

РИТМІЧНА СКЛАДОВА КОМПОЗИЦІЇ КІНОКАДРУ В ТЕОРІЇ Л. СКРИПНИКА

У статті йдеться про ритм як складовий компонент композиції кадру. Цей аспект, зокрема, розглянутий у дослідженні Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно» 1928 року. Автор визначає різновиди ритму і аналізує особливості їх застосування при композиції кадру.

Ключові слова: Л. Скрипник, ритм, композиція кадру, кінематограф, час, простір.

В статье идет речь о ритме как составляющем компоненте композиции кадра. Этот аспект был изучен Л. Скрипником в его книге «Очерки теории искусства кино» 1928 года. Автор определяет разновидности ритма и анализирует особенности их использования при композиции кадра.

Ключевые слова: Л. Скрипник, ритм, композиция кадра, кинематограф, время, пространство.

The article is about the theory by L. Skrypnyk in his book «Essays about theory of cinema art» (1928). In this theory he studies the rhythm as component of cadre composition. He determines some types of the rhythm and analyzes situation in composition of cadre with them.

Keywords: L. Skrypnyk, rhythm, composition of cadre, cinema, time, space.

У 20-х роках ХХ століття паралельно зі становленням українського національного кінематографа відбувались важливі кроки також і у розвитку теорії кіно. Значним досягненням на цій ниві можна вважати дослідження українського теоретика і практика кіно Леоніда Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно».

Леонід Гаврилович Скрипник (1893 — 1929) — український прозаїк, теоретик мистецтва, теоретик кіно, критик і публіцист, закінчив Київський політехнічний інститут з дипломом інженера, працював як аеродинамік у відомого російського вченого-механіка М. Жуковського, на будівництві Мурманської залізниці, після 1917 року — на залізниці у Києві. Л. Скрипник належав до угруповання українських футуристів «Нова генерація», працював у журналах «Всесвіт», «Культура і побут». Єдине окреме видання прозового доробку Леоніда Скрипника — «екранізований» роман «Інтелігент» (1929), який спочатку друкувався у «Новій генерації» під псевдонімом Левон Лайн. Робота на Одеській кінофабриці ВУФКУ уможливила знайомство і заглиблення Л. Скрипника також і у кінотовиробничий процес. Як теоретик кіно Л. Скрипник виступав зі статтями ще до видання «Нарисів», зокрема, на сторінках «Нової

генерації». У цих поодиноких статтях він уже підіймав окремі проблеми теорії кіно. «Нариси з теорії мистецтва кіно» представляють собою узагальнюючу працю, що відображає точку зору автора на мистецтво кіно.

Видані в 1928 році, «Нариси з теорії мистецтва кіно» являють собою серйозне цілісне наукове дослідження, в якому автор визначає основні особливості кінематографа як самостійного і найскладнішого мистецтва, незалежного від інших мистецтв. Базуючись на усій попередній сумі досвіду кінематографічної практики, Л. Скрипник зосереджує увагу на засадничих елементах кінематографічної мистецької специфіки, говорячи про ці елементи відповідно до завдань суто кінематографічних. Автор оцінює свій особистий внесок у розвиток теорії кіно дуже скромно. На сторінках «Нарисів» він весь час наголошує, що книжка лише у загальних рисах визначає перспективи подальших досліджень у цьому напрямі. Також він зосереджує увагу на тому, що ті елементи кінематографічної виразності, які ним розглянуті оглядово у одній праці, вимагають настільки глибокого дослідження, що становлять самостійні окремі науки у межах цілісної науки теорії кіно.

Крім надзвичайного значення цієї праці для розвитку теорії кіно в Україні, це дослідження важливе також і з інших міркувань. Висновки, до яких доходить автор, дають можливість скласти враження про загальні уявлення українських кінематографістів щодо природи кінематографа як самостійного мистецтва. Ця книжка, зрештою, певним чином вказує на основні полюси зацікавлень українських кінематографістів вказаного періоду.

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

Фотографічна інтерпретація — та найхарактерніша особливість кіно, яка забезпечує певність зображуваного як фактажного матеріалу. «Фотографічна» природа, що забезпечує певну «достовірність» зображуваного автором, ставиться під сумнів. Він твердить про домінування авторського погляду в процесі зйомки, справедливо переконуючи, що показати певний об'єкт можна навіть і двадцятьма різними способами. Крім того, «ця перша властивість кіно зумовлює величезну силу “показу”, що доходить іноді до явного домінування “як показати” над “що показати”»².

Розгляд фотографічної інтерпретації, як одного з першочергових за значенням елементів кінематографічної виразності, автоматично означає визнання і ствердження ролі оператора — як одного з основних авторів кінематографічної оповіді.

Також слід зауважити, що у статтях українських теоретиків, як і у висловлюваннях українських практиків кіно, простежується характерний ухил, який знаходить прояв у акцентуванні уваги на індивідуалістичних особливостях. Причому увага звернена як на особистість митця, так і на особистість глядача. Так, Л. Скрипник акцентує увагу на бажанні того, хто сприймає, бути самостійним у процесі сприйняття мистецького твору, причому таке прагнення розглядається як сприйнятливий, позитивний чинник, який автор художнього твору повинен поважати. Цю самостійність, за його переконанням, більшою мірою може забезпечити саме кінематограф, на відміну від інших видів мистецтв. Тому саме кінематографічний спосіб оповіді й є сприйнятливішим і, відповідно, найбільш демократичним щодо умов співіснування глядача і мистецького твору. Врахування індивідуальних якісних характеристик у

оцінці творчого процесу та процесу сприйняття взагалі не притаманне російському кіно. Російські теоретики, навпаки, основну увагу звертають на технічні та технологічні особливості. Глядач же, наприклад, у С. Ейзенштейна розглядається як об'єкт, свідомість якого слід «оформити» і «спрямувати» у певному напрямі³.

Про монтаж український теоретик висловлюється вкрай обережно. Він наголошує складність монтажу, як окремої галузі науки теорії кіно, і стверджує, що закони цієї науки залишаються поки ще не вивченими. Хоча і тут визначає майбутні стратегічні орієнтири. «Монтаж — розстановка в часі окремих частин кінокартини — можливо, певною мірою ріднить кіно з музикою й особливо з поезією та художньою літературою (такти, розмір, ритм)»⁴.

Композиція кадру також є окремою великою наукою. Правила композиційної побудови, визначені у малярстві та театрі, не відповідають вимогам кіно. Врахування руху і глибини кадру змушують звернутися до композиції інтегральної, закони якої також досі не визначено.

Наступним могутнім засобом кінематографічної виразності дослідник вважає владу автора фільму над точкою зору глядача. Можливість зміни цієї точки зору та рух значно розширюють художнє поле можливостей кінематографа.

Усвідомлюючи синтетичність кіно і визначивши основні засоби кінематографа як самостійного мистецтва, автор не бачить необхідності пов'язувати кінематографічну творчість безпосередньо з будь-яким іншим видом мистецтва. Він не заперечує існування певних зв'язків фактично з усіма мистецтвами, але дуже наполегливо наголошує самостійність кіно. Ця теза має, на його думку, зосередити увагу митців саме на кінематографічній творчій специфіці, оминаючи численні оманливі впливи. Саме такий підхід уможливить прогрес кіно як мистецтва.

«Царина раціоналістичного викладу понять лишається за словом. В царині усвідомлення оточення засобом зору взагалі, і особливо в царині художнього викладу понять, засобом втілення та конкретизації їх у художні зорові атракціони та їхні сполучення, — в цій царині влада належить кіно»⁵. Цим висновком автор не тільки висловлює своє розуміння різниці літературного та кінематографічного викладу, він вільно оперує ейзенштейнівською термінологією, а надалі виказує свою глибоку обізнаність у прогресивних, авангардних процесах, які відбуваються у зарубіжному кіно. Спираючись на приклад французьких кінемато-

графістів і їх експерименти у напрямі «чистого» кіно, дослідник робить висновок, що літературний зміст не є обов'язковим елементом існування кінематографічного твору. Це не заважає такому твору бути цілком змістовним. Тут він вдається до порівняння кінематографічного твору з музичним. Не до кожного музичного твору пишуться літературні лібрето, що позбавляє їх будь-якого попереднього змісту, та це не заважає таким творам бути змістовними. «Чисте» кіно саме і презентує такий підхід. Твори цього напрямку корисні уже тим, що якраз визначають кінематограф як самостійне мистецтво, його місце, можливості та його мову. Небезпека такого шляху — це відхилення у бік «мистецтва заради мистецтва».

Надалі, ніби схаменувшись, дослідник говорить про виховну функцію кінематографа, спрямовану на широкі маси. Найбільш сприйнятливим у таких обставинах шляхом він бачить шлях більшої наявності літературного змісту, але викладеного для глядача кіномовою. Адже кіномова є найбільш зрозумілою і найбільш впливовою з усіх мистецьких мов.

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

«Основні елементи, що з ними доводиться рахуватися, komponуючи кадр, такі: 1) зовнішньо-композиційний (безвідносно-зоровий), 2) суто змістовний, 3) ритмічний»⁶.

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

«Кінокомпозиція за мету повинна мати досягнення у глядача враження зрозумілого й доцільного руху, який був би в органічному й гармонійному зв'язку з усіма іншими рухами та непорушними елементами композиції; цей основний домінуючий рух мусить бути збудований композиційно в точному погодженні із змістовним завданням даного шматка фільму, а також бути заснованим на певному, теж заданому ритмі»⁷.

Таким чином, особливого значення для композиції кадру набуває ритм.

Як зрозуміло, у «Нарисах з теорії мистецтва кіно» Л. Скрипника ідеться про низку елементів кінематографічної виразності, та ми зосередимо увагу лише на одному з багатьох важливих аспектів: на ритмі як елементі композиції кадру.

Певним ритмом просякнутий всесвіт. Цей ритм являє собою найпростішу ритмічну побудову, його можна визнати за первісний, абсолютний ритм. Кожна культура, в свою чергу, має свої, властиві лише їй, ритмічні форми, досить точно визначені, індивідуальні. Ритми української народної пісні, ритми східної музики, ритм угорського «джазу» і т. д. До цього, певно, слід додати, що існують ритми традиційної культури і ритми сучасних культурних форм, і ці ритми також відрізняються у різних культурах.

Залежно від культурного рівня людини різниться її здатність до сприйняття ритмів. Підвищення рівня культури збільшує здатність до сприймання різноманітних ритмічних форм. Цей аргумент дає змогу авторові з великим оптимізмом дивитися на подальший розвиток мистецтв і мистецьких форм. Адже урізноманітнення ритмічних форм у мистецтві дасть останньому можливість бути у передових лавах культури, звичайно, за умови розвитку загального рівня самої культури.

Крім того, саме ритм Л. Скрипник вважає найдієвішим фактором впливу. «Через ритм — найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм — річ абсолютно доцільна, а тому й обов'язкова»⁸. Присутність ритму, таким чином, є одним з найелементарніших способів донесення інформації до того, хто сприймає.

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

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

Важливо, що за своєю інтенсивністю динамічно-ритмічні побудови можуть мати абсолютно різний ступінь інтенсивності. Для наочного прикладу автор наводить випадок з потягом, який рухається

ся по колії, розташованій: 1) рівнобіжно до обрії (поземно) і 2) вглиб екрана на обрії (сторчово).

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

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

Визначення ритму кадру, а також інтенсивності цього ритму має величезне значення не лише для сприйняття кожного окремого кадру, а й для здійснення загальної монтажної побудови. «На жаль, ритмічні кадри не досить часто трапляються, та ще й часто ритм одного кадру “збиває” ритм другого кадру. Але все ж таки лише така спостережно-аналітична робота може допомогти справжньому уявленню, що таке є ритм у кінокомпозиції. Жодними словами цього уявлення дати не можна»⁹.

Якщо динамічний ритм являє собою поняття відносно, то статичний ритм — поняття цілком умовне, адже категорія ритму безпосередньо пов'язана з часом і автономне існування ритму поза плином часу неможливо уявити. Це твердження, зрештою, не може бути застосоване повною мірою до кіномистецтва. Визначивши кіно як мистецтво, що розвивається у часі, автор, таким чином, однозначно ствердив плин часу як необхідний атрибут існування кіно. Навіть статичність у кінематографі у такому разі має характер плину. Навіть непорушність в умовах кіно триває у часі.

Л. Скрипник, однак, говорячи навіть про станкові мистецтва, зазначає, що і у цих мистецтвах цілком доречно говорити про ритм і, відповідно, про ритмічні побудови. Виходячи з особливості людської свідомості, цілком природно, що людина взагалі нічого не може уявити собі поза межами плинності часу. Уявлення часу охоплює абсолютно кожний елемент людського буття. Навіть непорушна, статична картина уявляється лю-

диною такою, що існує у часі. Саме в основі цих спостережень міститься коріння поняття «статичного ритму». Пізніші наукові дослідження дали змогу дійти висновку, що сприйняття картини або будь-якого іншого статичного зображення навіть на рівні фізіологічної роботи ока не є статичним¹⁰. Людське око навіть при сприйнятті статичного об'єкта здійснює величезну кількість рухів стрибкоподібного і оббігаючого характеру. Ці рухи, які мають назву саккад, здійснюються за долі секунди і є неусвідомленими. Однак і під час свідомого сприйняття людина, оскільки це для неї природно, уявляє собі рухи в непорушній картині, сприймає лінію, як наслідок руху точки.

У своєму дослідженні Л. Скрипник посиляється на теоретичні розвідки одного з теоретиків і лідерів конструктивізму, архітектора-практика М. Гінзбурга. М. Гінзбург, автор теоретичної праці «Ритм в архітектурі», що була видана в Москві в 1923 році, так характеризує уявлення ритму певної кривої лінії: «Накреслена лінія є результат поступального руху точки, що змінює своє місцезнаходження у просторі. Та якщо лінія зображена, рух уже припинився і для нас, тих, хто сприймає накреслену криву, немає зрозумілості досягнення активного руху. Та все ж ми сприймаємо відоме відчуття ритму від даної кривої, таким чином, елемент руху повинен існувати. І справді, ритмічна чарівність, що з'являється при сприйнятті даної кривої, пояснюється тим, що кожного разу, коли ми кидаємо на неї погляд, ми уявно повторюємо поступальний рух точки, яка колись справді здійснила цей активний рух»¹¹.

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

Крім того, «статичний» чи «уявлено-динамічний» ритм може відчуватися також і в процесі сприйняття об'єкта. Причина цього полягає у неможливості одночасного сприйняття дуже великих за розміром об'єктів. Кут чіткого зору ока людини надто малий, і тому предмет пізнається аналітично, невеликими частинами. Наприклад,

за необхідності осягнення величезної споруди, сприйняття відбувається поступово. Рух зору по об'єкту сприйняття у цьому разі створює динамічний ритм у того, хто сприймає. «Велика кількість вікон поруч одне з одним у правильному розпорядку по правильній лінії дасть при русі очей вздовж цієї лінії враження динамічно-ритмічне... Цей «статичний» (оскільки він є належністю нерухомого предмета) ритм я пропоную назвати «перцептивним уявлено-динамічним ритмом»¹². Отримане у цьому разі динамічно-ритмічне враження буде подібним до того, яке отримує глядач при сприйнятті рухомого потяга у першому прикладі (коли потяг рухається рівнобіжно до обрію, поземно).

Таким чином, маємо кілька різновидів динамічного ритму, а також і кілька різновидів так званого «статичного», або «уявлено-динамічного» ритму. З усіма цими типами ритмів потрібно рахуватися при композиції кінокадру. При цьому слід зауважити, що завдання щодо уявлено-динамічних ритмічних композиційних побудов різнитимуться.

У ситуації перцептивного уявлено-динамічного ритму композиція здебільшого має аналогічне завдання, що і у разі чистого динамічного ритму. Часто цей тип композиції використовується при показі нерухомих об'єктів рухомою камерою, коли камера ніби відтворює рух ока глядача, який сприймає об'єкт частинами. У випадках, коли речі є нерухомими елементами композиції, тобто виглядають нерухомими на екрані, вага такого типу ритму знецінюється, оскільки головна увага глядача спрямовується на рухомі об'єкти. Однак застосування такої композиції кадру вимагає урахування невеликого розміру кута зору глядача. Це означає, що і при цілком статичних зовнішніх характеристиках кадру, глядач буде змушений рухатися своїм зором по кадру, створюючи таким чином динамічний характер процесу сприйняття.

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

Найскладніше завдання, з яким стикається автор кінематографічного твору, полягає у подальшому злитті усіх різновидів уявлено-динамічних ритмів з усіма різновидами справжніх динамічних ритмів. Злиття це може дати гармонійне поєднан-

ня, при якому усі ритми складатимуться в один загальний ритм, посилений та збагачений. Також ритми можуть поєднуватися за принципом контрасту. У такому разі один з ритмів буде підкреслюватися контрастними до нього іншими ритмами. Поєднання може бути і таким, при якому один з ритмів чітко виражений, а решта являють собою лише неактивне тло.

Прикладом поєднання різних різновидів ритмів може слугувати потяг, що іде вглиб екрана в тунелі. У цьому разі уявлено-динамічний (концептативний) ритм тунелю складатиметься з ритмом руху потяга. До кожного моменту руху потяга додаватиметься враження від відповідного місця тунелю. В результаті цього накладання крива ритму піде вгору або вниз під більшим кутом, ніж у випадку потяга в степу. Тоді ж, коли потяг іде полем, поземна спокійна крива концептативного уявлено-динамічного ритму лінії обрію буде контрастувати з ритмічною лінією потяга, акцентуючи її. Саме акцентування, а не послаблення характеризуватиме рух потяга, адже у цьому разі саме потяг — основний об'єкт композиції. Якщо спробувати досягнути такого результату, при якому лінія обрію стала б малопомітною, що означало б зменшення її композиційного значення в порівнянні зі значенням потяга, її ритмічна вага теж зменшиться, і вона відіграватиме лише роль тла. Якщо вздовж обрію існують ще й гори, які дають враження перцептивного уявленого ритму, то в такому разі обидва уявлено-динамічні ритми будуть тлом для справжньо-динамічної ритмічної лінії руху потяга.

Далі автор зауважує, що розглянуте питання ритму в композиції, настільки складне (поруч з іншими подібними питаннями), що він свідомо обмежується «лише» його постановкою і «тільки» приблизним накресленням перших кроків, які належить зробити на шляху створення майбутньої теорії мистецтва кіно. Однак ця «лише постановка» проблеми уже, як видно з розглянутого матеріалу, становить серйозний науковий доробок з теорії ритмічної побудови в контексті композиції кінематографічного кадру. Хочеться відзначити, що ця тема є важливим і досі актуальним питанням загальної теорії кіно, а на свій час, на 1928 рік, дослідження являло собою цінний з наукової і теоретичної точки зору матеріал.

Добре обізнаний у передових наукових працях свого часу не лише з теорії кіно, а й інших галузей, не завжди безпосередньо дотичних до кінематографа, Л. Скрипник, узагальнюючи теоретичні і практичні розвідки, у своєму першому і ос-

танньому великому дослідженні визначив елементи кінематографічної виразності. Серед інших він звернувся і до композиції кадру, одним з ключових елементів якої є ритм. Вивчення і визначення основних ритмічних різновидів, наявних при композиції кадру, стало значною частиною «Нарисів з теорії мистецтва кіно». Використовуючи суму досвіду як станкових, так і часових мистецтв, Л. Скрипник розширює розуміння поняття ритму взагалі, а також у контексті його причетності до кінематографа. Теоретичне дослідження специфіки і структури ритму в кіно дає змогу значно розширити уявлення про можливості ритмічних побудов у кінематографі.

Глибоке зацікавлення питанням ритму як основного складового композиції кадру з боку Л. Скрипника дає можливість зробити висновок про актуальність цієї теми та її популярність загалом у тодішньому українському кінематографічному середовищі. Така теоретична праця, як «Нариси з теорії мистецтва кіно», не могла обійти стороною основні актуальні на той час теми українського кіно. З іншого боку, «Нариси...» не могли бути не поміченими в українському кінематографічному середовищі кінця 20-х років ХХ ст., а, можливо, навіть і поза його межами. Отож слід зауважити, що відгомін ідей, висловлених у «Нарисах з теорії мистецтва кіно» у 1928 році, слід шукати у подальших теоретичних працях, а також, і що, можливо, навіть більш важли-

во, у творчих доробках українських кінематографістів.

¹ Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Л. Скрипник. — Харків : Державне видавництво України, 1928. — С. 16.

² Там само.

³ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов (1923) / С. Эйзенштейн // Эйзенштейн С. Избр. произведения: в 6 т. — М. : Искусство, 1964 — 1971. — Т. 2. — С. 269–273.

⁴ Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно... — С. 16–17.

⁵ Там само. — С. 20–21.

⁶ Там само. — С. 48.

⁷ Там само. — С. 50.

⁸ Там само. — С. 53.

⁹ Там само. — С. 54.

¹⁰ Докладніше про це див.: Зинченко В. П., Вергелес Н. Ю. Формирование зрительного образа. — М. : Издательство Московского университета, 1969. — 108 с. ; Рудь И. Д., Цуккерман И. И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л. : Наука, 1974. — С. 262 — 274. Про вплив особливостей людського сприйняття, зокрема, руху ока в процесі сприйняття, на формування кінематографічного образу у площині монтажних побудов писали А. Соколов, В. Горпенко.

¹¹ Гинзбург М. Я. Ритм в архитектуре / М. Я. Гинзбург. — М. : Изд-во «Среди коллекционеров», 1923. — С. 13.

¹² Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно... — С. 55.