

Journal
of Philology, History,
Social and Media Communication,
Political Science,
and
Cultural Studies

Branch of Ukrainian Studies
of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

SPHERES OF CULTURE

Volume XV



Lublin 2016

Editor-in-Chief:
Prof. *Ihor Nabytovych*
(Maria Curie-Skłodowska University, Poland),

Editorial Board:
Prof. *Leonid Rudnytzky* (La Salle University in Philadelphia, USA)
Prof. *Arnold McMillan* (University of London, Great Britain),
Prof. *Siarhey Kavalou* (Maria Curie-Skłodowska University, Poland),
Prof. *Witold Kowalczyk* (Maria Curie-Skłodowska University, Poland),
Prof. *Volodymyr Antofiychuk* (Chernivtsi National University, Ukraine)
Prof. *Vyacheslav Rahoysha* (Belarusian National University in Minsk, Belarus'),
Prof. *Mihlas' Tychyna* (Belarusian National Academy of Science, Belarus'),
Prof. *Ivan Monolatiy* (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine)
Prof. *Ihor Sribnyak* (Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine),
Prof. *Teresa Chynczewska-Hennel* (University of Białystok, Poland),
Prof. *Agnieszka Korniejenko* (Jagellonian University, Poland),
Prof. *Valentyna Sobol* (University of Warsaw, Poland),
Prof. *Yuriy Peleshenko* (Ukrainian National Academy of Science, Ukraine)
Head, Editorial Office *Iryna Nabytovych*

Scientific Reviewers of Volume XV:
History and Cultural Studies
Prof., Dr hab. *Maryna Paliyenko*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Serhiy Seheda*, Poland
Prof., Dr hab. *Vitalii Telvak*, Ukraine

Political Science
Prof., Dr hab. *Ivan Monolatiy*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Arkadyush Adamczyk*, Poland

Philology, Social and Media Communication
Prof., Dr hab. *Oleksandr Aleksandrov*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Stefan Kozak*, Poland
Prof., Dr hab. *Yaroslav Polishchuk*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Petro Mats'kiv*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Oleh Tyshchenko*, Poland

Language Editing: English (*Iryna Nabytovych*), Polish (*Lubomyr Puszak*), Ukrainian (*Dzvenyslava Nabytovych*), Belarusian (*Siarhey Kavalou*), German (*Tetiana Monolatiy*)

PERMISSION TO REPRINT. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical photocopy, recording, or otherwise without prior written consent of the Editor-in-Chief. The editors assume no responsibility for statements of fact or opinion made by contributors.

ISSN 2300-1062 (print)
ISSN 2353-7841 (online)

Copyright © 2016 by the Branch of Ukrainian Studies of UMCS & Ihor Nabytovych
Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Skłodowskiej, 4 / 433, Poland
www.spheresofculture.umcs.lublin.pl
All rights reserved
Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

Oleksiy Sinchenko

**FILM LANGUAGE AND / OR “AMOUNT OF ARTS”:
FILM STUDIES REFLECTIONS OF LEONID SKRYPNYK**

Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine

Олексій Сінченко

**КІНОМОВА І / ЧИ “СУМА МИСТЕЦТВ”:
КІНОЗНАВЧІ РЕФЛЕКСІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА**

Abstract: The present article deals with the Leonid Skrypnyk's film studies opinions (1893 – 1929). Comparing movies with the different arts, he identifies the basic features of the film language and has the paradoxical conclusion: movies have in common with all the arts and movies have nothing to do with the other arts. The appearance of movies causes need in the restructuring and in the remaining forms of art, by the describing and comparing all the possible grammars of the art languages.

Keywords: film language, rhythm, montage, reception, synthesis of arts

Мова мистецтва у своїх виражальних засобах і глибинній асоціативності завжди має синтезований і відкритий характер, тому доцільніше говорити про мови мистецтв, їхню постійну конкуренцію і взаємодію. Вся європейська естетика, ґрунтована на розрізненнях Арістотеля, через Буало й Лессінга аж до сьогодення, прагнула дослідити й описати подібні межові процеси. Звідси, численні поняття “взаємодія мистецтв”, “синтез мистецтв”, “інтерсеміотичність”, “інтермедіальність” тощо.

Проблема синтезу в теорії й практиці мистецтва упродовж віків виявляє себе на різних структурних рівнях: світоглядному, образному, композиційному тощо. Ізоморф-

ним виміром усіх цих розрізень на рівні конкретного мистецтва стає принцип апелювання до мови іншого мистецтва, розширення власних меж через вироблення нових виражальних засобів. Потреба синтезу насамперед антропологічна – спроба вхопити адекватність людського сприйняття, уникнути тієї рецептивної “розривності”, що поруйнувала первинний синкретизм людського мислення, а звідси повернення уваги до природи мітологічного мислення на рівні мистецьких вирішень, особливо у ХХ столітті.

Винайдення нових технічних засобів, що змінюють чуттєвий досвід і фізичні можливості людини, а відповідно й уявлення про рух, колір, звук, простір, час, своєрідна дезори-

ентація і втрата константних чинників орієнтування у світі – усе це спровокувало зміну кута зору на світ. Світ став динамічніший, пришвидшене долання простору, все більша атомізація матерії, детериторизація (Жіль Дельоз) розгортали епістемологічні межі людської свідомості й насичували її новими враженнями. Спроможність клясичних мистецтв відповідати цим процесам дедалі більше підлягала сумніву, говорили про смерть театру, малярства.

На цьому тлі увага теоретиків мистецтва все більше спрямовувалась у бік новітніх технізованих мистецьких різновидів, таких як фотографія й кіно. Якщо клясичні мистецтва, втрачаючи аудиторію й мистецьку монополію, змушені були оновлювати власну мову, то новітні ще тільки пробували витворити таку мову, частково забігаючи на територію суміжних мистецтв.

Початок ХХ століття – період становлення теорії кіно, формування її категоріяльного апарату й численних розрізень із іншими мистецтвами. Це період, коли теорія наслідує практику, період шалених експериментів і сподівань. Період, коли й український кінематограф сягає вершин світового рівня: фільми Олександра Довженка, Дзиги Вертова, Петра Чардиніна та ін. Водночас закладаються основи й власної кінотеорії.

Одним із очільних теоретиків кіно 1920-х років в Україні став Леонід Гаврилович Скрипник (1893 – 1929). До часу свого активного входження в мистецький простір він як випускник Київського політехнічного інституту займався проектуванням повітряних перельотів, працю-

вав у сфері розробки шляхів комунікації, а також у статусі інженера-хіміка мав стосунок до кіновиробництва: працював у ВУФКУ, де завідував кінолабораторією. До праць, де він висвітлює теоретичні проблеми мистецтва, належать *Порадник фотографа (практика фотографування на солях срібла)* (1927), *Нариси з теорії мистецтва кіно* (1928) та неопублікована – *Мистецтво і соціологія культури*, матеріали якої були друковані на шпальтах авангардистського журналу «Нова генерація» (див.: [3], [5], [6], [8], [9]).

Досі його спадщина лишається малодослідженою, попри численну увагу до нього як кінознавців (О. Брюховецька, Л. Наумова, С. Тримбач), так і літературознавців (А. Біла, О. Ільницький, О. Капленко, Н. Іванова, О. Пуніна, Я. Цимбал та ін.). Причина тому – розрив інтелектуальної традиції із поколінням «розстріляного відродження» і недостатній інтерес до авангардистських практик 1920-х років.

Слід зауважити, що книга Л. Скрипника *Нариси з теорії мистецтва кіно* – перша україномовна теоретична праця з теорії кіно, в якій автор підіймає проблеми, які багато в чому випередили свій час, особливо якщо йдеться про український контекст. Зі згаданих трьох мистецтвознавчих праць, найбільш виписаною й підставово аргументованою є саме ця розвідка, в якій він пропонує власну теорію мистецтв, ґрунтуючи її на різних рецептивних моделях і понятті «граматика мов».

Структуротворчим елементом такої теорії для Л. Скрипника і є кіно як новітнє мистецтво, що «не має прецедентів за все минуле людства»

[7, 9]. Генезу кіно виявити неможливо, і все ж, дослідник пропонує два можливі вектори її встановлення – біологічний і соціальний.

Біологічний – насамперед пов'язаний із еволюційними теоріями. Теорії Ч. Дарвіна з його уявленням про “еволюційну просту лінію” Л. Скрипник протиставляє “східчате” уявлення, що вказує на певні “вибухові” підйоми. На думку дослідника, у ХХ столітті людство увійшло в “епоху мутації”. Ці зміни характерні для всієї діяльності людини: в науці – злиття фізики й хемії, в техніці – освоєння повітря, в медицині – дослідження процесів омолодження, в суспільстві – світова війна й прогнозування другої, а також соціальна революція на шостій частині світу. Ці процеси мають відбиток і на мистецтві, адже “історія мистецтв є лише функція загальної історії людства” [7, 11].

Однак Л. Скрипника більшою мірою цікавить саме соціальний вектор становлення кіно. Він зауважує, що мистецтво завжди виконує “імперативне соціальне замовлення”, що визначається буттям, а тому виникає автоматично і є підсвідомим, а не свідомим актом, а його замовником є суспільство, а не індивід. Тому “замовлення” для дослідника не має вузько-утилітарного значення, свідомо конструйованого певною мистецькою спільнотою, він виводить його у сферу неусвідомленого, того, що підлягає об'єктивним, незалежним від людини, процесам. “Споживач, – твердить Скрипник, – прекрасно знає, що йому треба, але тільки після того, коли йому показали готове, таке, як йому потрібно, виконання замовлення” [7, 12]. Ути-

літарність закладена таким чином у самому запиті споживача до мистецького продукту, але не формується ним самим.

Беручи до уваги тенденцію до утилітарності й налаштованість доби на практицизм, мистець, на думку Леоніда Скрипника, повинен “відчути” запит споживача. Для 1920-х років в Советському союзі – це була єдина можлива форма легітимізації мистецького продукту. Поняття “відчуття” автор дослідження подає як термін, фіксує його розмитість: “Відчуття – це не політичне переконання, навіть не світогляд, це – річ порядку ‘вужчого’, глибоко індивідуального, порядку аспекту, симпатій, персональних поглядів, особливостей, здібностей тощо” [7, 13], тобто всього того, що важко увібгати в раціональні рамки наукового пояснення, а тим більше обґрунтувати як клясово детерміноване.

Позиція звичайного обивательського споживачького середовища неприйнятна для Скрипника. Попри те, що основний суб'єкт споживання мистецтва – маса, “процес споживання художнього твору – процес творчий” [7, 14], а тому вона має стати колективом. Чіткого розрізнення між масою й колективом Скрипник не дає, однак таке розрізнення він вибудовує за критеріями пасивності/активності, тому колектив можна трактувати як активну рецептивну спільноту.

Колектив і є основним реципієнтом кіно. Однак кіно у статусі мистецтва ще не набуло власного у вираження серед інших мистецтв. Відсутність якісних розрізень призводить до того, що кіно перенасичене “літературизмами, маляризмами,

театралізмами". Найбільшою завадою для вироблення кіномови стає література. Як твердить російська кінознавиця Тамара Селезньова, "розірвати з літературою кінематографу виявилось набагато складніше, ніж із театром і малярством, навіть новаторському кінематографу 1920-х" [2, 92]. Уподібнення кіномови до літературної відчутне і в збірнику *Поетика кіно* (1927), в якому вміщено статті російських формалістів Б. Ейхенбаума, В. Шкловського, Ю. Тинянова та ін. (див.: [1]).

Для Л. Скрипника відмінність між кіно і літературою принципова – література розказує, описує, кіно – показує. І кіно, й література – "впорядковані на певних принципах впливові елементи", однак в кіно це елементи "зорового порядку", в літературі – "оформлені словесно" [7, 18]. І все ж взаємодія між ними можлива, особливо коли йдеться про принцип монтажу, що типологічний до літературних конструктів. Тому поряд із теорією кіномонтажу, він ставить питання про теорію літературного монтажу, вказуючи на появу таких жанрів як "кіно-поєми", "літмонтаж" тощо.

"Монтаж, – на його думку, – є організація заготовленого під час зйомання 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" [7, 65]. Такий технологічний опис роботи монтажу Л. Скрипник застосовує на прак-

тиці в своєму романі *Інтелігент* (1929) (див.: [4]).

Услід за Сергієм Ейзенштейном Леонід Скрипник вважає, що "сутність кіно слід шукати не в кадрах, а в взаємовідношеннях кадрів". Адже кадр сам по собі не має значення: значення народжується у зіставленні кадрів. Якщо кадр розуміти як знак, то кадрування можна звести до "динамічної системи" у значенні формалістів. Таким чином, Скрипник актуалізує не тільки проблему виразності, але й проблему смислу, який можливий лише як зіставлення кадрів-знаків у площині кадрової позазнаходжуваності. Окрім встановлення принципу смислетворення, його цікавлять ще й інші власне теоретичні проблеми кіномови, а саме: фотогенічність гри, питання, хто грає в кіно – актор чи натурщик та ігрове значення руху?

Ці питання широко дискутовані у тогочасному французькому й російському кінематографі і вирішуються в площині зіставлення театру й кіно. Скрипник принципово протиставляє кіно театрові. Він вважає, що між ними, як і в кіно із літературою, немає нічого спільного. Єдине, що може їх зближувати – американська установка на "зірку", тобто актора, який подобається, але цей прийом не належить, на його переконання, до художніх засобів.

Із трьох можливих установок кіно – на "зірку" (американське кіно), на гру та переживання акторів (театр Станіславського) та зорові атракціони (режисерські роботи Ейзенштейна і Пудовкіна) – Скрипник обирає останню і трактує її як єдино кінематографічну й далеку від театру.

Через брак власної теорії, в кіно важко ввести розрізнення між кіноактором і театральним актором. Єдине розрізнення – зміна функцій актора. Услід за Всеволодом Пудовкіним, Леонід Скрипник вказує, що актор в кіно – “це лише один із об’єктів знімання” [7, 37], адже акторська гра в ньому повністю залежить від наміру режисера й оператора, а тому й становить певну умовність, бо тут присутня здатність “«перекладу» оригінальної гри на мову фотографії” [7, 39].

Леонід Скрипник впроваджує поняття “фотогенічність гри” – “гра відповідно до методи фотографування”. Це зближує його міркування з теорією “фотогенії” Луї Делюка з її імпресіоністичним забарвленням, однак для нього важлива не так специфіка зображення, як наслідковий процес пересемантизації предметів, витворення певного простору предметності.

Кіноактор для Л. Скрипника – лише предмет для знімання, фотографічний відбиток. Його гра повинна бути максимально формалізована, адже основа такої гри – рух. Звідси його інтерес до гри американського актора Лона Чейні (*Lon Chaney*). Дослідник вказує на специфічні “ченнеївські мускульні маски” і впроваджує поняття “грим мускулів” [7, 43]. Відповідно, він обирає орієнтацію на натурщика, поділяючи погляди Льва Кулешова, який рішуче виступив проти “системи переживань” Константіна Станіславського, з її глибокими традиціями в російському театрі. Та й сам Станіславський недаремно забороняв акторам зніматись у кіно, розуміючи, що кіногра й театральна гра відмінні. У Кулешова це

вилилось у формулу не “від емоції до образу”, а “від руху до емоції а потім вже до образу” [2, 80-81].

Кіно – мистецтво, що протікає у часі, а тому й нерухомі предмети в кіно рухаються не в просторі, а в часі. Однак рух в кіно має подвійну оптику: рух самого предмету в кадрі і рух кінокамери. Це провадить до певної семантизації руху як кіноприйому, а відповідно й зміщення уваги зі змісту на форму вираження, що типологічно можна зіставити з намаганням Юрія Тинянова дослідити процес семантизації віршованої форми (див.: [11]).

Рух виявляє себе через ритм, а тому привертає до себе особливу увагу. Частково це пов’язано з розвитком фізіології та рефлексології та інших антипсихологічних теорій початку ХХ століття. Так, Олександр Богомазов твердив, що “вияв якісної ритмічності” охопив усі мистецтва, включно з театром як “синтезом усіх мистецтв” [12, 65].

Ритм сприймається по-різному в різних культурах як в синхронному, так і в діяхронному вимірах. Ритм формується на рівні – емоції, інстинкт, інтуїція, тому не надається до раціонального визначення. Для різних мистецтв характерний різний ритм: динамічний (мистецтва у часі) і статичний (малярство, архітектура). Для Л. Скрипника кіно сполучає обидва типи ритму. Із ритмом він пов’язує також монтаж, адже ритм є його основою. Через ритм монтаж спрямований на емоцію, бо ритм “відчувається” (підсвідомо), а не пізнається. І вкотре у Скрипника постає проблема рецепції.

Проблему кіно-рецепції він розглядає у зіставленні з рецепцією

художнього твору. Якщо літературне сприйняття вибудоване на певній раціоналізації через поняття, то кіно – на усвідомленні через зображення. Але ні література, ні кіно не мають безпосереднього зв'язку з дійсністю. Кіно, в тому форматі, як його приймає дослідник, за основу має фотографічну інтерпретацію, адже, на його думку, “формально кіно народилося з фотографії, з фото-хемії, оптики та механіки” [7, 15].

У світліні, за Скрипником, “дистанція” між оригіналом та інтерпретацією не менша, ніж в інших мистецтвах. Однак, фото має ту властивість, що стає мистецтвом, лише тоді, коли дія фотографа усвідомлена, бо фотографувати може кожен. Фото за основу має “певність”, яка зумовлена “автоматичністю” відбитку. Однак чи можна накладати спосіб отримання зображення, його певну об'єктивність на саме зображення? Світлина не дає об'єктивного зображення. У ній “як?” переважає над “що?”, а це формалізує підхід до кіно.

Російський формаліст Юрій Тинянов, який також порівнював фото й кіно, вказував на те, що світлина “деформує” матеріал. Однак художність фото з'являється не у відношенні відзнятого до оригіналу, а в межах самої світлини. Ю. Тинянов у статті *Про основи кіно* (1927) каже про “закон тісноти співвідношень”, певно за аналогією до раніше сформульованого у праці *Проблеми віршованої мови* (1924) поняття «тіснота віршованого ряду», тобто розміщення речей в кадрі набуває власного значення й встановлює власну ієрархію, якої ці речі не займають у ширшому контексті (див.: [10]). Не-

верифікаційність і контекстуальність значення вагомий для Скрипника. Те, що він означає як “замкнення в рамці” стає основою розуміння кінотексту як неміметичного утворення. В кіно є лише те, що вміщене в кадрі. Звідси можна дійти висновку, позаяк “міметичною” основою в кіно є не предмет сам по собі, а його фотографічний відбиток, кіно може виступати як своєрідна інтерпретація інтерпретації.

Для обґрунтування неререференційності кіно, як і фотографії, Скрипник вводить наступні критерії:

- двовимірність,
- одноколіровість,
- замкнення в рамці (в “кадр”),
- вплив персонального.

Окрім людського чинника, Скрипник вказує на те, що на кіноінтерпретацію впливають і технічні засоби. Суто технічні, на перший погляд, операції, необхідні для отримання світлини, такі як освітлення, експозиція, оптична передача та кут і точка зору об'єктиву, він розглядає як можливість художнього прийому, адже “відміни в характері фотоінтерпретації предмету глядачем неминуче приймаються, як відміни самого предмету” [7, 26], а такий ефект досягається саме завдяки технічним засобам, що й становить раціоналізовану основу творення художності, сполучену з інтуїтивно-підсвідомою, притаманною людині.

Підкреслення певної “предметності”, а не самого предмету – крок у феноменологію. Л. Скрипник вносить розрізнення між камерою й оком людини – камера фіксує все, а око робить селекцію. “Людина, коли спостерігає предмет, завжди виділяє якийсь елемент чи групу складових

елементів його, що на них і скупчує свою увагу, не помічаючи непотрібних, нехарактерних подробиць. Людське око *завжди* провадить цілком *художню* роботу, одбір головного, характерного в предметі спостереження” [7, 31]. до того ж “речі існують у нашому уявленні й існують такими, якими ми їх пізнаємо” [7, 89]. Звідси випливає те, що “справжній художник кіно мусить твердо знати, які саме відміни в сприйнятті світу людиною викликає кожен окремих стан його психіки” [7, 89].

Момент сприймання для Леоніда Скрипника лишається вагомим і не до кінця проясненим. Він лише частково поділяє установку Сергея Ейзенштейна на чітку раціоналізацію кадрів, і принцип математичних обрахунків нервових подразників, ґрунтованих на рефлексології Владіміра Бехтерева, бо визнає неможливість остаточно передбачити реакцію глядача, яка пов’язана з ритмом, що чинить неусвідомлений вплив.

Кіно творить ілюзію відсутності автора: камера оператора, ототожнена з оком глядача, редукує його присутність. Усю фотографічну умовність (двомірність, однокольоровість, показ із найзручнішої точки зору, підкреслення потрібних деталей, виокремлення головного) баченого на екрані, глядач, свідомість якого тяжіє до синтезу, не усвідомлює: він не мав справу з підготовкою фільму, навіть актор на екрані – це лише відбиток, властивий свідомості реципієнта. Позазнаходжуваність автора фільму й активна позиція реципієнта провадять до того, що “спостереження предмету очима” це “також засіб пізнання предмету

та створення його концепції”. Відповідно “більш правдивою буде та концепція, що з більшої кількості точок зору чи що із зручнішої точки зору ми предмет розглядаємо” [7, 32]. Така поліфонічна структура зображення позбавляє кіно смислового центру і нагадує побудову романів Фьодора Достоєвського і є визначальною для кіномови.

“В ‘перекладацькій’ роботі своїй з мови мистецтва на раціональну мову усвідомлення життя споживач відмовляється від присутності тлумача” [7, 36]. Скрипник вважає, що кіно, як і їжа повинні подаватись глядачеві неперетравленими, адже чим більше охоплений предмет, тим менше в ньому художності, тим менше такий твір викликає в реципієнта “специфічну художню насолоду”. Трохи згодом Роман Інґарден означає це як принцип схематичності й конкретизації. Леонід Скрипник як шанувальник чорно-білого кіно, вказує, що йому властива подібна схематичність, а тому воно й викликає інтерес у глядача, тоді як кольорове – лише “фальшування, підробка натури”. На його думку, камера, що одночасно дасть стереоскопічну, кольорову та звукову картину, сприятиме лише індустріялізації театру, але для кіно вона зайва.

Саме “стерео-кольоро-звукове здійснення”, зумовлене появою нових медійних носіїв – радіо, камера, дає змогу “переносити”, тиражувати спектаклі, музику, концерти. Скрипник ставить питання про наявність “індустріальної установи”, для літератури це “друкарня, комерційні й адміністративні організації, як видавництва і книгарні”. Розуміння того, що мистецтво проходить різні

форми інституалізації й легітимізації, поза якими його реалізація як певного продукту неможлива, упродовжує міркування Скрипника в ширше дискурсивне поле – ідеї пізнього формалізму й теорію “літературного поля” П'єра Бурдьє.

Він чи не вперше в українській гуманітаристиці вказує на таке явище, як “комерційна аналогія”: “З театром кіно має також повну комерційну аналогію: фільм, продажний продукт кіно-промисловости, це – повна аналогія спектаклю, що його продає театр. Різниця лише в «роздрібному» продажі театром і «оптовому» – кіно-промисловістю” [7, 81]. Це ще один вихід Скрипникових міркувань поза межі власне мистецького ряду. Мистецтво як продукт, підвладний тиражуванню й продажу, а це унеможливує творення будь-яких мистецьких монополій.

Дослідник чинить опір спробам трактувати кіно як мистецький синтез, або в його термінології – “суму мистецтв”, однак не заперечує, що кіно як новоутворене мистецьке явище справді якнайбільше зазнає атак традиційних форм із виробленими рецептивними стратегіями й уявленнями про мову. Він детально аналізує специфіку кіномови, вгадує в ній елементи інших мистецтв, але як таких, що лише оживлюють “пам'ять жанру” (Міхаїл Бахтін), але не спонукають до розрізень і увиразнення народження нової мови. Адже кіномова має свою специфіку, її елементами є фотографічна інтерпретація, рух (в ігровому, змістовому й композиційному значеннях), монтаж, формальна композиція кадру, змінна точка зору тощо. Водночас композиція в кіно інтегральна і

має містити власні змістові елементи, такі як масштаб фотографування, точка зору, освітлення.

Осмилення кіно в біологічному й соціальному аспектах витворює певну стереоскопію, що виводить Леоніда Скрипника у міждисциплінарний простір. Феноменологічні, соціологічні, мистецтвознавчі рефлексії забезпечують його аргументам стале підґрунтя. Як наслідок Л. Скрипник робить парадоксальний висновок – кіно має спільне з усіма мистецтвами, кіно немає нічого спільного з іншими мистецтвами. Його генезу не можна виводити з наявних мистецтв.

Кіно – синтетичне мистецтво, але різниться від “синтетизму” чи то театру, чи опери, бо його “синтетизм справжній, не механічний”. Така синтетичність є самоцінною і не генетичною. У кіно взаємодія відбувається в межах однієї знакової системи, яку Л. Скрипник визначає як кіномову, тому елементи вмонтовані в кіно з інших мистецтв належать саме кіномові, і втрачають свої первинні функції, а відповідно всі семантичні паралелі й рецептивні означення. Однак, це не свідчить, що затирається їхня кодова репрезентативність. Переклад з мови одного мистецтва на мову іншого таки можливий, попри те, що між мистецтвами на рівні мови мало спільного. Йдеться про реверсний переклад – це завжди інтерпретація, що втрачає “оригінал”. Можна інтерпретувати літературний зміст музикою або танцем, але така інтерпретація вже не матиме ре-інтерпретації, бо кожна спроба “повернення” буде просто інтерпретацією інтерпретації. Йдеться про можливість пере-

дачі певного значення, що не закріплене за формою, але і не є усталене за змістом. Леонід Скрипник прозірливо засвідчує, що з появою кіно постає потреба переструктурування усіх вироблених критеріїв розрізнення між мистецтвами і необхідність побудови нового системного підходу, а це можливо тільки за умови зіставного дослідження "граматики мов" усіх відомих мистецтв.

Bibliography and Notes

1. *Поэтика кино*, Москва-Ленинград: Кинопечать 1927, 191 с.
2. Селезнева Тамара, *Киномысль 1920-х годов*, Ленинград: Искусство 1972, 184 с.
3. Скрипник Леонід, *Газета*, [у:] *Нова генерація* 1928, № 2, с. 53-61.
4. Скрипник Леонід, *Интеллигент. Екранізований роман на шість ча-*
5. Скрипник Леонід, *Література*, [у:] *Нова генерація* 1929, № 5, с. 34-40.
6. Скрипник Леонід, *Мистецтва соціальні й асоціальні*, [у:] *Нова генерація* 1929, № 11, с. 26-33; № 12, с. 25-29.
7. Скрипник Леонід, *Нариси з теорії мистецтва кіно*, Харків: Державне видавництво України 1928, 93 с.
8. Скрипник Леонід, *Поетія*, [у:] *Нова генерація* 1929, № 9, с. 17-22.
9. Скрипник Леонід, *Театр, цирк, опера, танок, музика*, [у:] *Нова генерація* 1929, № 4, с. 41-50.
10. Тынянов Юрий, *Об основах кино*, [у:] *Идем, Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука 1977, с. 326-345.
11. Тынянов Юрий, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград: Академия 1924, 138 с.
12. *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти*, Київ: Тріумф 2005, 382 с.

