



Репрезентация и реконструкция времени в неигровом фильме

Л.Н. Разгон

УДК 778.5.05

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме воссоздания времени в неигровом фильме. Проводится различие между двумя типами структур, основывающихся на методах репрезентации и реконструкции времени: модели с элементами «тотальности» экранного зрелища и монтажной модели, построенной способом вторичного структурирования временных связей. В соответствии с этим описываются концептуальные художественные приемы и инструменты, относящиеся к каждому методу. Делается вывод о том, что два способа структурирования времени в неигровом фильме соотносятся с различными типами феноменов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

авторская интерпретация, поэтический монтаж, метод наблюдения, длительность, «тотальное кино», структура, метаструктура

Будучи во многом определяемо как временное искусство, кинематограф ставит перед теорией и практикой, прежде всего, проблему *реконструкции времени* и, соответственно, его восприятия зрителем. Особенно значимым это обстоятельство является для неигрового кино. Доверие зрителя в отношении экранного документа основывается не только на фактической подлинности материала, но и на способности воссоздания средствами кино убедительной и целостной картины действительности. Можно было бы сказать, что для документального кинематографа подлинность является имманентным свойством, однако различные методы, которые используют авторы в работе с материалом, дают разные по степени художественной силы результаты, что позволяет говорить об эстетических свойствах авторского кинематографического метода вообще.

Время и пространство — два формообразующих измерения любого кинокадра. В каждом фильме мы имеем дело с новым хронотопом. Уникальность хронотопа в каждом кинематографическом произведении можно объяснить «творческим характером» самой жизни. Однако простого упования на эту

особенность запечатлеваемой киноаппаратом действительности оказывается недостаточно, выразительность образа требует специальных решений.

Монтаж, в сущности, есть соединение различных по своим характеристикам измерений каждого кадра в отдельности в единство монтажной цепи. А это означает подчинение стремящихся в разные стороны векторов каждого кадра избранной доминанте, характеристика которой «изменчива и глубоко относительна», как отмечал еще Эйзенштейн¹. В такой цепочке остальные кадры начинают существовать по временным законам объединяющего образа.

Воссоздание времени связано с необходимостью «склеивания» картины действительности, разобранной кинематографическим аппаратом на кадры и ритмические векторы. Поль Рикер в своей работе «Время и рассказ» говорит, что создаваемый в повествовательном произведении мир — «это всегда временной мир, или <...> время становится человеческим временем в той мере, в какой оно артикулируется нарративным способом, и, наоборот, повествование значимо в той мере, в какой оно очерчивает особенности временного опыта»². Это имеет прямое отношение к кинематографическому произведению как особой форме повествования. Особенности восприятия события, явления и образа напрямую связаны с их бытием во времени. Событие становится для нас значимым тогда, когда оно отделено от общего потока рядовых событий, т. е. когда оно *артикулировано*. Способ артикуляции времени является главной художественной задачей, которая встает перед автором еще в самом начале работы над фильмом.

Два типа артикуляции события

Практика неигрового кино последних десятилетий актуализирует, казалось бы, устаревший спор — должно ли документальное кино быть фотографическим (аудиовизуальным) слепком действительности или же оно призвано создавать новое художественное событие.

Условно можно выделить два противоположных подхода при работе с темпоральными структурами киноматериала. В корне первого подхода лежит образ «мифа тотального кино», сформулированный Андре Базеном как идеалистическая основа кинематографа вообще. «Это — миф интегрального реализма, воссоздающего мир и дающего такой его образ, который неподвластен ни свободной интерпретации артиста, ни необратимому ходу времени»³. Основой кинематографического метода признается воссоздание неразорванной, «тотальной» картины

¹ Эйзенштейн С.М. Монтаж. — М.: Музей кино, 2000. С. 503.

² Рикер П. Время и рассказ. — СПб.: Культурная инициатива. Университетская книга, 2000. С.13.

³ Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. С. 51.

действительности, максимально исключаящей интерпретационное начало. Доминирует использование как бы естественной структуры происходящего, монтаж становится средством повествования и описания. Анализируя ранние опыты «тотального зрелища», существовавшие до кинематографа и позже переживавшие в новом качестве на экран, М. Ямпольский среди наиболее характерных для него черт называет «непререкаемую континуальность», способность «мыслить только планами-эпизодами» и наличие «абсолютного субъекта зрения»⁴. С развитием монтажных моделей экранного зрелища интерес к созданию «тотальной» картины действительности не угас и приспособился под актуальные потребности авторов, что мы увидим на примере тенденций в современной документалистике.

⁴ Ямпольский М. Кино тотальное и монтажное // Язык, тело, случай: кинематограф и поиски смысла. — М.: НЛО, 2004. С. 33.

Второй подход предполагает активное вмешательство в действительность с целью ее *творческой интерпретации*. Относительно целостная структура при этом подвергается дроблению на некоторые смысловые единицы, кадры или планы, которые представляют собой материал для создания нового конструкта, новой «реальности». Элементы такого нового художественным способом произведенного феномена, нового художественного события сохраняют при этом свою изначальную референцию, но, тем не менее, зритель имеет дело с принципиально другой структурой. Эта структура — не просто новый образ действительности, она призвана выражать связи, которые в скрытом, неявном виде есть в самой реальности и еще только подлежат выявлению. Это не поверхностные связки, объединяющие обстоятельства, ситуации и события, а более глубинные связи, как правило, незаметные человеку в обычной повседневной жизни. Поэтому мы воспользуемся термином «метаструктура» и с его помощью будем обозначать здесь это обобщенное выражение взаимосвязей бытия, осуществляемое в документальном фильме посредством формирования нового события, концентрирующего в себе эти связи. Большое значение в создании метаструктуры придает монтажу, играющему роль, соответственно, не просто вспомогательного инструмента репрезентации действительности, но именно средства вскрытия подземных ключей бытия. Этот принцип работы традиционно связывается с потребностями экранной модели жизни исследовать свои собственные языковые возможности. Однако, как мы увидим позже, связь эта весьма условна, как и само понятие языка кино, которое соотносится, как правило, либо с устоявшимся набором средств и приемов, либо отсылает каждый раз к особенностям «словаря образов» индивидуальной авторской системы.

На наш взгляд, в этом споре двух подходов очевидна параллель со схожими аспектами в теории литературы. К модели «тотального» зрелища можно отнести прозу, благодаря ее опоре на повествовательность и способность погружать читателя в некий хронотоп с целью воздействовать именно на его экзистенциальное внутреннее время. Таким образом повествователь добивается определенного слияния времени читателя со временем литературного героя. Аналогом для документального кино, построенного по принципу создания *метаструктуры* события, в литературе можно назвать поэзию, в которой присутствуют выраженный ритм и известные поэтические фигуры, обладающие уже по своему происхождению и назначению свойствами обобщения и связывающие между собой как близкие, так и далекие друг от друга объекты пространственно-временного и смыслового содержания. Из-за выраженного авторского начала поэтическая структура остается замкнутой (читатель не может найти внутри поэтического текста места именно для себя, как это чаще всего происходит в случае с прозой), но при этом сообщает читателю некое специальное чувство или состояние души как результат поэтизации. Эти особенности непосредственно относятся к артикуляции времени также и в кинематографическом производстве.

К «тотальности» тяготели съемки ранних кинохроникеров (общие планы, единый субъект зрения), за этим последовала монтажная модель действительности «киноков». Позже понимание «тотальности» стало частично связываться с повествовательностью кинематографа, т. е. со способностью адекватно воспроизводить действительность в наиболее близких к ней формах. Противоречивые отношения моделей «зрелища тотального и монтажного»⁵ в последние десятилетия актуализируются ввиду кризиса форм и поиска наиболее приемлемых современному сознанию средств выражения. Из-за идеологической нагрузки, по историческим причинам ассоциирующейся с активной монтажной формой фильма, документалисты стали предпочитать монтировать «шепотом». Не бесшовно, но все же — тихо. Так, общий план, акцентированная медлительность течения времени и событий, авторская отстраненность, порой даже созерцательность — стали характерными качествами кинематографа поколения режиссеров 1990–2000-х. Отдельные фильмы В. Херцога, А. Сокурова, В. Косаковского, С. Дворцевого, С. Лозницы построены на приемах длительного наблюдения, что приводит к слиянию времени зрителя со временем экранного образа. Нельзя не вспомнить о ленте Герца Франка «Старше на десять минут»

⁵ См. статью Ямпольского М. Кино тотальное и монтажное // Язык, тело, случай: кинематограф и поиски смысла. — М.: НЛО, 2004. С. 25.

(1978), которая стала своего рода манифестом этой ветви неигрового кинематографа благодаря тому, что автор в ней как будто стремится совсем исчезнуть, уступая место самой жизни (речь идет о феномене взросления детской души как главной ценности фильма) и не прибегая даже к монтажной склейке.

Время героя

Весьма интересны в отношении темпоральных особенностей некоторые документальные фильмы Александра Сокурова. Сам режиссер говорит, что старается «на одном дыхании прожить определенное время», не оперировать временем по своей воле: «...Я хочу попробовать вписаться в самое *ТЕЧЕНИЕ ВРЕМЕНИ*, не перекаивая его на свой лад. Хочу попробовать быть органичным во взаимодействии со временем и эти полтора часа прожить, как “вдох и выдох”»⁶.

В некоторых из элегий Сокуров как бы позволяет времени говорить самому за себя. «Советская элегия», «Московская элегия», «Простая элегия» — фильмы молчания. Герои просто молчат, а камера не нарушает времени их жизни даже кнопкой выключения съемки. Так происходит в сцене, когда Борис Ельцин засыпает перед экраном телевизора («Советская элегия»), или в сцене, когда новый президент Литвы Витаутас Ландсбергис в казенном советском кабинете исполняет на фортепиано ноктюрны Чюрлёниса («Простая элегия»). Молчаливые наблюдения мы находим и в фильме «Беседы с Солженицыным», где герой может подолгу предаваться сосредоточенному раздумью без того, чтобы автор или камера разрывали его время.

В фильме «Лосев» режиссер Виктор Косаковский использует похожую форму ведения киноповествования: камера запечатлевает самого Лосева, то пускающегося в свободный монолог, то смолкающего, а также пейзажи и рассветы, окутывающие дом, в котором живет философ. Во второй части фильма, у гроба Лосева, камера снимает непрерывно. Время в этой сцене длится по-настоящему, не перебиваясь монтажной склейкой и открывая пустоту и бедность сцены прощания, которая соотносима лишь с бездыханным телом, но не с безграничностью

⁶ Сокуров А. Из интервью // Кинозаписки. — 2003. — № 63. С.12.

Кадр из фильма «Простая элегия», реж. А. Сокуров





Кадр из фильма
«Лосев» (1989), реж.
В. Косаковский

⁷ Косаковский В.
Стоп, спасибо,
прожито // Сеанс. —
2007. № 32.

души философа. Этим методом режиссер словно убеждает зрителя: «Кино — это всегда что-то, увиденное впервые. Оно должно дать человеку ощущение, которого он никогда не испытывал, — до того момента, когда он пришел в этот зал и увидел на экране этот кадр. Он видел раньше восход солнца — а оказывается, не видел. Он видел раньше похороны — нет, тоже не видел. Он ощутил, почувствовал, прожил что-то, чего не было в его жизни»⁷.

Время героя для этих режиссеров — главная ценность. Наблюдая за человеком в целом — за его движениями, руками, мимикой, характером молчания, камера стремится уловить ауру пространства, окружающую героя, чтобы из внешнего мира проникнуть в сущность его бытия, которое всегда окутано тайной. И здесь наблюдение становится единственным методом, который дает возможность хотя бы приблизиться к этой тайне. Элементы «тотальности» временной структуры здесь проявляются в непрерывности экранного времени героя. Эта особенность примечательна тем, что время зрителя здесь замещается временем героя.

Безличное время

В фильме «Хлебный день» режиссер Сергей Дворцевой также прибегает к методу непрерывной съемки — в первой трети ленты, когда старики зимой руками толкают по рельсам огромный вагон с хлебом в сторону своей заброшенной деревни. Взгляд камеры уподобляется «абсолютному субъекту зрения»,

Кадр из фильма
«Хлебный день»,
реж. С. Дворцевой



без смены крупности и ракурса. Непрерывность съемки усиливает одновременно реалистический и фантазматический эффект, когда парадоксальное и едва переносимое бремя русской жизни предстает перед зрителем как обычное, можно сказать, будничное явление.

Некоторые другие черты «тотальности» можно подробнее рассмотреть на примере

⁸ Лозница С. Феномен восприятия // СЕАНС. — 2005. № 25/26.

фильмов Сергея Лозницы, творческим методом которого является «погружение в пространство» и «наматывание» (метафора автора) впечатлений⁸. Это условное «наматывание» находит прямое воплощение в аскетичной монтажной стилистике его фильмов. Однако эстетическая принципиальность приводит к обратному результату — «бесстрастность» делает взгляд режиссера пристрастным ко всем подробностям окружающей действительности: железные ковши и люди, движение машин и людское копошение — равнозначные кусочки мозаики, где каждый план тяжеловесен и неповоротлив, как можно увидеть на примере фильма «Фабрика». Фильм построен по принципу накопления образов: сюжет формируется не событийно, в привычной категории последовательности и завершенности, а путем нанизывания изобразительных описаний. Так, в первой части («Сталь») разворачивается (без начала и конца!) процесс плавки и заготовки



Кадр из фильма «Фабрика» (2004), реж. С. Лозница

деталей неведомых форм и назначения. Человек с его жизнью, а точнее, копошением среди огромных железных машин, спокойно и бесстрастно перемалывается жерновами времени. Время начинает существовать здесь по своим, весьма инертным, законам. Это не то привычное и близкое нам время жизни, — а время, которым отмеряется производственный процесс, технологиче-

ский цикл; оно остается для человека невидимым, бессмысленным и непонятым. Неспроста человек даже не появляется в пространстве кадра — вместо него мы находим вращающиеся и испускающие пар механизмы, главный из которых — время. А люди лишь безымянные винтики этого механизма. Мы не замечаем их лиц и не узнаем, когда истечет жизнь одного, а на его место придет другой.

Нечто похожее происходит и во второй части фильма («Глина»): человек хоть и присутствует в кадре, но он всего лишь вписан в интерьер производственной глиняной пещеры. Это впечатление формирует конвейер человеческих рук, в бесперебойном ритме выполняющих одни и те же действия, что подчеркивается также преобладанием средних и общих планов

Время машин, механизмов, химических и физических процессов, словом, — время бессюжетное (если исходить из классического аристотелевского понимания драматической структуры сюжета) способно поглотить человека. Он выталкивается из истории архаической силой, управляющей механическим процессом. Привычный сюжет, в котором бы действовал человек, становится невозможен. Его замещают тектонические пласты «доисторического» хроноса. Фильм становится документом о безвременьи, в котором время человека уничтожено отупляющим алгоритмом огромного механизма. И роль автора в этом весьма значительна, ведь это он подбором своего «словаря» придает смысл фиксируемой действительности. И это уже совсем не тот смысл, какой зритель находит в отечественных лентах 1920–1930-х годов, где труд рабочих в шахтах, на заводах и больших стройках всегда увенчивался достижениями, где в итоге проявлялась личность рабочего, а движение жизни в целом было ориентировано в будущее. Взгляд на действительность как на развалины времен можно легко усмотреть в большинстве лент С. Лозницы. Весьма любопытен на опыте «Фабрики» эффект, при котором сюжет, не опирающийся на событийный ряд в традиционном драматическом ключе, приобретает авангардные черты сновидения. «Времяпространство» из внешнего переходит во внутреннее, крайне субъективное и «заторможенное», несколько схожее с тем, которое ощущает герой повести Андрея Платонова, вынужденный искать «сущность существования» на дне гигантского котлована.

Настаивая на том, что «высказывание должен формулировать сам зритель»⁹, режиссер, тем не менее, не отказывается от собственного словаря образов-фактов. Герои его фильмов-наблюдений существуют вне конкретных пространственно-временных координат. Кадры не формируют строгой последовательности, они — точно киносвидетельства об опустошении, многочисленные и, в то же время, одинокие.

Поэтический синтаксис образа

Классическим и, пожалуй, единственным в своем роде примером *метаструктуры* в неигровом кино можно назвать ленты Артавазда Пелешяна. Это образец поэтического кинематографа, имеющего сложный синтаксис: «Взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию. Идейный смысл, который я хочу выразить, достигается лучше всего не в стыке двух кадров, а в их взаимодействии через множество звеньев.

⁹ Лозница С. Феномен восприятия // Сеанс. — 2007. № 25/26.

При этом достигается гораздо более сильное и глубокое выражение смысла, чем при непосредственном склеивании. Повышается диапазон выразительности, и в колоссальной степени возрастает емкость той информации, которую способен нести фильм. Такой монтаж я и называю дистанционным¹⁰. При помощи такого «дистанционного монтажа», не соединяющего между собой смыслообразующие кадры, а наоборот, расстыковывающего их, Пелешян создает более упругое смысловое притяжение, благодаря чему фильм уподобляется эмоциональному поэтическому выражению.

В цикл смены сезонов в фильме «Времена года» вплетен цикл человеческой жизни. Но если природа из века в век сохраняет неизменные черты, то человеческая жизнь подвержена кардинальным переменам, она перенасыщена событиями ввиду своей скоротечности. Меняется сам человек. Он стареет, лицо покрывается морщинами, голова — сединой. По степени напряжения жизнь человека можно изобразить в виде вертикали. Это вертикаль души, которая непременно выстраивается во времени. Мы становимся свидетелями инициации, устроенной человеку природой: попадая со свадьбы прямо в поток горной реки с бараном

на руках, жених становится мужественным/мужем. В своих фильмах Пелешян настолько сжимает время, что в структуре фильма исчезает категория длительности, остаются только «срезы времени»¹¹, образы, извлеченные из временного потока и пребывающие вне времени. Вот лицо жениха на свадьбе — как знак, который в следующем кадре зритель видит уже мелькающим в безжалостных бурных водах. Так возникает образ. Режиссер будто бы уловил «единный закон данного лица»¹². Между кадрами возникает напряжение несравнимо более сильное, чем при монтаже аттракционов, например. Все события и размеренность быта жениха между самыми яркими скачками его жизни опускаются, как не выстраивающие вертикаль личности. Павел Флоренский пишет: «Так, стараясь представить себе образ некоторого

¹⁰ Пелешян А. Дистанционный монтаж // Вопросы киноискусства, 1974. № 15.

¹¹ Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-образительном произведении. — М.: Прогресс, 1993. Глава LXVII.

¹² Флоренский П. Указ.соч. Глава LXVII.

Кадры из фильма «Времена года» (1975), реж. Ф. Пелешян



¹³ Флоренский П.
Указ.соч. Глава LXVII.

лица, мы поступили бы ложно, выхватывая отдельный момент его жизни, но не менее ложно было бы рассказать его биографию как хронологическую последовательность отдельных событий»¹³. Напряжение, возникающее благодаря преобразению «экранного времени» образа, становится для зрителя эмоциональным прорывом по отношению к герою и к жизни вообще. Теперь, по отношению к личности жениха, зритель способен испытывать своего рода благоговение, как перед человеком, доказавшим свое бесстрашие, вступившим в схватку со стихией и приобретшим ее силы. Зритель не просто становится свидетелем острых событий жизни человека, ему открывается тайна вертикали его души, он постигает то чувство гордости, которое испытывает Бог при взгляде на мужество человека.

Образный мир лент Пелешяна позволяет нам предполагать торжествующее над всеми прочими значениями существование еще и иного кинематографического времени, открытого армянским режиссером, — времени несоразмерно быстрого взросления души. И, прежде всего, души зрителя, поскольку произведение развернуто вовне именно для него.



Кадры из фильма
«Конец» (1992), реж.
А. Пелешян

Монтажный метод автора не предполагает однотипности временной структуры. В каждом фильме — это новая структура со своими временными связями, новая единица со своим эмоциональным смыслом. Поэтический очерк — короткометражная лента «Конец» — представляет собой своеобразный густок времени между состояниями бодрствования — засыпания — сна. Изобразительный ряд фильма легко

вмещается в краткое описание: — портреты людей в поезде; — детали действий (девушка собирает волосы в пучок, кто-то ест и пр.); — ребенок засыпает; — спит молодая женщина; — спит другой ребенок; — поезд въезжает в тоннель; — пейзажи с горами и деревьями, мимо которых проно-



сится поезд (звучит фрагмент «Страстей по Иоанну» И.С. Баха); — детали портретов, выхваченные вспышками света в тоннеле; — мерцающая точка света в конце тоннеля медленно увеличивается; — поезд выезжает из тоннеля: свет заливают весь экран; титр «Конец».

В монтажной цепи — только короткие планы, а портреты людей объединяет лишь



Кадры из фильма
«Конец» (1992), реж.
А. Пелешиян



¹⁴ Переход этот, конечно, для автора условен и, возможно, даже чисто интуитивен, но он дает творческое обоснование для сильного эмоционального скачка. — Прим. авт.

замкнутое пространство несущегося поезда, но, несмотря на это, фильм оставляет ощущение целостности. И целостности не только авторского высказывания, но — временной. Следуя нашему основному интересу, зададимся вопросом: за счет чего дискретный поток образов преобразуется в очевидно направленный сгусток времени?

Ответ дает переходный кадр, где изменяется возможный вектор реальности, а именно тот, в котором ребенок засыпает. Последующие два кадра — спящая голова молодой женщины и другой, спящий ребенок — служат лишь закреплением перехода в состояние сна. После этих кадров поезд въезжает в тоннель, а далее следуют пейзажи.

Именно этот переход, обозначенный кадром засыпающего ребенка, обуславливает эмоциональный прорыв в мир вольных ассоциаций, аффектов и сильных чувств. В новой «реальности» становится законным даже звучащий кульминационный фрагмент «Страстей по Иоанну» И.С. Баха на фоне пейзажей гор и долин. Однако при отсутствии ключевого, на наш взгляд, кадра этот пафос был бы не вполне убедителен для зрителя. Далее следуют пейзажи; поезд

едет в тоннеле — мы понимаем это через кадры, которые даны как периодические вспышки света, в которых можно уловить очертания голов, развевающиеся волосы смотрящих в окна взрослых и детей, высвечиваются и гаснут детали человеческих портретов. Цельные объекты как бы распадаются на мелкие кирпичики, реальность обращается в сон¹⁴.

Анализируя время в художественно-изобразительном произведении, элементы которого, безусловно, обнаруживаются и в кинематографе, Павел Флоренский пишет: «...о времени данного образа нельзя судить из времени других, ему посторонних, и подходить к нему с мерою этого последнего: необходимо или войти в собственное время данного образа и рассматривать его как замкнутое в себя единство, или же подняться созерцанием до образа, конкретно объединяющего собою тот образ и другие, от которых мы хотели бы отправляться. Тогда этот новый образ в отношении тех, частных, будет их общим пространством, с особым своим временем, т. е. четырехмерным пространством, а они,

¹⁵ Флоренский П.
Указ.соч. Глава LXVII.

эти частные образы, в отношении образа общего, будут вещами в нем, связанными между собою силовым и энергетическим взаимодействием»¹⁵. Принимая во внимание вышесказанное, можно говорить о несомненном наличии временного вектора всей предшествующей цепочки кадров, который стремится разрешиться кадром с засыпающим ребенком, подчиняя время предыдущих кадров времени этого образа. Итак, осмелимся утверждать, что весь монтажный ряд кадров не имел бы *артикулированного временного вектора*, если бы этот «переходный» кадр отсутствовал вовсе. В результате время, если можно так сказать, изменяет свою функцию и разворачивается в пространство (в пейзажи) и вообще перестает иметь значение реального времени (время рационального включения в действительность, время бодрствования), которое до того имело разрешающую точку-цель в строе фильма (так же и во сне время не имеет постоянного, определяемого значения).

Еще одним «переходным» кадром можно назвать последний план «Конца» — приближающийся мерцающий свет в конце тоннеля, который разрастается в белый свет, заливающий весь экран. Эти два кадра являются как бы графической рифмой и обозначают переход от одного бытия к другому. Не напрасно фильмы Пелешяна являются признанным образцом поэтического синтаксиса в кинематографе. А калейдоскопические узоры его кинореальности часто делают кадры его лент столь похожими на воспоминания. Отсюда и аффективный характер восприятия фильмов Пелешяна, ведь вспышки памяти сродни микроаффектам.

* * *

Итак, принадлежность временной структуры к первому или второму типу организации материала связана с *разными типами феноменов*. Оба способа воссоздания временного потока способны с одинаковой художественной силой реализовывать идею жизни во времени.

Сюжетно-образный потенциал длительного наблюдения, как правило, раскрывается тогда, когда перед нами разворачивается структура события, обусловленного независимыми от акта съемки обстоятельствами и обладающего собственным развитием, т. е. драматургией, как например, в фильме Г. Франка «Старше на десять минут», где автору понадобились только чуткая наблюдательность и внимание при выборе объекта и момента съемки. Метод погружения в действительность, принципиальная континуальность зрелища, отстраненность камеры

¹⁶ Возможно, как подсознательный протест против идеологически нагруженного монтажа и «клипового мышления». В то же самое время, опора на реальную длительность как самостоятельную экзистенциальную ценность не всегда помогает раскрыть явление наилучшим способом, если время является лишь холодным инструментом в руках автора. — Прим. авт.

¹⁷ Ямпольский М. Язык, тело, случай: кинематограф и поиски смысла. — М.: НЛО, 2004. С. 44.

связаны с потребностью обращения авторов к парадоксам и феноменам современной жизни¹⁶. Главная цель съемки видится им в самом явлении, в его максимально жизненной *репрезентации*, для чего камера должна стать предельно естественной — как человеческий глаз. Очевидна тенденция возвращения экранному зрителю его «первозданности», где роль монтажа в такой концепции сводится к художественному обрисовыванию пространства. А в стремлении автора к самоустранению нередко усматривается эволюция экранной модели отношений: *автор — фильм — зритель*.

В свою очередь, дискретный монтаж, использованный точным образом, способен не рассредоточивать события, а *реконструировать* их, помещая в напряженный поток, который воссоздает жизнь в ее стихийной и непостижимой целостности. О роли возросшей активности камеры М. Ямпольский пишет, что она «усиливает ощущение реальности, как бы являющееся следствием психической активизации зрителя»¹⁷. Создавая временную метаструктуру в неигровом фильме, автор имеет дело с явлениями, принципиально нераскрываемыми посредством длительного наблюдения. Будучи синтаксически сложной и выражая скрытые взаимосвязи в бытии, такая структура сама может быть названа экранным феноменом. Монтажная конструкция фильмов этого типа представляет собой для зрителя неожиданное пересечение жизненных и бытийных планов, раскрывающее единичное событие, выхваченное автором из всеобщей взаимосвязи обстоятельств и причин. Тем самым авторское начало утверждается как одна из главных художественных ценностей неигрового фильма. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972.
2. Косаковский В. Стоп, спасибо, прожито // *Сеанс*, 2007. — № 32.
3. Лозница С. Феномен восприятия // *Сеанс*, 2007. — № 25/26.
4. Пелешян А. Дистанционный монтаж // *Вопросы киноискусства*, 1974. — № 15.
5. Рикер П. *Время и рассказ*. — М., 2000.
6. Сокуров А. Из интервью // *Кинозаписки*, 2003. — № 6.
7. Флоренский П. *Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях*. — М.: Прогресс, 1993.
8. Эйзенштейн С. *Монтаж*. — М.: Музей кино, 2000.
9. Ямпольский М. *Язык, тело, случай: кинематограф и поиски смысла*. — М.: НЛО, 2004.

[библиотека ВГИК]



Уразова С.Л.
Реалити-шоу: особенности и принципы моделирования.
Монография. — М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», 2011.

Реалити ТВ, реалити-шоу или просто реалити? Монография посвящена одной из самых одиозных телепрограмм современности, чье название стало нарицательным, войдя в повседневный обиход. На фоне быстро меняющейся технологической платформы медиарынка и индустрии вещания анализируются предпосылки возникновения телепрограмм принципиально нового типа — Реалити ТВ. В монографии представлен системный взгляд на данный тип телепрограмм, выявляются особенности и конструкции их построения, анализируются методы привлечения внимания массовой аудитории, рассматривается также отношение зрителей к данному экранному продукту. Издание предназначено для профессиональных работников телевидения и медиаотрасли, интересно широкому кругу читателей.



Ковалёв-Случевский К.П.
Тележурналистика XXI века. Настольная книга для познания современного ТВ. — М.: Грифон, 2012.

Что такое современное телевидение и каково его будущее? Как стать тележурналистом? Каким образом медиа

воздействуют на человека, манипулируют массовым сознанием и общественным мнением? На эти вопросы ответить непросто, однако данная книга является необычным и очень информативным пособием для тех, кто по-настоящему открывает для себя мир ТВ.

Автор — Константин Ковалёв-Случевский, известный писатель, публицист, читает курс по тележурналистике в Институте журналистики и литературного творчества (ИЖЛТ) в Москве, а также ведет собственную критическую рубрику «Следы на ТЕЛЕ» в разделе «ТелеЕдение» «Литературной газеты». Книга представляет интерес для студентов вузов с профильным образованием «тележурналистика», преподавателей, психологов, социологов, политиков, специалистов по PR-технологиям.



Годер Д.
Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра.
М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Что такое «визуальный театр», о котором в последние годы говорят так много? Термин странный, но любителям современного театра его пояснять не нужно: речь идет о спектаклях, которые говорят со зрителем прежде всего с помощью сценических картин, а не сюжета, визуальных образов, а не текста. Этот театр существует на границах жанров, соединяя драму с современным изобразительным искусством, с танцем, цирком и куклами, с опытом брутальных уличных шоу вместе с высокими видео- и медиатехнологиями.