



Социальная философия

Social Philosophy

<https://doi.org/10.22363/2313-2302-2024-28-4-1200-1211>

EDN: KQXLHN

Научная статья / Research Article

Философский аспект пространственно-временных ритмов социального пространства города в документальном фильме: на примере экранного хронотопа Дзиги Вертова

Ю.А. Кирсанова  , И.К. Черкасова 

Российский университет дружбы народов, Москва, Россия

 kirsanova-yua@rudn.ru

Аннотация. Цель исследования состоит в изучении пространственно-временных ритмов социального пространства города в документальном фильме. Принято считать, что первый показ кинолент братьев Люмьер на бульваре Капуцинок и зародил документалистику – вид искусства, основанного на реальной съемке жизни, без постановочных сцен, актерской игры и авторского видения. Философский потенциал документального кино как жанра обеспечивает ему особое место в киноискусстве. Поэтому особый исследовательский интерес вызывает ритманализ городского пространства в кинореальности – экранный хронотоп городской повседневности в документальных работах. Город в документальном кинофильме – полноправный герой, а городское пространство и вся его архитектура, повседневная жизнь, измененные монтажом, создают новое условное время и пространство киноработы. В документальной картине монтаж является важным смысловым инструментом, с помощью которого создается пространственная составляющая ритмики города. Ритмика города прослеживается с повторением определенных элементов, кадров, паттернов, что свидетельствует о глубине интенсификации художественной композиции. Анализ ритма городского пространства представляет исследование изменений и трансформации пульсации, слияния видимого и невидимого в киноискусстве. Время, пространство и ритм являются важными элементами повествования и динамичности специфики кинематографического опыта. Экранный хронотоп реализуется в различных специфических приемах для погружения зрителей во временные промежутки и множественные пространства, создавая иллюзию непрерывного времени. В этих условиях пространственно-временных ритмов городской жизни и рождается экранный текст, в непрерывном движении расплывчатых границ бесконечности. Данное

© Кирсанова Ю.А., Черкасова И.К., 2024



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

исследование рассматривает пространственно-временные ритмы городской повседневности на примере хронотопа кинореальности Дзиги Вертова в авангардном документальном кино.

Ключевые слова: ритм-анализ, пространственно-временные отношения, кинореальность

Информация о вкладе каждого автора. Все авторы внесли равный вклад в концепцию, подготовку и написание текста.

История статьи:

Статья поступила 13.05.2024

Статья принята к публикации 01.09.2024

Для цитирования: *Кирсанова Ю.А., Черкасова И.К.* Философский аспект пространственно-временных ритмов социального пространства города в документальном фильме: на примере экранного хронотопа Дзиги Вертова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2024. Т. 28. № 4. С. 1200–1211. <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2024-28-4-1200-1211>

The Philosophical Aspect of the Spatial-Temporal Rhythms of the Social Space of the City in the Documentary: Using the Example of Dziga Vertov's Screen Chronotope

Julia A. Kirsanova  , Irina K. Cherkasova 

RUDN University, Moscow, Russia

kirsanova-yua@rudn.ru

Abstract. The purpose of the study is to study the spatial and temporal rhythms of the social space of the city in a documentary film. It is generally believed that the first screening of the Lumiere brothers films on Capuchin Boulevard gave birth to documentaries – an art form based on real life photography, without staged scenes, acting and author's vision. The philosophical potential of documentary cinema as a genre provides it with a special place in cinematography. Therefore, the rhythm analysis of urban space in cinematic reality is of particular research interest – the screen chronotope of urban everyday life in documentary works. The city in the documentary is a full-fledged hero, and the urban space and all its architectonics, everyday life, changed by editing, create a new conditional time and space of film work. In a documentary film, montage is an important semantic tool with which the spatial component of the rhythmic of the city is created. The rhythm of the city can be traced with the repetition of certain elements, frames, patterns, which indicates the depth of the intensification of artistic composition. The analysis of the rhythm of urban space is a study of the changes and transformations of pulsation, the merging of the visible and the invisible in cinematography. Time, space and rhythm are important elements of the narrative and dynamism of the specifics of the cinematic experience. The on-screen chronotope is implemented in various specific techniques to immerse viewers in time intervals and multiple spaces, creating the illusion of continuous time. In these conditions of the space-time rhythms of urban life, the screen text is born, in the continuous movement of the vague boundaries of infinity. This study examines the

spatial and temporal rhythms of urban everyday life using the example of Dziga Vertov's chronotope of cinematic reality in avant-garde documentary cinema.

Keywords: rhythm analysis, space-time relations, cinema reality

Author Contribution. All authors contributed equally to the conception, preparation, and writing of this manuscript.

Article history:

The article was submitted on 13.05.2024

The article was accepted on 01.09.2024

For citation: Kirsanova JA, Cherkasova IK. The Philosophical Aspect of the Spatial-Temporal Rhythms of the Social Space of the City in the Documentary: Using the Example of Dziga Vertov's Screen Chronotope. *RUDN Journal of Philosophy*. 2024;28(4):1200–1211. (In Russian). <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2024-28-4-1200-1211>

Социальное пространство города: текучесть и ритм-анализ

Первыми социальный контекст и понимание города как социального пространства ввели представители Чикагской школы, которая известна своими эмпирическими исследованиями в области социальной мысли и урбанистики, приведшими к формированию чикагской социологии и американской социологии. Сама по себе категория пространства была на протяжении веков объектом внимания философского дискурса. И важной вехой в генезисе понятия пространства стал так называемый «пространственный поворот» XX в. – этап, когда пространство стало рассматриваться как категория социального порядка. С этим переходом город стал объектом анализа многих сфер знания, в том числе философского. Город изучается как место обитания, а городское пространство понимается как определяющее индивидуальное и общественное развитие. Вся архитектура городского пространства имеет значение: архитектура, зонирование, ландшафт. Но более важным считается социокультурный ландшафт и социум. Другими словами, само городское пространство определяют люди, которые в нем живут, и их экономические и культурные взаимоотношения, а также деятельность, на основе которых строится инфраструктура города. Таким образом, пространство в контексте города может быть сравнимо и сравнивается с живым организмом. Оно имеет текучую структуру, поскольку город – это процесс.

Важный вклад в понимание социального пространства, в том числе в контексте города, привнес французский философ, теоретик неомарксизма Анри Лефевр. Его труды 1960-х гг. развивали такие проблемы социальной мысли, как производство пространства, право на город, трансформация «города» в «городское», и положили основу современной теории города. Он заявляет, что в современном обществе мы больше не воспринимаем пространство и время как предметы или вещи, они относятся ко «вторичной природе», то есть являются продуктами в силу своего глобального характера. Также

к продуктам Лефевр относит и город, упоминая развитие урбанизма в 1970-е гг., которое привело в том числе и к переосмыслению городского пространства, и к возвышению социального аспекта. Город представляет собой отношение между пространством и обществом, архитектурой и др. Здесь появляется концепция пространства как социального продукта. Таким образом, продукт в данном понимании – это совокупность связей. В труде «Производство пространства» Лефевр пишет: «Пространство уже не может быть осмыслено как пассивное, пустое или же, как всякий «продукт», не имеющее иного смысла, кроме обмена, потребления и исчезновения. Будучи продуктом, пространство интерактивно или ретроактивно влияет на сам процесс производства: организацию производительного труда, транспорт, потоки сырья и энергии, сети распространения продуктов» [1. С. 10]. Более того, автор ставит своей задачей обнаружить взаимосвязь между обществом и пространством. Социальное пространство, по его мнению, является продуктом производства общества.

Лефевр приписывает пространству такие свойства, как «гомогенность–фрагментация-иерархичность». Гомогенность определяется единой системой организации: одинаковыми методами управления, правилами, стандартами, материалами. На большей части территорий при едином господствующем способе производства пространство гомогенно. Однако при этом оно фрагментировано, раздроблено на участки: различная застройка и назначение территорий, районы, гетто и т.д. Иерархичность подразумевает, что все элементы социального пространства существуют в определенном взаимодействии, подчиненном порядку и иерархии: например, есть места экономического взаимодействия, деловые и элитные районы в городе, торговые пространства и маргинальные места. Оно обладает собственной логикой. Правда, эта логика, по мнению Лефевра, скрывает, что внутри социального пространства есть и конфликты.

Возвращаясь к социальному пространству, стоит подчеркнуть, что оно представлено нам прежде всего в городах, поскольку все нарастающий процесс урбанизации – неотъемлемая часть капиталистического способа производства. Социальное пространство имеет много уровней или слоев. А. Лефевр поясняет: «Социальные пространства проникают друг в друга и/или накладываются друг на друга. Это не вещи, которые отграничены одна от другой и сталкиваются по периметру или в результате инерции движения» [1. С. 97]. Все они произведены в ходе времени, их нельзя разъединить. Все эти пространства не пустое вместительное тело – они суть содержание, смыслы.

Проблематика пространства связана с общественными отношениями, создававшими это пространство во времени, наслаивая все новые уровни в каждой сфере социальной организации. А. Лефевр пишет об этом так: «Пространство (географическое, историческое) меняют целиком, не разрушая его импlications, изначальные «точки», первичные очаги и узлы, локусы (местные

образования, регионы, страны), которые расположены на разных уровнях социального пространства, подставляя на место пространства-природы «пространство-продукт» [1. С. 101]. Такое пространство связано внутри контактами, симультанностью. Все, что есть в пространстве, природное и созданное обществом, люди, вещи – все объединено.

А. Лефевр подчеркивает значимость города в понимании социального пространства. Для городской пространственности характерна диалектическая централизация. Кроме того, город изобилует кодами – его пространство можно читать. Однако, все сообщения пересекаются друг с другом, пространство перегружено. Социальное пространство города содержит множество предписаний, указаний. Они исходят от власти и сокрыты, закодированы в элементах пространства. Оно показывает, что надо или не надо делать, направляет, и прежде всего, ограничивает в действиях, упорядочивает отношения.

Все отношения в городе подчинены ритму. О ритманализе в городском пространстве встречаем у британских географов, теоретиков «нового урбанизма» Эш Амина и Найджела Трифта: «Ритмы города – это координаты, в которых его жители и приезжие собирают и упорядочивают городской опыт» [2. С. 27]. А. Лефевр, Дж. Аллен также отмечали наличие ритма у города. К ритму города относится решительно все: движение потоков людей, транспортная сеть, звуки и запахи, деятельности, маршруты. Также к ритму относятся графики работы учреждений и магазинов, события и премьеры: «[...] на этот непоколебимый ритм, едва стихающий к вечеру, накладываются другие, менее интенсивные, более медленные ритмы: на улицу высыпают дети, идущие в школу, изредка раздаются пронзительные сигналы машин, крики утренних приветствий [...] появляются покупатели, а почти сразу вслед за ними туристы» [2. С. 26].

Вся эта стремительно несущаяся городская какофония демонстрирует скорость своего века. Городское пространство несет рабочую функциональность, отстраненность, оно есть система, механизм, но в то же время – живой организм. Город индифферентен к своим горожанам, событиям, он не останавливается, не сожалеет, жизнь города несется вперед, и каждый, точно винтик в механизме, выполняет в нем свою роль.

Экранный хронотоп

Пространство стало особой художественной категорией и в искусстве, в частности, в кино. Многие исследователи экранного хронотопа выделяют категорию художественного пространства: «Художественное пространство и художественное время в пространственно-временном искусстве – существенные категории, без которых не может существовать смысловая структура произведения, передающая последовательность событий, их логическую и образную связь, красоту формы и в итоге рождающая в воображении зрителя

художественные образы» [3. С. 94]. Пространство в искусстве играет важную роль, и в данном дискурсе пространство как особая категория приобретает свое толкование, характеристики и значимость. О пространственных отношениях в искусстве пишет испанский философ, публицист, исследовавший не только принципы доктрины «массового общества», но и художественное произведение высокого искусства, Хосе Ортега-и-Гассет. Пространство художественного произведения у Ортеги-и-Гассета – это необходимая матрица, форма, среда существования. Поскольку, к примеру, живопись, по мнению Х. Ортеги-и-Гассета, не представляет собой реальность – она создает собственный мир, то пространственные элементы становятся ее языком интерпретации жизни и проблемы жизни. Самым главным при этом являются отношения между элементами, они и создают произведение. Х. Ортега-и-Гассет в эссе «Адам в раю» пишет о пространстве в художественном произведении так: «Форма жизни, бесконечная совокупность отношений, необходимых, чтобы воссоздать примитивную жизнь камня, в живописи называется пространством» [4. С. 76]. Таким образом, пространство и есть взаимоотношения элементов. «Своей кистью художник организует пространственные отношения в систему и внутри нее создает «вещь»; только в этой системе вещь начинает жить для нас. Пространство – это среда существования; разные вещи могут существовать одновременно лишь благодаря пространству» [4. С. 76].

Хорошо известно, что для того, чтобы определить время-пространство в художественных произведениях, русский философ и культуролог М.М. Бахтин в свое время ввел термин «хронотоп»: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – „время-пространство“) [...] нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры). В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [5. С. 121].

Экранный же хронотоп – это особый вид отношения «пространство–время» в экранном искусстве. Суть данного вида хронотопа в том, что представление о пространстве и времени в произведении задано образами, изображением и звуком, семантикой визуального и аудиального. И хронотоп будет служить для анализа произведения, учитывая и творческий замысел автора, и восприятие зрителем пространства в кинематографической картине. Ни пространство, ни время не будут в данном контексте абстрактными структурами – они тесно взаимосвязаны с другими составляющими произведения, его наполнением. Кроме того, у экранного хронотопа есть явная отличительная черта. Она связана с точно подмеченной российским режиссером С.В. Гинзбургом и искусствоведом, членом Союза кинематографистов Россий-

ской Федерации В.Ф. Позниным характеристикой: зритель кинокартины, воспринимая визуальные и аудиальные образы, становится соучастником произведения, не просто погружается в него, но и ощущает себя в данном пространстве и времени [3]. Пространство-время становится одновременным для произведения и зрителя. Зритель, хоть и не становится участником, но воспринимает себя в «здесь и сейчас» происходящего кинокартины. В раннем документальном кинематографе пространство и время практически соответствовали реальности и реальному течению времени. Но с появлением монтажа была привнесена художественность, а следовательно, хронотоп стал скорее относиться к заданному сюжету, к художественному замыслу, нежели к реальности.

Для иллюстрации заданной проблематики обратимся к кинокартине Дзиги Вертова, составившей предметное содержание кейс-анализа нашего исследования: каким будет хронотоп документального фильма и каким представлено пространство города на примере его работы «Человек с киноаппаратом» – авангардной истории городской жизни.

Ритмика города как основа пространственно-временных отношений в кинореальности

Пространственно-временные ритмы городской жизни отчетливо прослеживаются в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», авангардной истории городской жизни, невероятных техник и монтажных приемов в пространстве. Искусство создания фильма развивалось вместе с киносъёмочным процессом в довольно быстром темпе. Но при создании документальных фильмов приходилось решать иные вопросы съёмки, нежели в игровых фильмах. Предусмотреть фиксацию того или иного события на натуральных съёмках невозможно, но от этого и получаются необычные и запоминающиеся ракурсы. На первый взгляд кажется, что документальное кино подчиняется тем же основополагающим законам кино, что и игровые и художественные фильмы, но вся диалектика съёмки подчинена рефлексии киноаппарата и киноязыка фильма.

Именно «Человек с киноаппаратом» создает неповторимую динамику, но не теряя при этом единство отношений всего городского пространства. Ритмика города рассматривается режиссером как понимание мира, движения, организации временного порядка и структуру, где последовательность событий может быть не хронологически выстроена, а протекать в различных временных отрезках времени. Тем не менее, ритмическое пространство интегрировано в контекст времени и позволяет воспринимать всю смысловую константу фильма. Именно ритм синхронизирует образы на экране и зрительское восприятие.

Главным героем Вертова становится город. То есть и пространство, и герой представлены в одном – это городская жизнь. Хронотоп в данном случае

обусловлен городской повседневностью одного дня, который при этом включает в себя всю жизнь. Город – это вечный заведенный механизм, работающий ежедневными циклами. Зритель становится соучастником городской жизни начала XX в. и проживает вместе с городом день. Повествование начинается с наступления утра в городе. Сначала город тих, улицы пусты, появляются единичные прохожие. С каждой минутой киноповествования динамика городской жизни нарастает. Автор, увлеченный идеей индустриального времени, показывает работу заводов, городской транспортной сети, автомобили и другую технику. Город – сосредоточение индустриализации, он холодный, отстраненный, системный, он работает как механизм. Человек в таком городе оказывается вписан в механическую среду, он также становится винтиком или деталью городской жизни. Наряду с демонстрацией отдельных предметов (крупным планом) – вестников индустриальной эпохи, Вертов показывает человека внутри процесса городского движения. Показывает рождение человека и смерть, работу и отдых горожан, занятие спортом.

В кинофильме город представлен в динамике, это касается и временного изменения города, и динамичной съемки городского пространства: во множестве встречается съемка в движении (оператор на автомобиле), а также съемка движения (людских потоков, транспорта и др.). Таким образом, благодаря приемам Дзиги Вертова, городское пространство в кинокартине обретает свою ритмику.

Подобный городской синтез представляет зрителю Вертов. Его городское пространство строится из непрерывного движения, ритм его городской повседневности многослоен. Ритмику поддерживают фрагменты из повседневной жизни и работы анонимных персонажей, которые перемежают планы городского ландшафта. Надписи и вывески комментируют происходящее и помогают читать городское пространство. Отдельными планами взяты фрагменты индустриальной архитектуры и фасады зданий. Они и городской транспорт, рельсы, дороги, автомобили, мосты репрезентуют внешний ландшафт города. Внутреннее пространство города достраивается крупными планами работающих станков на заводах, механизмов, моторов, швейных мастерских и горожан. Временные отрезки у Вертова трансформируются и измеряются пространством – особенность отражения времени состоит в том, что оно изображается через пространство. По мере развития городской жизни в фильме, время постепенно ускоряется – машины работают все быстрее, станки набирают скорость. Каждый новый план – это интенсивность движений людей, механических машин и деталей. Физическая реальность действительно предстает на экране в необычном ракурсе изобразительной экспрессии. Вот как об этом пишет сам Вертов: «Водоворот прикосновений, ударов, объятий, игр, несчастных случаев, физкультуры, танцев, налогов, зрелищ, краж, исходящих и входящих бумаг на фоне всех видов кипучего человеческого труда. Как разобраться обычному, невооруженному глазу в этом хаосе бегущей жизни города?» [6. С. 124].

Режиссер также позволяет зрителю подсмотреть за работой над фильмом – демонстрирует в кадре работу по монтажу. Из этих фрагментов мы узнаем, что рабочий материал отснятого материала делится по видам документальных зарисовок: «завод», «машины», «базар», «движение города». То есть городское пространство как бы делится на части по содержанию. И уже посредством монтажа кадров из этих категорий создается ритмика городского повествования.

Пространственно-временные отношения характеризуются взаимовлиянием кинообраза на зрителя и формируются за счет многочисленных встроенных категорий. В фильме прослеживается пространство как трехмерная физическая плоскость, где зритель видит наложение объектов, их деконструкцию и все это происходит на неограниченной территории. Пространство у Вертова характеризуется событийностью города, знакомыми объектами, но лишенных на экране своего привычного облика. Одной из ключевых особенностей фильма является его ярко выраженная ритмическая структура, энергия и динамика создает ощущение непрерывного движения в каждом кадре, а повторение и чередование кадров является важнейшей выразительной конструкцией повествования. Неодушевленные предметы предстают перед зрителем как новые герои, говорят с нами и пытаются доказать, что они и есть истинная реальность.

Трансформацию пространства Вертов доказывает на примере своего фильма. Это выражается присутствием объектов, людей, природных явлений неким новым бытием, присутствием «во вне». Нам кажется, что мы погружаемся в другую реальность, и она существует со своими принципами и реалистическими задачами, но это лишь воспроизводимость увиденного реального мира, в новом человеческом измерении и посредством киноаппарата, показанного на экране. Контекст отношений между зрителем и объективной реальностью состоит из особого пространства и временных рамок, отличающихся от видимых и естественных. Возможность формирования нового мира, особого восприятия реальности особенно точно осмысливается у французского философа-экзистенциалиста, писателя и драматурга Ж.-П. Сартра: «Человеческая реальность является бытием, посредством которого место приходит к объектам. И только человеческая реальность, поскольку она является своими возможностями, может первоначально занимать место» [7. С. 188].

Поэтому пространство воспринимается человеком по-разному. К этому вопросу апеллирует французский философ, представитель экзистенциальной феноменологии М. Мерло-Понти: «[...] в концертном зале, когда я открываю глаза, видимое пространство кажется мне слишком узким по сравнению с тем другим пространством, которое только что раскрывала музыка, и даже если я оставляю глаза открытыми, когда исполняют какой-либо определенный отрывок, мне кажется, что музыка в действительности не умещается в это четко очерченное незначительное пространство. Музыка незаметно придает видимому пространству новое измерение, в котором она бушует подобно тому, как у страдающих галлюцинациями прозрачное пространство воспринятых

вещей мистическим образом удваивается неким „черным пространством“, в котором возможны другие присутствия» [8. С. 285].

Это состояние достигается за счет растяжения пространства во времени и применительно кинематографу в том числе создавая эффект присутствия. Присутствие «другого мира» в киноискусстве, в человеческом сознании определяется и воплощается в действие режиссерским замыслом. Присутствие и есть заполненное пространство здесь и сейчас. Каждый предмет в фильме имеет свое место и находится в точно выверенном отрезке времени, то есть живет в этом времени, создавая эффект присутствия. Иными словами, время и предметы в фильме взаимосвязаны в контексте того места, где режиссер определил их первоначальное запечатленное время.

Эффект ускорения на экране достигается динамикой, как будто выделяя ускорение – прошедшее время, связанное с настоящим. В каждом кадре время показано в ритме, от плавного до динамичного, что сильно воздействует на зрителей иной тональностью восприятия. Именно движение жизни в пространстве и времени составляет «вертовскую» концепцию нового смысла биоритма города, человека, машин и механизмов.

Город у Вертова – это непосредственно главный герой фильма, в то время как ритм является ключевым средством передачи его пульсации и темперамента. Вертов снимал различные аспекты городской жизни – уличные сцены, транспорт, рабочих и отдыхающих людей, создавая разнообразное мозаичное представление городской реальности. Специфика архитектуры городского пространства, самобытность и быстрые темпы индустриализации – все эти жизнеощущения пульса города определяют оптическую концепцию съемки. Основу фильма, всю концепцию построения кадров можно охарактеризовать как «городскую симфонию». Новаторство и многогранность прослеживается во всех кадрах, обостренная динамика съемки погружает зрителей в мир случайных неслучайностей. Вертов наделил машины и механизмы «сердцем». Как подметил Жиль Делёз, режиссер Вертов изменил систему привычного повествования, наделив механизмы и машины внутренней сущностью: «по Вертову, они „стучат, дрожат, подскакивают и мечтают молнии“, а это может делать и человек, правда, другими движениями и при иных условиях, но всегда при взаимодействии одних с другими» [9. С. 45].

Главный механизм – это «глаз» кинокамеры, взгляд изнутри, полное взаимодействие и взаимопроникновение человека и машины – взгляд на иное измерение пространства. Ж. Делёз продолжая исследование творчества режиссера, фокусирует взгляд на переходном периоде эпохи, в которой творил Вертов, что особенно отразилось в диалектике восприятия взгляда кинематографа создавая человеческим глазом и глазом камеры нечто новое: «[...] есть взгляд внутри материи, восприятие, каким оно бывает у материи, каким оно разворачивается от точки, где начинается действие, до точки, куда доходит противодействие, – каким оно заполняет промежуток между действием и противодействием, пробегая по вселенной и отбивая ритм своих интервалов» [9. С. 46].

Дзига Вертов показал биоритм города, с интервалами и эстетическим звучанием кадров, репрезентативно и виртуозно вплетая смыслы в детали и нюансы фрагментов жизни, создав тем самым гимн урбанизации. Экранный хронотоп Вертова непосредственно связан с переплетением городского пространства в различных мирах, позволяя зрителям увидеть расширенную перспективу и уникальную инверсию кадра. В этих условиях пространственно-временных ритмов городской жизни и рождается экранный текст в непрерывном движении расплывчатых границ бесконечности.

Заключение

Пространство кинореальности в документальном фильме полностью зависит от времени. При этом документальные работы, использующие городскую повседневность, строят свое экранное пространство на основе городского пространства или его элементах. Другими словами, именно через специфику городского пространства, его архитектонику режиссер находит инструменты создания «киновещи», кинореальности и своей творческой концепции в целом и изъясняется на новом киноязыке.

Реальность по ту сторону экрана мы воспринимаем физически и так или иначе вынуждены сталкиваться с философскими проблемами. Стратегия человеческой мысли имеет возможность переключаться на пространственно-временные события настоящего, прошлого и будущего, синтезируя эффект поворота, когда время растягивается до бесконечности.

Документальный фильм вовсе не представляет собой хронометраж городской жизни, это «отрывок из дневника кино-оператора», «опыт кино-передачи видимых явлений», то есть некая зарисовка из жизни большого города. И именно город, и его пространство становятся для режиссера основой, материалом для художественного замысла. Это уже особый вид кинореальности и реальности города, созданные по задумке автора. А значит, особым будет как восприятие хронотопа, так и репрезентация городского пространства. Урбанистическая симфония «городского пейзажа» создает условное время и пространство, конструирует эффекты присутствия, возможности, повторения. Основой экранного хронотопа картины становится ритмика города – ритмическая изменчивость городского пространства, в которую умело художественным языком документалистики вплетена сама жизнь.

Список литературы

- [1] *Лефевр А.* Производство пространства / пер. с фр. М. : Strelka Press, 2015.
- [2] *Амин Э., Трифт Н.* Города: переосмысляя городское. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017.
- [3] *Познин В.* Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия: Искусствоведение. 2019. Т. 9. № 1. С. 93–109.
- [4] *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М. : Искусство, 1991.

- [5] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975.
- [6] *Вертов Д.* Из наследия. Т. 1: Драматургические опыты. М. : Эйзенштейн-Центр, 2004.
- [7] *Сартр Ж.П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М. : Республика, 2000.
- [8] *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 1999.
- [9] *Делёз Ж.* Кино / пер с фр. Б. Скуратова. М. : Ад Маргинем, 2004.

References

- [1] Lefebvre A. *The production of space*. Moscow: Strelka Press; 2015. (In Russian).
- [2] Amin E, Trift N. *Cities: rethinking the urban*. Nizhniy Novgorod: Krasnaya Lastochka publ.; 2017. (In Russian).
- [3] Poznin V. Artistic space and time in the screen chronotope. *Bulletin of the St. Petersburg University. Series: Art Criticism*. 2019;9(1):93–109. (In Russian).
- [4] Ortega y Gasset H. *Aesthetics. Philosophy of Culture*. Moscow: Iskusstvo publ.; 1991. (In Russian).
- [5] Bakhtin M. *Questions of literature and aesthetics*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura publ.; 1975. (In Russian).
- [6] Vertov D. *From the heritage. Vol. 1: Dramaturgical experiments*. Moscow: Eisenstein Center publ.; 2004. (In Russian).
- [7] Sartre JP. *Being and nothingness: The experience of phenomenological ontology*. Kolyadko VI, transl, pref, note. Moscow: Respublika publ.; 2000. (In Russian).
- [8] Merleau-Ponty M. *Phenomenology of perception*. Vdovina IS, Fokina SL, transl, editors. Saint Petersburg: Juventa, Nauka publ.; 1999. (In Russian).
- [9] Deleuze J. *Cinema*. Skuratov B, transl. Moscow: Ad Marginem publ.; 2004. (In Russian).

Сведения об авторах:

Кирсанова Юлия Алексеевна – ст. преподаватель кафедры теории и истории культуры, факультет гуманитарных и социальных наук, Российский университет дружбы народов, Российская Федерация, 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6. ORCID: 0000-0003-1532-4086. SPIN-код: 4832-4940. E-mail: kirsanova-yua@rudn.ru

Черкасова Ирина Константиновна – ст. преподаватель кафедры теории и истории культуры, факультет гуманитарных и социальных наук, Российский университет дружбы народов, Российская Федерация, 117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6. ORCID: 0000-0001-7993-0005. SPIN-код: 3756-9474. E-mail: cherkasova-ik@rudn.ru

About the authors:

Kirsanova Julia A. – Assistant Professor, Department of Theory and History of Culture, Faculty of Humanities and Social Sciences, RUDN University, 6 Miklukho-Maklaya St., Moscow, 117198, Russian Federation. ORCID: 0000-0003-1532-4086. SPIN-code: 4832-4940. E-mail: kirsanova-yua@rudn.ru

Cherkasova Irina K. – Assistant Professor, Department of Theory and History of Culture, Faculty of Humanities and Social Sciences, RUDN University, 6 Miklukho-Maklaya St., Moscow, 117198, Russian Federation. ORCID: 0000-0001-7993-0005. SPIN-code: 3756-9474. E-mail: cherkasova-ik@rudn.ru