонів), яка за мету має примушення глядача шляхом переживання 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» [40, с. 65]. Тобто функцією монтажу є вплив на свідомість реципієнтів.

На думку багатьох учених (зокрема російських формалістів), елементи монтажу наявні в усіх видах мистецтва, проте в кінематографі він набув досконалішої форми та яскравішого вираження.

А. Бергсон у «Творчій еволюції» 1907 р. обґрунтував концепцію про кінематографічність або монтажність людського бачення і мислення [1]. Будь-який образ у нашій свідомості формується за принципом монтажу. А монтажність — це психофізіологічна властивість людини сприймати світ [16, с. 10].

Тому монтаж у кінематографі має велике значення, оскільки він створює впорядкований ланцюжок кадрів, сцен, епізодів, які відповідно до різних методів впливають на розуміння фільму глядачами і дають їм емоції.

Л. Скрипник у своїй праці пропонує термін «монтажна крива», що означає поєднання окремих кадрів у монтажний малюнок. Безперервна суцільна лінія становить норму монтажною кривою, а відповідно паузи, стрибки чи будь-які точки розриву є відхиленням від норми, що дуже псує якість стрічки [18, с. 130].

До головних елементів монтажу Л. Скрипник зараховує ритм, темп, композицію кадру, літературний зміст, гру акторів, рухи акторів і речей, написи,

але окремо виділяє саме ритм, тому що «ритм — основа всього монтажу, а неритмічний монтаж — не монтаж» [40, с. 67].

За технічними ознаками ритм поділяється на динамічний і статичний. Динамічний ритм притаманний часовим мистецтвам, а статичний — станковим. За принципами динамічного ритму елементи розміщують у часі в певному порядку задля впливу на глядача відповідно до біологічних основ людської психіки. «Через ритм — найкоротший шлях до свідомості глядача, цеб-то ритм — річ абсолютно *доцільна*, а тому й *обов'язкова*» [40, с. 53]. Скрипник показує зміну ритму, а відповідно й напруження уваги аудиторії на прикладі руху поїзда: на глядача, від глядача і паралельно.

Таким чином, виходить кілька різновидів динамічного ритму і статичного або уявлено-динамічного. Найважчим завданням для режисера постає гармонійно поєднати всі різновиди ритмів в один загальний збагачений ритм [17, с. 109]. Урешті всі складові фільму — від акторської гри, декорацій до формальної композиції кадру — мають підпорядковуватися ритмічним законам і в сумі утворювати довершений «ритмічний монтаж ритмів» [40, с. 72].

Загалом Л. Скрипник створив своєрідну теорію монтажу, що спрямована на чітке практичне призначення і ґрунтується на ритмічному факторі — необхідному поєднувальному елементі [18, с. 133].

Також важливими є технічні прийоми зймання, котрі автор «Нарисів з теорії мистецтва кіно» розглядав у розділі про фотооформлення фільму. Наприклад, прийом «діафрагми» дозволяє змінювати стандартні рамки кадру на коло чи будь-яку іншу геометричну фігуру. Діафрагма може «закриватися» і «відкриватися», чим зосереджує увагу глядача на певній деталі [40, с. 57].

Прийом затемнення Скрипник порівнює з димінуендо — динамічним відтінком у музиці, коли лінія попереднього кадру знижується до нуля, а відповідно прийом висвітлення (ніби крещендо в музиці) відбувається тоді, коли лінія наступного кадру починається з нуля. Як вдалий приклад використання цих прийомів кінознавець наводить епізод із «Звенигори» О. Довженка зі зміною часових пластів (сучасність і козаччина) [40, с. 58-59].

Прийом «напливу» складний у технічному виконанні, адже під час зміни кадру без затемнень і висвітлень монтажна лінія не повинна перериватися чи стрибати, а ритм має залишатися незмінним [40, с. 59].

Способи затриманого і прискореного здійснення, котрі доволі часто використовувалися в тогочасних фільмах, спрямовані на те, щоб справити комедійне і трагедійне враження [40, с. 63].

Це далеко не всі засоби кіномови, представлені в теоретичній праці Леоніда Скрипника, проте такі основні, як монтаж, ритм і їх види, прийоми здійснення існують у суцільному взаємозв'язку та впливають одне на одного на різних рівнях.

РОЗДІЛ II. КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ПРИЙОМИ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ

Л. СКРИПНИКА

2.1. Монтаж як один з головних кінематографічних прийомів

Розглянувши вище теоретичні праці Л. Скрипника про мистецтво кіно, його взаємодію з іншими мистецтвами, особливості кінематографа, технічні прийоми та випадки їх використання, у другому розділі роботи ми спробуємо виокремити та проаналізувати, як письменник втілював прийоми кінематографії у своїй літературній творчості та як вони функціонують у тексті.

Домінантним засобом кіномови Л. Скрипник вважав монтаж — тобто розташування кінокадрів у певному порядку в часі, що має на меті вплинути на глядача й викликати емоції. Візуальний вплив кінокадрів Л. Скрипник порівнює із зоровими атракціонами, спираючись на теорію атракціонів С. Ейзенштейна. За О. Полторацьким, у випадку вдалого монтажу атракціонів кожен епізод (атракціон), маючи велику зорову виразність, гармонійно переплітається з іншими, а увага глядачів фокусується не лише на перебігу дії, а й на сконденсованих враженнях, що виникають під час зміни епізодів [22, с. 29].

Схоже розуміння монтажу наявне і в М. Лядова, який вважає, що за матеріал фільму «править те, що глядач *бачить*, що безпосередньо впливає на глядача, тобто послідовна зміна рухомих зображень на екрані» [13, с. 14]. А в літературному творі монтаж як структурна особливість вказує на схильність до екранізації або імітацію екранізації. Уміння мислити кадрами — це водночас здатність уявляти текст екранізованим.

Роман Л. Скрипника «Інтелігент», надрукований спершу в кількох номерах «Нової генерації» протягом 1927-1928 рр., а 1928 р. опублікований окремим виданням у видавництві «Пролетарій», за авторським жанровим визначенням є «екранізованим романом на шість частин з прологом та епілогом».

Перед прологом автор подає звернення до читача, де створює таку собі ілюзію кінотеатру: «Уявіть собі, дорогий читачу, що ви сидите в кіно-театрі. —

Сподіваюсь, ви любите кіно. — Перед вашими очима — екран, сторони якого мають відношення три на чотири (фатальні цифри екрану, аналогія сімнадцяти аршинам діаметру циркової арени). Зовні екрану — чорна порожнеча» [34, с. 7]. Автор одразу занурює читача у специфічний простір, виставляє рамки (розмір екрана) і подає певний кут зору, з якого очікує, що глядач дивитиметься уявний фільм про тридцять п'ять років і бурхливого, і спокійного життя головного героя. Протягом перегляду потрібно бути уважним і фокусуватися на кожному кадрі. До того ж для кращого розуміння сюжету допомагатимуть написи на екрані великими літерами, а також коментарі автора. Загалом екранізований роман ведеться від двох нараторів. Перший — так званий технічний оповідач — режисер, що демонструє картину, але веде оповідь лише за допомогою засобів кіно (монтаж, зміна планів і ракурсів, темп, затемнення екрана тощо). Другий наратор — це автор, який пояснює саму картину: «Я буду для вас тим тлумачем, що завжди присутній в кожному японському кіно. З увагою слухайте й мене, хоч я й говоритиму тільки пошепки, на вухо, дрібним шрифтом» [34, с. 8]. Текст надрукований двома шрифтами: звичайний показує перебіг подій у романі, а дрібний — коментарі автора. Детальніше про голос автора буде сказано нижче.

Режисер подає в пролозі загальні, середні і крупні плани, які послідовно чергуються між собою. Спочатку показано осіннє вечірнє місто, блиск вогнів на мокрих тротуарах, потім — байдужу пару, що їде з візником, та велику претензійно-зухвалу афішу. Коли герої опиняються в театрі, автор показує окремих людей у різних частинах приміщення, ніби наближаючи та віддаляючи камеру: на гальорці (дрібний чиновник, типовий мужчина-серцеїд, зніжковіла сімнадцятилітня дівчина і сором'язливий юнак), у ложі (дві пари), у партері (купець із дружиною та дві лисих «руїни»). Певне місце у театрі визначає соціальний статус і деякі психологічні особливості персонажів, які потрапляють в об'єктив режисера. Після детальних крупних планів перед очима глядачів постає «повний екран рук» та жваві оплески. Згодом план знову змінюється, і головні герої їдуть з візником назад з театру, але рука чоловіка вже не «мертво і

непотрібно», а живо обіймає ще кілька годин тому розслаблену, а тепер напружену звиклу талію жінки [34, с. 15].

Автор часто використовує прийом паралельного монтажу, коли зіставляються окремі кадри для підсилення і напруження дії. Наприклад, у першій частині під час народження Інтелігента зіставляються кадри з маятником, матір'ю, батьком і лікарем.

«Години йдуть за годинами. Маятник мірно й спокійно лічить секунди життя.

Голова матері, мов у корчах, кидається на подушках в нестерпних муках.

Обличчя лікаря професійно-спокійне.

Постать батька невпинно бігає по сусідній кімнаті...» [34, с. 19].

З плином часу рух маятника не змінюється, натомість матір стає більш знесиленою в процесі пологів, батько в розгубленості й розпачі стає навколішки перед образом, а лікар пітніє і починає хвилюватися, втрачаючи професійну впевненість. Коли на світ з'являється Інтелігент, на знеможеному обличчі матері проблискує слабка усмішка, збентежений батько намагається зрозуміти, що потрібно робити, а до лікаря повертається його спокій та солідність. Саме таке протиставлення кадрів показує різницю планів: невпинність часу (маятник) і змінність людських переживань (поведінка матері, батька та лікаря).

Ще один приклад паралельного монтажу — епізод з дитинства головного героя. Інтелігент, оточений змалку надмірною опікою і тотальною любов'ю матері, користуючись неуважністю гувернантки, втікає надвір до дітей побавитися в калюжі й відчувати радість спілкування з однолітками. У цей момент вдома виявляють відсутність дитини, і автор паралельно показує два плани:

«Бризки летять, блищать, сяють на сонці... На обличчях дітям — вакхічна радість... Їм очі блищать, сяють, як бризки. (...)

Мати кличе Інтелігента... Проходить кімнатою, знову гукає... Відповіді нема. (...)

Шукання набуває шаленого характеру. На екрані панічно літають: мати, гувернантка, служниці...

Паніка.

Діти в калюжі танцюють танок чудової юности...» [34, с. 29].

Ознаками монтажу є короткі неповні речення, часто односкладні, які передають конкретну дію або емоцію. Також активно використовуються тире і три крапки, що вказують на швидкість, незавершеність або перерваність дії. «Наскок усієї челяді. На чолі — мати й гувернантка. Далі — всі решта... (...) Усміхнулися, засміялися — і знову танок... (...) Інтелігента розтирають спиртом... Метушня, як на пожежі... (...) Рев...» [34, с. 30].

Паралельний монтаж автор застосовує в різних сценах, об'єднуючи їх за допомогою яскравої художньої деталі, і показує схожу поведінку героїв, але з різною мотивацією:

«Інтелігент бере на пухівку пудри. Ударив злегка пальцем по пухівці й збив зайву пудру. Хмарка пудри повільно сідає на долівку. (...)

Марія Савишна бере на пухівку пудри. Ударив злегка пальцем по пухівці й збила зайву пудру. Хмарка пудри повільно сідає на долівку. (...)

Інтелігент перед дзеркалом одягає капелюха. (...)

Марія Савишна мастить помадкою губи. (...)

Дівчина з кешені пальта дістає пудреницю.

Набрала пудри, злегка вдарила пальцем по пухівці, щоб збити зайву пудру. Біла хмарка повільно сідає на долівку.

Дівчина уважно пудриться» [34, с. 130, 137].

Тут наявні паралельні плани: кімната Інтелігента, спальня Марії Савишни та кімната дівчини. Кожен з героїв після неприємної конфліктної ситуації, у якій був учасником, повертається у свою кімнату, бере пудреницю й намагається принаймні зовнішньо привести себе до норми. Хмарка пудри — художня деталь, що об'єднує різні плани — опадає на підлогу, символізуючи те, що герой або героїня опанували себе і конфлікт можна вважати вичерпаним.

Разом з монтажним принципом Л. Скрипник використовує сценарний тип оповіді, що на формальному рівні наближає художний текст до фільму, «екранізує» його. У другій частині «Юність Інтелігента» в одному з епізодів,

коли головний герой після нічної п'ятики з приятелями вранці опиняється в кімнаті з повією, подано такий опис:

«В кімнаті дівиці. Залізне ліжко. Столик, накритий в'язаною серветкою. На ньому гасова лампочка з бляшаним рефлектором, шпильки й підв'язки дівиці. Решта одягу валяється на розхитаному стільці осторонь. На брудних стінах — листівки з картинками самого мішаного змісту мішма з фотографіями кавалерів. (...) Інтелігент сидить на краю ліжка й одягається. Дівиця лежить під ковдрою, палить. (...) Героїчно повертається до неї, нахиляється...

Знову — на весь екран — фізіономія...

Женщина! — Перша женщина!! Одутле обличчя ще більш одутло від горілки, сна й кохання...

Інтелігент відхитнувся і заховав обличчя в долоні...

Режисер — дуже делікатна людина. Він не показує нам того, що мусив був побачити мій герой зараз» [34, с. 56-57].

Наведений уривок містить монтажну конструкцію кадрів і сценарний тип оповіді: панорамування під час загального опису кімнати, деталізація окремих предметів (лампа, підв'язки, фотографії), крупний план обличчя дівиці, віддалення об'єктива для показу реакції героя і вставлені авторські коментарі.

Завдяки сценарному стилю оповіді, який орієнтований насамперед на зорове сприйняття, у тексті наявні діалоги без слів, де зміст стає цілком зрозумілий через жести та описи поведінки персонажів.

«Кам'яний майор вимовляє одне слово.

Інтелігент показує одного пальця.

Майор вимовляє два слова.

Інтелігент робить жест спростовання: на шосе — маленька купка маленьких речей...

Кам'яний майор вимовляє одне слово. “1.000”.

Інтелігент ладно лізе в кишеню й кладе на стіл “думку”» [34, с. 99].

Ще одним цікавим монтажним прийомом є використання ляльок для показу історичних подій. У частині третій «Дозрілість Інтелігента» за допомогою

рухомих ляльок-маріонеток показано передумови початку Першої світової війни та політичні відносини європейських країн. Далі іде швидка нарізка кадрів, що показують контекст війни та різну діяльність людей:

«Війна!

Запеклий фінансист потирає руки. Хоробрий генерал молодцем вирівнявся. Спритний спекулянт із захопленням лускає пальцями...

Війна!!

Робітник, сутулий від роботи, ще більше згорбився. Мужики, дід і баба, отупілі від горя, дивляться услід синові. Син, п'яний з розпачливим обличчям, хитається, співає...

Війна!!!

Інтелігент у “громаді” говорить патріотичну промову. Йому милостиво плещуть...» [34, с. 69].

Щоб показати Лютневу революцію 1917 р., автор знову використовує не героїв-акторів, а ляльок: «Знову ляльки. (...) Величезні чоботи входять у кадр. (...) Лялька Миколи лежить боком у повному ляльковому спокої (...). Бурхлива маніфестація робітників (...). Генерал перекидається, як лялька» [34, с. 80].

Українську революцію також зображено за допомогою ляльок. Автор-ляльковод переміщує своїх персонажів на історичній арені, яка формально обмежена рамками екрана. У кадрі з'являються ляльки Скоропадського, Петлюри, Денікіна, Махна. Їхні дії однакові — перемогти і витіснити з кадру попередню ляльку. Поведінка Інтелігента також повторюється: кожній ляльці він боязко усміхається, нерішуче підходить і заподадливо вклоняється. Урешті-решт режисер втомлюється показувати однакові сцени, тому закінчує пояснювати сам автор: «Далі режисер, перевантажений історичним матеріалом, одверто согрішив проти художньої міри. (...) В усякім разі, я краще розкажу вам те, що йде далі, — це буде швидше» [34, с. 104]. Найдовше на екрані з Інтелігентом перебуває лялька червоноармійця, біля ніг якої наприкінці вмощується головний герой.

Щодалі розгортаються події, тим швидше змінюються кадри і сцени. Екранізований роман-фільм ніби хоче встигнути наздогнати швидкоплинність

життя. Автор оголює свій прийом, зазначаючи: «Безперервна нитка, що зв'язує подію з подією, напинається і місцями вривається. Монтаж стає переривчастим, іде плижками» [34, с. 77]. Тобто «монтажна крива», за термінологічним визначенням Л. Скрипника з «Нарисів з теорії мистецтва кіно», перестає бути суцільною лінією, яка поєднує кадри в єдиний монтажний малюнок. Прискорення темпу, внаслідок чого виникають розриви, свідчить про надто швидку зміну фабули і неможливість сфокусуватися на певному кадрі.

Ще один приклад оголення прийому, коли у своїх зверненнях і поясненнях до читача автор нагадує, що все відбувається в кіно, а це означає, що треба звертати увагу насамперед на візуальні засоби цього мистецтва: «Попереджаю: на екрані робиться ка-зна-що, нічого не зрозумієш, єрунда, плутанина якась, кількаразово комбінований кадр, напливи та інші хитрі штуки режисера й оператора» [34, с. 84].

Одним з таких монтажних прийомів є «діафрагма», про який Л. Скрипник писав у своїй теоретичній праці. Цей прийом змінює рамки кадру. Шоста частина роману закінчується так: «Інтелігент обіймає Марію Савишну. Довгий поцілунок. Діафрагма» [34, с. 143]. Діафрагма тут показує чітке завершення дії та частини, бо таким прийомом зазвичай завершується фільм, як пояснює сам автор. Але остаточний фінал визначає безпосередньо напис «Кінець», котрий з'явиться вже після епілогу.

«Хитрі штуки режисера й оператора» полягають не тільки в монтажних прийомах, а й у динамічно-ритмічній композиції. У «Нарисах з теорії мистецтва кіно» Л. Скрипник наводить два основні приклади руху предмета (поїзда): паралельно до обрію (поземно) і на або від глядача (сторчово). У першому випадку відбувається рівномірний рух поїзда в одному напрямку — ритмічна лінія на нулі, тому кадр довго тривати не може через відсутність уваги глядача. У другому випадку, коли поїзд рухається на глядача, за законами перспективи через збільшення розміру вагонів та швидкості ритмічна лінія йде вгору прямо пропорційно напруженню глядача. І навпаки, коли поїзд рухається від глядача вглиб екрану, напруження спадає і ритмічна лінія поступово досягає

нуля [40, с. 53-54]. Тому режисер-наратор екранізованого роману зважає на такі особливості побудови кадру й вдало їх застосовує для активізації уваги аудиторії:

«Дорога в полі. Прямо на глядача — колона салдатів...

Лісок. Узлісся. На узліссі раптом з-під землі виростає лава повстанців. Швидко, сказано розмахуючи випадковою зброєю, повстанці кидаються прямо на глядача...

Довжелезний потяг військових теплушок мчить на глядача...

Лавою на глядача — жахлива, як з Апокаліпсису, божевільна кіннота в буденівках...» [34, с. 103-104].

У наведеному прикладі завдяки монтажному склеюванню кадрів з різних місць (поле, ліс, залізниця) та динамічно-ритмічній композиції руху предметів (колони солдатів, повстанців, військового потяга, кінноти) на глядача, автор створює точку емоційного напруження й фокусує увагу.

Отож монтаж відіграє дуже важливу роль у романі «Інтелігент», що робить його «екранізованим», тобто підпорядкованим правилам кінематографа.

Цікаво, що одразу після виходу роману його рецепція була різною. Наприклад, Л. Старинкевич, порівнюючи «Інтелігента» Леоніда Скрипника і кінороман «Доногоо-Тонка» Жуля Ромена (з яким, на нашу думку, є багато спільного: монтаж, сценарний тип оповіді, написи як допоміжні елементи, авторські ремарки щодо появи наступних сцен, діалог і взаємодія з читачем, кінематографічні прийоми розгортання почуттів та емоцій тощо), зазначала, що у творі українського футуриста є монтаж шаблонів замість монтажу кадрів, тому зорові образи не можуть працювати в кінематографічному плані [45]. Натомість Г. Гельфандбейн і Л. Підгайний вважали вдалим рішенням застосувати елементи кінематографічної техніки в художньому тексті, перетворивши його на «романізований кіно-сценарій» [25, с. 205-206]. І. Теліга у своїй рецензії відзначив сатиричність у романі та оригінальність авторського стилю, що полягає зокрема у звертаннях до читача, наявності двох оповідачів (режисера і автора) [46]. О. Редінг у «Листі до читачів Л. Скрипникового “Інтелігента”»

полемізує з критиками, які, на його думку, не до кінця зрозуміли суть нової жанрової форми й відповідно виражальних засобів, і стверджує, що «із невеличких літературних електростанцій, в боротьбі за нову т. зв. “форму”, а в дійсності методу оформлення, складається нарешті цілий комплекс не “екранізованого” нашого роману, а роману електрифікованого яскравим світлом нової, лівої, не менше досконалої, а досконалішої за старі “форми” українського сучасного роману» [27].

У невеликій літературній спадщині українського футуриста, окрім роману «Інтелігент», що посідає центральне місце, також є текст «Матеріали до біографії письменника Лопуцьки», куди автор так само інтегрує кінематографічні прийоми.

На думку О. Ільницького, «Матеріали до біографії письменника Лопуцьки» містять «відверту і в'їдливу сатиру на “пролетарських” письменників, кар'єризм у літературі та український провінціалізм» і є формалістичним твором, позбавленим традиційної композиції сюжету [7, с. 11].

Як зазначає О. Пуніна, цей текст Л. Скрипника є «спробою фіксування такої жанрової форми мемуарів, як літературний портрет» разом з формальними засобами (заголовками, примітками, авторськими поясненнями), завдяки яким досягається комічний ефект [24, с. 56].

Вже назва «Матеріали до біографії...» і підназва «З персональних спогадів» свідчать про те, що текст складається з окремих фрагментів-матеріалів, котрі вкупі доповнюють біографію письменника Лопуцьки. Поєднання цих елементів здійснено за допомогою монтажного принципу.

Текст містить п'ятнадцять епізодів, між якими ніби окремими кадрами вставлено коментарі від автора та інші додаткові сюжетні елементи, часто не пов'язані за змістом: «Окремі міркування про талант», «Не епізод, а взагалі про Європу», «Не епізод, а початок історичних подій», «Саме історична подія».

У багатьох епізодах наявні покликання на пресу, що є ознакою документальності й формального підтвердження достовірності фактів, наведених у тексті (вирізка з «Вечірнього Радіо», повітова газета

«Похнюпинський Червоний Прапор», газета «Столичний Пролетарий»). Водночас фактологічні помилки й неточності в уривках з газет, які одразу викриває сам автор, додають сатиричних барв. Навіть прізвище головного героя — Лопуцька — всуціль іронічне: лексичне значення слова «лопуцьок» — «молода, соковита стеблина деяких рослин, звичайно їстівна»¹; також існує фразеологізм «душа не з лопуцька», що означає «хто-небудь небайдужий до чогось»², відповідно «з лопуцька» — байдужий.

«Бо Лопуцька — квіт українського творчого інтелекту. Бо Лопуцьок — мало.

Бо Україна бідна...

Бідна Україна» [38, с. 303].

Автор створює нарізку з епізодів, які порізно показують усілякі ситуації, певною мірою дотичні до життя головного героя. Але попри нумерацію епізоди не завжди ідуть по черзі. Наприклад, після п'ятого подано продовження другого епізоду, який повністю завершується на сьомому; восьмий епізод за авторським поясненням «не обов'язково продовжує сьомий, але може існувати й сам собою» [38, с. 298]; послідовність дев'ятого, десятого й одинадцятого епізодів має бути чітко дотриманою на противагу дванадцятому, що існує «сам по собі» [38, с. 301]. Останні два епізоди містять авторські коментарі: чотирнадцятий («сумний і історичний»), п'ятнадцятий («останній тільки в моїх спогадах») [38, с. 303]. Таким чином подібні монтажні склейки (часто з документальним змістом або авторським втручанням у текст та оголенням прийому) деконструють композиційну структуру, формально визначену поділом на епізоди.

Варто зазначити, що в цьому тексті теж помітні характерні ознаки «сценарного» стилю Л. Скрипника, що доповнюють монтажний принцип побудови. Це втілено в коротких непоширених, часто номінативних реченнях, які передбачають швидку зміну зорових образів: «А буття — це економіка. А

¹ Словник української мови: в 11 томах. Том 4, 1973. С. 548.

² Там само.

економіка — це гонорар. А гонорар — це видавництва та театри. А видавництва та театри — це відповідні урядовці. А урядовці за свій рупор мають якраз саме цю найвідповідальніше газету... — Діалектика, — сказав Лопуцька» [38, с. 303].

Також прийом монтажу наявний в оповіданнях Л. Скрипника — «Перше кохання Івана Петровича» та «Іван Петрович і Феліс». Обидва тексти вперше були надруковані в «Новій генерації» 1928 р. і мали становити частину незавершеного роману «Епізоди з життя чудної людини». До речі, на думку О. Ільницького, ці твори, як і «Інтелігент», певним чином тяжіють до біографічності, а «кожна оповідь рівнозначна “життю” героя-чоловіка, розказана з максимумом літературного самоконтролю, аналітичної проникливості і стилістичної ощадності» [8, с. 347].

В оповіданні «Іван Петрович і Феліс» натрапляємо на приклад контрастного монтажу, коли події плани нашаровуються і контрастують між собою. Головний герой, опинившись у кімнаті своєї коханої, розгубився через сильні почуття і схвилюваність, його внутрішній світ ніби завмер і закрився в собі, тоді як навколишній міський простір сповнений життя та руху. Автор контрастними кадрами показує зовнішнє і внутрішнє.

«Іван Петрович поцілував Феліс. (...) Вулицею простували юрби людей, звонили й гули трамваї, вигукували газетярі, продавці «Последних Новостей» (...). Тисячі, мільйони кур'єрських поїздів мчались навколо, перетворюючи весь світ на нестримний скажений ураган. Іван Петрович, звичайно, не усвідомлював дійсности» [33, с. 16].

Отже, монтажний принцип є одним з основних прийомів, які використовує Л. Скрипник для побудови творів, літературних за змістом і кінематографічних за формою. Паралельний монтаж, прийом «діаграми», використання ляльок, сценарний тип оповіді, монтажне склеювання тематично різних сюжетних елементів, контрастний монтаж — усе це урізноманітнює сприйняття тексту й наближає його до фільму.

2.2. Візуальні і звукові ефекти

Тексти Л. Скрипника насичені кінематографічними засобами, основним з яких є монтаж, що охоплює візуальні і звукові ефекти. Візуальними ефектами ми називаємо монтажні прийоми затемнення, «напливу», різноманітні написи та знаки, що певним чином у конкретній ситуації та з чітко визначеними функціями з'являються перед читачем-глядачем (оскільки літературно-екранізовані твори Л. Скрипника орієнтовані на читацько-глядацьку аудиторію).

Написи відіграють важливу роль у структурі екранізованого роману «Інтелігент». Ще в пролозі автор звертається до читача і пояснює, що написи точно будуть помітними, адже їх виділено більшим шрифтом. Іноді, оголюючи прийом, наратор нагадує, що далі йтиме напис, на який варто звернути увагу.

Написи наявні перед кожною сценою здебільшого як пояснення про майбутні події або їх узагальнення. Також автор як написи вживає цитати, літературні кліше, влучні вирази та прислів'я. За класифікацією О. Пуніної, написи-титри поділяються на розмовні, пояснювальні (оповідні) та заховані [25, с. 198].

Наприклад, до розмовних можна зарахувати такі, як «Почалось...», «Дитині потрібно свіже повітря», «Протяг!!!», «Хочете їсти?», «Друзі! Товариші!». Тобто вони містять цитати героїв або безпосередньо авторський коментар.

Пояснювальні написи узагальнюють епізод («Спорт», «Інтелігент гризе граніт науки», «Ранок», «Вуличні діти» тощо), констатують факт чи подію, що відбувалася або має відбутися у нижчеподаній сцені («Муки народженого», «Студент», «Перші плоди освіти», «Оповідання Інтелігента», «Родительське благословіння»). Часто через написи автор використовує прийом антиципації — випереджає фабульну розповідь, інформуючи читача про наступні події та поведінку персонажів.

Приховані написи, зокрема розірвані, містять елемент мовної гри, яка, на думку Ю. Хомич, додає новий зміст, трансформуючи стару форму, і використана для «звернення уваги читача на саму форму мовлення з метою не лише

повідомити щось, але й викликати емоції, почуття, залучити до співпраці з автором» [49, с. 221].

Наприклад, розірваний напис спостерігаємо у першій частині «Інтелігента»: «Грішать не тільки батьки...» (про незавершеність фрази свідчать три крапки наприкінці). Натомість напис наступної сцени починається з трьох крапок і продовжує обірваний вислів: «...але відповідають за гріхи все ж діти» [34, с. 24-25].

Ще один приклад розірваного напису з інтервалом в одну сцену з третьої та п'ятої частини: «Серед ясного дня...», «...грим!» [34, с. 67-68]; «Аджеж є ще правда в радянській республіці?!», «Нет справедливости в советском государстве!» [34, с. 120-122].

Написи-заголовки до наступної сцени можуть продовжувати незакінчене останнє речення з попередньої:

«Ви ж розумієте: він мусить негайно покорити світ, скінчити університет, зробитися прекрасним, виграти двісті тисяч і т. ін., але...

...НЕМОЖНА Ж ІТИ ДОДОМУ В ТАКОМУ НАСТРОЇ!» [34, с. 46-47].

«Зараз, наприклад, мій герой швидко піде —

... ВГОРУ СХІДЦЯМИ УСПІХУ» [34, с. 63].

Ще одним різновидом написів-титрів, які з'являються на екрані, є афіші, таблиці, оголошення. Таке графічне оформлення візуального матеріалу має на меті загострити увагу читача. Тексти такого типу обведені в рамку, написані шрифтами різного розміру та з різним інтервалом, містять велику кількість знаків оклику так, що «слова великими літерами лізуть в очі»:

«!!! ГВОЗДЬ СЕЗОНУ !!!

! НАЙПКАНТНІШИЙ ФАРС !

!ПІДВ'ЯЗКИ ПАСТУШКИ!

!!! НЕЗРІВНЯНА ДІВА !!!» [34, с. 9].

Приклад вивіски:

«НОЧНАЯ ЧАЙНАЯ

ДЛЯ ИЗВОЩИКОВЪ

М. В. КОМАРОВОЙ» [34, с. 47].

Приклад оголошення:

«ЗАГАЛЬНЕ ЗІБРАННЯ

відбудеться завтра в помешканні загальної канцелярії.

ПОРЯДОК ДЕННИЙ:

- 1) Раціоналізація роботи в установі в зв'язку з режимом економії.
- 2) Поточні справи.» [34, с. 106].

Такий візуальний матеріал допомагає сфокусувати увагу на певній інформації в лаконічній та структурованій формі, що є сконденсованим аналогом авторських коментарів.

Ще один часто використовуваний візуальний ефект — прийом затемнення. Як зазначає Л. Скрипник у «Нарисах з теорії мистецтва кіно», прийом затемнення схожий на димінуюендо в музиці — тобто поступове затихання звуку. Такий ефект у кіно вимагає технічної майстерності та філігранності, адже кадр має поступово «згасати», щоб «монтажна крива» плавно, без різких стрибків зійшла до нуля [40, с. 58-59].

У романі «Інтелігент», використовуючи цей прийом, автор додає ще власні пояснення. Протягом розгортання дії читач вже розуміє, що екран темніє в такі моменти, які не можна показувати. Приміром, це може означати фізичну близькість героїв або інші тілесні насолоди:

«Режисер, звичайно, доречи зробив тут затемнення... Велика тайна, що чиниться зараз у спальні подружжя, аж надто відома всім вам. А показувати речі відомі, старі й зрозумілі — не художньо...» [34, с. 17].

Прийом затемнення може бути використаний як пауза між кадрами, які не пов'язані між собою, або для візуального акценту (темного екрана) на подальшому авторському коментарі.

Також затемнення екрана відбувається, коли потрібно показати певний часовий проміжок між сценами або частинами (цей проміжок може становити кілька днів, тижнів, місяців і навіть років):

«Екран знову темніє надовго — років на десять. Всі ці роки — подібні один до одного» [34, с. 31].

Автор у своїх поясненнях перед читачем до причин затемнення зараховує не тільки питання цензурованості показу окремих сцен, а й певні особисті моменти, які герой нібито має право проживати не в присутності камери:

«Але це затемнення — справді особливе... Можливо, в перший раз ми можемо пошкодувати, що режисер, покірний вимогам художности й цензури, його зробив... Те, що зараз мусить пережити мій герой, трапляється один раз на життя» [34, с. 56].

Під час темного екрана наратор опиняється ніби віч-на-віч з читачем без посередництва своїх героїв, тому в коротких розмовах з аудиторією іноді подає детальну характеристику персонажів, пояснює мотивацію їхніх вчинків і розповідає, що трапиться з ними далі. Оповідач упевнений, що читачі вже знають, коли темнішатиме екран і з якої саме причини. А у фіналі екранізованого роману екран стане темним остаточно, що означатиме логічне завершення:

«В кожній темряві щось є. Іноді, правда, не буває нічого... В усякім разі що саме тут є — невідомо. Тому дивіться, бо в кіні лише після останнього затемнення немає на що дивитися, крім напису “кінець”. В цім розумінні життя бідніше за кіно. Після останнього затемнення в ньому навіть напису жодного не побачиш...» [34, с. 111].

Окрім затемнення, Л. Скрипник використовує прийом «напливу». У теоретичній праці письменник виокремлює особливості цього прийому й складнощі його реалізації, зокрема звертає увагу на необхідність дотримання незмінного ритму, що забезпечить безперервність монтажною лінії [40, с. 59]. У художньому тексті письменник використовує «наплив» для поєднання двох кадрів з різних просторових площин, але події, зображені в них, впливають одна на одну. Яскравий приклад цього прийому наявний наприкінці четвертої частини, коли Інтелігент, вже перебуваючи за кордоном, під час світської зустрічі бачить відгомін історичних подій в Україні, що впливає на його емоційний стан:

«Невеличка група мужчин. Інтелігент промовляє. (...)»

В залі — танки... Раптом — кілька мірних дрижань, наче відгук далекого землетрусу³. (...)

Інтелігент переляканий, але задоволений. (...)

Екраном, у тому самому темні, що були дрижання, ідуть шерезами в ногу чоботи. Крок їх рівний, міцний, точний...

Інтелігент із піднесеним пальцем та з обличчям стривоженим знову говорить» [34, с. 102].

Зображення війни і солдатів (те, що виділено курсивом) — один монтажний план, який «напливає» на іншу композиційну одиницю (інтелігент у залі з іноземцями).

До візуальних ефектів також належить певні знаки, що з'являються на екрані і замість написів чи авторських коментарів передають конкретну інформацію. Наприклад, жест заборони (вказівний палець, що хитається), пляшка з черепом і кістками (що означає заборонений алкоголь) та ін.

Цікавим кінематографічним прийомом є так званий ефект мозаїки. Автор для показу хаосу революційних подій зображає натовпи людей, вулиці, будинки, що мерехтять перед очима глядачів. Потім фокусує увагу на обличчі головного героя, яке «роздвоюється, розмножується неймовірно швидко — дві, п'ять, десять, сто Інтелігентових фізіономій заповнили екран живою мозаїкою» [34, с. 85]. Поступово кількість облич зменшується, вони перестають говорити, і на екрані знову крупним планом з'являється голова Інтелігента. Таким чином автор показує, як герой може розчинятися, роздвоюватися і множитися в юрбі, підхоплювати загальні революційні настрої і водночас їх губити.

Звукові ефекти своєю чергою також посідають важливе місце серед кінематографічних прийомів у романі, адже, за переконанням Л. Скрипника, музика, а відповідно її виражальні засоби — звуки, тісно пов'язані з кіно. Як зазначає Ю. Хомич, автор грає з аудіальним сприйняттям читача за допомогою таких звуків, як «торохтіння візника, мірне вистукування маятника, зойки жінки

³ Виділення курсивом у поданій цитаті — наші.

під час пологів, плач новонародженого, дитячий сміх, хіхікання кокеток, стукання ложки по тарілці, зітхання, чаркування, грюкання дверей, бурхливі оплески, викрики тощо» [48, с. 20].

Так само Л. Скрипник грає з фантазією читача, пропонуючи йому не почути звуки, а уявити їх:

«...зараз вступили б стиха вдарні інструменти, барабан почав би підробляти далекого грому чи підземного гуркоту...» [34, с. 29].

Звукові ефекти можуть переплітатися з візуальними. У п'ятій частині Інтелігент виголошує свою доповідь: паралельно з його натхненною та урочистою промовою (звукові ефекти) на екрані з'являються важливі слова (візуальні ефекти):

«Говорить...

“РАЦІОНАЛІЗАЦІЯ!”...

Говорить...

“НОРМАЛІЗАЦІЯ!”...

Говорить...

“СТАНДАРТИЗАЦІЯ!”...»

Однак повноваження автора та режисера дозволяють обмежувати звукові ефекти перед аудиторією. В епізоді про навчання Інтелігента у війську та його невдалі спроби виконати фізичні й тактичні вправи глядач бачить роздратування взводного щодо недолугого новобранця.

«Взводний енергійно жестикулює. Його рот енергійно балакає.

Екран гарантує мовчання... Не турбуйтеся, мої читачки» [34, с. 71].

Показуючи цю сцену без звуку, автор ніби оберігає читачів від грубості персонажів і можливих нецензурних слів.

Отже, візуальні ефекти (затемнення екрана, прийом «напливу», ефект «мозаїки», написи та знаки) і звукові ефекти як засоби кіномови вдало інтегруються в художній текст, додаючи нових формальних та змістових особливостей.

2.3. Темп і ритм

Темп і ритм є невід’ємними складовими монтажу. У «Нарисах з теорії мистецтва кіно» Л. Скрипник пише, що «головна вимога темпу — точна погодженість зі змістом щодо його ритмічного значення» [40, с. 67]. Тобто темп — швидкість чергування кадрів, епізодів, частин — має бути чітко узгоджений з ритмом — їх впорядкованою сукупністю. На думку теоретика кіно, ритм фільму «мусить бути значно складнішим, дякуючи наявності і літературного змісту (як у поезії), і темпу (як у музиці), і зорового елементу (як у малярстві), і гри акторів (як у театрі)» [40, с. 68]. Як уже було згадано в першому розділі, під час створення фільму все мусить підпорядковуватися ритмічним законам, що в результаті має утворити «ритмічний монтаж ритмів».

У художніх текстах Л. Скрипник надає темпу і ритму не менш важливого значення, оскільки вони організовують процес сприймання. У пролозі до роману «Інтелігент» автор одразу налаштовує читача на певний темп і ритм та зазначає, що «тридцять п’ять років життя мого дорогого героя пройдуть перед вашими очима в *швидко текучій зміні “монтажних шматків”*» (виділення курсивом — наші) [34, с. 7].

Показуючи дитинство Інтелігента, автор зображує окремі яскраві епізоди, а далі, щоб втримати увагу читача, навмисно прискорює розвиток подій:

«Ці перші роки життя мого дорогого героя цілком одноманітні. Щоденні врятовування від простуди, щоденні простуди, майже щоденно зіпсований шлунок і майже щоденні візитації лікаря... Зараз режисер вам покаже мого героя в тому віці, коли він уже має змогу свідомо виявляти свою волю, стверджувати своє “я”...» [34, с. 25-26].

Таким чином, для підтримання динамічності дії автор вдається до прийому прискорення часу, подаючи точково уривки кадрів, що демонструють тижні, місяці, а іноді й роки з життя героїв. Особливо це стосується опису історичних подій. При цьому часто відбувається оголення прийому, коли автор пояснює мотивацію використання «прискореного часу»:

«Темп картини стає що-раз шаленіший. Фільм намагається навздогнати життя. (...) Монтаж стає переривчастий, іде плижками» [34, с. 77].

Водночас можна спостерігати й сповільнення часу на противагу прискоренню. Підкреслено повільний розвиток дії яскраво помітно в окремих сценах п'ятої частини. Інтелігент на своїй посаді намагається запровадити графік роботи, побудований на принципах раціоналізації: кожен працівник у будь-якому відділі виконує свої завдання в чітко визначений час. Коли в теорії робоче завдання має виконуватися з мінімальною витратою ресурсів і з максимальною швидкістю, на практиці все відбувається ніби в заповільненому режимі, що в результаті не є ефективним через людський фактор:

«Секретар однією рукою подає, другою забирає папірці. Інтелігент однією рукою бере папірці, перечитує їх, у цей самий мент другою рукою пише резолюції. Середня виробнича норма — сто папірців на хвилину» [34, с. 110].

Зазвичай прискорену зйомку у фільмах використовують для досягнення комічного ефекту. Про це зокрема пише й Л. Скрипник у теоретичній праці. Однак у вищенаведеному прикладі навпаки — сповільнення часу («затримане зйомання», а не «прискорене») додає сатиричні та комедійні барви.

Ритм може змінюватися при повторюваності дій. Наприклад, у третій частині Марія Савишна домовляється зі знайомими впливовими людьми для звільнення Інтелігента з військової служби. Аби не описувати однакоvu схему поведінки герої з різними персонажами та ідентичні діалоги, Л. Скрипник змінює ритм і показує вже кінцевий результат:

«Дружина Інтелігентова переконливо, з запалом і жахом в очах, розмовляє з поважною дамою з “Громади”. Дама співчуває і обіцяє.

Те саме — з поважним цивільним...

Те саме — з генералом...

Те саме — з мощами. Мощі трусяться, але теж обіцяють» [34, с. 75].

Використання темпу і ритму з позиції кіномонтажу також наявне в інших творах Л. Скрипника. Наприклад, в оповіданні «Іван Петрович і Феліс». Автор вдається до прийому «прискореного зйомання», змінюючи звичний ритм, щоб

показати особливості психіки головного героя. Для закоханого Івана Петровича час ніби зупинився після знайомства з Феліс. Він фокусувався лише на думках про неї і не помічав навколишнього світу. Але після ночі, проведеної разом, Іван Петрович нарешті звернув увагу на дивні моменти в поведінці своєї коханої та реакції з боку оточення. Ніби вийшовши з вакууму, головний герой починає згадувати й аналізувати ситуацію ззовні. Його мозок працював «лихоманково-швидко», перебираючи всі спогади. Автор зображує це у вигляді кадрів у прискореному режимі:

«Батьки і кошти на життя. (...) Далі — панібратство Сукіна, далі — якась особлива розв'язність в поведінці Феліс. Далі — деякі погляди, кинуті на нею мужчинами, що їх запримітив Іван Петрович, гуляючи садом» [33, с. 17].

Отже, темп і ритм відіграють важливу роль у монтажній побудові художніх текстів Леоніда Скрипника. Темпоритмічний малюнок може набувати різних варіацій для виконання потрібних функцій: пришвидшення або сповільнення дії для комічного ефекту, повторюваність подій, прискорення часу для зображення історичного контексту тощо.

2.4. Коментарі автора і оголення прийому

Окрім монтажного принципу побудови, сценарного типу оповіді й технічних кінематографічних прийомів, які Л. Скрипник інтегрує в літературний текст, авторські коментарі відіграють дуже важливу роль у рецепції твору.

У змісті першого номера «Нової генерації» 1927 р. в анотації до тексту «Інтелігент» Левона Лайна (один із псевдонімів Леоніда Скрипника) вказано: «Екранізований роман. Перша спроба програмово-лівого роману: витримана соціальна установка, енергійне й міцне побудовання фабули, гостра, тонка й економна подача. Інші зразки лівого роману (експериментальний роман, науковий роман, побутовий роман й інш.), що виходитимуть з інших методів лівої практики роману, розроблятимемо теоретично й друкуватимемо зразки» [21, с. 2].

Варто зазначити, що Л. Скрипник намагався дотримуватися принципів панфутуризму, захищав і теоретично обґрунтовував (зокрема у статтях «Література», «Поезія», «Газета», що мали увійти до незавершеної праці «Мистецтво і соціальна культура») важливість створення «лівої прози». До основних критеріїв якості твору належить ступінь його публіцистичності, тобто немистецькості. «Що менше мистецтва в мистецькому творі, то цей твір менш шкідливий» [37, с. 38].

Л. Скрипник, прагнучи до функціональної ролі літературних творів, виокремлював кілька напрямків розвитку «лівої прози», один з яких — «добитися *мистецькими засобами публіцистичного* (характером і актуальністю) впливу на читача» [37, с. 38]. Тому така велика увага була зосереджена на жанрі репортажу. Але водночас він усвідомлював неможливість досягнення цього, наводячи приклад власного роману, до якого ставився дуже критично. «Роман я писав, в істотному змісту, не тільки публіцистичною, але просто газетною мовою, “сухою” і “фактичною”. Але з остраху “засушити” твір, “відштовхнути” читача, з бажання “зацікавити” його, — цеб-то з усіх звичайних художницьких прагнень, — я додав до тексту роману низку авторських ремарок» [37, с. 39]. Л. Скрипник очікував, що авторське «я» у романі буде викликати ту саму довіру, як і авторське «я» в газеті. Однак у статті «Література» він визнає, що в цьому питанні помилявся і таким чином дискредитував себе як публіциста, адже авторські ремарки було сприйнято як художній прийом, бо «звичайно, що це й справді — художній прийом» [37, с. 39].

Саме авторські коментарі у вигляді позасюжетного діалогу з читачем та залученням його до процесу створення тексту є важливою складовою екранізованого роману «Інтелігент». В ігровій формі автор запрошує читача у свою творчу лабораторію; показує, як розгортаються події і як грають герої; паралельно веде розмову з читачем нарівні та дає простір для свободи в різноманітних тлумаченнях змісту твору.

Л. Скрипник універсалізує головного персонажа з читачем: «Мій герой живе серед вас, а часто — і всередині вас» [34, с. 7], а також із собою: «Я, автор,

що створив його не тільки “в образ і в подобу” свою (бо я ж не бог), але й в вашу, мій любий читачу» [34, с. 12].

Наратор часто акцентує увагу на шанобливому ставленні до реципієнта свого твору, оскільки звертається підкреслено ввічливо — дорогий або любий читачу, апелює до досвіду читачів, оскільки вони є співтворцями роману: «Хто з вас, дорогі читачі, що закінчували школу в ті часи, не зрозуміє мого героя?» [34, с. 39].

Зважаючи на основне завдання сценарію — чітко прописаний подієвий процес фільму, Л. Скрипник у літературі формальні риси сценарію використовує для дистанціювання від художнього тексту та впровадження ігрових стратегій.

Як зазначають К. Шах і М. Реутова: «Форму кіносценарію письменник реалізує у трьох планах: опис кадрів, написи до них і авторські ремарки», які руйнують традиційний наратив і є засобом спілкування з читачем [51, с. 104].

Автор у формі гри спілкується з читачами, поділяючи їх на категорії: за статтю, віком тощо. Наприклад, в епізоді про народження Інтелігента наратор окремо звертається до читачів-чоловіків і читачів-жінок, адже вони мають різний досвід проживання подібних життєвих ситуацій:

«Читач-мужчина зрозуміє його. Мужчина, створений для діяльності, не знає катування, гіршого, ніж бездіяльність» [34, с. 19].

«Читачу мій — жінчино! Це тільки ви зрозумієте. Я, мужчина, розказати про це не можу. Та й навіщо? Кому?» [34, с. 20].

Автор часто використовує прийом звертання окремо до чоловічої і жіночої аудиторії, щоб підкреслити фізіологічні та психологічні особливості статей і по-різному залучити дві категорії читачів до процесу сприйняття тексту. Л. Скрипник моделює чимало ситуацій, коли поведінка героїв має збігатися з читацькою, що часто ґрунтується на загальноприйнятих стереотипах. Приміром, питання виховання дитини:

«Звичайно, і тут, товаришу мужчино, тільки ви зрозумієте батька, коли вам самому траплялося бути ним» [34, с. 21].

«Мати ніжно, звичайно, клопочеться про здоров'я свого одинчика. Хто з вас без гріха, мої читачки?» [34, с. 23].

Також автор може давати поради залежно від статі, віку чи досвіду реципієнтів: як поводитися під час конфліктів з чоловіком, з яким настроєм краще приходити до жінки, яку кохаєш, тощо. Така манера спілкування дозволяє оповідачеві втручатися в сюжет, залучати всередину читача, вимагати від нього уваги та уяви і разом з ним вибудовувати подальший розвиток подій.

Гра з читачем відбувається на різних рівнях. На композиційному рівні автор, зображуючи ту чи іншу ситуацію, пропонує читачеві виконати певну дію або відчувати емоцію, таким чином нав'язуючи конкретну поведінкову схему.

«Зідхніть і ви, любий мій читачу!» [34, с. 27].

«Позаздріть, дорогі читачі, його стражданням!» [34, с. 44].

«Уявіть собі, що ви зовсім не в Сахарі, а в звичайному нормальному місті, і що в кешенях у вас порожньо. Ви, напевно, теж будете незадоволені...» [34, с. 131].

На мовному рівні автор теж вдається до гри, коли за допомогою іронії ділиться судженнями й поглядами, але в окремих моментах показує власне незнання, чим провокує читача самотійно шукати тлумачення й оцінку ситуації:

«Тип цих молодих чоловіків визначається словом “саврас”. — Я точно не знаю, що саме значить це слово, але в ужитку його відносно людини воно означає, насамперед, купецького синка, а потім — щось подібне до оболтуса. Проте, що саме значить слово “оболтус” — я теж не знаю... Зрозумієте» [34, с. 63].

Як стверджує Ю. Хомич, завдяки ігровій ситуації автор сповільнює сприйняття читача і дає йому змогу самотійно домислити, тому що саме від партнера-читача буде залежати, чи зрозуміє він і чи зможе підтримати гру автора, таким чином приєднавшись до співтворення тексту [49, с. 224].

У романі домінує нульовий рівень фокалізації за Ж. Женеттом [54], де оповідач-«бог» знає все про своїх персонажів, розвиток подій і показує читачу правильний шлях у сюжеті, за яким слід рухатися:

«Я ніколи не брешу і, добре знаючи картину, завжди можу сказати наперед цілком правильно те, що робитиме мій герой» [34, с. 63].

«Взагалі давайте уговоримось раз назавжди — вірте всьому, що я говорю» [34, с. 101].

Однак також нерідко можна натрапити на внутрішню фокалізацію (наратор знає стільки, як і персонаж) та зовнішню (персонаж знає більше за наратора). Це виникає тоді, коли автор самовільно зрікається бути тлумачем і дія триває без його участі:

«Я автор і ваш друг (...). Я відмовляюся від ролі тлумача на певний час. Аджеж бо я — жива людина. (...) Бувши нездарним літератором і надто щирим тлумачем кіна, я зрікаюся й останньої ролі» [34, с. 70-73].

Але не варто забувати, що в екранізованому романі є два наратори: основний (сам автор) і другорядний (режисер). Останній відповідає більше за технічну складову фільму, адже саме завдяки йому картина демонструється перед глядачами, а вже автор її пояснює. Сам режисер власного голосу не має. Його мова — це вибір певних сцен, послідовність кадрів, підбір акторів для ролей. До речі, у дорослому віці Інтелігента грає той самий актор, що на початку першої дії грав його батька. Дружину Інтелігента — Марію Савишну (одна з небагатьох персонажів, яка має ім'я, до того ж виведене автором за теорією можливостей) — грає акторка, що грала матір Інтелігента. Формально це зроблено режисером з метою економії, але, звичайно, читач розуміє, що таким чином показано циклічність історії та повторюваність людських типів і характерів.

Наратор-тлумач часто звертає увагу на талант і майстерність режисера й водночас делікатність, оскільки він не показує жорстоких і брутальних сцен, вимикає звук на нецензурних репліках, турбуючись про емоційний і моральний стан своєї аудиторії.

Хоча наявна критика режисерської роботи через надмірну деталізацію чи буденність проблематики, автор завжди стає на бік режисера, виправдовує його або пояснює сам:

«Далі режисер, перевантажений історичним матеріалом, одверто согрівив проти художньої міри. Він виправдовується тим, що це, мовляв, не він согрівив, а історія согрівилася. — Ну, це справа складна... В усякім разі, я краще розкажу вам те, що йде далі, — це буде швидше» [34, с. 104].

Цікавим наратологічно-кінематографічним прийомом Л. Скрипника є використання персонажа-двійника автора — скрипника. Розчарований життям і відсутністю розуміння від найближчих людей, Інтелігент приходить у пивницю, щоб напиться. Там грають піаніст і скрипник. Останній нічого не говорить, але його вигляд передає настрій героя та загальну атмосферу відвідувачів закладу: він грає щось дуже веселе, але «обличчя його залякло в постійній туповатій журбі і очі, не бачачи, вступилися в одну точку» [34, с. 138]. Фізичне втілення автора в сюжет у ролі актора без слів, проте із сухою, згорбленою постаттю та «безнадійно-журливими очима» додає песимістично-споглядальних відтінків у загальне тло роману.

Протягом роману (знову ж таки через гру, правила якої автор встановив ще на початку) відбувається «оголення прийому» і демонстрація умовності зображуваного. Автор попереджає, скільки часу залишилося до кінця, які сцени не показані й чому, а в епілозі повністю деконструє всю попередню наративну стратегію та навіть порушує домовленості з читачем:

«Річ у тому, що це — не зовсім кіно. Я ж вас просив лише уявити собі, що ви в кіні, і я не знаю навіть, чи ви моє прохання виконали... Коротко кажучи — це зовсім не кіно...» [34, с. 145].

Автор говорить, що символічного кінця в цій картині немає, адже її можна почати дивитися спочатку знову й знову, а формальне завершення буде після напису «кінець», на який ще потрібно почекати.

В оповіданнях, які мали стати частиною роману «Епізоди з життя чудної людини», авторських коментарів не так багато, як в «Інтелігенті», зважаючи на меншу кількість кінематографічних рис. Однак можна легко простежити тенденцію до зміни типової оповідної структури через гру з читачем, оголення прийому та виокремлення особистості наратора із сюжетної тканини твору.

Наприклад, у тексті «Перше кохання Івана Петровича» автор чітко зазначає свою функцію у тексті — відсторонений оповідач, що нейтрально зображує відомі йому події без зайвої художності, оскільки він не поет:

«Отже, не будши поетом, я обмежуюсь ролею історика, незначною зовні, але надто істотною ролею оповідача подій, що вже одійшли в минуле, усі аж з самого початку оповідачеві відомі, відомі здавна і тому вже втратили властивість бентежити й захоплювати його самого» [41].

Автор, посилаючись на особисте знайомство з головним героєм, з певної часової та емоційної дистанції намагається аналітично підійти до опису історії з життя. У цьому йому допомагає відсутність поетичного досвіду. Подібні міркування викладені у статті Л. Скрипника «Поезія» (з неопублікованої праці «Мистецтво і соціальна культура»). Зокрема він пише про те, що автор має бути схожим на публіциста, який пише про «реальні, існуючі в дійсності факти, тим самим на відміну від художника, набуває права на свідоме довір'я» [42, с. 21].

В оповіданні «Іван Петрович і Феліс» автор теж позиціонує себе як історика, хоча так чи інакше втручається в текст з коментарями і привертає до себе увагу, чим відходить від «репортажного» викладу.

«І знову передо мною труднощі, здолати які майже неможливо, коли ти не поет. (...) Стенографію душі ще не винайдено і справа це важка і дуже відповідальна. Не історику цим займатися» [33, с. 14].

Наратор часто зізнається у власній неспроможності описати людське життя так, як цього вимагає жанр, бо переплетіння доль і непередбачувані обставини змушують або обривати певні сюжетні лінії, або перетворювати оповідання в довгий і нудний роман.

На думку О. Ільницького, оповідання «Іван Петрович і Феліс» належить до «деструктивних» творів Л. Скрипника, яке за формою традиційне, а «розповідною манерою і “раціоналізмом” близьке до його інших текстів», оскільки письменник вдало чергує опис з аналізом [7, с. 11]. Водночас помітні авторська іронія та сарказм, коли це стосується поведінки головного героя, який у стосунках керується ревнощами та примітивними і недійсними у сучасному

суспільстві поняттями й нормами, вважаючи, що кохана жінка має бути лише його і не мусила нікому належати в минулому. «Стародавні закони почуття впали на нього всією тисячолітньою вагою, розчавили й знищили його» [33, с. 24].

У «Матеріалах до біографії письменника Лопуцьки» авторські коментарі відіграють домінуючу роль у побудові сюжету, оскільки навіть підназва — «З персональних спогадів» — свідчить про певну дотичність оповідача до описаних подій та особисте знайомство з головним героєм. Наратор пародійно зображає типового представника пролетарського мистецтва й водночас провінційної культури, прихильника марксистської критики — В. Лопуцьку, з яким давно знайомий і часто грає в більярд у клубі літераторів⁴. Автор, оголюючи прийом, аналізує читацьку публіку й зарані вибачається перед нею:

«Робітниче-селянська аудиторія, як то свідчать всі спроби змички письменника з читачем (див. особливо «Читатель и Писатель»), Мапепе, Вапепе, Вуспепе, Серафімовича й інш.), вимагають від письменника (а значить і від мене) стилю зрозумілого, ясного, чіткого, (...) “пролетарськи-класичного”. (...) А коли й збиватимусь — не лайте мене, мої любі — я невинний був з дня народження, але мене “Нова Генерація” зіпсувала» [38, с. 294].

Автор показує прийом свого писання, аби читач був свідком творення цього тексту: «Попередній абзац я теж списав у відомого критика Й. Макітри⁵. Мені самому так ніколи б не написати. (...) Написав я оце один тільки абзац чесний і серйозний — і мені вже здається, що я засушив оповідання. Страшенно важко бути письменником» [38, с. 295].

Також оповідач активно залучає цитати з творчості письменника Лопуцьки, аби через пародійну та саркастичну призму показати примітивність і водночас велику соціальну потрібність діяльності головного героя: «Я на цьому закінчую цитувати не тільки тому, що не хочу одержувати гроші за чужі рядки, але й тому, що далі вже краще не буде, — краще бо й не може бути» [38, с. 298].

⁴ Характерний елемент дозвілля українського літературного кола, зокрема в будинку В. Блакитного [24, с. 57].

⁵ О. Пуніна припускає, що прототипом Й. Макітри був С. Голованівський [24, с. 57].

Жалюгідний образ пролетарського письменника продемонстровано під час візиту Лопуцьки в Німеччину: недолугий зовнішній вигляд, самовпевнена поведінка, незнання елементарних правил у вбиральні, «випробування» іноземок.

Твір складається з фрагментів (матеріалів), розташованих не у хронологічному чи логічному порядку, а за вибором автора, який може їх тасувати, викидати чи показувати на власний розсуд. Як у суцільний монтаж режисер вставляє додаткові кадри, так автор додає свої вставки, ніби забувши про них у потрібному місці. Такий прийом додає ще більшої фрагментарності викладу:

«Я й забув сказати, що Лопуцька — мій добрий приятель. Правда, ставиться він до мене із страшенним презирством» [38, с. 299].

«Я й забув сказати, що Лопуцька жонатий, але жінку має нецікаву й нелітературну — так собі, тільки для дитини та обіду годиться» [38, с. 302].

Таким чином, коментарі автора разом з монтажною побудовою сюжету додають кінематографічності художнім текстам Л. Скрипника, змінюють традиційну схему оповіді та змушують читача бути не пасивним спостерігачем-глядачем, а активним співтворцем дії нарівні з наратором.

ВИСНОВКИ

Отже, у цій роботі було проаналізовано принципи кінематографізму в літературній спадщині Л. Скрипника, зокрема особливості їх використання й теоретичного осмислення.

Леонід Скрипник, що належав до кола українських футуристів та був членом редколегії журналу «Нова генерація», де публікували його праці, цікавився новим і перспективним на той час мистецтвом кіно, яке помітно впливало на інші види мистецтва та активно взаємодіяло з ними. У незавершеній роботі «Мистецтво і соціальна культура», окремі статті якої друкувалися в «Новій генерації», письменник формує нову ієрархію видів мистецтва залежно від їх соціальної корисності і стверджує про необхідність створення нових експериментальних жанрів, оскільки традиційні форми себе вже вичерпали. Одним з таких нових жанрів був кінороман, або у визначенні Л. Скрипника — «екранізований роман», в якому автор інтегрував засоби кіномови в літературну форму.

Працюючи на Одеській кінофабриці й завідуючи кінолабораторією, Л. Скрипник був залучений у процес кіновиробництва. Водночас він усвідомлював важливість формування української кінокритики, створення праць з теорії, історії та соціології кіно. У 1920-х рр. в українському культурному дискурсі багато письменників працювали сценаристами, редакторами на кінофабриках, писали рецензії до фільмів й окремі теоретичні праці про кінематограф. У статті «Кіно-виробництво і кіно-мистецтво» Л. Скрипник аналізує стан української кіноіндустрії, пропонує шляхи її розвитку, а також звертає увагу на теоретичні питання взаємозв'язку кіно і фотографії.

Далі теоретик і практик кіно продовжує досліджувати ці питання в «Пораднику фотографа» (1927 р.) — першій книжці українською мовою про фотографію. Ця праця здебільшого містить практичні поради й технічні характеристики процесу фотографування, але також у ній виокремлено основні

принципи фотографії в контексті історичного формування цього виду мистецтва та взаємодії з іншими видами.

Основна теоретична праця Л. Скрипника — «Нариси з теорії мистецтва кіно» (1928 р.), де автор виводить кінематограф у міжмистецький контекст, демонструє, які є спільні риси з фотографією (експозиція, ракурс), живописом (композиційна єдність, гра світла і тіні), літературою (засоби нарації, літературний зміст картини), музикою (темп і ритм), танцем (ритмічність і перформативність), театром (гра акторів) і водночас відмежовує кіно, доводячи, що це — окремий і незалежний вид мистецтва зі своїми особливостями та засобами виразності.

До засобів кіномови Л. Скрипник зараховує монтаж (що включає в себе темп і ритм), фотографічну інтерпретацію, формальну композицію кадру, змінну точку зору на предмет показу, різні прийоми зйомання. Проаналізувавши їхні функції у своїй теоретичній праці, письменник інтегрує вищезазначені засоби кіномови в художні тексти.

Одним з головних кінематографічних прийомів є монтаж. В екранізованому романі «Інтелігент» автор використовує прийом паралельного монтажу, зіставляючи різні кадри і плани з відмінною поведінкою персонажів для підсилення та напруження дії. Графічними і мовними маркерами монтажу в тексті є розділові знаки (тире, три крапки), які вказують на незавершеність або перерваність дії, а також короткі, неповні речення, часто обірвані.

На переконання Л. Скрипника, під час створення сценарію автор мусить мислити кінематографічними образами, тому монтажний принцип побудови тексту зумовлює використання сценарного типу оповіді, для якого характерні панорування, чергування крупних і середніх планів, деталізація окремих предметів. Сценарний стиль орієнтований на зорове сприйняття, тому іноді замість слів у діалогах стають визначальними жести та міміка.

До монтажних прийомів у романі також належать використання ляльок під час показу перебігу історичних подій, «діафрагма», застосування динамічно-ритмічної композиції, які спрямовані на активізацію уваги читача.

Також в інших текстах Л. Скрипника наявне монтажне склеювання тематично різних сюжетних елементів з авторськими коментарями, які навмисно руйнують загальний монтажний малюнок та розривають «монтажну криву» («Матеріали до біографії письменника Лопуцьки»), і прийом контрастного монтажу («Іван Петрович і Феліс»).

Варто зазначати, що складовими монтажу є візуальні та звукові ефекти. Наприклад, у романі «Інтелігент» прийом «затемнення» може бути використаний для паузи між кадрами, для показу часової дистанції або як елемент цензури для епізодів не на камеру. Складні в технічному виконанні, але важливі в композиційному плані — прийом «напливу» (поступове нашарування одного кадру на інший) та прийом мозаїки (розмножування одного предмета на екрані). Пояснювальні, розповідні та приховані написи-титри, написи-заголовки, написи-афіші містять елементи мовної гри, орієнтовані на загострення уваги реципієнтів та в лаконічній формі подають додаткову інформацію замість авторських коментарів. Звукові ефекти функціонують разом з візуальними, взаємодоповнюючи їх і додаючи окремі змістові акценти.

Оскільки, на думку Л. Скрипника, монтаж ґрунтується на темпі й ритмі, ці категорії важливі як під час знімання фільму, так і під час написання художнього твору. Темп і ритм організовують процес сприйняття, тому їх зміна може створювати інший динамічний малюнок (прискорення і сповільнення часу), додавати комічний ефект, показувати повторюваність дій.

Під час аналізу художніх творів Л. Скрипника ми також звернули увагу на коментарі автора, які часто виконують функцію структурування тексту. Автор взаємодіє з читачем через коментарі, пояснення і позасюжетні вставки, звертається окремо до чоловіків і жінок, апелює до різних життєвих досвідів реципієнтів і їхнього віку, дає поради, нав'язує власну точку зору або навпаки питає думку читача і вимагає незалежних тлумачень. Така стратегія, що передбачає залучення читачів у процес творення тексту і паралельний показ наративних прийомів, вимагає від аудиторії постійної уваги, заохочує до

вдумливого прочитання, критичного мислення, аналізу авторських технік та формує різноманітні інтерпретації твору.

У романі «Інтелігент» існує кілька нараторів: основний — автор-тлумач з власними поясненнями і другорядний — режисер, який демонструє картину і лише засобами кіномови може «коментувати» розвиток дії. Однак також наприкінці роману з'являється так званий персонаж-двійник автора — скрипник, що через зовнішній вигляд, міміку та свою музику без слів передає загальний настрій і ставлення автора до зображуваних подій.

В оповіданнях «Перше кохання Івана Петровича», «Іван Петрович і Феліс», «Матеріали до біографії письменника Лопуцьки» також в авторських коментарях можна помітити гру з читачем, оголення прийому, виокремлення оповідача із сюжету, що та тлі монтажною побудови змінюють традиційну оповідну форму, залучають читача в текст і запрошують до співтворення.

Отже, Л. Скрипник послідовно інтегрував кінематографічні принципи у своїй творчості, спершу осмислюючи їх у теоретичних працях, а потім втілюючи в художніх текстах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бергсон А. Творча еволюція. Київ : Видавництво Жупанського. 2011. 318 с.
2. Бернадська Н. Про витоки кінороману. Проблеми сучасного літературознавства. 2016. № 22. С. 11-21.
3. Бузько Д. (біографічні факти). URL: <https://vufku.org/names/dmytro-buzko/> (дата звернення 11.06.2023).
4. Васьків М. Український футуристичний роман. Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2001. № 4. С. 27-32.
5. Жигун С. Гра як художній прийом в епічному тексті (на матеріалі прози українських письменників 10-20-х років ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – теорія літератури / Київський нац. ун-т. ім. Т. Шевченка. Київ, 2009. 25 с.
6. Іванова Н. Пастки раціоналізму: літературне «інженерство» Леоніда Скрипника та нова «фізика» авангарду. Слово і час. 2005. № 8. С. 30-40.
7. Ільницький О. Леонід Скрипник – інтелігент і футурист. Сучасність. 1984. Ч. 10. С. 7-11.
8. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 453 с.
9. Капленко О. Авангардна проза у світлі наратологічних категорій (роман Л. Скрипника «Інтелігент»). Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2018. № 4 (48). С. 98-104.
10. Капленко О. Феномен сценарного стилю оповіді авангардиста Леоніда Скрипника. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». 2008. Серія «Філологічна». Вип. 10. С. 321-333.
11. Кіно (журнал української кінематографії). 1927. № 10 (22), червень. Київ. С. 1-18.
12. Кіно (журнал української кінематографії). 1927. № 2 (14), січень. Київ. С. 1-19.

13. Лядов М. Сценарій: основи кіно-драматургії та техніка сценарія. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 92 с.
14. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство). 2010. Вип. 92. С. 446-454.
15. Мазурак А. Про вроджену «кінематографічність» художньої літератури докінематографічного періоду. Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство). 2012. Вип. 111. С. 137-156.
16. Мазурак А. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно. Слово і Час. 2012. № 6. С. 9-18.
17. Наумова Л. Ритмічна складова композиції кінокадру в теорії Л. Скрипника. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 17. С. 105-110.
18. Наумова Л. Теорія монтажно-ї побудови фільму Л. Скрипника. Культурологічна думка. 2016. № 9. С. 128-133.
19. Нікоряк Н. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту : монографія. Чернівці : Логос, 2011. 240 с.
20. Нікоряк Н. Рецептивна специфіка кіносценарію. URL: https://www.researchgate.net/publication/299368439_Receptivna_specifika_ki_noscenariu_ak_avtenticnogo_literaturnogo_zanru (дата звернення: 11.06.2023).
21. Нова генерація. 1927 № 1-3. С. 1-79.
22. Полторацький О. Етюди до теорії кіна. Київ : Укртеакіновидав, 1930. 128 с.
23. Пуніна О. Вплив як тип інтегративної взаємодії: література й кіно. Волинь філологічна: Текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі. 2010. Вип. 10. С. 111-120.
24. Пуніна О. Панфутуризм Леоніда Скрипника: комічне як стильовий показник. Актуальні проблеми української літератури і фольклору. 2012. № 17. С. 54-59.

25. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-ті роки ХХ століття) : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2012. 332 с.
26. Пушак Ю. Література і кіно: (не)залежність мистецтв? Парадигма : зб. наук. праць. 2011. Вип 6. С. 49-58.
27. Редінг О. Лист до читачів Л. Скрипникового «Інтелігента». Нова генерація, 1929. № 10. С. 48-53.
28. Ромен Ж. Доногоо-Тонка, або Чудеса науки. Кінематографічна казка / пер. Е. Годилю-Годилевська, О. Пивоварова. Київ : ДВУ, 1930. 94 с.
29. Сеник Л. Прозові пошуки українських футуристів 20-х років: «лівий» роман. Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Т. ССХХІ. Праці філолог. секції. Львів, 1990. С. 123-135.
30. Скрипник Л. «Звенигора» О. Довженка. Нова генерація, 1927. № 3. С. 56-58.
31. Скрипник Л. Асоціальні й соціальні мистецтва. Нова генерація, 1929. № 11. С. 26-33.
32. Скрипник Л. Газета. Нова генерація, 1929. № 2. С. 53-62.
33. Скрипник Л. Іван Петрович і Феліс (уривок з роману «Епізоди з життя чудної людини»). Червоний шлях, 1928. № 11. С. 7-32.
34. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом. Харків : Пролетарій, 1929. 147 с.
35. Скрипник Л. Кіно-виробництво і кіно-мистецтво. Нова генерація, 1927. № 1. С. 43-48.
36. Скрипник Л. Критичний безумовний рефлекс Є. Касьяненка. Нова генерація, 1929. № 5. С. 40-42.
37. Скрипник Л. Література. Нова генерація, 1929. № 5. С. 34-40.
38. Скрипник Л. Матеріяли до біографії письменника Лопуцьки (з персональних спогадів). Нова генерація, 1928. № 11. С. 293-303.
39. Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні. Нова генерація, 1929. № 12. С. 25-29.
40. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків : ДВУ, 1928. 93 с.

41. Скрипник Л. Перше кохання Івана Петровича (З роману: «Епізоди з життя чудної людини»). Життя і революція, 1928. № 10. С. 39-47. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=1171> (дата звернення: 11.06.2023).
42. Скрипник Л. Поезія. Нова генерація, 1929. № 9. С. 17-22.
43. Скрипник Л. Порадник фотографа. Харків : Державне видавництво України, 1927. 184 с.
44. Скрипник Л. Театр, цирк, опера, танок, музика. Нова генерація, 1929. № 4. С. 41-50.
45. Старинкевич Л. Леонід Скрипник «Інтелігент». Екранізований роман на шість частин з прологом і епілогом [рецензія]. Критика, 1929. № 6. С. 160-162.
46. Теліга І. Леонід Скрипник «Інтелігент» – екранізований роман на шість частин з прологом і епілогом [рецензія]. Молодняк, 1929. № 4. С. 118-120.
47. Універсальний журнал. 1929. № 1 (3), січень. Харків. С. 1-129.
48. Хомич Ю. Ігровий потенціал твору Л. Скрипника «Інтелігент». Zbiór raportów naukowych. Literatura i kulturoznawstwo. Współczesna nauka. Nowy wygląd. 2015. С. 19-24.
49. Хомич Ю. Реалізація мовної гри в романі «Інтелігент» Л. Скрипника. Науковий вісник МДУ імені В.Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). 2015. № 1 (15). С. 221–224.
50. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці: література і кіно в «Новій генерації». Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Порівняльне літературознавство. 2014. Вип. 20. С. 197-203.
51. Шах К., Реутова М. Інтерсуб'єктний діалог в експериментальному романі Леоніда Скрипника «Інтелігент». Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса. 2019. Том 1. №11. С. 103-106.
52. Щербак А. Кіно Миколи Бажана: сторінки історії українського радянського кіно. Київ : Мистецтво, 1986. 185 с.

53. Эйзенштейн С. Монтаж. URL: https://royallib.com/book/eyzenshteyn_sergey/montag_1938.html (дата
звернення: 11.06.2023).
54. Genette G. Narrative Discourse. An essay in Method / translated by Jane E.
Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press. 1983. 285 p.