САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций

Факультет журналистики

*На правах рукописи*

**ГРЕЙДИН Никита Сергеевич**

**Фактор времени в документальном фильме**

**Профиль магистратуры - «Документальный фильм:**

**творчество и технологии»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –

доктор искусствоведения

С. Н. Ильченко

Вх. №\_\_\_\_\_\_от\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Секретарь ГАК\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2015

**Содержание**

**Ведение**………………………………………………………………………….3

**ГЛАВА I: «Время как понятие и его роль в документальном и игровом кино»**……………………………………………………………………………6

1. Понятия времени в философии и психологии………………………...6
2. Время в искусстве. Художественное время. Время в экранных произведениях………………………………………………………….20

**ГЛАВА II: Имманентные характеристики категории время. Социальное время в кинодокументалистике**…………………………………..………37

1. Имманентные характеристики категории временя. Технические, формальные, объективные…………………………………………….37
2. Социальное время в кинодокументалистике………………………...42

**ГЛАВА III: Анализ собственного фильма «LOSING LUKAS»**……….51

**Заключение**………………………………………………………………….74

**Список литературы**………………………………………………………...76

**Список фильмов**…………………………………………………………….81

**Введение**

Диссертационная работа посвящена определению понятия «фактор времени», а также комплексному рассмотрении этого понятия в контексте кино произведений. Проблематика исследования рассматривается через анализ документальных и художественных фильмов, а также анализ собственного документального фильма по разработанной в ходе исследования схеме.

**Актуальность.** Современные зрители стали более искушенными .В связи с этим, чтобы заинтересовать зрителей, авторам приходится использовать новые приемы конструирования действительности в документальном кино. В частности, авторы современных документальных фильмов делают повествование в фильме многослойным, действие - происходящим в разных временных пластах одновременно. Вместе с тем, развитие техники и технологий позволяет сократить время производства современных документальных фильмов, что становится важным в эпоху с постоянно ускоряющимся темпом жизни. Очевидно, что фактор времени в современном документальном кино играет немаловажную роль. Этим обусловлена актуальность данной работы.

**Новизна исследования** заключается в комплексном исследовании понятия «фактор времени» применительно к процессу создания документального фильма. А также в разработке авторского систематизированного анализа документальных произведений с использованием полученные знания в области философии, психологии и социологии.

**Цель** магистерской диссертации – определить роль и значение «фактора времени» в практике создания кинопроизведений.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

1. Дать характеристику понятию «время», используя современные и классические научные представления в области философии и психологии
2. Определить роль художественного, имманентного и социального времени в создании документального фильма.
3. На основе выводов разработать методологическую схему изучения «фактора времени» в документальном кино.
4. Проанализировать собственный документальный фильм пользуясь разработанной методикой изучения «фактора времени».

**Объект** исследования – документальные фильмы, в организации структуры которых содержатся несколько пластов времени.

**Предмет** исследования – способы и приемы интерпретации фактора времени в экранном произведении.

**Научно-теоретическую базу** магистерской работы составили труды Аристотеля, Г. Гегеля, Я.Ф Аскина, А. Мошковского, А. Эйнштейн, А.Н. Чанышева, Б.Р. Виппера, С.М. Даниэля, У. Джеймса, А. Бергсона, С. Хоккинга, Ж. Делёза, П. Рикёра, М. Хайдеггера, Н.Н. Брагиной, В.А. Москвина, М.М. Бахтина, Д. Вертов, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Тарковского и т.д.

**В качестве эмпирического материала** был использован собственный документальный фильм «Losing Lukas», а также классические и современные документальные и художественные фильмы отечественного и зарубежного производства.

**Степень исследованности и разработанности научной темы.** Понятие категории «фактор времени» достаточно изученное в научных дисциплинах, таких как – философия, психология, социология, физика и так далее. Временем интересовались представители искусства, изучая его влияние на создание произведений живописи и литературы, а также кино. В документальном кино «время» изучалось косвенно в исследованиях о монтаже

**Рабочая гипотеза исследования.** Изучив представления об экранном времени, мы пришли к выводу, что время в кинопроизведениях, как в художественных, так и в документальных, является наиболее важным элементом, затрагивающим все этапы создания кино. Время диктует ритм самой картины, зритель «проживает», ощущает время внутри фильма. Время объединяет процессы создания фильма, являясь не только расходным материалом (время, затраченное на производство картины), но также, неким творческим ресурсом. Монтажные приемы, используемые в фильмах, например, «время крупным планом», напрямую зависят от авторского замысла и ощущения течения времени. При создании документального фильма с точки зрения социального времени, важно учитывать выбор сделанный героем в той или иной ситуации, так как именно реакция героя на действительное формирует череду дальнейших событий.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии и фильмографии.

В первой главе рассматривается «время» как понятие и его роль в документальном и игровом кино.

Во второй главе речь идет об имманентных характеристиках категории временя, а также дается выявляется: что такое социальное время в кинодокументалистике, разрабатываются критерии анализа документального фильма для изучения «фактора времени».

В третье главе применяется разработанная методика анализа документального фильма, на примере собственного фильма «Losing Lukas».

**Глава I: «Время как понятие и его роль в документальном и игровом кино»**

* 1. **Понятия времени в философии и психологии**

Еще в самом начале пути, человека волновал вопрос: куда и почему движется его жизнь, что ведет его вперед и почему, он не может вернуться назад в прошлое. Проблема времени (двигателя жизни), заставляла рассуждать древних мыслителей и возвести этот вопрос на пьедестал важнейшей философской темы всех времен. Человечество хотело знать реален ли сам процесс «течения» времени или время это всего-навсего плод нашего сознания, иллюзия; что оно из себя представляет, имеет ли оно какую-то первостепенную форму или же время - это нечто вторичное, зависящее и от чего-то более значительного в нашем мире.

Философы отмечают две концепции времени: субстанциональную и реляционную. В субстанциональной концепции время – это особая сущность, которая существует сама по себе. Вторая же концепция связывает время с материальными объектами и процессами. Время — это условие необходимое для приведения в действие всех способов жизнедеятельности человека (познания, общения, практики). Также, ученые разделяют время на объективное и субъективное. Объективное время отвечает за движение материи, а субъективное время, является формой существования сознания (переживание человеком реальных событий).

Самые ранние размышления, сохранившиеся и дошедшие до нас на тему времени в философии принадлежат Птаххотепу, древнеегипетскому мыслителю. Гораздо позже вопросом «что такое время» задавались древнегреческие умы – Перлид и Гераклид Эфесский, труды которых повлияли на Платона и его представления о времени. По версии Платона время неотъемлемо от пространства.

Понятия «пространство» и «время» настолько фундаментальны, что на определенной ступени развития культуры, в древних мифологических, религиозных и философских системах, они рассматривались как генетическое начало мира. Понятия времени и пространства (вселенной) находятся в тесной связи друг с другом, независимо от того, существует или нет единственное начало течения времени. Несмотря на это, философы и ученые с давних пор пытаются отделить эти два понятия друг от друга. Однако прежде мы считаем нужным рассмотреть теорию целостности времени и вселенной.

Связь вселенной и времени была изложена в «Тимее», одном из трактатов Платона, написанном в 360 году до нашей эры. Произведение составлено в форме диалога, посвященного космологии, биологии, физике. Этот труд имеет огромное значение в развитии средневековой философии.

Согласно космологии Платона, вселенную создал всевышний творец, демиург, который придал форму первобытной материи и пространству, привел их в порядок. Материя и пространство, по теории Платона, изначально существовали в состоянии хаоса. Демиург был принципом разума, придал хаосу закономерность. В качестве образа закона выступали идеальные геометрические фигуры. Эти фигуры «были» вечными, находились в совершенном состоянии абсолютного покоя. «Но так донести до рожденного существа было невозможно, Демиург сотворил некоторый подвижный образ вечности – небо, которое вращается по законам чисел, то, что сейчас называют временем», говорится в сочинении Платона.[[1]](#footnote-1) Согласно этой точке зрения, время и вселенная нераздельны. Время в отличие от пространства не рассматривалось как первоначальная основа, в которой зародилась вселенная, но время, само производилось вселенной, являясь важной чертой ее рациональной структуры. В отличие от «вечности» – идеальной основополагающей модели, вселенная изменяется, а время выступает в качестве проводника между вселенной и ее моделью, ибо, подчиняясь правильной числовой последовательности, оно представляет собой «подвижный образ вечности». Этот подвижный образ сам проявляется в движениях небесных тел. Время возникает одновременно с созданием небес, и если бы небеса когда-либо разрушились, то время тоже исчезло бы. [[2]](#footnote-2)

Таким образом, созданные небеса, а значит и время, согласно Платону, были, есть и будут существовать всегда. Эта точка зрения похожа на мнение нидерландского философа-раци­оналиста Бенедикта Спинозы, жившего в XVII веке. Он считал, что окружающие нас вещи, так как мы их видим, представляем «разумом», безвременны и эта безвременность не может быть уловлена человеческим «воображением», которое ложно представляет ее в виде бесконечного времени.

Античная философия как особая ступень в развитии пространственно-временных представлений разработала разнообразные концепции времени, вступившие в конкуренцию[[3]](#footnote-3). Такие понятия, как космос, гармония, число, логос, характеризуют новый этап в развитии абстрактного, понятийного мышления. Древнегреческая философия ознаменована интенсивной разработкой проблемы времени, дифференциацией многих ее аспектов.

После Платона наиболее развитой стала концепция времени, предложенная Аристотелем. Эта концепция легла в основу христианского и средневекового космоса. В отличие от Платона, Аристотель считал, что время не должно отождествиться с движением, так как движение по его теории может ускоряться и замедляться, а также быть равномерным и неравномерным, данные термины сами определяются с помощью времени, по причине того, что время не может быть определено само по себе. «Мы и время распознаем, когда разграничиваем движение, определяя предыдущее и последующее, и тогда говорим, что протекло время, когда получим чувственное восприятие предыдущего и последующего в движений»[[4]](#footnote-4).

«Быть во времени – значит измеряться временем»[[5]](#footnote-5). Признав время «мерой», Аристотель делает вывод о зависимости этой «меры», устанавливаемой человеком, от самого чело­века. «Будет ли в отсутствие души существовать время или нет? Ведь если не может существовать считающее, не может быть и считаемого, ясно, следовательно, и числа, так как число есть или сочтенное или считаемое. Если же по природе ничто не способно считать, кроме души и разума души, то без души не может существо­вать время», говорится в трудах Аристотеля[[6]](#footnote-6).

Проще говоря, время является аспектом движения, который делает возможным перечисление последовательных состояний. «Мы не только измеряем движение временем, но и время движением вследствие их взаимного определения, ибо время определяет движение, будучи его числом, а движение – время»[[7]](#footnote-7). Сложность заключается в том, что движение можно прервать, а время – нет[[8]](#footnote-8) так как эта тема несет важный социальный характер.своего фильма. и просто использовать в качестве перебивок.. Аристотель пытался преодолеть эту трудность с помощью доказательства, что время является также мерой покоя, так как покой есть отсутствие движения.

В средние века, проблему понимания времени подробно изучал христианский теолог и философ Августин Блаженный. В своем труде он расматривает время, как настоящее-прошедшее и настоящее-будущее, которые, по его мнению, должны заменить традиционное разделение времени на прошлое, настоящее и будущее. Настоящее определяется философом как «наставшее», прошедшее – как «переставшее», будущее – как «становящееся»: «Не­кие три времени эти существуют в нашей душе и нигде в другом месте я их не вижу»[[9]](#footnote-9). Также Аврелий писал, что время неотделимо от бытия вещей и явлений: «вещи и явления возникают, изменяются и исчезают, следовательно, и время есть постоянное воз­никновение и изменение. Текущее время измеря­ется событиями, а вечность –ценностями»[[10]](#footnote-10).

Как поясняет Р. Н. Верхошанская, «абсолютное время, по Августину, – это не то субъективное время, которое задается через периодические движения природных объектов, а время в душе, измеряемое не последовательностью событий, а впечатлениями»[[11]](#footnote-11). Августин Блаженный является одним из немногих, кто смог дать четкий ответ на столь весомый вопрос о природе времени, его течение является не физической, а психологической реальностью.

В 1641 французский философ Рене Декарт начинает работу над одним из главных своих трактатов «Первоначало философии». В этом труде, Декарт в опираясь на ранние разработки Аристотеля описывает что такое время. «Но одни качества или атрибуты даны в самих вещах, другие же – только в нашем мышлении. Так, время, которое мы отличаем от длительности, взятой вообще, и называем числом движения, есть лишь известный способ, каким мы эту длительность мыслим, ибо мы не предполагаем в вещах движущихся иного рода длительности, чем в неподвижных; это явствует из того, что, если в течение часа движутся два тела, одно медленнее, другое скорее, мы не насчитываем больше времени в отношении к одному из тел, чем в отношении к другому, хотя бы в последнем движение было бы гораздо более значительным. A чтобы объять длительность всякой вещи одной мерой, мы обычно пользуемся длительностью известных равномерных движений, каковы дни и годы, и эту длительность, сравнив ее таким образом, называем временем, хотя в действительности то, что мы так называем есть не что иное, как способ мыслить истинную длительность вещей», говорится в трактате Декарта.[[12]](#footnote-12)

Совершенно другое представление о времени имел Иммануил Кант. Для немецкого философа идея времени это лишь ответ на вопрос, какое событие было раньше или позже. Кант считал, что протяженность и количество времени практически лишено какого-либо содержания. Иными словами, время не может служить шкалой меры, а только шкалой порядка.

В 1962 другой немецкий философ Мартин Хайдеггер выступил в университете Фрайбурга с докладом «Время и бытие», который еще в 20-ых годах должен был войти в состав книги «Бытие и время». Философ выдвигает на передний план «бытие»[[13]](#footnote-13), которое. по его мнению, определяется временим. «Всему свое время», – говорим мы. Это значит, что все сущее приходит и уходит вовремя, что каждой вещи – свое время. «Но является ли бытие вещью? Находится ли бытие во времени, как и все наличное сущее? А, вообще, есть ли бытие?»[[14]](#footnote-14) – этими вопросами задается в своей работе Хайдеггер. И сам отвечает на них: «Нигде среди вещей не найдем мы бытия. Бытие не вещь, не что-то, находящееся во времени. Несмотря на это, бытие по-прежнему определяется как присутствие, как настоящее через время»[[15]](#footnote-15). Что касается времени, то это тоже не вещь, не сущее. Мы называем временным преходящее, то, что протекает во времени. Однако само время временным не является, потому что, несмотря на то, что оно постоянно проходит, оно не перестает быть временем. Оно не исчезает, а «пребывает в присутствие».[[16]](#footnote-16)

Хайдеггер пишет, «О сущем мы говорим «оно есть». О времени и о бытии надо говорить по-другому: «дано бытие» и «дано время». (т.е. еs gibt Sein, еs gibt Zeit – оборот «еs gibt» обычно переводится на русский как «есть, имеется (в наличии)». Если же перевести его с немецкого дословно, он будет звучать «оно дает» или «дано»).[[17]](#footnote-17)Говоря о настоящем времени, мы сразу же вспоминаем о прошедшем и будущем, о более раннем или более позднем по сравнению с «теперь», об «уже более не теперь» и «пока еще не теперь».

Хайдеггер не согласен с версией Аристотеля, что прошедшее и будущее – нечто несуществующее, вернее, это присутствующее, которому чего-то недостает, он считает, что настоящее как «присутствие» сильно и глубоко отличается от настоящего как «теперь». «Через настоящее в смысле присутствия бытие определяется как прибытие сути и позволение присутствовать, т.е. как раскрытие»,[[18]](#footnote-18) – пишет Хайдеггер.

Вопрос фактора времени также волновал и отечественных философов. В книге «Смысл истории» Н. Л. Бердяев разделяет время на прошлое, настоящее и будущее. Философ пишет, что память – это единственное, что способно соединять настоящее и прошлое. «В самой нашей историчес­кой действительности, в самой жизни, в этом дурном, разорванном времени, в котором прошлое кажется ото­шедшим, а будущее не народившимся, и мы замкнуты в мгновении сомнительного настоящего, какое начало, какая сила ведет борьбу с этим злым, смертоносным ха­рактером времени, борьбу духа вечности, без которого невозможна была бы связь истории, цельность истории, связь времени, без которой распадение между прошлым, будущим и настоящим сделалось бы столь бесповорот­ным и окончательным, что состояние мира напоминало бы состояние того безумца, который окончательно поте­рял память, потому что, поистине, потеря памяти есть главный и основной признак сумасшествия»[[19]](#footnote-19).

Б. С. Сивиринов применительно к прошлому, настоящему и будущему оперирует термином «модусы времени»: «Идея времени как становления будущего в настоя­щем и настоящего в прошлом выводит нас на понима­ние времени как целостности. Именно неуловимый момент движения, момент перехода как момент связи трех временных модусов создает то, что позволяет го­ворить о возникновении образа целостности реальных структур бытия в процессе их осуществления»[[20]](#footnote-20). Исследователь отмечает: «Мо­дусы времени – это феноменологическая социальная реальность, но не реальность, *в которой* (курсив – Б. С. Сивиринов) живет чело­век, *а которой* он живет в процессе своей деятельности»[[21]](#footnote-21). В феноменологической традиции «реальностью является не то, что существует независимо от сознания, но то, на что сознание направлено»[[22]](#footnote-22). Из этого можно сделать вывод, что прошлое, настоящее и будущее время – являются условностями, которые имеют место быть в сознании человека, выполняя функции помощников, объяснять процессы, происходящие в природе и обществе, и ориентироваться в них. Таким образом, Сивиринов объясняя почему для человека прошлое так же доступно, как настоящее и будущее.

Подводя итоги, исторически в сознании человечества сложилось два представления о времени: циклическом и линейном. Понятие о циклическом времени восходит к античности. Оно воспринималось как последовательность однотипных событий, источником которых были сезонные циклы. Определяющими признаками считались завершенность, повторяемость событий, идея возвращения, неразличение начала и конца. С приходом христианства время стало представляться человеческому сознанию в виде прямой линии, вектор движения которой направлен (через отношение к настоящему) от прошлого к будущему. Линейный тип времени характеризуется одномерностью, непрерывностью, необратимостью, упорядоченностью, его движение воспринимается в виде длительности и последовательности процессов и состояний окружающего мира.

Понятия времени рассматриваемые в философии, также представляют интерес и для психологии, как науки. Идеи и наработки философов древности находят свое отражение в современных психологических концепциях. Психология, также как и философия, имеет многовековую историю, которую можно разделить на два периода, каждый из которых внес огромную значимость в развитии современной психологии как науки. Первый период охватывает около 2500 лет, он начинается в VI в. до н.э. и заканчивается в середине XIX в. Второй этап не столь продолжительный, он начинается с середины XIX и продолжается по сей день[[23]](#footnote-23).

Понимание времени как объективной, ни от чего не зависящей сущности, как непрерывного, бесконечного, «абсолютного времени», каким оно выступало в концепции И. Ньютона, стимулировало психологические исследования на изучение особенностей восприятия хронологического времени. «Время» с позиции реляционного[[24]](#footnote-24) подхода, который предполагает наличие разных несводимых друг к другу уровней пространственно-временных отношений, позволяет изучать разные уровни субъективно переживаемого времени.

Интерес, психологов, который проявляется к проблеме времени неслучаен, он вызван, прежде всего, тем, что главные объекты исследования в психологии являются динамичными, развивающимися во времени образованиями. Стоит отметить следующих ученых, которые занимаются изучением психологического времени: К. Левин, С.Л. Рубинштейн, Б.Г. Ананьев, К.А. Абульханова-Славская, Д.Г. Элькин, Б.И. Цуканов, А.С. Дмитриев и многие другие.

В нашем исследовании мы рассмотрим психологические аспекты восприятия времени человеком. В настоящий момент ученые выделяют три основных направления изучения восприятия времени в психологии: психофизиологический, психологический и личностный.

На психофизиологическом уровне рассматривается проблема адаптации человека к системе текущего времени. Эти исследования помогают выявить, что необходимо человеку для успешного ориентирования в окружающей среде. Адаптации могут проявляться в различных формах. По мнению ряда авторов, отсчет времени осуществляется с помощью сложной системы, в которой сочетаются эндогенные процессы организма в виде сердечных сокращений, дыхательного цикла, цикла обмена веществ и экзогенные влияния в виде циклических ритмов, температурных изменений, изменения влажности и т.д. Связывают подобный отсчет времени с функционированием биологических часов. Исследователь Б.И. Цуканов считает, что субъективный образ длительности в данном случае строится с опорой на четко определенный временной промежуток, который исполняет роль своеобразного индивидуального «шага» и совпадает с длительностью эндогенных изменений[[25]](#footnote-25). Однако на сегодняшний день механизм функционирования «биологических часов» далеко еще не ясен, установлено лишь, что управляет этими часами некоторая область головного мозга, которая воздействует на гипофиз, а он, в свою очередь, задает ритм работы всех желез, регулирующих жизнедеятельность организма.

Условно-рефлекторный отсчет также входит систему механизма ориентировки во времени. Этот условный рефлекс на определенное время дает возможность с большей точностью определить способность человека и животных определять макро и микро интервалы времени. В основе образования этого рефлекса лежат следовые процессы, усложненные временной экстраполяцией[[26]](#footnote-26). Более того, помимо такого врожденного чувства времени, существует и способность к осознанной оценке времени, на что указывают такие ученые, как С.Л. Рубинштейн, Б.И. Цуканов, Д.Г. Элькин , П. Фресс, Ж. Пиаже.

Последний из авторов писал, что восприятие времени человеком имеет уровень непосредственно переживаемого времени, длительность которого не превышает 2 секунды, и уровень оцениваемого времени. Первый – общий для человека и животного, второй же осуществляется благодаря общественному опыту и речи[[27]](#footnote-27). Центральными методами изучения осознанного восприятия времени являются такие процедуры как словесная оценка, воспроизведение, отмеривание и сравнение интервалов различной модальности[[28]](#footnote-28).

В своей книге «Педагогика», У. Джеймс писал, что время, заполненное разнообразными и интересными впечатлениями, кажется быстро протекающим, а затем представляется (при воспоминании о нем) очень продолжительным. И наоборот, время, которое не содержит каких-то ярких, эмоциональных впечатлений, кажется длинным, а спустя какой-то отрезок времени, представляется коротким[[29]](#footnote-29). Позже, экспериментально было подтверждено воздействие условий и содержания деятельности на временное восприятие. Было установлено, что создание условий, осложняющих деятельность, усиливает тенденцию к недооценке временных интервалов[[30]](#footnote-30). Следует отметить, что возрастные особенности также влияют на то, как человек воспринимает время. Во время изучения этого вопроса, ученые пришли к выводу, что с определенными стадиями онтогенетического развития связаны способности к определенным формам оценки времени. Так, уже к 6-7 годам дети могут достаточно точно отмеривать короткие временные интервалы, но переоценивают их словесно в несколько десятков раз. Установлено, что у детей, подростков и юношей в возрасте от 7 до 19 лет переоценка временных интервалов может доходить до 175%[[31]](#footnote-31). В возрасте 15-16 лет у человека формируется стабильная система осознания времени, спад же в точности восприятия приходится на период глубокой старости.

Психологическое время значимо отличается от объективного, хронологического. Людям свойственны индивидуальные особенности восприятия времени. Например, как плавно текущего или скачкообразно, как сжатого или растянутого, пустого или насыщенного. Каждый человек индивидуален и процесс его развития как личности, также индивидуален, следовательно, люди по-разному относятся к прошлому, настоящему и будущему: в юности людям свойственна направленность в будущее, в пожилом возрасте более значимо прошлое, имеет место ретроспективная направленность мотивов[[32]](#footnote-32). Особенности осознания и переживания времени зависят также и от пола: мужчины склонны к большей актуализации будущего, а женщины – прошлого, которое психологически для них является более значимым[[33]](#footnote-33).

Одним из главных направлений в исследованиях времени личности является рассмотрение психологических изменений человека в объективно-биографическом времени. Понятие жизненного пути или индивидуальной истории личности является стержневым в данном направлении. Основоположником генетической теории личности был П.М. Жане. Он попытался рассмотреть психологическую эволюцию личности в реальном временном протекании, соотнести возрастные фазы и биографические ступени жизненного пути, связать биологическое, психологическое и историческое время в единой системе координат эволюции личности[[34]](#footnote-34).

У. Джеймс считал, что «видимое воочию настоящее» есть длительность, не превышающая 12 секунд, и что содержание настоящего постоянно меняется: явления перемещаются в нем от «заднего» к «переднему» концу, и каждое из них меняет свой временной коэффициент, начиная от «еще не» или «не совсем еще» и кончая «уже», «только что»[[35]](#footnote-35). Б.И. Цуканов писал, что индивидуальные значения «действительного настоящего» находятся в стойких пределах от 0,7 до 1,1 секунды[[36]](#footnote-36).

Немецкий психолог К. Левин установил взаимосвязь между прошлым, настоящим и будущим, он считал, что когда человек воспринимает, переживает свое теперешнее положение, то оно неминуемо связано с его ожиданиями, желаниями, представлениями о будущем и прошлом. Такое включение будущего и прошлого жизни в контекст настоящего К. Левин назвал временной перспективой[[37]](#footnote-37). Именно К. Левин впервые поставил вопрос о существовании единиц психологического времени различной направленности. Это послужило стимулом для дальнейшего исследования «временной перспективы личности».

Проблема личностной организации времени, проблема жизненного пути тесным образом связаны с особенностями планирования личностью времени своей жизни. Типологическая схема индивидуального многообразия способов планирования личностью времени была представлена В.Ф. Серенковой: прогнозирующе-оптимальный тип характеризуется сочетаемостью краткосрочного планирования и планирования времени на отдаленное будущее; однонаправленно-оптимальный тип также обнаруживает взаимосвязь между планированием ближайшего и отдаленного будущего, но с преобладанием ориентации на одну, уже выбранную, структуру плана; у представителей прогнозирующе-неоптимального типа, с одной стороны, отсутствует сочетаемость планирования времени на «актуальный» период и на отдаленное будущее, а с другой – проявляется стремление к установлению определенной зависимости в границах плана на неопределенный промежуток времени; у однонаправленно-неоптимального типа преобладает планирование времени на «актуальный» период, без создания планов на отдаленное будущее; ситуативно-стихийный тип характеризуется пассивной позицией по отношению к планированию времени[[38]](#footnote-38).

Рассмотрев приведенные выше теории и работы, мы можем сделать вывод, что решить проблему перцепции времени можно лишь силой нескольких дисциплин, используя разные методологические подходы. Индивидуальные различия в восприятии, осмыслении и переживании времени, согласно ряду авторов, можно объяснить, основываясь на принципах организации и работы мозга. Таким образом, проблема восприятия времени находится в сфере интересов и нейропсихологии.

Исследователи Н. Н. Брагина и Т. А. Доброхотова указывают на то, что важный фактор, который влияет на восприятие времени, – это парная работа больших полушарий головного мозга. Ученые, рассматривая расстройства восприятия времени, изложенные в субъективных переживаниях больных, пришли к выводу, что индивиды с преобладающим доминированием левополушарных структур мозга в большей степени ориентированы на настоящее и будущее, а лица с доминированием правополушарных структур больше ориентированы на настоящее и прошлое[[39]](#footnote-39). В дальнейшем аналогичная тенденция была выявлена и у практически здоровых людей[[40]](#footnote-40). Установлено, что лица с признаками правополушарного доминирования обнаруживают центрированность на настоящем и большую направленность в прошлое, по сравнению с «левополушарными» индивидами, у которых отмечается преобладание направленности в будущее и более высокий уровень прогностических способностей[[41]](#footnote-41).

Помимо изложенной выше теории в разработке исследователей находится концепция о влиянии каждого полушария в отдельности на субъективное восприятие времени. Но эти данные в настоящее время разноречивы.

Рассмотрев основные концепции времени в философии и психологии, мы пришли к выводу, что представления о времени в данных дисциплинах переплетаются между друг другом, создавая общую картину времени в науке.

* 1. **Время в искусстве. Художественное время. Время в экранных произведениях**

За историю своего существования искусство и литература накопили необъятный опыт воссоздания и фиксации времени в разных его формах. В каждое художественное произведение заложена своя индивидуальная концепция времени, подкрепленная авторским переживанием и замыслом.

Как для Платона время и пространство едины, так и в искусстве время и вечность неотъемлемы друг от друга, этот тандем пропитывает искусство насквозь. Для философов время – это предмет тяжелых размышлений и теорий, но для человека искусства, например – художника, время – это то, что можно запечатлеть в своем произведении интуитивно. Речь идет о «малом времени» – художественном времени.

Произведения искусства, к числу которых относится живопись и скульптура, не способны изменяться во времени (здесь мы не говорим о естественных, физических изменениях картин с течением времени; не имеем в виду процесс обветшания и разрушения), совершенствоваться, так как являются неподвижными, но способны передать представления о времени момента создания этих произведений. Какие же средства и показатели выражения времени существуют в живописи? Определенно главный показатель времени в живописи – это движение. Трудность заключается в том, как это движение запечатлеть на неподвижной плоскости. Немецкий поэт и драматург Г. Лессинг пишет: «Если это верно, что живопись использует совершенно иные средства или знаки, чем поэзия (первая пользуется телами и красками в пространстве, вторая – звуками, произносимыми во временной последовательности), то в таком случае знаки, которые помещены рядом, могут изображать только предметы, находящиеся рядом, и, напротив – знаки, которые следуют один за другим, могут воплощать только следующие один за другим явления. Иначе говоря, истинное содержание живописи – видимые тела, и истинное содержание поэзии – действие». Далее по тексту Г. Лессинга: «По своим композиционным принципам живопись способна использовать только один момент действия, и поэтому она должна избрать момент наиболее ясный, из которого всего легче понять прошедшее и последующее»[[42]](#footnote-42). Схожее мнение имел французский писатель Д. Дидро: «художник располагает только одним мгновением и не имеет права объединять два мгновения, как и два действия. Только при некоторых обстоятельствах возможно, не идя вразрез с истиной, напомнить предшествующее мгновение или дать предчувствовать последующее[[43]](#footnote-43). Иными словами, живопись способна запечатлеть только один момент действия, а, следовательно, и времени.

Только в начале XX века появились первые значительные предпосылки создания концепций художественного времени. Всплеск произошел в то время, когда кинематограф стремительно набирал обороты в собственном развитии. Одним из важнейших научных открытий в области изучения времени считается концепция «пространственно-временного континума». Благодаря этому открытию ученые смогли изучать «время» под совершенно новым углом. В докладе А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии, М.М Бахтин отмечает для себя ряд моментов, которые позже переносит в область исследования художественных текстов и описывает в своей книге: «Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»[[44]](#footnote-44).

Литература, имея по сравнению с упомянутыми нами выше изобразительными видами искусства, живописью и скульптурой, наибольшую свободу в обращении с реальным временем, по желанию автора может обладать смещенной временной перспективой. Например, прошлое может быть изображено как настоящее, а будущее – как уже случившееся. Следуя авторскому замыслу, хронологическая последовательность событий в литературе часто представляется не только как стандартная последовательность, но и специфическая, часто вступающая в конфликт с реальным течением времени. Таким образом, моделирование художественного времени может зависеть от жанрово-видовых особенностей и направлений в литературе[[45]](#footnote-45). К примеру, в прозаических произведениях принято использовать условно настоящее время повествователя. Это время соотносят с повествованием о будущем или прошлом персонажей и ситуациях в различных временных измерениях. Обратимость и разнонаправленность – характерные черты художественного времени в литературе модернистского направления, в недрах которого зарождаются романы «одного дня» и «потока сознания». В произведениях этого жанра время – это всего лишь одна из частей психологического бытия человека.[[46]](#footnote-46)

В зависимости от задумки автора, время в литературном произведении может сжиматься, автор также может замедлять и ускорять ход времени, время может быть свернуто (так автор изображает мгновенность), кроме того, время, по воле автора, может быть остановлено (например при описании и изображении пейзажа, портрета, а также во фрагментах текста, где автор приводит философские размышления свои или своего героя).

В текстах, где есть несколько сюжетных линий, пересекающихся или параллельных, время становится многомерным, многослойным. Например, действия в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» разворачиваются одновременно в Москве 30-ых годов и во времена Понтия Пилата (26-36 годы нашей эры); в произведении британского писателя Стивена Фрая «Как творить историю», где действие параллельно происходит в современной Англии, в Освениме во время Второй мировой войны, а также в Австрии конца XIX-начала ΧΧ веков во времена детства и юности Адольфа Гитлера.

Литература принадлежит в группе динамических искусств. Одним из свойств художественных текстов является дискретность[[47]](#footnote-47), – литературные произведения описывают и воспроизводят лишь самые главные, наиболее существенные фрагменты действия[[48]](#footnote-48). Например, в произведении может быть описана «причина», которая произошла вчера, и «следствие», которое проявилось, например, через неделю после первопричинного события. При этом образовавшаяся «пустота» (неделя, о которой мы упомянули выше), заполняется формулами типа «прошла неделя», «прошел год», «прошло 3 месяца» и так далее.

Но не только художественный замысел автора формирует представление о времени, но и картина мира, в рамках которой автор творит. Если обратиться к древнерусской литературе, как пишет Д.С. Лихачев, можно заметить не столь эгоцентричное восприятие времени, как в литературе XVIII-XIX веков. «Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. «Задние» события были событиями настоящего или будущего». Время в литературе XVIII - XIX веков было однонаправленным, замкнутым, а также характеризовалось жестким соблюдением реальной цепочки событий, а также постоянным обращением к вечному. Как пишет русский философ и культуролог М.М. Бахтин «Средневековая литература стремится к вневременному, к преодолению времени в изображении высших проявлений бытия – богоустановленности вселенной»[[49]](#footnote-49). Помимо событийного времени, которое существует внутри произведения, существует авторское время. «Автор-создатель свободно движется в своем времени: он может начать свой рассказ с конца, с середины и с любого момента изображаемых событий, не разрушая при этом объективного хода времени»[[50]](#footnote-50).

В зависимости от того будет ли автор участвовать в развитии событий изображаемых в произведение, меняется и авторское время. Его время будет двигаться самостоятельно, имея свою сюжетную линию, или будет неподвижным, как бы сосредоточенным в одной точке. Событийное время и время автора могут существенно расходиться. Так происходит, если автор либо спешит опередить ход повествования, либо задерживается, следует за событиями «по пятам». Между временем повествования и временем автора может быть достаточно большой разрыв во времени. В таком случае автор пишет либо по воспоминаниям – своим или чужим, либо опираясь на фантазию, моделируя будущее.

Время автора не отделимо от времени читателя, так как в художественных произведениях учитывается как время написания, так и время восприятия. Литература, представляющая вид искусства основанного на словах и образах предполагает наличие адресата. Чаще всего читательское время представляет собой фактическую («естественную») длительность. Но иногда читатель может непосредственно включаться в художественную ткань произведения, например, выступая в роли «собеседника повествователя». В таком случае читательское время может быть изображено в произведение. «Изображенное читательское время может быть длительным и коротким, последовательным и непоследовательным, быстрым и медленным, прерывистым и непрерывным. Оно по большей части изображается как будущее, но может быть настоящим и даже прошедшим».Оноое время стоящим ству сделать выводазах еляи нет времениазных его формах. ка. [[51]](#footnote-51) Такое «время», как отмечает Лихачев, сливается со временем автора и временем читателя[[52]](#footnote-52). Из выше сказанного можно сделать вывод, что данное время по существу является настоящим, т.е. временем исполнения того или иного произведения. Таким образом, в литературе одним из проявлений художественного времени выступает грамматическое время, которое может быть представлено с помощью видовременных форм глагола, лексических единиц с темпоральной семантикой, падежных форм со значением времени, синтаксических конструкций, создающих определенный временной план (например, простые предложения, представляющие в тексте план настоящего).

В своем труде М. М. Бахтин пишет «Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем»[[53]](#footnote-53). Автор книги выделяет два типа биографического времени. Первый тип – «характерологическая инверсия», был разработан под влиянием учения Аристотеля об энтелехии[[54]](#footnote-54). Жизнь героя изображается не через рамку аналитических перечислений и особенностей личности (добродетелей и пороков), а через раскрытие характера героя, его действий, поступков, речи. Второй тип, аналитический, в котором весь биографический материал распределяется на: общественную и семейную жизнь, поведение на войне, отношение к друзьям, добродетели и пороки, наружность т.п[[55]](#footnote-55). Описание жизни героя с использованием данной схемы составляется из событий и случаев произошедших в разное время, так как определенная черта или свойство характера подтверждаются наиболее яркими примерами из жизни, и совершенно не обязательно имеющими временную последовательность. Однако разрозненность хронологического биографического ряда не исключает законченности и целостности характера героя.

Помимо выше перечисленного М.М. Бахтин выделяет народно-мифологическое время, представляющее закольцованную структуру, главная идея этого времени – постоянное повторение произошедшего. Время глубоко локализировано, совершенно не отделимо «от примет родной греческой природы и примет «второй природы», т.е. примет родных областей, городов, государств». Народно-мифологическом время в его основных проявлениях характерно для идиллического хронотопа[[56]](#footnote-56) со строго ограниченным и замкнутым пространством.

Художественное время содержит многообразие изменчивых форм, объединяющихся в определенном порядке, который связан с общей линией развития словесного искусства в целом. Именно язык определяет, как человек воспринимает время и пространство в литературе.

Формами конкретизации художественного времени выступают чаще всего привязка действия к историческим реалиям и обозначение циклического времени (время года, суток)[[57]](#footnote-57). Отмечается, что чаще всего художественно время короче реального. Это обусловлено законом «поэтической экономии». Несмотря на это допускаются исключение, которые связанное с изображением субъективного времени или психологических процессов в которые погружен персонаж. Мысли героя, особенно наполненные, протекают быстрее, чем движется речевой поток, составляющий основу литературной образности.  Между реальным временем и художественным часто возникают сложные соотношения. Реальное время вообще может быть равно нулю, например, в описаниях. Такое время является бессобытийным. Но и время событийное неоднородно. В одном случае литература фиксирует события и действия, существенно меняющие человека. Это сюжетное или фабульное время. В другом случае литература рисует картину устойчивого бытия, повторяющегося изо дня в день[[58]](#footnote-58). Данный тип времени называется хроникально-бытовым. Для создания темповой организации художественного времени в произведении, соотносят между собой время бессобытийное, событийное и хроникально-бытовое. Не малое значение для анализа имеет завершенность и незавершенность. Стоит отметить, также типы организации художественного времени: летописного, авантюрного, биографического и т.п. часто характер художественного времени и пространства имеет культурологический смысл и отражает представления об этих категориях, которые сложились в бытовой культуре.

Каждое из искусств по-своему индивидуально и обладает рядом собственных законов, но нет такого вида искусства, которое совершенно не имело никаких общих черт с другими представителями. Наиболее яркий и актуальный для нашего исследования пример – это литература и кинематограф. В обоих случаях творец имеет невероятную свободу представления действительности (реальности), а также свободу создания своего авторского мира. Определенно, литература и кино обладают рядом различий, которые вытекают из принципиальной разницы между словом и экранным изображением. Литература использует язык в описании мира, а кино языка не имеет. Оно непосредственно демонстрирует нам самое себя[[59]](#footnote-59). Несмотря на это, кино обладает сильнейшей отличительной чертой в работе со временем, как творческой составляющей. Наиболее подробно о времени в кинематографе говорит Тарковский, в своей книге «Запечатленное время» он пишет, «Впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время. И одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести это время на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил матрицу реального времени. Увиденное и зафиксированное время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — бесконечно)»[[60]](#footnote-60). В течение двух десятилетий после первого кинопоказа братьев Люмьеров, было экранизировано невероятное количество театральных постановок и практически вся мировая литература.

Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, – вот, в чем заключается главная идея кинематографа как искусства[[61]](#footnote-61). Автор, создавая кинопроизведение, подобно скульптору отсекает все лишнее, только вместо куска мрамора, он работает со временем, которое содержит в себе огромное количество жизненных фактов, оставляя только то, что послужит элементами будущего фильма. По словам Тарковского: «Время в кино становится основой основ, как звук – в музыке или цвет в живописи»[[62]](#footnote-62).

Процесс формирования художественного времени в кинопроизведении начинается на стадии замысла сценария. В учебнике Л.Н. Нехорошева «Драматургия фильма» анализ времени подчинён авторской типологии сюжета. Художественное время фильма, сюжет которого относится к определённому типу, обладает определёнными свойствами. То есть время не является самостоятельным выразительным средством, оно – только качественная характеристика сюжета.[[63]](#footnote-63) Время в кино запечатлевается как факт, это может быть событие, любое действие, предмет-вещь. Стоит отметить, что вещь, которая попадает в кадр может быть неподвижна, может находиться в неизменности (так как неподвижность существует в реальном текущем времени). В экранных искусствах, воздействовать на «время» можно не только путем его фиксации – запечатлевая действительность, но также и управлять им, благодаря монтажу.

Л.В. Кулешова и С.М. Эйзенштейна принято считать отцами «монтажного» кино. В своих теоретических трудах они находили все новые практические возможности для применения монтажа в создании  кинопроизведений.

Советский режиссер и кино теоретик Л.В. Кулешов,  экспериментируя с монтажом, соединял два куска пленки, на каждом из которых был запечатлен идущий человек, кадры были сняты в разное время, в разных местах и при участии не повторяющихся актеров-людей. В конечной склейке, зрителю казалось, что эти два человека идут друг к другу. Также можно привести еще один пример эксперимента Кулешова. Используя один и тот же крупный план, оператор снимал без эмоциональное лицо актера, а следом, используя такой же план, «безотносительные» предметы (тарелка с едой или гроб), зритель сам приписывал актеру соответствующую эмоцию (мука голода или скорбь).

Эксперимент с хаосом, предпринятый не менее значимым деятелем кино Д. Вертовым в фильме «Человек с киноаппаратом», демонстрирует авторскую эстетику монтажа – ритм и интервал. Вертов управлял визуальным хаосом картины через ритмологически выверенные соотношения планов, светотеней, скорости съемки, ракурсов, внутрикадрового движения форм и объемов.[[64]](#footnote-64)

Монтаж для Вертова, в том числе и внутрикадровый монтаж, который особенно часто использовался в первой и четвертой части фильма, это единственный способ «найти наиболее целесообразный «маршрут» для глаз зрителей среди всех этих взаимодействий, взаимопритяжений, взаимооталкивния кадров, привести всё это множество «интервалов» к простому зрительному уравнению, к зрительной формуле».[[65]](#footnote-65)

Зрение человека непрерывно и предельно не дискретно. Короткий монтаж «по движению», который использует Вертов, в качестве основного приёма в фильме «Человек с киноаппаратом» абсолютно не соответствует совершенно привычному способу зрителя видеть. Вертов крайне не документален, показывая мир вокруг себя. Окружающая его реальность не вызывает у него интерес, куда важнее его собственная авторская позиция, идея и ее реализация.

Эйзенштейн говорил «монтаж – это основное, важнейшее выразительное средство в кино».[[66]](#footnote-66) Он не хотел использовать грубое слово «столкновение» кадров, именно поэтому в его статьях и в последствии трудах других авторов это слово было заменено на более нейтральное, мягкое «соединение», «сопоставление» кадров.

Эйзенштейн дает несколько ясных и простых оценок монтажа: «сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета», «синтаксис правильного построения каждого частного эпизода картины»[[67]](#footnote-67)   – он  рассматривает монтаж во взаимосвязи с композицией кадра и композицией фильма в целом. Ярким примером служит его немой фильм «Броненосец Потемкин», снятый Эйзенштейном в 1925 году. Именно в этом фильме монтажу впервые уделяется столь важная, большая роль. Оператор использует разной степени крупности планы, переводя внимания зрителя с лиц разгневанных командиров на крупный план рук моряков, которые нервно теребят фуражки, то опять на лица командования, а следом оператор показывает общий план происходящего. Несомненно, обилие разнопланового материала позволяло Эйзенштейну создать совершенно беспрецедентное кино. В некоторых сценах фильма Эйзенштейн использует «ритмический монтаж», большое количество кадров малой временной продолжительности, режиссер соединяет эти кадры один за другим, создавая напряжение, быстрая динамика смены кадров (длинные кадры в начале монтажной фразы, каждый последующий кадр постепенно укорачивается) заставляет зрителя более эмоционально прочувствовать течение времени внутри кинопроизведения. Яркий пример такой сцены – это события, происходящие после бунта в Одессе, когда казаки, спускаясь по лестнице  в одной шеренге, расстреливают гражданское население. Ужас происходящего на улицах города передан отчасти именно быстрой сменой кадров: марширующие военные – напуганные лица людей – марширующие военные.

Как пишет Эйзенштейн, «сопоставление, частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собою в целое, а именно тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживает данную тему».[[68]](#footnote-68) Такой вывод особенно примечателен тем, что творческий процесс создания произведения искусства рассматривается в единстве с процессом восприятия этого произведения зрителем. Это единство создания и восприятия, единство художника и зрителя характерно для всей эстетики Эйзенштейна, начиная с «Монтажа аттракционов»  и заканчивая мечтами о телевидении будущего. «Желаемый образ, – говорит Эйзенштейн, – не дается, а возникает, рождается».[[69]](#footnote-69) **оминаяе 20.04.2015)единер.р.зентинемотографе рсии фильмася около суток без перерываух часов с перерывом посередине**«Образ, задуманный автором, режиссером, актером, закрепленный им в отдельные изобразительные элементы, вновь и окончательно становится в восприятии зрителя»[[70]](#footnote-70), – пишет Эйзенштейн.

Еще один выдающийся советский кинодеятель В.И Пудовкин, будучи учеником Л.В. Кулешова, поддерживал его мнение, что «кино – это, прежде всего, искусство выразительной пластики».[[71]](#footnote-71) При этом, в своей первой статье «Время в кинематографа», вышедшей в 1923 году, Пудовкин пишет, что «кино в первую очередь – это временное искусство».[[72]](#footnote-72)Пудовкин также изучал и разрабатывал новые приемы монтажа кино, но вместе с тем он уделял огромное внимание психологической актерской игре.

В своих исследованиях Пудовкин вводит понятие «крупный план времени» или «цайт-лупа», в наше время этот прием более известен как «рапид». Так что же такое «цайт-лупа»? Пудовкин описывает это, как «длительные процессы, показанные на экране монтажом кусков, снятых с различной скоростью, получают своеобразный ритм, какое-то особое дыхание. Они делаются живыми, потому что им придается живое биение оценивающей, отбирающей и усваивающей мысли. Они не скользят, как пейзаж в окне вагона, под равнодушным взглядом привыкшего к этой дороге пассажира. Они развертываются и растут, как рассказ талантливого наблюдателя, увидевшего вещь или процесс так ясно, как никто до него еще не видел».[[73]](#footnote-73) Также Пудовкин отмечал, что для него наибольший интерес вызывает возможность запечатлеть человека – его эмоции, мимику и жесты,  используя прием «цайт-лупа». «Я уже знаю по опыту, какой драгоценный материал представляет собой улыбка человека, снятая «цайт-лупой»[[74]](#footnote-74), – пишет Пудовкин. Я вырезал из такого куска замечательные паузы, где смеялись только глаза, а губы еще не начинали улыбаться. У «крупного плана времени» огромная будущность. Особенно в тонфильме, где ритм, уточненный и усложненный сочетанием со звуком особенно важен.

Прием «цайт-лупа» применялся еще до Пудовкина, но наиболее широко раскрыть возможности «замедления времени» в кино смог именно он. Ранее, возможность акцентировать внимание зрителя на каком-то конкретном временном отрезке фильма, через прием «цайт-лупы» не рассматривался режиссерами, как что-то значительное и эффективное. Пудовкин же в своем теоретическом труде, а также на практике представил миру новые возможности кинематографа, он пишет: «короткий кусок, снятый «цайт-лупой», может помещаться между двумя длинными нормальными кусками, сосредоточивая на момент в нужном месте внимание зрителя. «Цайт-лупа» в монтаже не искажает действительного процесса. Она показывает его углубленно и точно, сознательно руководя вниманием зрителя».[[75]](#footnote-75) Впервые «цайт-лупа» была применена Пудовкиным в кино в картине «Простой случай». Не смотря на гениальность задумки, фильм был раскритикован в 1932 году, на тот момент современники Пудовкина еще не были готовы принять такое искусство. Более удачным фильмом считается «Адмирал Нахимов», снятый в 1946 году. Из-за низкого бюджета в фильме были использованы макеты кораблей неудовлетворительного качества, для того, чтобы зритель поверил в происходящее на экране, Пудовкин запечатлел сцену шторма с высокой частотой кадров (замедлив экранное время), тем самым отвлекая эффектным, плавным движением волн, зрителей от макетов кораблей.

Сильнейшее представления о том, как изобразить время в кинопроизведениях был у не менее известного классика кино, шведского режиссёра, сценариста и оператора Ингмара Бергмана. Известность автору принесла его девятнадцатая картина «Седьмая печать», вышедшая на экран в 1957. На творчество Бергмана повлияла экзистенциальная философия, а точнее, труды М. Хайдеггера и датского философа С. Кьеркегора.Не менее важную роль в становлении Бергмана как творца играет его детство, которое было наполнено непониманием и отчуждением. «Все, что имеет какую-то цену уходит корнями в мое детство»[[76]](#footnote-76), – писал он. Бергман любил выдумывать истории и выдавать их за свои реальные подвиги, но родители никогда не воспринимали всерьез его фантазии, что оставило отпечаток на его мировоззрении. В семье детей часто наказывали, когда отец был не в настроении, поэтому Бергману пришлось приспособиться и научиться врать без каких-либо угрызений совести. Бергман приводит аналогию такому поведению в сцене за столом во втором сне героя фильма «Земляничная поляна», в которой один из детей врет матери о том, что помыл руки, но на его лице явно читается, что он лжет.

Картины Бергмана пропитаны борьбой, но не внешней, а внутренней – борьбой героя с самим собой. «Время» автор показывает через переживания своих героев, у многих из которых прослеживается второе я, в фундамент которого режиссер заложил свое собственное. Наглядный пример герой фильма «Земляничная поляна», пожилой мужчина, доктор Исаак Борг, в течение всей картины существует во времени от состояния медленной аннигиляции «я уже мертв, будучи еще живым»[[77]](#footnote-77), до осознания к концу картины насколько в данный момент ничтожна его жизнь.

Основной механизм движения фильма «Земляничная поляна» – это «время», которое в начале фильма представлено в физическом образе – циферблат без стрелок. Далее, в течение всего фильма «время» представлено в виде субъективного времени главного героя, которое представляет собой смесь из воспоминаний прошлого с невообразимыми, бесчисленными проекциями настоящего.

Возвращаясь к нашим соотечественникам, стоит сказать, что столь глубокими исследованиями в области «времени» в кино занимался А.А Тарковский. По мнению Тарковского, фильм состоит из непосредственного наблюдения над жизнью, – «вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии. Потому что кинообраз по сути своей есть наблюдение над явлением, протекающим во времени».[[78]](#footnote-78)

Кинематограф наиболее точно способен передавать ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени, – «поэтому особенно раздражают претензии нынешнего «поэтического кино», приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность»[[79]](#footnote-79). Далее в своей книге Тарковский приводит пример: «есть фильм, который предельно далек от принципов непосредственного наблюдения, это «Иван Грозный» Эйзенштейна. Фильм этот не только в своем целом состоит из иероглифов, крупных, мелких и мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским умыслом. «Иван Грозный» настолько приближается к театру (к музыкальному театру), что даже перестает, с моей сугубо теоретической точки зрения, быть произведением кинематографа»[[80]](#footnote-80). Иная ситуация обстоит с фильмами Эйзенштейна, снятыми в 20-ых годах. Например, «Броненосец Потемкин» – фильм пропитан поэзией и жизненными образами, которые были перенесены в кино. В основе своей кинообраз – это совокупность наблюдение жизненных фактов во времени, которые организованны в соответствии с формами самой жизни, с ее временными законами. Конечно, не весь материал может быть использован, наблюдения подлежат жесткому отбору, так как мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемым образа[[81]](#footnote-81).

Природа времени в кинематографе неотделима от кинематографического образа. Образ становится подлинно кинематографическим, при том (среди прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра[[82]](#footnote-82). Например, если поместить в кадр отдельно от всего не одушевленный предмет – стол, стул, диван, то он не может быть представлен в обход протекающего времени.

Доминантой в кинематографических образах выступает ритм, который выполняет функцию отсчета времени внутри кадра (течение времени). Также течение времени может происходить через поведение персонажей, музыку, и так далее, но это второстепенные составляющие, так как кинопроизведение может существовать и без музыки, актеров и монтажа вовсе, но представить фильм без ощущения, протекающего в кадре времени невозможно. Ярким примером служит «Прибытие поезда» братьев Люмьер.

  Тарковский не согласен со сторонниками «монтажного» кинематографа 20-ых годов (среди них также был и Эйзенштейн), которые считали, что главным формообразующим элементом фильма является монтаж. Причина несогласия Тарковского в том, что для него кинообраз возникает во время съемок и существует внутри кадра. «Поэтому именно в процессе съемок я слежу за течением времени в кадре, стараясь точно его воспроизводить и фиксировать. А монтаж сочленяет кадры, уже наполненные временем, организуя целостный и живой организм фильма, в кровеносных сосудах которого пульсирует время разного ритмического напора, обеспечивающего ему жизнь».[[83]](#footnote-83)

Рассмотрев выше перечисленные представления об экранном времени, можно прийти к выводу, что время в кинопроизведениях, как в художественных, так и в документальных, является наиболее важным элементом, затрагивающим все этапы создания кино. Также, время диктует ритм самой картины, то, как зритель «проживает», ощущает время внутри фильма. Время объединяет процессы создания фильма, являясь не только расходным материалом (время, затраченное на производство картины), но также, неким творческим ресурсом. Монтажные приемы, используемые в фильмах, например, «время крупным планом», напрямую зависят от авторского замысла и ощущения течения времени. В следующей главе мы рассмотрим имманентные характеристики категории «время», а также рассмотрим социальное время в документальном кино.

**Глава II: Имманентные характеристики категории временя. Социальное время в кинодокументалистике**

Для того чтобы понять, как течет время в кино и как им можно управлять в период создания произведения, необходимо изучить имманентные (первоначальные) формы, характеристики времени. К числу таких характеристик в своей работе мы отнесем: хронологию, как инструмент упорядочивания событий в кинопроизведении, а также временные интервалы (секунды, минуты, часы, сутки, года и т.п.).

Не менее важно обратить внимание на фактор социального времени. Так как любое художественное произведение, тем более фильм, в котором принимает участие человек, обладает своим социальным стрежнем, а следовательно, проблемой развивающейся во времени.

Изучив вышеперечисленные аспекты, автор исследования составит таблицу, позволяющую подробно разобрать, как течет время в кинопроизведении с точки зрения физических проявлений (время задает ритм внутри картины), социальных (герой внутри временных рамок фильма), а также, автор кинопроизведения – как менеджер времени при создании картины.

*Хронология* является одной из имманентных характеристик времени, это слово пришло к нам из греческого языка и делится на две части: «время» и «учение». Оно обозначает последовательность событий во времени, например исторических. Каковы же предпосылки возникновения системы летоисчисления? С появлением письменности появилась потребность в точном подсчете дней, месяцев, годов, прежде всего для документов, издаваемых управляющей силой государства. Первые хронологии были достаточно примитивны, как правило, они представляли собой документы, в которых были указаны даты правления царей.

Потребность во ведении более точной хронологии событий появилась примерно в V веке до н.э. в связи с возникновением первых наук. В то время использовали систему взаимно относительной датировки: событие А произошло за Х лет до события «B»; событие «С» случилось через V лет после события «В»[[84]](#footnote-84). Но этот метод работает только с событиями, которые происходят с небольшим временным интервалом между друг другом. Для подсчета времени между событиями с крупным временным интервалом, к таким событиям мы отнесем «Троянскую войну», использовались генеалогические таблицы (если взять 3 поколения и принять их, как продолжительность времени в 100 лет).[[85]](#footnote-85)

В VI веке до н.э. принимается первая попытка ввести единую хронологическую систему. За основу берутся списки победителей Олимпийских игр. Олимпиады проводились раз в четыре года, промежутки между играми называли именами победителей. Таким образом, история древней Греции была разделена на четырехлетние промежутки. Но только сто лет спустя была составлена первая научная хронология.

Свою систему летоисчисления имели римляне. Гораздо позже римской системы, монах Дионисий Малой составляет очередную систему, начальной точкой которой является «воплощение Христа». В эпоху Возрождения вопросами хронологии занимался Жозеф Скалигер, который заложил основы современной хронологии. В наши дни, наиболее известным исследователем в области хронологии считается Э. Бикерман, американец, русского происхождения. В 1969 году он публикуют свой труд «Хронология древнего мира».[[86]](#footnote-86)

Каждое действие происходит во времени, череда событий, будучи зафиксированы тем или иным способом, может быть выстроена в логическом – хронологическом порядке. Киноискусство не является исключением, наоборот, возможности кинематографа позволяют человеку не только документировать события фиксируя последовательность действий в кадре одно за другим, но также, путем монтажа, рассказывать «историю» через использование сложных смысловых, ассоциативных конструкций. Речь идет о параллельном и ассоциативном монтаже.

Приведем в пример собственный документальный фильм «Losing Lukas» о молодой женщине, которая потеряла ребенка, а также была ложно обвинена в его смерти и пыталась после этих событий вернуться к нормальной жизни. Расширенный анализ фильма приведен в третьей главе данной диссертационной работы. События картины развиваются в нескольких временных пластах. Значительную роль играет «прошлое» главной героини, женщина рассказывает о том, что с ней происходило в течение нескольких лет. С первых кадров фильма зритель погружается в мрачную, тревожную сцену: дождливая ночь/мужчина за рулем (резкая смена этих двух кадров). За кадром голос женщины: «Я позвонила Томасу… Томас приехал домой через две минуты… он мчался домой как сумасшедший…». Кадры дороги и крупный план водителя (Томаса) разбавлены рваными вставками кадров, которые на первый взгляд совершенно не вписываются в логическую цепочку «водитель едет домой». Спустя некоторое время зритель понимает, что «рваные» вставки в сцену возвращения Томаса домой – это флэшбэки (воспоминания) подготавливающие зрителя к грядущим событиям в фильме.

В течение всего фильма зритель слышит голос и видит героиню не только в «реальном» (в момент съёмок) времени, но также видит кадры напрямую или косвенно связанные с ее рассказом. Такие кадры взаимодействуют с монологом героини, они возбуждают у зрителя ассоциативное видение прошедших событий (мы словно погружаемся в воспоминания женщины или предвидим то, что еще только случится в фильме).

Таким образом, документалист может рассказать историю не только перечисляя факты в последовательной хронологии, показывая их подтверждение на экране, но также, он способен более тонко подойти (творчески) к разработке сценария и порядка действий в фильме.

Второй интересующей нас формой имманентного времени в кино являются *временные интервалы*. Чем же они являются? Интервалами в кинопроизведениях называют временные промежутки, за которые происходит действие фильма, по сути, они отмеряют время внутри картины.

Во всем мире вращение Земли вокруг своей оси является основной величиной изменения времени. Видимым результатом этого движения является суточное движение Солнца, планет, звезд и, конечно же, спутника Земли – Луны.[[87]](#footnote-87)

Первой же единицей измерения времени были сутки. Для древнего человека, наступление темноты означало конец дневной рабочей деятельности, а рассвет – начало. Развиваясь, человек нуждался во все более глобальных временных исчислениях. Предпосылками служило развитие сельского хозяйства, так появился подсчет сезонов. Первоначальный счет времени был примитивен и он осуществлялся по изменению  природы – смене времени года, разливам больших рек, чередованиям ветров и т.п.

Вернемся к кинематографу. Одним из первых, кто занялся изучением и применением временных интервалов в кино был Д. Вертов. Во второй половине 20-х годов, как уже было сказано в первой главе, Вертов продолжает изучать образный язык кинематографа. Он разрабатывает систему организации способов ритмического монтажа, уделяя особое внимание интервалам (паузам) между действиями в картине. «Работа над фильмом «Человек с киноаппаратом», – писал Вертов в конце 1928 года, – потребовала большего напряжения, чем предыдущие работы кино-глаза»[[88]](#footnote-88). Это связанно с большим количеством сцен (места съемок), над которыми работал автор, и непростыми организационными и техническими съемочными операциями. Съемочная группа находился в самом центре событий, запечатлевая жизнь, как она есть, ловя ритмы города и людей.

В манифесте «Мы» 1923 года, Вертов пишет: «Каждый любящий свое искусство ищет сущности своей техники. Развинченным нервам кинематографии нужна суровая система точных движений. Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может, и к мировым осям координат (три измерения + четвертое – время), должны быть учтены и изучены каждым творящим в области кино. Необходимость, точность и скорость – три требования к движению, достойному съемки и проекции. Геометрический экстракт движения захватывающей сменой изображений – требования к монтажу. Киночество   есть    искусство       организации       необходимых  движений   вещей     в      пространстве,    применив     ритмическое художественное   целое, согласное  со   свойствами     материала и    внутренним ритмом каждого вещи. Материалом – элементами искусства движения – являются интервалами (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению. Организация движения есть организация его элементов, то есть интервалов во фразы. В каждой фразе есть подъем, достижение и падение движения (выявленные в той или другой степени)». [[89]](#footnote-89)Говоря другими словами, у каждого движущегося объекта в кадре есть свой ритм, который имеет длительность во времени, совокупности этих ритмов создают художественную целостность действий в картине.

**Социальное время в кинодокументалистике**

Наиболее часто затрагиваемой проблемой журналистских и кинодокументальных произведений является социальная тема. Все процессы, происходящие в современном мире напрямую связаны с человеческим индивидом, человек вместе со своими потребностями и проблемами, зависит от общества, он вынужден сосуществовать с другими личностями, что приводит к двум путям дальнейшего развития событий. Либо человек скооперировавшись с другими людьми, преодолевает преграды и мирно сосуществует, или же создает все большие проблемы, но уже в рамках общества, а не только себя одного.

Социальная тема в кинематографе неисчерпаема. На данный момент к списку таких тем (проблем) относятся: детская беспризорность, коррупция, наркомания, социальное неравенство, загрязнение окружающей среды и так далее. Человечество не успевает разрешить насущные проблемы, как создает новые, тем самым добавляя в свой багаж все больше острых проблем для освещения, экранизации. Так чем же является социальное время в кинодокументалистике?

Для начала изучения этого вопроса, следует дать определение понятию «социальное время» – это одна из категорий философии, которая дает представление о том, что во всех исторических эпохах человек активно создавая общество, ощущал течение времени по-разному. В зависимости от происходящих событий, время в сознании человека могло замедляться или ускоряться. События личной жизни людей, определяют социальное время, человек сам выстраивает последовательность и границы событий, разделяя их на этапы, что дает понять, насколько связи социального времени неоднородны. То, что несет перемены, может явится причиной физических трансформаций географического пространства, но для того, чтобы физические изменения повлияли на мировосприятие человека, они должно быть сопряжено с трансформацией социального пространства. Те события, которое становится первичной точкой отсчета в линии социального времени, отвечают на вопросы «когда?» и «где?», следовательно, подразумевая и время, и пространство. Именно по этой причине, общество характеризуется как система, обладающая временностью-пространственностью. Изменение времени мы наблюдаем через трансформацию пространства, а пространственные модификации описываем в мерах длительности времени.

Издавна восприятие времени является одним из важных показателей параметров личности человека и эпохи. Как отмечает М. Д. Ахундов, если само социальное время возникает вместе с по­явлением общества, то осознание социального времени формируется значительно позже. Исследователь поясняет, что в мифологических представлениях время было ориентировано на прошлое как время творения мифических предков. При этом мифическое прошлое «предшествует» обыденному времени, в котором существует и первобытный человек, и окружающий его мир. Мифический мир не так уж сильно удален в прошлое – на временной промежуток всего лишь в четыре-пять поколений. Поэтому для первобытного человека «время и прошлое во многом были основаны на памяти»[[90]](#footnote-90). К сожалению, память человека достаточно ограничена в своих возможностях, по этой причине, историческое прошлое было об­речено на весьма недалекую ретроспективу.

Принципиальную важность в социальном времени играет значимость событий. «В структуре социального (исторического) времени мы имеем дело не с абстрактным физическим событием (подобно математической точке или другой идеализации), а с реальным процессом исторического действия, обладающим своим содержанием, масштабом и значением в соизмерении с другими событиями, то есть другими действиями человека»[[91]](#footnote-91). Для документальных произведений «значимы, прежде всего, события, представляющие собой действия людей с определенными целями и результатами, влияющие на тот или иной общественный процесс и включенные в него»[[92]](#footnote-92). Именно поэтому, наибольший интерес у зрителя вызывает документальный материал, в котором прослеживается линия переживания социального времени.

Важным моментом восприятия социального времени является длительное «настоящее», через которое интерпретируется «прошлое» и конституируется желаемое «будущее».

Что же понимать под «настоящим» и «современностью»? Новосибирский исследователь В. А. Артемов, пишет: «приобретает важное значение выделение актуального времени – такого отрезка исторического времени социального субъекта, который (отрезок) можно назвать настоящим в отличие от прошлого и будущего времени (хотя актуальное время включает, строго говоря, как недавнее прошлое, так и близкое будущее). Например, для современного общества можно считать актуальным 5–10 летний отрезок» [[93]](#footnote-93).

Вернемся к кинематографу. Не малую роль в создании фильма на социальную тему имеет авторское видение категорий времени. Автор документального фильма концентрируется на познании действительности и течения времени в этой действительности. Исходная точка отображения социального времени – фиксация события. Событие существует в документальном фильме в виде ряда действий, изменений внутри фиксируемой реальности.[[94]](#footnote-94)

Документалист, наблюдая реальность и отбирая события в процессе изучения героев и их поведения, становится первым звеном в операциональной трансформации реальной действительности в экранную – виртуальную.[[95]](#footnote-95)

Автор кинопроизведения путем анализа снятого материала накапливает частные оценки социального времени. Например, высказывания героев фильма могут определить общее отношение к конкретному периоду времени. Об этом говорит в своих исследованиях Б. Я. Мисонжников: «…ключевое место отводится автору, который оказывается отнюдь не от­страненным создателем произведения. Он выступает как субъект организации и развития внутренних, глубинных сюжетообразующих линий, возрождается в повествователе и герое»[[96]](#footnote-96). Стоит отметить, что автор, не только во время написания сценария, но и на всех этапах производства фильма, стремится выразить личное субъективное восприятие действительности в рамках произведения: «в границах действия фактора текстовой модальности автор во всех мыслимых аспектах экспериментирует, подбирает средства построения текста, моделирует. Ведь его естественное жела­ние – создать интересное, самобытное, «свое» произведение, с глубокими нарративными характеристиками»[[97]](#footnote-97).

Следовательно, к частным оценкам социального времени героев фильма добавляется и авторская оценка, авторское восприятие социального времени, которое «реализуется совокупностью логико-семантических, стилистических, структурно-синтаксических, словообразовательных и экстралингвистических средств…»[[98]](#footnote-98).

Подведем итог, режиссер, сценарист, автор фильма, имея определенный взгляд по отношению к событию, т. е., предлагая личное интерпретирование времени, без которого суть реального времени не может быть уловлена, пошагово разрабатывает свой фильм по законам создания художественных произведений. Авторская модальность определяет характер глубины материала, а также содержание сообщения, которое он, как руководитель проекта, хочет донести до зрителя. Поэтому при создании документального фильма, автор как творческая личность, не только фиксирует и отражает реальную действительность, но и создает ее образ, то есть автор создает образ времени[[99]](#footnote-99). «Если индивидуум – творческая личность, решающая эстетическую задачу, возникает обогащенная разновидность субъективного времени, или художественное время, не просто устанавливающее связь содержания с осью времени, но и создающее образ времени, апеллирующее к восприятию в определенной культурно-исторической общности»[[100]](#footnote-100). Таким образом, произведения документалистики базируются на объективном времени, но при этом в них создается социальный образ времени[[101]](#footnote-101).

Современные документальные фильмы часто используют прием отражения эпохи через типичных и уникальных героев. Задача документалиста показать реальный мир через судьбы отдельных людей. Внимание заостряется на окружающей социальной среде, жизни общества на данном этапе развития. Социальные проблемы раскрываются на примере конкретной человеческой жизни, гораздо ярче, что вызывает у зрителя более эмоциональное отношение к рассматриваемой проблеме.

Перед автором фильма, который запечатлевает своего современника, стоит задача раскрыть характер и социальный смысл деятельности личности, которая находится в фокусе кинокамеры. Важно событие, на фоне которого человек предстает в контексте определенной проблемы. Для примера вновь рассмотрим собственный документальный» фильм «Losong Lukas».

Потеря близкого человека, а тем более ребенка серьёзное испытание для человека. Попадая в эту ситуацию, никто никогда не знает наверняка, как будет себя вести и что будет происходить с его жизнь дальше. Каждая история связанная с утратой близких является единственной и неповторимой – события предвещающие трагедию, сама трагедия и время после (будущее без близкого человека) обладаю совершенно индивидуальными чертами и особенностями.

Более подробно рассмотрим течение времени в кино, через фильм С. Тарковского «Зеркало». Мы проанализируем несколько первых сцен и заключительную.

Режиссёр начинает фильм со сцены ожидания, одна из героинь фильма сидит на деревянном заборе и рассуждает о том, как бы повёл себя её муж, если бы он вернулся с войны – «посторонний прошёл бы все поле, а от куста свернул в сторону, а мой… пошёл бы дальше к дому».

Наиболее ярко-выраженный приём используемый Тарковским в фильме «Зеркало» это –  в зависимости от происходящего в кадре, точнее от того видим мы прошлое или действительность, изменение цветовой гаммы в фильме. Некоторые эпизоды показаны в цвете, другие в черно-белом варианте. Но есть и спорные эпизоды, достаточно сложно определить, какое время в данный момент запечатлено на экране. И только ближе к концу фильма зрителю открывается полна картина хронологии событий. Этот пазл необходим для того, чтобы до последнего момента сохранить ощущение путешествия зрителя во времени. Зритель не может сразу понять, видит он на экране мать Алексее (главный герой) или его жену Наталью**,** тем самым создаётся более яркое ощущение того, что обе героини действительно похожи друг на друга, не только внешностью, но и судьбой, что также произносит герой фильма Алексей. Тарковский различными способами демонстрирует схожесть героинь. Рассмотрим первый черно-белый эпизод в фильме: маленький мальчик (на тот момент совершенно неизвестный герой) просыпается среди ночи и видит как мужчина (муж) поливает водой волосы женщины (мать). Фактура происходящего в кадре очень колоритна, её усиливает контрастная черно-белая плёнка. Лица женщины не видно, шеи тоже, черные волосы полностью закрывают лицо и грудь, женщина медленно поднимает голову из таза с водой. Дом в котором происходит действие саморазрушается изнутри, зритель понимает что это детское-не чёткое воспоминание мальчика о совей матери. О том, что происходящее в кадре на самом деле происходило в прошлом, а не сейчас, подсказывает сочащаяся отовсюду вода внутри дома. Вода течёт, и то время утекло. Эпизод плавно переходит от воспоминаний мальчика к впечатлением женщины, героиня убирает волосы с лица и смотрит в зеркало, в котором вместо своего отражения, она видит лицо пожилой женщины, что можно интерпретировать как то, что героиня видит себя в будущем или же, героиня видит в отражении мать своего мужа.

Особую важность в фильме «Зеркало» занимают диалоги, монологи (мысли героев), а также закадровый голос, зачитывающий стихотворения. В диалогах часто встречается слово «время», и все что связано с этим понятием, например, слова доктора в начале фильма: «недоверчивые, торопливость; отсутствие времени, чтобы подумать». Спешка – это отсутствие нужного количества времени, оно может быть двух видов – это страх упустить что-то важное в данный момент и постоянный страх, страх перед смертью. Не просто так доктор в этом эпизоде говорит об отсутствии времени, героиня ждёт мужа, который, возможно, уже не вернётся с войны, а значит её время с мужем уже закончилось. После разговора с женщиной, докторуходит обратно в поле в сторону куста, дальше которого может зайти только мужгероини. Доктор стоит некоторое время неподвижно, в этот момент сильный ветер начинает дуть в обратную сторону его движения, то есть в сторону дома женщины. Эта ситуация символически показывает зрителю, что доктор приходит не просто так, а возможно для того, чтобы быть вместо «погибшего» мужа. Сильный ветер сдувает воспоминания и прошлое.

Сложные отношения между мужем и женой, матерью и сыном прослеживаются в течение всего фильма. Проблемы происходящего сейчас, являются следствием поступков совершенных в прошлом, конфликт Игната с женой, напрямую связан с его рано закончившимся детством и тяжёлыми отношениями с матерью, которые продолжаются и по сей день. Из разговора Игната с матерью: «а когда ушёл отец и когда сгорел сарай?». Уход отца и сгоревший сарай наиболее яркие воспоминания Игната из детства. Мать не смогла ответить на эти вопросы, так как время утекло и эти события не имеют для неё никакого значения, а следовательно, и помнить их нет необходимости. Но она не промолчала, а перевела тему на смерть своей подруги, которая умерла сегодня. Игнат не вспомнил сразу, о ком идёт речь, что подчёркивает насколько его разговор с матерью искусственен, у каждого своя жизнь. В этом диалоге герои также произносят слово «время», Игнат спрашивает когда умерла подруга матери, далее выяснятся что Игнат не знает какое время суток в данный момент, в отличие своей матери, которая знала сколько сейчас времени и во сколько умерла женщина. Следовательно, мать Игната живёт каждым часом, понимая что она стара, люди вокруг умирают и скоро и её время утечёт, сын же совершенно не следит за течением времени.

В заключительной сцене, мужчина и женщина лежат на траве, мужчина спрашивает – «тебе кого хотелось больше, мальчика или девочку?», женщина в растерянности, глубоко вздыхает, закусывает губу, начинает плакать. Следующий кадр, пожилая женщина вместе с маленькими детьми, мальчиком и девочкой стоят  в лесу, кадр меняется крупными планами развалин дома, колодца, из которого наливала воду одна из героинь во время пожара, когда горел сарай. В этот момент вспоминаются строки из ранее прочитанного стихотворения «если в доме жить, дом будет стоять». Пожилая женщина и дети гуляют по развалинам. Пожилая женщина берет девочку за руки и уходит прочь от развалин, мальчик бежит за ними. Кадр меняется, на экране вновь молодая женщина, которой задали опрос о том, кого бы она хотела, мальчика или девочку, она нервно улыбается сквозь слезы и отворачивается от камеры, словно стыдясь самой себя. Следующий кадр, пожилая женщина вместе с девочкой уходят прочь, оглядываясь на мальчика, идущего за ними, мальчик кричит.

**Вывод:** Тарковский использует целый спектр технических приёмов фиксации времени: купирование времени; торможение времени путём съёмки с высокой частотой кадров; путем монтажа: Тарковский соединяет с помощью монтажа моменты из разного времени; использует «стоп-кадр», «тревалин» с внутрикадровым монтажом и так далее. Но это вовсе не главная отличительная черта фильма, а скорее стандартный набор приёмов для создания современного кино, главное в фильме «Зеркало» – это передача зрителю осознания конкретного времени на экране путём визуальных, ассоциативных образов, которыми Тарковский наполнил своё произведение, они буквально «пропитывают» фильм.

Из фильмов в которых прослеживаются петли времени снятых в последнее двадцатилетие стоит отметит следующие картины Кристофера Нолана «Начало» и «Интерстеллар», а также фильм «Нимфоманка» Ларса Фон Триера, фильм «Отель Гранд Будапешт» Уэса Андерсана, фильм «Грань будущего» Дага Лаймона, «Облачный атлас» Тома Тыквера и Вачевских, «Полночь в Париже» и «Патч поинт» Вуди Алена, «Донни Дарко» Ричерда Келли, «Криминальное чтиво» и «Четыре комнаты» Квентина Тарантино, «Куда приводят мечты» Винсента Уорда и фильм «Эффект бабочки» Эрика Бресса.

В третье главе нашего исследования мы применим полученные знания о понятии «фактор времени» при анализе собственного документально фильма.

**Глава III: Анализ собственного фильма**

«Losing Lukas» документальный фильм, снятый на базе датской школы медиа и журналистики. Действие фильма разворачивает в пригороде города Орхус, Дания.

**Основные действующие лица:** Грю, Томас, Лукас, Селин.

**Кратко о событиях, происходящих в фильме:** Семья Сервин живет в собственном доме на окраине города Орхус. Грю, молодая женщина, недавно вступившая в брак с Томасом. У Грю очень не простая судьба, несколько лет назад погиб ее отец, спустя некоторое время умирает ее друг, а еще чуть позже, Грю теряет своего ребенка. В тот период она находилась в гражданском браке с Томасом у которого есть две дочери не от Грю. Томас Сервин владей своей автомастерской, также в прошлом он был профессиональным гонщиком «NASCAR»[[102]](#footnote-102). В момент съемок фильма, он готовиться к отбору в команду, чтобы вернуться в профессиональный спорт. У Томаса и Грю есть один общий ребенок, девочка по имени Селин, которая появилась спустя шесть лет после смерти Лукаса.

В фильме идет повествование о том, что переживала семья в момент потери ребенка и какие трудности преподнесло общество в связи с этим.

Для качественного анализа документально фильма «Losing Lukas» мы используем знания, полученные при изучении «фактора времени» в науке и искусстве. Эти знания были преобразованы в эмпирические критерии анализа фильмов, благодаря которым мы сможем получить широкий спектр характеристик кинопроизведения с точки зрения изученного нами фактора времени.

При анализе мы будем использовать следующие пункты и подпункты: социальное время (проблематика темы фильмы, развитие героя на фоне событий); имманентное время в фильме (хронология, временные интервалы); авторское время (в нашем исследовании это понятие подразумевает следующие процессы: разработка темы, поиск героев, интервью, взгляд на историю после интервью, съемки, монтаж). Помимо представленных выше характеристик, мы не обойдем стороной художественно выразительные средства (важнейший инструмент демонстрации авторского видения).

**Социальные аспекты времени в фильме «Losing Lukas»**

Герои фильма «Losing Lukas» существует в трех временных пластах: «прошлое», «настоящее», «будущее». Каждый пласт можно разделить на несколько отдельных, значимых событий, которые уже произошли, происходят в данный момент фильма с небольшим временным интервалом (например события одного дня, в контексте истории, которая продолжается шесть лет, можно считать событиями «настоящего»), а также, события, которые только произойдут в будущем. Во второй главе, мы пришли к выводу, что «событие» это определенные действия людей влияющие на социальные процессы, которые способны изменить жизнь людей в ту или иную сторону. А также, ранее было сказано о том, что любое кинопроизведение начинается с отправной точки (завязки сюжета). Так как в данном пункте мы рассматриваем фильм с точки зрения социального времени, мы обратим наше внимание на события, которые имели только косвенное значение для композиции фильма, но имеют огромное значение для судьбы героини и нашего фильма. Таких события два. Первое: рождение Лукаса, если бы ребенок не родился, не существовало бы и нашего фильма. Следовательно, рождения героя, с точки зрения социального времени имеет огромное значение, не только для матери Лукаса, но и для автора фильма и данного исследования. Не менее большое значение имеет последующее событие. Второе: смерть Лукаса. С точки зрения гуманности, сложно сделать вывод, какое же из этих двух событий считать наиболее значимым? Смерть героя или его рождение? Для уточнения следует сказать, что в данной части нашего исследования «Лукас» рассматривается не как конкретный ребенок, а как герой кинопроизведения, которому суждено погибнуть для развития сюжетной линии. Если бы герой не родился, то он не смог бы и умереть, следовательно, не существовало бы данной ситуации, которая способствовала развитию дальнейших событий и созданию данного фильма. Но если герой рождается, но не умирает, в таком случае, мог бы существовать фильм «Losing Lukas»? Определенно – да, но в таком случае мы имели бы дело с совершенно иными социальными событиями, которые также влияли бы на развитие сюжета во времени.

Вернемся к произошедшим событиям в фильме. Несмотря на то, что физически Лукас не участвует в картине (как герой способный принимать самостоятельные решения), несмотря на это, он существует во все тех же трех временных пластах, как и остальные герои, физически присутствующие в кино. Опираясь на сказанное выше, проще всего говорить об участии Лукаса в ретроспективе: «он был счастливым ребенком»; «последние три месяца жизни, Лукас был очень болен»; «я потратила три года, чтобы понять, смогу ли я еще раз любить кого-то так сильно», – говорит Грю о Лукасе. Воспоминая матери, вновь пережитые эмоции, запечатленные на камеру, создают образ Лукаса в *прошлом*. В *настоящем*, Лукас существует визуально на фотографиях, его образ присутствует в виде игрушек, пустых детских площадок, а также в кадрах с очень коротким временным интервалом (когда в кадре мы видим ребенка и на уровне ощущений, ассоциаций принимаем его за Лукаса). Воображение зрителя подпитывает закадровый голос, говорящий о Лукасе. Память о Лукасе – это материал, способный влиять на дальнейшую жизнь героев. Так как кинематограф способен не только показать прошлое, настоящее, но способен вызвать у зрителя мысленный процесс направленный на догадки о дальнейшей судьбе героев вне временных рамок картины. Например, спустя несколько лет после событий фильма Грю и Томас расскажут своей дочери Селин о судьбе Лукаса. Следовательно, Лукас существует и в будущем времени.

Не менее важный герой фильма, мать Лукаса. Грю является главным повествование в картине. Именно через ее воспоминания зритель получает набольшее количество информации о случившейся трагедии и о том, как молодая семья справлялась с обвинениями и всеми тяготами.

Прежде чем продолжить анализировать фильм, необходимо обосновать важность проблемы (с точки зрения социального времени) затрагиваемой в «Losing Lukas». Несмотря на то, что Дания, где происходит действие фильма, является прогрессивной страной, в которой количество детских смертей достаточно невелико (согласно данным института статистики министерства экономики Дании, в 2014 году родилось 56870 детей, умерло 274 ребенка в возрасте от 0 до 9 лет)[[103]](#footnote-103), смерть ребенка является проблемой, а детская смертность является социальной проблемой, каким низким ни был бы ее показатель. Описанная нами проблема усиливается тем, что после того, как мать (героиня нашего фильма) потеряла ребенка, полиция обвинила ее в смерти ее же сына. Более того, история содержит множество деталей, не вошедших в фильм по этическим соображениям, но часть их была опубликована с согласием семьи Сервин на странице данного документального фильма в Интернете. Проблему усиливают следующие факторы: на момент трагедии Грю жила в гражданском браке с Томасом и его двумя дочерями 12 и 13 лет; возможной причиной смерти Лукаса полиция назвала травмирование его во время игры с дочерями Томаса. В фильме идет речь о том, что в какой-то момент женщина была настолько истощена переживаниями, что ей понадобилось психологическая помощь в госпитале, но в рамках фильма, зритель не может узнать к чему подтолкнула героиню довела эта трагедия. Грю пыталась покончить жизнь самоубийством, выйдя ночью на улицу в темной одежде, она легла на мало освещённую дорогу, но машины так и не появились. Женщина практически без эмоционально рассказывает столь ужасные и личные потребности ее утраты. Обусловлено это тем, что в нескольких лет, когда она была обвинена в убийстве, ее практически ежедневно допрашивали, задавая одни и те же вопросы снова и снова. Помимо допросов полиции, она имела постоянный контакт с датской прессой, это отразилось на ее восприятии ситуации, во время интервью, которое длилось около двух часов, Грю была малоэмоциональна и могла спокойно говорить на самые личные темы.

Основная часть рассказа Грю состоит из ее воспоминаний и переживаний трагедии, только ближе к концу фильма зрителю открывается нынешнее эмоциональное и физическое состояние женщины. Начнем по порядку. Грю, в отличие от других героев фильма, испытывает в большей степени эмоциональное напряжение и давление со стороны полиции, а также, будучи связующим звеном между зрителем и Лукасом, является главным источником информации и действующим лицом в фильме. Время «прошлое» для Грю – это огромное количество воспоминаний и эмоций. Отсчет уже совершившихся событий в прошлом, начинает незадолго до рождения Лукаса. Во время интервью женщина рассказывает о самом раннем периоде жизни Лукаса, о том, почему ребенок какое-то время рос без отца (не вошло в фильм), и о том каким был Лукас при жизни. Далее, женщина говорит о последних месяцах жизни и о смерти ребенка. «Когда я потеряла сына, мне казалось, что смерть преследует меня попятам», говорит, Грю в первом интервью. Претерпевая обвинения и теряя друзей, Грю пытается жить дальше, в этом ей помогает Томас и его дочери. Но для героини, потерявшей своего ребенка не так просто жить с мужчиной, у которого есть дочери не от нее, «Я люблю дочерей Томаса, они красивые, просто удивительны! Но это очень трудно, видеть то, что у него есть его дети, а у меня нет. И у меня нет шансов вернуть мое дитя…», – говорит, Грю. Спустя время, у Грю и Томаса рождается дочь Селин, это служит переломным моментом в истории их семьи. Именно рождение Селин возвращает Грю к нормальной жизни.

В экранном, настоящем времени, Грю счастлива вместе со своей семьей, она воспитывает маленькую дочку и работает декоратором в агентстве. Зритель видит, как в данный момент живет семья Сервин, счастливые лица родителей, дети, играющие друг с другом. Но помимо настоящей действительности, в настоящем времени по-прежнему существует прошлое в виде воспоминаний. Согласно теории временной перспективы, о которой шла речь в первой главе – человек, переживая происходящее с ним в настоящем времени, связывает воедино произошедшие события прошлого с настоящими и прогнозирует то, что может случиться в будущем[[104]](#footnote-104). Во время интервью с Грю и а также во время отдельного интервью с Томасом, героям был задан примерно один и тот же вопрос. Вопрос Томасу – «Томас, планируешь участвовать в очень опасных автомобильных гонках, Ты не боишься, причинить невероятную боль Грю и оставить своих детей без отца?». Вопрос Грю – «NASCAR очень опасный вид спорта, что будет, если что-то пойдет не так?». На эти вопросы оба героя ответили с оптимистическим настроем. С точки зрения проблематики социального времени рассматриваемой в данной работе к оптимизму героев, учитывая уже произошедшие события в семье, можно относиться скептически. Так как именно реакция на события и выбор сделанный людьми формирует дальнейшее их будущее, следовательно и социальное время. Риск всегда несет определенную вероятность успеха или не упеха, зависящую от степени опасности. Но Грю не может запретить Томасу заниматься автогонками, а Томас уверен в своих силах и не может представить жизни без скорости.

Для того чтобы глубже понять то что испытала на себе семья Сервин, стоит также проанализировать восприятие этой ситуации Томасом. В первой сцене мы видим Томаса за рулем автомобиля, за кадром голос Грю произносит следующие слова – «Я позвонила Томасу… Томас приехал домой через две минуты… он мчался домой как сумасшедший…». Но несмотря на это, только спустя практически две минуты фильма зритель узнает, кто такой Томас и что он значит для Грю. О причине раскрытия Томас как героя, не сразу, а спустя время, мы подробно поговорим в пункте «имманентное время в фильме».

Как и для большинства героев фильма, прошлое для Томаса насыщенно воспоминаниями: знакомство с Грю и Лукасом, гражданский брак, смерть Лукаса и долгий период обвинений его жены со стороны общества. Определенно, так же как и для Грю это время было очень не простым для Томаса и точно также, его поступки и решения формировали будущее (в данный момент настоящее) семьи Сервин. Наиболее важный поступок со стороны Томаса заключается в его постоянной поддержке Грю, благодаря которой, женщина нашла в себе силы начать жить заново и завести еще одного ребенка (Селин). Томас выступает в качестве «спасательного круга», оберегает Грю и предотвращает череду еще более ужасных событий. Его можно сравнить с Роном Уизли из книги Дж. Роулинг «Гарри Поттер и дары смерти»: Уизли не раз выручал Поттера, стоит привести в качестве примера эпизод, в котором Поттер лезет под воду, чтобы достать древнюю реликвию, но теменая сила в медальоне у него на шее, хочет его потопить, в момент, когда Гарри на грани гибели, появляется Рон и помогает ему вылезти из воды и справиться с темонй силой. В части «Гарри Поттер и философский камень» Рон берет на себя удар во время игры в гигантские живые шахматы, которые стояли у героев на пути, чтобы Гарри смог пройти дальше и спасти философский камень от рук злодея.

Томас вспоминает о том, как мучилась Грю и сколько сил ей понадобилось, чтобы встать на ноги. Он отказался от профессионального спорта и в течении всего времени оставался с Грю. Томас воспитывает вместе с женой Селин и старших дочерей, а также занимается ремонтом в доме в который семья переехали спустя какое-то время после смерти Лукаса.

В «настоящем» экранном времени, Томас вспоминает прошлое как тяжелейшее испытание, пережив которое, Грю и он обрели спокойствие и счастье. Мужчина вновь вернулся к профессиональному спорту и в момент съемок фильма, пытается вернуть себе нужную физическую форму, чтобы пройти отборочный этап в команду «NASCAR». Но большую часть совего времени он уделяет семье, проводит вечера с Грю и детьми, а также поддерживая интерес дочерей к автогонкам.

Зная будущее Томаса на пять месяцев вперед, так как на момент написания данной работы именно столько времени прошло спустя последний дня съемок фильма, можно что он добился своего и попал в профессиональную команду гонщиков выступающую в США. Томас считается одним из лучших пилотов в команде, в ближайшем будущем он планирует перевезти всю свою семью в штаты.

Не менее важным героем фильма является дочь Томаса и Грю, Селин. Ее присутствие в фильме также не равномерно, как присутствие Лукаса. Кадры с Селин зритель может увидеть на протяжении всего фильма, например в экспозиции фильма (хотя к этому моменту ничего не предвещает появление еще одного ребенка), которая смонтирована с использованием метода ассоциативного монтажа. Зритель видит мужчину за рулем, который куда-то торопиться, в этот момент за кадром голос женщины рассказывает о том, что что-то случилось с ее ребенком, далее очень коротким кадром зритель видит Селин. Кадр с ребенком настолько абстрактный и коротки, что зритель принимает Селин за Лукаса о котором идет речь за кадром. Таким образом можно считать, что Селин «играет» две роли в фильме.

Выше перечисленные приемы обоснованы тем, что автору фильма необходимо было разработать ряд художественных приемов, для того чтобы получить визуальный материал, способный не только дополнить сказанное за кадром и самостоятельно воздействовать на зрителя. В хоте создания фильма «Losing Lukas», автор постоянно сталкивался с проблемой недостаточного количества визуального материала, а именно материала, запечатлев и показав который можно было бы продемонстрировать события происходящие в прошлом. Логично то, что Селин более ясно присутствует в настоящем экранном времени. О ее прошлом можно сказать только, то, что благодаря ее рождению, Грю вновь обрела покой. В настоящем экранном времени, Селин маленькая счастливая девочка живущая в окружении родных людей. Стоит отметить, что в доме Сервин есть несколько фотографий Лукаса, которые стоят на видном месте и как раз на уровне глаз Селин. В данный момент, девочка еще слишком мала и не задается вопросом, кто это ребенок и почему его фотография в доме где она живет. Наиболее интересным в рамках социального времени является будущее Селин. Как уже было сказано ранее ее родители в свое время планируют рассказать девочке о том что у нее мог быть старший брат. Реакция Селин на это может быть не предсказуемой, ребенок может по своему интерпретировать свое появление на свет. Например, как вынужденную меру для того чтобы родители смоги отвлечься от утраты Лукаса, но мы надеемся на оптимистическую реакцию.

**Вывод:** проведя анализ фильма «Losing Lukas» путем изучения воздействия социального фактора времени на развитие сюжета в картине, мы пришли к следующим выводам: Реально существуя в настоящем времени (в момент съемок), герои фильма также косвенно существуют в прошлом и будущем времени. В большей степени это касается Лукаса и Селин, их присутствием пропитан весь фильм. Лукас жил в прошлом, но продолжает жить в памяти родителей, следовательно он живет в настоящем и в будущем. Селин, можно назвать реинкарнацией Лукаса, она продолжает его жизнь в сесье Сервин. Несмотря на то, что центральные герои-рассказчики это Грю и Томас, дети являются основным история-образующим элементом, без которого не мог бы существовать фильм.

**Имманентное время в фильме «Losing Lukas»**

Данный вид времени рассматривается в нашем фильме через хронологию событий происходящих в картине, а также через временные интервалы, которые отмеряют текущее время внутри конкретных событий фильма.

Для того чтобы системно проанализировать каждую сцену фильма, в своем исследовании за основу мы возьмем классическую композиционную схему, состоящую из следующих пунктов: экспозиция, завязка, перипетии, остановка, кульминация и поворот/развязка. При анализе будет учитываться хронометраж монтажных фраз, а также хронометраж отельных кадров, рассматриваемых в монтажной фразе. Не менее важными элементами анализа являются изображение и звук. Взаимодействие всех вышеперечисленных аспектов в совокупности поможет нам понять какую роль время играет в создании документального фильма.

**Экспозиция** состоит из одной сцены, которая делится на два типа кадров. Первый тип – кадры происходящего в реальном времени и кадры «вставки», которые обогащают общую всю сцену, добавляя в нее дополнительные смыслы (возбуждая у зрителя работу ассоциативного мышления). В совокупности, вся сцена напрямую взаимодействует с закадровым тестом, без которого она выглядела бы просто как набор кадров. Для начала мы проанализируем кадры основного действия и лишь обозначим моменты, когда кадры «вставки» появляются в сцене. После, более подробно рассмотрим кадры «вставки» и определим их уместность в данной сцене.

*Общий хронометраж экспозиции– 34 секунд.*

Первый кадр основного действия сразу же погружает зрителя в мрачную атмосферу фильма. На экране ночной город запечатленный через ветровое стекло движущегося автомобиля. Фокус камеры переведен на стекло, так чтобы капли дождя падающие на него были отчетливо видны, дополняет композицию кадра, огни города сняты с использование эффекта «бокэ» находящиеся на заднем плане. Капли и огни сочетаясь в одном кадре создают драматичное настроение в кадре. Во втором кадре запечатлен спидометр автомобиля, а следом идет кадр «вставка». После, на экране вновь кадр основного действия – крупный план мужчины сидящий за рулем автомобиля, на его лицо периодически падает сложный (слабый фронтовой и жесткий контровой) свет с улицы. Следом идет второй кадр «вставка». В четвертом кадра основного действия, с точки зрения художественной композиции кадра мы видим повторение первого кадра, исключением служит переведенный фокус, теперь камера сфокусирована не на стекла, а на дороге (тем самым, более явно показывая зрителю движение). Во время этого кадра и последующего кадров зритель впервые слышит голос главной героини фильма – «Я позвонила Томасу… Томас приехал домой через две минуты… он мчался домой как сумасшедший…». Фокус наведен на зеркало заднего вида, в нем мы видим лицо водителя, данный кадр имеет наибольшую продолжительность в данной сцене. В этот момент мы слышим голос за кадром – «Я знаю что что-то не так, я пыталась привести его в чувства, но он не реагировал на мои действия». Далее идет кадр «вставка». После череда очень коротких кадров основной сцены (создающих динамику происходящего), которые сопровождаются закадровым тестом – «Скорая помощь приехала через три минут, но он уже был мертв». Экспозицию завершает кадр вставка о котором подробнее будет сказано в выводе данной сцены.

**Выводы:** несмотря на малую продолжительность, сцена состоит из 18 кадров, из них 13 – это кадры основного действия сцены и 5 кадров – «вставок». Данная сцена наиболее динамична во всем фильме и является некоей абстрактной ретроспективой, на экране зритель наблюдает воссозданные события, но при этом у него остается ощущение, что действие происходит в данный момент. Такое эффект достигнут благодаря коротким интервалам каждого кадра, исключением служат кадры, которые автор нарочно удлиняет для того, чтобы у зрителя была некая пауза для размышления, а также для того, чтобы героиня (голос за кадром) гармонично с изображением закончила мысль начатого предложения.

Кадры – «вставки», как было сказано ранее, несут очень важную смысловую нагрузку. Автор фильма использует параллельный ассоциативный монтаж, «вставки» помогают создать в сознании зрителей ассоциации, позволяют зрителю увидеть происходящее в фильме в нескольких временных пространствах.

В финальном кадре «вставке», о котором шла речь выше, на экране зритель видит дом в котором выключен свет. Кадр символизирует смерть в семье. Забегая вперед, скажем, что этот же кадр (только в доме горит свет и в окне мы видим родителя с маленьким ребенком) использован в самом конце фильма, и создает кольцевую композиции (жизнь вновь пришла в дом).

**Завязка** по структуре более простая чем экспозиция, в ней нет параллельного монтажа, но присутствуют кадры, которые взаимодействуя с закадровым тестом активизируют у зрителя ассоциативное видение. Художественно выразительной особенностью этой части фильма служат фотографии использованные вместо видео.

*Общий хронометраж завязки– 30 секунд.*

Завязка начинается с кадра в котором зритель видит серое небо снятое через ветки деревьев и косяк улетающих птиц. Кадр продолжает ассоциативную линию, потери члена семьи. В следующем кадр (фотографии), Грю стоит у окна, кадр взаимодействует с предыдущим кадр, благодаря чему складывается ощущение,что женщина смотрит на улетающих птиц. За кадром слышен голос – «Последние три месяца жизни, Лукас был болен или раздражен… для каждого в нашей семье очень больно говорить о нем». В следующих двух кадрах вновь использованы фотографии вместо видео. На первом кадре зритель видит фоторамку с двенадцатью маленькими фотографиями Лукаса, которые были сделаны в каждый месяц его первого года жизни. На втором кадре, запечатлен портрет Грю, крупный план, женщина стоит у окна. Далее, идет еще несколько фотографии на которых Грю держит маленько Лукаса на руках. Между этими кадрами вставлен видео фрагмент (Грю ходит по пустому дому), этот фрагмент необходим для создания ощущения одиночества. Героиня одна среди своих воспоминаний.

**Выводы:** сцена состоит из 7 кадров, из которых 5 являются фотографиями. Применение статичных кадров в фильме обусловлено следующим: фотографии имеют более высокое разрешение изображения, что позволяет использовать их в качестве выразительного средства, в ситуации, когда автору нужно подчеркнуть какую-то деталь, заострить внимание зрителя на отдельной эмоции (как в случае с крупным планом Грю) или остановить время, сделать сцену более растянутой в отношении других сцен.

**Перипетии,** наиболее продолжительный отрывок фильма, который состоит из трех частей. В основной части истории мы узнаем о множестве отягчающих фактов с которыми пришлось столкнуться молодой семье. Также как и в экспозиции в этом отрывке используется ассоциативный монтаж, кадры «вставки» пронизывают структуру отрывка. А также, зритель знакомить еще с одним героем фильма, Томасом (муж Грю). Комментарии Томаса вставлены между двумя фразами Грю.

*Общий хронометраж перипетий – 2:45 секунд.*

Первая часть перипетий. На экране зритель видит дом семьи Сервин, мимо которого проезжает велосипед. Этот кадр является переход между завязкой и перипетиями. Движение в кадре означает новые перемены в жизни Грю и Томаса. Параллельно с первым и последующими тремя кадрами, Грю произносит – «Три дня спустя приехали полицейские, они сообщили о том, что я обвиняюсь в убийстве. Что я избила своего ребенка до смерти». Во время произнесения этих строк, на экране мы видим как Грю выходит из дома и склонив голову уходит прочь. Между этими кадрами вставлен еще один кадр, на котором запечатлена статуэтка, снятая напротив окна в квартире Грю (свет падает только на половину лица статуэтки). В совокупности эти три кадра усиливают информацию произнесенную за кадром. Грю словно становится изгоем в лице общества. Следующие кадры словно говорят зрителю – «детей здесь больше нет». В кадре запечатлена детская соска лежащая в стороне, а также игрушечный медведь лежащий на животе, следом идет кадр пустой детской площадки. Следующая реплика Грю, «В течении девяти часов они задавали одни и те же вопросы, снова и снова один за другим. В какой-то момент я была готова сказать – да, я сделала это! Заткнитесь!». Реплика сопровождается крупным планом Грю в темноте и двумя кадрами, которые были сняты снаружи дома. В следующем кадре мы видим как Грю стоит у окна, точно также как в начале завязки фильма, только в этот раз камера находится внутри дома и снимает отражение Грю в стекле. Данный кадр очень важен в композиции фильма, он и идентичный ему кадр в завязке работают вместе и являются одним действием, которое было разделено флэш-бэком, то есть происходящее в данный момент является настоящим в картинном времени, а то что было показано между – прошлым. Последний кадр первой части перипетий также сопровождается репликой Грю и служит переходом ко второй части перипетий – «В конце концов,Томас отвез меня в психологическую лечебницу».

Во-второй части зритель знакомится с Томасом, в этот момент становится понятно, кто был тот мужчина за рулем вначале фильма. Действие фильма переносится из дома семьи Сервин в совершенно другую локацию. Теперь в кадре мы видим лес в котором тренируется Томас. Сцена начинается с крупного плана лица Томаса. Камера плавно подъезжает к лицу, так близко, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на эмоции Томаса. Это необходимо, чтобы подчеркнуть его отношения к тому, как с ним и его семьей поступила полиция, до чего довела , о чем он говорит за кадром – «Это было похоже на выживание, полиция установила микрофоны по всему дому. Из-за этого я был очень зол, потому что, когда ты знаешь, что полиция слышит все что происходит в твоем доме это может привести к развалу семьи». Вторая часть заканчивается также как и начинается, крупный план лица Томаса. Только в этом кадре Томас уже измотан тренировкой, но воспринимается это так, словно воспоминания причинили ему боль и ему нужно отдышаться, мы видим как дергается каждый мускул на лице мужчины.

В заключительной, третьей части перипетий зритель возвращается в дом Грю и Томаса. За кадром слышим голос Грю – «Каждый допрос, они просто сидели и слушали. Это было очень тяжело». В кадре мы видим крупный план рук, на которые падет контрастный свет из окна. Далее, крупный план лица Томаса, которое находится в тени. Создается ощущение что он тоже принимает участие в допросе. Грю продолжает – «Спустя время, исследования не выявили того, что мы причастны к смерти Лукаса». В кадре Томас и Грю сидят вместе и читают письма с планшета. Далее, оператор меняет ракурс и снимает их же, только через окно общим планом. «Но многие мои друзья повернулись ко мне спиной, продолжая думать, что я совершила убийство» – продолжает Грю. На экране абстрактные кадры (ночь, деревья в свете фонарей), Грю стоит одна снаружи дома. «Пережить потерю своего ребенка и потерю друзей это очень не просто. Потому что постоянно ощущаешь чувство вины» – говорит женщина. В этот момент на экране мы видим Грю сидящую на диване, она смотрит в окно. «После четырнадцати месяцев обвинений со стороны полиции, мы получили письмо, в котором было сказано, что полиция нее может доказать мою вину и они закрыли дело» – говорит за кадром Грю. Ее слова сопровождает кадр закатного неба сине-красного цвета, что означает, что дело закрыто.

**Выводы:** первая сцена состоит из 12 кадров, вторая из 8, третья из 15. В общей сложности 35 кадров. Временные интервалы кадров колеблются от очень коротких в динамичной части сцены (Тренировка Томаса), до длинных, используемых в общих планах. В сцене использованы абстрактные-настроенческие кадры создающие атмосферу истории (деревья в свете фонарей, колышущиеся ветви кустов, закат), а также, кадры содержащие детали (брошенные мягкие игрушки и т.д).

**Остановка**, следующий элемент композиции фильма. С этого момент конфликт в картине идёт на спад. Герои фильма постепенно возвращаются к нормальной жизни. Но для Грю остается еще одни важный вопрос, на который предстоит ей ответить самой себе.

*Общий хронометраж остановки – 21 секунда.*

В начале фильма, на экране зритель видит еще две фотографии в рамках, на этот раз на них запечатлены Грю, Томас и его дочери. Рядом с этой фотографией мы видим еще один снимок, на котором младенец. На момент просмотра этой сцены, зритель может только лишь догадываться, кто этот младенец, в первую очередь подумав что это Лукас. На следующих кадрах мы видим, как Томас проводит время со своими дочерями, дети помогают отцу в гараже, моют мотоцикл, чистят спортивную форму. Девочки и Томас счастливы. Параллельно выше перечисленным кадрам мы слышим закадровый голос Грю – «Я люблю дочерей Томаса, они красивые, просто удивительны!». На экране Томас, рядом с ним его дочери, они вместе смотрят в экран компьютера. «Но это очень трудно, видеть то, что у него есть его дети, а у меня нет». В следующем кадре зритель видит брошенную на пол кукла «А у меня нет шансов вернуть мое дитя…» продолжает – Грю.

**Вывод:** сцена состоит из 6 кадров и одной фотографии. За исключением последнего кадра, сцена смонтирована линейно, повторяя точный порядок (хронологию) событий. Примерное одинаковое время интервалов кадров.

**Кульминация** фильма начинается после следующих слов Грю – «Я потратила три года, чтобы понять, смогу ли я еще раз любить кого-то так сильно потратила». В первом кадре зритель видит счастливую Грю, раскачивающую меленького ребенка на качелях, в последующих двух кадрах, Грю играет со все тем же ребенком (постепенно становится ясно, что это не Лукас). «Это страшно, очень страшно вновь получить шанс иметь ребенка, нового, маленького ребенка» – продолжает Грю. Кадр снят общим планов, на детской площадке все семья Сервин, Грю обнимает Томаса, все счастливы.

*Общий хронометраж кульминации – 27 секунд.*

**Вывод:** сцена состоит из 5 кадров. Вкадре на детской площадки в конце сцены видна аллюзия, отсылающая нас к другому кадру из завязки фильма (в завязке детская площадка пустая, в кульминации на ней играют дети). В кульминации действие происходит в настоящем экранном времени, мы видим как герои фильма счастливы в данный момент, но благодаря эффекту аллюзии, зритель вспоминает о прошлом героев, о том с какими трудностями столкнулась семья.

В **развязке** зритель у знает о том, что у Томаса и Грю появился маленький ребенок. Сцена начинается с того, что маленькая девочка вбегает в кадр, останавливается на секунду, мы не видим ее лица, но слышим, как она обращается к родителям. Грю за кадром произносит – «Это новая жизнь […] Вспоминая о потере ребенка, нужно забыть половину, потому что это уже в прошлом». Параллельно с закадровым голосом на экране мы видим ряд кадров, на которых Селин заботливо укладывает свою куклу спать и идет играть с отцом. На последнем кадре мы запечатлен дом семьи Сервин, через окно видно, как Томас укладывает спать Селин.

*Общий хронометраж развязки – 50 секунд*

**Вывод:** сцена состоит из 10 кадров. Все кадры в сцене имеют примерно одинаковое значение временных интервалов. Кадр снятый через стекло (Селин отходит от игрушечной кроватки и идет на кухню к отцу), имеет важно значение с точки зрения фактора времени внутри фильма, а также с художественной стороны. Отражение в стекле создает своеобразный пространственно-временной «портал», два изображения словно накладываются друг на друга. В кадре мы видим прошлое (старые ободранные стены в темной комнате в которой делают ремонт), вместе с тем, в этом же кадре мы видим настоящее, через отражение в зеркале другой комнаты, в которой играет Селин. Заключительный кадр в фильме полностью повторяет последний кадр из экспозиции (дом в котором теперь уже горит свет), таким образом закольцовывая композицию фильма.

**Авторское время в создании документального фильма «Losing Lukas»**

В данном параграфе мы подробно опишем процесс создания фильма «Losing Lukas». Последовательно перечислим все этапы производства картины и акцентируем внимание на наиболее важные моменты создания кинопроизведения.

Прежде чем мы приступим к анализу, следует перечислить последовательность этапов производства данного документального фильма.

1. Выбор темы
2. Поиск истории, героев на выбранную тему (исследование или так называемый рисёчинг[[105]](#footnote-105))
3. Знакомство с героями (первичное интервью)
4. Разработка концепции фильма (работа с первичным интервью)
5. Съемочный процесс
6. Первичный монтаж
7. Вторичное интервью (основное)
8. Досьемки материала (видео, фото, звук)
9. Работа с финальным интервью
10. Финальный монтаж
11. Презентация фильма

Выше приведенные этапы создания документального фильма в совокупности, не являются коконом, какой-то универсальной формой, так как выбор методов работы над создание кино, во многом зависит от авторского замысла и видения конечного результата. Но следует отметить, что данная схема имеет широко распространение в сфере кинопроизводства короткометражных историй.

1. **Выбор темы**

Отправной точкой создания документального фильма, является выбор темы. В случае фильма «Losing Lukas», тема звучит просто: «Семья». Автор фильма был ограничен в выборе темы, так как она была задана преподавателями Датской школы медиа и журналистики. Следовательно, в нашем случае этап выбора является не больше чем вступлением к основному анализу.

В ТВ- и кинопроизводстве, где создание документальных фильмов поставлено на конвейер, выбор темы определяют потребности рынка, а в творчестве независимых авторов, тему определяет сфера их собственных интересно, увлечений.

1. **Поиск истории, героев на выбранную тему**

Второй не менее важный этап создания документального фильма– это рисёчинг. Под этим словом мы подразумеваем поиск истории и ее героев в рамках заданной темы.

Первоначально, поиск истории проходил путем мозгового штурма вместе с соавтором. Отметив наиболее интересные из пришедших на ум историй, автор используя интернет приступил к поиску соответствующих событий и героев. Например, первоначально ключевым моментом историей фильма, должна была стать семья с давними традициями (семья рыбаков в нескольких поколений, часовщиков, спортсменов, автогонщиков и т.п).

Поиск героев – занятие, которое требует терпения, любознательности и готовности принимать отказы, даже если изначально потенциальный герой согласился стать участником документального кино. В некоторых случаях найти героя довольно просто, необходимо только оглянуться вокруг себя или поинтересоваться у своих друзей, знают ли они кого-то подходящего. Но чаще всего, найти подходящего героя достаточно трудно, на это могут уйти дни, недели или даже месяцы. В случае с героями фильма «Losing Lukas», ситуация сложилась следующим образом. Сузив спектр поиска историй по ключевым словам: «семья, традиции, гонщики», нам удалось найти мужчину примерно 35 лет, который с детства занимается профессиональными гонками, его отец был пилотом гоночного автомобиля, а его дети интересуются экстремальными видами спорта, включая мотокросс. Мужчина согласился на встречу и на первичное (ознакомительное) интервью.

1. **Знакомство с героями**

Определенно, если есть договоренность с героем, что в первый же день будет осуществлена съемка. Следует обсудить заранее специфические особенности места, в котором будет происходить съемка и интервью. Необходимо заранее спланировать, список техники, который понадобиться во время съемок. Возможно, интервью будет проходить в помещении с недостаточным количеством света, тогда, помимо микрофона и камеры, следует взять искусственный источник света или отражатель. Но не всегда герой согласен на съемку в первый же день, в таком случае достаточно взять микрофон и фотокамеру, чтобы сделать несколько портретов героя (позже изучить особенности лица, для того, чтобы знать с какого ракурса лучше снимать героя в дальнейшем), а также для того, чтобы зафиксировать локацию, если в последующие дни в этом месте будет вестись съемка. Важно запечатлевать детали интерьера, так как через эти детали часто можно рассказать о владельце интерьера или просто использовать в качестве перебивок.

Во время разговора с героем (Томасом), стало известно множество интересных фактов о его семье, в том числе о его жене (Грю), которая потеряла ребенка.

1. **Разработка концепции фильма**

Подробно изучив первичное интервью, выделяя наиболее интересные факты из жизни семьи героев фильма, автор приступает к конструированию сюжетной линии произведения. Главным шагом стало решение автор отказаться от идеи снять документальное кино о традициях в семье. Автор решил сфокусироваться на истории потери ребенка, так как эта тема несет важный социальный характер.

1. **Съемочный процесс**

Определив фокус истории и составив план работы, съемочная группа отправляется на первые съемки. Именно в первый день съемок становится ясно, насколько трудно будет осуществить проект. Автор фильма ближе узнает героя, встречается с другими действующими лицами. Первая встреча с Грю была достаточно скомканной, достаточно сложно определить насколько женщина искренна в том что говорит и делает. В этот же день автор фильма впервые встретился с Селин, дочерью Томаса и Грю. Было трудно поверить насколько семья Сервин открыта для разговоров, что не типично для датских людей. В какой-то момент сложилось ощущение, что идет съемка реалити-шоу, а не документального фильма. Герои абсолютно не реагировали на камеру и вели себя естественно, не замечали ее, жили своей жизнью.

В общей сложности съемочный процесс фильма занял 16 дней. Было отснято огромное количество интересного материала, который не был включен в фильм, по причине ограниченного хронометража картины. Съемка велась на две фотокамеры со сменными объективами. Часть кадров снята со штатива, но большая часть с рук. По мимо видео, периодически велась фотосъемка. Лайф звук записывался на микрофон «пушку» и «зум» диктофон, интервью записывалось на петличку.

1. **Первичный монтаж**

В конце каждого съемочного дня, имея свежий видео материал, проводился первичный монтаж фильма. Под этим понятием мы имеем ввиду, просмотр и отбор видео материала, импорт в программу «Final Cut Pro», выделение и назначение индивидуального тега каждому важному фрагменту видео. Это был первый опыт работы автора в программе «Final Cut Pro». Стоит отметить, что данная программа, максимальна удобна для коллекционирования фрагментов фильма на этапе первичного монтажа. На монтажной линейке выделяем интересующий нас фрагмент видео, приписываем к нему ключевые слова, например: «Томас», «Томас за рулем», «Томас тренировка», «Томас на работе». Эти фрагменты автоматически сохраняются в одну папку в которой содержатся видео материалы связанные только с Томасом. Таким образом, к моменту финального монтажа, все видео файлы будут систематизированы, доступ к ним будет осуществлять через запрос в поисковике «Final Cut Pro».

Спустя несколько дней съемок стали известны новые факты, о которых герои не обмолвились в первом интервью, так же, в конце первичного монтажа стало ясно, какие сцены нужно еще доснять и на что обратить внимание.

1. **Вторичное интервью**

Изначально герои фильма были предупреждены о том, что интервью будет проходить в два этапа (ознакомительное и основное). К моменту проведения основного интервью, автору фильма было известно все о семье Сервин и о трагедии случившейся несколько лет назад. Интервью с каждым героем длилось порядка двух часов с перерывами посередине. Было принято решение записать только звук, не снимать видео, для того чтобы не отвлекать героев посторонними движениями оператора. Была поставлена цель создать во время интервью условия очень лично беседы, в которой герои могут рассказать о случившемся со всей эмоциональностью.

1. **Досьемки видео материала**

После записи основного интервью появилась потребность в дополнительном видео материале, так как достоверно проиллюстрировать события происходящие в прошлом не просто, если не прибегать к банальному приему реконструкции событий. Автор фильма, хотел рассказать о «прошлом» через череду ассоциаций. Для этого необходимо было спланировать и потратить несколько вечеров, чтобы снять закат и ночные улицы города, которые визуально иллюстрируют отдельные сцены в фильме.

1. **Работа с финальным интервью**

Расшифровка интервью заняла огромное количество времени. Основной проблемой являлся не идеальный английский язык главной героини. В конечно итоге на руках у автора фильма было около 70 страниц текста, из которого нужно было вычленить действительно сильную историю. Обилие фактов, каждый из которых казался важным и интересным, сбивало с толку. Прежде чем приступить к монтажу было рассмотрено около 10 вариантов развития событий в фильме, структура каждого варианта полностью соответствовал законам композиции в кино произведении. Ограниченный хронометраж картины задавал очень жесткие рамки отбора материала, спустя два дня работы с текстом, на руках у автора оказалась финальная версия рассказа Грю и Томаса.

1. **Финальный монтаж**

Работа началась с монтажа звуковой дорожки, воедино были составлены все нужные элементы интервью. Далее, был подобран визуальный материал с расчётом ритмов каждой сцены. Некоторые сцены уже были смонтированы во время первичного монтажа, оставалось только синхронизировать их с закадровым текстом. Монтажный процесс длился около суток без перерыва, за это время было смонтировано по меньшей мере 4 версии фильма с разным хронометражем, визуальным рядом и т.п.

1. **Презентация фильма**

Ключевым моментом авторского времени в кинематографе в своем исследовании и мы назовем презентацию фильма. Так как именно во время показа картины происходит магия кино, зритель погружается в мир героев, сопереживает, видит значительный отрезок жизни героев всего за несколько минут, перемещаясь из настоящего в прошлое и наоборот.

**Заключение**

В нашем исследовании мы попытались ответить на вопрос, что такое фактор времени в документальном кино. Изучив различные концепции времени в области философии, психологии, социологии и физики, а также рассмотрев «время» в искусстве, мы пришли к выводу, что понятие «фактор времени» в каждой из дисциплин имеет огромное количество интерпретаций.

В философии есть две основные теории времени (Платон и Аристотель), у каждой из них есть свои последователи. В психологии интерпретаций времени великое множество. Социально же время объединяет временные концепции философии и психологии, при этом социальная тематика является самой перспективной и потенциально плодотворной для документального кино. Современные документальные фильмы часто используют прием отражения эпохи через типичных и уникальных героев. В документальном кино управление временем является одним из ключевых способов конструирования действительности и участия автора в документальном кино.

Автор проанализировал художественные и документальные фильмы таких режиссеров как С. Эйзенштейн, Д. Вертов, А. Тарковский, И. Бергман, К. Таррантино, К. Нолан, автор данного исследования смог определить основные методы, а также структурообразущие и художественного приемы использования времени в кинематографе.

На примере собственной работы автор научился использовать в практике разные пласты времени, переплетать их и делать повествование в фильме многослойным.

**Литература**

1. Абасов А. С. Пространство. Время. Познание. Баку: Элм, 1986. 120 с.
2. Абульханова К. А., Березина Т. Н. Время личности и время жизни. СПб., 2001.304 с.
3. Августин А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / Аврелий А. М.: АСТ, 2003. – 440 [8] c.
4. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. – 527 с.
5. Анализ драматического произведения. Л.: Изд. ЛГУ, 1988. –367 с.
6. Аксёнов Г.П. Причина времени. М.: Изд. ЛКИ, 2001. – 304 с.
7. Анисов A.M. Время и компьютер: негеометрический образ времени / A.M. Анисов. М.: Наука, 1991. – 152 с.
8. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: Учебное пособие. М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
9. Адамьянц Т. Э. К диалогической телекоммуникации: от воздействия к взаимодействию. М.: Институт социологии РАН, 1999. 136 с.
10. Антология мировой философии. М., 1969. Т. 1, Ч. 1. 576 с.
11. Аристотель. Сочинения: 4 т.. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1981. Т. З. 163
12. Артемов В. А. Социальное время: проблемы изучения и использования. Новосибирск: Наука, 1987. 240 с.
13. Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М.: Наука, 1982. 221 с.
14. Бахтин М. М. Автор и герой: к филос. основам гуманитар, наук. СПб. : Азбука, 2000. 332 с.
15. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного факта. – М.: Флинта; Наука, 2005. 495 с.
16. Бакулев Г. П. Массовая коммуникация: Западные теории и концепции: Учебное пособие для студентов вузов / Г. П. Бакулев. М.: Аспект-Пресс, 2005. 176 с.
17. Бергер П. Лукман Т. Социальное конструирование реальности. М.: Из-во «Медиум», 1995. 322 с.
18. Бергсон А. Длительность и одновременность. Пг., 1923. 154 с.
19. Бердяев Н. А. Смысл истории. М., 1990. 366 с.
20. Бережная М. А. Социальная тележурналистика. «Роза мира», СПб., 2005. 217 с.
21. Белянинов С.А. Документальный видеофильм: Этап становления. – М.; Искусство, 1982
22. Блохин И. Н. Журналистика в этнокультурном взаимодействии: учебное пособие. – СПб.: С.-Петерб.гос. ун-т, 2013.
23. Будяк Л.М, Караваев Д.Л. Страницы истории отечественного кино. – М.: Материк, 2006.
24. Вакурова Н.В, Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. – М.: Проспект, 1997.
25. Верещагин Е.М., Язык и культура, - М.: 1990.
26. Вознесенская И.Н. Звуковое решение фильма, - М.: Наука, 1984.
27. Герлингхауз Г. Кинодокументалисты в битвах нашего времени. –М.: Радуга, 1986.
28. Гинзбург С.С. Кинематография современной России. – М.: Аграф, 2007.
29. Горбатский В.И. Документальное кино XX века: Кино-операторы от А до Я. – М.: «Материк», 2005.
30. Гайденко П. П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке / М.: Прогресс-Традиция, 2006. 464 с.
31. Гаймакова Б. Д. Методика и практика редактирования телевизионных передач. М., 1975. 131 с.
32. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. М,. 1975. Т. 2: Философия природы.
33. Голдовская М. Е. Человек крупным планом: Заметки теледокументалиста. М.: Искусство, 1981. 215 с.
34. Горин Д. Г. Пространство и время в динамике российской цивилизации М.: Едиториал УРСС, 2003. 280 с.
35. Грабельников А. А. Средства массовой информации постсоветской России. М.: Изд-во РУДН. 1996. 167 с.
36. Грачев В. И. Коммуникации. Ценности. Культура: (опыт информационно.-аксиологического анализа). СПб.: Астерион, 2006. 247 с.
37. Гумилев Л. Н. Этнос и категория времени. Л., 1970.
38. Гуревич П. С. Приключения имиджа: Типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия. М.: Искусство, 1991. 221 с.
39. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени // Собр. соч. Т. 1. / Пер. с нем., предисл., сост. В.И. Молчанова М.: Логос-Гнозис, 1994 162 с.
40. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества. – 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Материк, 2005.
41. Дзига Вертов: Из наследия. Том 1. Драматургические опыты. - М.: Эйзенштейн-центр, 2004
42. Ильченко С. Н. Современные аудиовизуальные СМИ: новые жанры и формы вещания. СПб.: Роза мира, 2006. 140 с.
43. Ильченко С. Н., Окне О. А. Телевидение в эпоху Интернета. СПб.: Лаборатория оперативной печати ф-та журналистики СПбГУ, 2005. 198 с.
44. Ильченко С.Н., Познин В.Ф., Почкай Е.П. Технология СМИ. Творческие профессии на ТВ и радио. – СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003.
45. История советского кино. 1917 – 1967. В 4-х томах. Т. 1. 1917 – 1931. –М.: «Искусство», 1969.
46. Муратов С.А. Нравственные принципы тележурналистики: Опыт этического кодека — М., 1997.
47. Муратов С. А. Пристрастная камера: учебное пособие. – М.: Аспект Пресс, 2004.
48. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения / Учебное пособие, СПб., 2015.
49. Рабигер М. Режиссурa документaльного кино и "Постпродaкшн"// Учебное пособие. - М., 1999.
50. Селянинова Е.В. Сценарий как первооснова телевизионного документального фильма, - Екб., 2006.
51. Суркова О.Л. Книга сопоставлений. Тарковский–79. М.: Киноцентр, 1991. – 176 с.
52. Тарковский A.A. Запечатленное время // Искусство кино. 2001. № 12. – 40 – 55 с.
53. Тарковский А.А. Уроки кинорежиссуры / А. Тарковский. М.: ВИППК, 1993. – 92 с.
54. Тарковский в контексте мирового кинематографа: Материалы международной конференции 22 ноября 2002 года / Сост. Нехорошев Л.Н., Ростоцкая М.А., Утилов В. А., М.: ВГИК, 2003. – 192 с.
55. Телегин С.М. Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. М.: Карьера, 1995. – 450 с.
56. Теория литературы: учебн. пособие в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. Н.Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2008. – 512 с
57. Трельч Э. Историзм и его проблемы. М. : Юристъ, 1994, – 720 с.
58. Туркин В.К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. – 320 с.
59. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.:Наука,1977.– 574 с.
60. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009. – 336 с.
61. Тюпа В.И. Модусы художественности // Введение в литературоведение
62. Утилова Н.И. Монтаж как средство художественной выразительности. Ч. I, II. М.: ВГИК, 1998. – 294 с.
63. Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М: Искусство, 1963. – 288 с.
64. Феллини о Феллини. Интервью. Сценарии. М.: Радуга, 1988. – 478 с.
65. Феофраст. Характеры. Репринтное воспроизведение. Изд. 1974 года. СПб.: Наука, 2007. – 125 с.
66. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX– XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общая ред. Г.К. Косикова. М.: Изд. МГУ, 1987. – 232 – 263 с. («Университетская библиотека»).
67. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
68. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности, Ольга Фрейденберг; сост., послесл., коммент. Н. Брагиской; Екатеринбург: У-Фактория. 2008. – 896 с.
69. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм. М.: Искусство, 1992. – 234 с.
70. Фуко М. Психическая болезнь и личность / Пер. с фр., предисл. и коммент. О.А. Власовой. СПб.: Гуманитарная академия, 2009. – 320 с.
71. Хаакман А. По ту сторону зеркала: кино и вымысел. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 392 с.
72. Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Академический проект, 2011. – 460 с. («Философские технологии»).
73. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
74. Эйзенштейн С.М. Метод. В 2 т. Т.1. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. – 496 с.
75. Эйзенштейн С.М. Метод. В 2 т. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. – 689 с.
76. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. – 578 с.
77. Эйзенштейн С.М. Определяющий жест // Метод. М.: Музей-кино, Эйзенштейн-центр. – 164– 199 с.
78. Юнг, К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К.Г. Юнг. Минск: Харвест, 2003. – 496 с.
79. Якобсон P.O. Конец кино? // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1984. – 25 – 32 с.

**Видеоматериалы**

1. Ален В. «Полночь в Париже»
2. Ален В. «Матч поинт»
3. Бергман И. «Земляничная поляна»
4. Бергман И. «Седьмая печать»
5. Бергман И. «Стыд»
6. Бергман И. «Сцены из супружеской жизни»
7. Вертов Д. «Человек с киноаппаратом»
8. Вертов Д. «Даешь врздух»
9. Вертов Д. «Сегодня»
10. Вертов Д. «Киноглаз»
11. Вертов Д. «Три песни о Ленине»
12. Гиллиам Т. «12 обезьян»
13. Гонди М. «Вечное сияние чистого разума»
14. Грубер Дж. «Эффект бабочки»
15. Джонсон Р. «Петля времени»
16. Келли Р. «Донни Дарко»
17. Лаймон Д. «Грань будущего»
18. Михалков Н «Анна: от 6 до 18»
19. Мэйбери Д. «Пиджак»
20. Нолан К. «Интерстеллар»
21. Нолан К. «Начало»
22. Пудовкин В. «Мать»
23. Пудовкин В. «Суворов»
24. Пудовкин В. «простой случай»
25. Пудовкин В. «Потомок Чингисхана»
26. Пудовкин В. «Конец Санкт-Петербурга»
27. Пудовкин В. «Адмирал Нахимов»
28. Тарантино К. «Криминальное чтиво»
29. Тарантино К. «Четыре комнаты»
30. Тарковский А. «Зеркало»
31. Тарковский А. «Солярис»
32. Тарковский А. «Сталкер»
33. Тарковский А. «Настольгия»
34. Тарковский А. «Иваново детство»
35. Тыквер Т. «Облачный атлас»
36. Уорд В. «Куда приводят месты»
37. Фон Триер Л. «Нимфоманка»
38. Фон Триер Л. «Нимфоманка 2»
39. Шумахер Д. «Роковое число 23»
40. Эйзенштейн С. «Иван Грозный. Сказ второй: Боярский заговор»
41. Эйзенштейн С. «Иван Грозный»
42. Эйзенштейн С. «Броненосец Потемкин»
43. Эйзенштейн С. «Стачка»

1. Платон, Тимей, 37Д; Соч., ч. VI, M., 1873, стр. 402 – 403. [↑](#footnote-ref-1)
2. Уитроу Д. Естественная философия времени. – М : УРСС, 2004. стр. 11. [↑](#footnote-ref-2)
3. Москвин В. А., Попович В. В. Философско-психологические аспекты исследования категории времени //Credo, теоретический философский журнал. – 1998. – №. 6. – С. 12. стр. 78. [↑](#footnote-ref-3)
4. Аристотель. Физика. // Аристотель. Сочинения: 4 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1981. Т. З. С. 95 [↑](#footnote-ref-4)
5. Аристотель. Физика. // Аристотель. Сочинения: 4 т. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1981. Т. З. Стр. 95. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же [↑](#footnote-ref-7)
8. Уитроу Д. Естественная философия времени. – М : УРСС, 2004. стр. 18. [↑](#footnote-ref-8)
9. Августин. А. Исповедь // Августин Аврелий. Исповедь. Абе­ляр П. История моих бедствий. М., 1992. С. XI, 20. [↑](#footnote-ref-9)
10. Августин. А. Исповедь // Августин Аврелий. Исповедь. Абе­ляр П. История моих бедствий. М., 1992. С. XI, 20 [↑](#footnote-ref-10)
11. Верхошанская Р. Н. Социальное время-пространство: (Философско-методологический анализ): дис.. канд. филос. наук. Казань, 2004. Стр. 34 [↑](#footnote-ref-11)
12. Спиноза Б. Основы философии Декарта, доказанные геометрическим способом/Избранные произведения //Ростов-на-Дону:«Феникс. – 1998. Стр.134. [↑](#footnote-ref-12)
13. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления //М.: Республика. – 1993. – Т. 447. – С. 328.. Стр. 133. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же. [↑](#footnote-ref-14)
15. Там же. [↑](#footnote-ref-15)
16. Бытие фиксирует аспект существование сущего в отличие от его сущности. Если сущность определяется вопросом: «Что есть сущее?», то бытие вопросом: «Что значит, что сущее есть?» [↑](#footnote-ref-16)
17. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления //М.: Республика. – 1993. – Т. 447. – С. 328. Стр.150. [↑](#footnote-ref-17)
18. Там же. [↑](#footnote-ref-18)
19. Бердяев Н. Л. Смысл истории. М., 1990. С. 57–58. [↑](#footnote-ref-19)
20. Сивиринов Б. С. Социальное время и перспектива: Феноменология, функции, модусы. Стр. 78. [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же. [↑](#footnote-ref-21)
22. Кононенко И. Б. Культурология в терминах, понятиях, именах. М.: Щит . 2001. С. 242. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ярошевский М. Г. История психологии от античности до середины ХХ в //М.: Мысль. – 1996. Стр. 85 [↑](#footnote-ref-23)
24. «Реляционный» от англ. Relation («отношения», «зависимость», «связь»). [↑](#footnote-ref-24)
25. Цуканов Б.И. Анализ ошибки восприятия длительности// Вопросы психологии. 1985. № 3. Стр. 23. [↑](#footnote-ref-25)
26. Там же. [↑](#footnote-ref-26)
27. Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. Вып. VI. М.: «Прогресс», 1978. С. 88-135. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же. [↑](#footnote-ref-28)
29. Джеймс У. Психология. М.: «Педагогика». 1991.368 с. [↑](#footnote-ref-29)
30. Гареев Е.М. Межцентральные взаимоотношения неокортекса при оценке времени и ее психофизиологические закономерности. Дис. канд. биол. наук. Уфа .: 1987. 234 с. [↑](#footnote-ref-30)
31. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: В 2-х т. Т. 1. М.: Педагогика”. 1989 г. Стр. 448. [↑](#footnote-ref-31)
32. Москвин В.А., Попович В.В. Нейропсихологические аспекты исследования временной перцепции у здоровых лиц// I Международная конференция памяти А. Р. Лурия. Сб. докладов под ред. Е. Д. Хомской, Т. В. Ахутиной. М.: Изд-во РПО, 1998. С. 160-166. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же [↑](#footnote-ref-33)
34. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. Изд-во ЛГУ, 1968. Стр. 336. [↑](#footnote-ref-34)
35. Джеймс У. Психология. М.: «Педагогика». 1991. Стр. 97. [↑](#footnote-ref-35)
36. Цуканов Б.И. Анализ ошибки восприятия длительности// Вопросы психологии. 1985. № 3. [↑](#footnote-ref-36)
37. Зейгарник Б. В. Теория личности К. Левина. М.: Изд-во МГУ. 1981. Стр. 118. [↑](#footnote-ref-37)
38. Серенкова В.Ф. Типологические особенности планирования личностного времени. Автореф. дис. канд. психол. наук. М.: 1991. Стр. 21. [↑](#footnote-ref-38)
39. Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А. Функциональные асимметрии человека. М.: Медицина. 1981. Стр. 288. [↑](#footnote-ref-39)
40. Москвин В.А., Попович В.В. Нейропсихологические аспекты исследования временной перцепции у здоровых лиц // I Международная конфе- ренция памяти А.Р. Лурия: Сб. докл. / Под ред. Е.Д. Хомской, Т.В. Ахутиной. М.: Изд-во РПО, 1998. Стр.160–166. [↑](#footnote-ref-40)
41. Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А. Функциональные асимметрии человека. М.: Медицина. 1981. Стр. 288. [↑](#footnote-ref-41)
42. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – " Изобразительное искусство", 1985. Стр. 147. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же [↑](#footnote-ref-43)
44. Цит. по: Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия». 2009. Стр. 7. [↑](#footnote-ref-44)
45. Лосев А. Ф. Проблемы вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. Стр. 133. [↑](#footnote-ref-45)
46. Ярская В. Н. Время в эволюции культуры. Саратов: Изд-во Саратовского университета, Стр. 1989. - 149. [↑](#footnote-ref-46)
47. Энциклопедия К2, 2014, //URL: <http://www.proza.ru/2015/01/04/1270> (дата обращения: 05.03.2015) [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же [↑](#footnote-ref-48)
49. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - 3-е изд. - М., 1979. Стр. 201. [↑](#footnote-ref-49)
50. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожинов. М., 1986. Стр. 544. [↑](#footnote-ref-50)
51. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. - СПб, 2001. Стр. 566. [↑](#footnote-ref-51)
52. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - 3-е изд. - М., 1979. Стр. 223. [↑](#footnote-ref-52)
53. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе //Бахтин ММ Вопросы литературы и эстетики. М. – 1975. – Т. 1.. Стр.147. [↑](#footnote-ref-53)
54. От греч. «завершение», «осуществленность». [↑](#footnote-ref-54)
55. Там же. [↑](#footnote-ref-55)
56. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе //Бахтин ММ Вопросы литературы и эстетики. М. – 1975. – Т. 1. Стр. 79. [↑](#footnote-ref-56)
57. Есин А. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие. – Litres, 2013. Стр. 155. [↑](#footnote-ref-57)
58. Тарковский А. Запечатленное время//Андрей Тарковский: Архивы //Документы. Воспоминания. М. – 2002. – С. 213. Стр. 77 [↑](#footnote-ref-58)
59. Там же. [↑](#footnote-ref-59)
60. Тарковский А. Запечатленное время//Андрей Тарковский: Архивы //Документы. Воспоминания. М. – 2002. Стр. 83. [↑](#footnote-ref-60)
61. Там же. [↑](#footnote-ref-61)
62. Там же. [↑](#footnote-ref-62)
63. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: Учебник, М.: ВГИК, 2009. Стр. 344 [↑](#footnote-ref-63)
64. Дзига В. Статьи, дневники, замыслы //М., Искусство. – 1966. Стр. 34. [↑](#footnote-ref-64)
65. Там же. [↑](#footnote-ref-65)
66. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж.-Избранные сочинения в 6-ти т. – 1964. Стр. 84. [↑](#footnote-ref-66)
67. Там же. [↑](#footnote-ref-67)
68. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж.-Избранные сочинения в 6-ти т. – 1964. Стр. 88. [↑](#footnote-ref-68)
69. Там же. [↑](#footnote-ref-69)
70. Там же. [↑](#footnote-ref-70)
71. Кулешов Л. В. Собрание сочинений в трех томах. – Искусство, 1988. Стр.44. [↑](#footnote-ref-71)
72. Иезуитов Н. М. Пудовкин, пути творчества. – Государственное издательство" Искусство", 1937. Стр. 59. [↑](#footnote-ref-72)
73. Там же. [↑](#footnote-ref-73)
74. Там же. [↑](#footnote-ref-74)
75. Иезуитов Н. М. Пудовкин, пути творчества. – Государственное издательство" Искусство", 1937. Стр. 99. [↑](#footnote-ref-75)
76. Правила жизни Ингмара Бергмана \\URL: <http://www.kinovoid.com/2013/12/blog-post_19.html> (дата обращения: 01.04.2015) [↑](#footnote-ref-76)
77. Цитата из фильма И.Э Бергмана «Земляничная поляна». [↑](#footnote-ref-77)
78. Тарковский А. Запечатленное время//Андрей Тарковский: Архивы //Документы. Воспоминания. М. – 2002. – С. 213. Стр 121. [↑](#footnote-ref-78)
79. Там же. [↑](#footnote-ref-79)
80. Там же. [↑](#footnote-ref-80)
81. Тарковский А. Запечатленное время//Андрей Тарковский: Архивы //Документы. Воспоминания. М. – 2002. – С. 213. Стр. 143. [↑](#footnote-ref-81)
82. Там же. [↑](#footnote-ref-82)
83. Там же. [↑](#footnote-ref-83)
84. Бикерман Э. Хронология древнего мира. Ближний Восток и античность. – 1975. Стр. 82. [↑](#footnote-ref-84)
85. Там же. [↑](#footnote-ref-85)
86. Каменцева Е. И. Хронология. – Высшая школа, 1967.Стр. 39. [↑](#footnote-ref-86)
87. Бухгольц Н. Н. Основной курс теоретической механики. – Рипол Классик, 2013. Стр. 124. [↑](#footnote-ref-87)
88. История советского кино, 1917-1967. В IV томах. Стр. 224. [↑](#footnote-ref-88)
89. Вертов Д. «Мы». URL //: <http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov> (дата обращения: 10.04.2015) [↑](#footnote-ref-89)
90. Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М.: Наука, 1982. Стр. 55. [↑](#footnote-ref-90)
91. Яковлев В. П. Социальное время. Ростов. 1980. С. 5. [↑](#footnote-ref-91)
92. Тертычный А. А. Жанры периодической печати URL: <http://evartist.narod.ru/text2/03.htm> (дата обращения: 24.02.2015) [↑](#footnote-ref-92)
93. Артемов В. А. Социальное время: проблемы изучения и использования. Новосибирск: Наука, 1987. Стр. 22. [↑](#footnote-ref-93)
94. Байдина В.С. Образ социального времени в телевизионном пространстве. СПБ.:2013 [↑](#footnote-ref-94)
95. Там же. [↑](#footnote-ref-95)
96. Мисонжников Б. Я. Отражение действительности в тексте //Основы творческой деятельности журналиста/ Ред.-сост. С. Г. Корконосенко. СПб.: Знание. 2000. С. 118-119. [↑](#footnote-ref-96)
97. Там же. [↑](#footnote-ref-97)
98. Усачева Н. И. К проблеме модальности публицистического текста (На материале немецкого и русского языков)//Анализ статей зарубежной художественной и научной литературы: Межвуз. сб. Вып. 7/Отв. Ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1996. С. 24, 26. [↑](#footnote-ref-98)
99. Байдина В.С. Образ социального времени в телевизионном пространстве. СПБ.:2013 [↑](#footnote-ref-99)
100. Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: синхронно-сопоставительный очерк. – 1990. Стр. 99. [↑](#footnote-ref-100)
101. Там же. [↑](#footnote-ref-101)
102. Национальная Ассоциация гонок серийных автомобилей (National Association of Stock Car Auto Racing) [↑](#footnote-ref-102)
103. Statistic Denmark. URL//: <http://www.dst.dk/en/Statistik/emner/foedsler/foedsler> (обращение 20.04.2015) [↑](#footnote-ref-103)
104. Зейгарник Б. В. Теория личности К. Левина. М.: Изд-во МГУ. 1981. Стр. 102. [↑](#footnote-ref-104)
105. Калька с английского «research» - исследование [↑](#footnote-ref-105)