

Андрей ПУЧКОВ

архитектуровед

Александр ЧЕРВИНСКИЙ

дизайнер

ВРЕМЯ ТЕКСТА И ПРОСТРАНСТВО КАРТИНЫ В КИНЕМАТОГРАФИИ

О конструкции обсуждения кинематографической реальности [1]

Там, где движется любое тело, имеется пространство и время; поэтому простейшее в этом мире существо, обладающее ощущениями, можно было бы назвать существом, <пространственно> измеряющим углы и промежутки времени. Наш слух, возможно, также и наше зрение состоят именно в этом подсчете колебаний.

Георг Кристоф ЛИХТЕНБЕРГ,
Афоризмы, D 312.

Георгий Данелия в «Безбилетном пассажире» припомнил эпизод: с Резо Габриадзе они сочиняли сценарий картины «Не горюй!», и Резо спросил: «Гия, о чем наш сценарий? Меня спрашивают, а я никак не могу сформулировать». Данелия ответил: «И я не могу. Скажи, что заранее никогда не говоришь, о чем фильм, — это плохая примета. Когда фильм выйдет, критики напишут, а мы запомним» [2]. Пожалуй, так полагали не только Данелия с Габриадзе, — каждый сценарист, если только не задался целью переложить другим языком классическое произведение, ждет от критика, что тот ему поведает, о чем картина.

Наверно, примерно того же ожидает и Ирина Зубавина, рецензии на добротную книгу которой посвящен наш текст. Это оттого, что нам, впервые выступающим в роли внимательных читателей киноведческой литературы и сочинителей рецензии на одно из произведений этого жанра, — нам трудно, поскольку у каждого человека свои представления о пространстве и времени, и приятие идеи Канта о единстве трансцендентальной апперцепции как единстве категорий рассудка и априорных форм чувственности, то есть как раз о категории «время» и категории «пространство», — здесь частный случай.

Разве единство трансцендентальной апперцепции может выступать предметом и объектом исследования материальных произведений, даже таких художественных как художественные фильмы? Отношение к книге И. Зубавиной выстраивается в зависимости от того, как понимать пространство и время. Вот мы попробуем написать, как понимаем, а Ирина Борисовна запомнит, если придется по душе.

Рецензируемое сочинение — вторая книга нашего коллеги по Институту проблем современного искусства Академии искусств Украины, посвященная киношному хронотопу: первая называлась «Экранная культура: Средства моделирования художественной реальности» [3], имела подзаголовок — время и пространство в кино. Первая тоньше, вторая — толще, первая с иллюстрациями, вторая, к сожалению, не иллюстрирована. Ось, на которую нанизан сюжет обеих книг, — одна, и все же при практически сходной структуре ракурсы видений содержания различаются. Это оттого, что время и пространство рассматриваются автором как те самые средства моделирования художественной реальности, без которых не существует ни самой экранной культуры, ни предмета для разговора и образцов (кадриков) для иллюстрирования.

Рецензируемая книга — ленточная перфорация, переложенная в лексикон другого текста: письменного, а не кинематографического. То, чем печатные страницы книги отличаются от целлулоида с серебряной эмульсией, и составляет своеобразное межтекстовое пространство, в упругом воздухе которого существует безбрежный мир игрового и неигрового кино, представленный орифламмами кинолент.

Демократичность профессионального сленга позволяет режиссеру, актеру, директору фильма говорить не «фильм», а «кино» или «картина» («слабое кино», «сильная картина»). Картина — слово широкого смысла: предполагает и репинское письмо, и вязь Климта, и тяжелую багетную раму, и «дырку в стене», которую закупорил Казимир Малевич. Монография И. Зубавиной — тоже своего рода картина, в которой самый смысл слова подтвержден разноракурсными взглядами на феномен континуальности экранных вещей: такой себе сомкнутый в колечко принцип оседания картин в текст о кино.

Системность исследования предполагает выявление генезиса. На заре кинематографа даже формат изображения был подчинен пропорции, оптимальной для экспонирования: холст художника уступил место белой простыне, плоскостью которой овладел киношник. Первый «ролик» — «Прибытие поезда на вокзал Ля Сёта» — потому напугал неопытных парижан, что вместо привычной жи-

вописи импрессионистов, динамичной условно, им было показано живое движение. То, что прежде зрителю позволялось домысливать, отдавалось на откуп его воображению раньше, теперь навязывалось извне, и думать приходилось не столько о мастерстве художника (это придет со временем), сколько о том, что с видимым на экране что-то происходит почти так, как в жизни. Словосочетание «почти так» и составляет сущность художественного, при воспроизведении становящегося эстетическим.

Воображение, равное сотворчеству зрителя, при наблюдении художественных вещей было преобразовано в трансцендентно положенную художественную форму. В монографии И. Б. Зубавиной эта система прослежена в координатах времени и координатах пространства: пространство — самый кинематограф, который носит современный костюм, время — длительность человеческого переживания и охваченная сюжетами и фабулами кинематографических произведений от доисторических эпох до сверхисторических.

Поскольку мы имеем дело с книгой о фильмах, а не с самими фильмами, идеологию этой рецензии стоит задавать в параметрах текстовых: посматривая фильм сквозь текст, а не наоборот, — то есть как бы путем его «обратного создания». Путь от фильма к тексту один, путь от текста к фильму другой. В киноведении фильм — это своего рода послание «адресату», аналитический текст — своего рода инструмент «прочтения». Когда проникают один в другой, получается суммарный съем авторского видения, которое торчит посередине: между экраном, линзами кинопроектора и текстом. Они впитывают в себя все интенции, которые лучениями обуславливают названные предметы.

Многогранность книги, обусловленная числом девяти глав, изъясняет материю фильма в категориях умственного снятия «видимостей» и «кажимостей», переданных через визуальное, акустическое, ритмическое, позволяет увидеть механику соченности длинной цепочки технически обусловленных эстетических событий, «свободных от всякого интереса», кроме зрительского. Путь пролегал от замысла сценариста, мучительного осмысления режиссером через операторскую работу, монтаж, озвучание — к зрителю, его восприятию. И конечно же, — к рефлексии исследователя, глядящего на эти цепочки с «аккомодацией хищных птиц» (О. Мандельштам). Пожалуй, так Плотин промышлял свои «Эннеады».

Монография Ирины Зубавиной «Время и пространство в кинематографе» — авторская версия истории кино, своеобразный сценарий, созданный «по факту» и описывающий этапы становления

экранной образности. Взаимосвязанные сюжеты собраны под одной обложкой. Это словно сценарий некоего большого фильма, задачу которого можно сформулировать вслед за Ж.-Л. Годаром: «создать вероятность, увидеть невидимое и увидеть, *что* можно увидеть, если бы невидимое стало видимым» [4]. Наверное, по такому принципу сейчас делается «кино про кино»: берется некий хрестоматийный художественный продукт, приглашаются участники его создания, герои сюжета становятся живыми людьми, и, разыскав в архиве рабочий материал, режиссер такой картины предъясвляет зрителю изнанку творческого процесса, порой, более интересную, нежели то, к чему зрительский глаз «хрестоматийно» привык. Так музейные работники рассматривают обратную сторону живописного полотна. Киноведение — из того же, сродни музейному, опыта рассматривания.

Две магистральные линии, заданные на заре кинематографа, — «линия братьев Люмьер», их не предназначенная для обусловливающего технологию съемки фильма технология отражения действительности, и «линия Жоржа Мельеса», которая задает кинематографу художественность конструкции, — прочерчены в книге И. Зубавиной как железнодорожные рельсы, идущие параллельно. Осматриваемые в ней кинематографические акты — шпалы, без которых рельсы разползлись бы. Одна без другой невозможны, и если бы мы знали только о художественности изображения, не смогли бы снять фильм, потому что для этого не было бы технического инструмента. Если бы наличествовали только технические инструменты подвижного отражения бытия, но отсутствовала бы художественная идея, фильма тоже не существовало. Потому в кино богатство ракурсов режиссерского осмысления предполагает множественность ракурсов восприятия.

Наверное, «линия бр. Люмьер» и «линия Мельеса» были ненарочно изобретены, чтобы придать устойчивость самому искусству кинематографа, удивительным образом просмотренному в смене 24 кадров в секунду. По одной рельсе двигаться неудобно, это могут канатоходцы, высколившие тело: и на одной художественности не выедешь, и на технике. Необходима пара: «Люмьер» и «Мельес», видимость и кажимость, время и пространство, продолжительность и глубина, документ и образ.

Фильм — это плоскостная вещь, в которой все изображенные предметы, сыгранные переживания, выраженные чувства по большому счету технически сведены в единый последовательно смонтированный процесс. У этой вещи есть начало и конец (титры), верх и низ (окошко киноаппарата), фабула (о чем) и сюжет (что и за чем показывается),

короче говоря: завершенная материальная форма, порождающая художественный образ в сознании зрителя помимо самой себя. Именно это обстоятельство значимо в другом смысле: оно позволяет осуществить перевод одной материи в другую, позволяет одной форме посредством образа породить другую форму — форму текста. Почему?

Если научному познанию поставить задачу отображения и описания реальности, как это выполнила И. Зубавина в отношении реальности кинематографической, это сразу оказывается невозможным, поскольку кинореальность — необозримое многообразие, которое не может быть покорено понятием. То, что из содержаний реальности в ее познании подпадает под понятие и вбирается им, является удручающе малым по сравнению с тем, что остается незатронутым. Реальность каждый раз иррациональна по отношению к рационально построенным понятиям о ней и, стало быть, неисчерпаема ими до конца. Ни один момент кинореальности не является подобным другому, все действительное — сплошная гетерогенность (степень различия членов некоторой совокупности между собой), гетерогенный континуум. Гетерогенное же становится мылимым в понятии, коль скоро континуум превратится в дискретум. Здесь обнаруживаются, соответственно, два пути: преобразование действительности или в гомогенный (степень сходства членов) континуум, или в гетерогенный дискретум. Чтобы такое понятийное преобразование реальности не оказалось произвольным, нужна точно выбранная точка зрения, стоя на которой, можно было бы определить, что из реального должно войти в понятие как нечто существенное, и что должно быть отброшено как несущественное.

История кино, рассмотренная И. Зубавиной как последовательность трансформаций хронотопа, — попытка представить реальность в ее индивидуальности и одноактности, но так, чтобы индивидуальное исключалось как несущественное. Нам кажется, это у автора получилось вот почему.

Двумерность плоскостного изображения на экране позволяет представить его коррелирующим с двухмерностью текстовой формы: смысл высится со страниц так же, как и вырастает в сознании зрителя, глядящего на экран. По этой причине говорить о времени и пространстве в кинематографе можно лишь метафорически, применяя эти понятия как две большие, пухлые метафоры. Метафора времени, метафора пространства, восходящие к категориям Канта, развеществляются в тексте, из категорий превращаясь в инструмент эпического, лирического, любого другого конструирования сюжета, становясь

жанровой принадлежностью другого — научного текста. Самая книга И. Зубавиной образчик своего рода нового жанра письма о кинематографе, широкая репрезентация приема перевода одной двумерной системы в другую двумерную систему. Самый жанр киноведческого письма предполагает наличие двух разных форм: картины и текста об этой картине. Между ними пирамидкой высится киноведение как социальный институт, особая область научной и литературной работы со всеми требованиями к мастерству, которые предъявляются к такой работе, и без которых она невозможна. Это и литературные тропы, и механика письма, и выдумывание сюжетов для наглядности обоснований, искусство цитирования, мало кому понятная эlegantность библиографических описаний и проч., — то, что может быть объединено понятием «культура письменной работы». Этим владеют ныне немногие даже среди тех, кто письму причастен. Обычно текстовая форма является актом закрепления некоторой мысли, вызванного досадной необходимостью ее записать. Нам кажется, И. Зубавина понимает письмо как своего рода самостоятельное, современное искусство работы в кинематографе. Это потому, что киновед такой же креативщик, как и авторы фильма. Он — полноправный управитель своего текста — сценирует «мизансцены», является автором композиции книжного «меседжа», пропорций монтируемых кусков, автором освещения событий, перебивки кадра (изобретенной Л. Кулешовым и доведенным практически до абсурда Дзигой Вертовым).

Композиция монографии И. Б. Зубавиной обусловлена ее жанром: это большой, плотнозаселенный жилой дом. На каждой кухне варится своя каша, из многих окон льется по вечерам одинаковый свет, некоторые темны, — но мы видим структуру, скелет, каркас, бетон и кирпич, из которых этот дом сочленен, ноты, по которым «смузицирован». Видим механику этого человекакосообразного обжигания, внос спеленатого младенца, вынос гроба.

Недоговоренность, скорее, недоговоренность некоторых моментов, с которым удивленно сталкивается читатель, пожалуй, есть продолжение главных достоинств книги: научно плотного и познавательно занимательного (даже развлекательного) текстового явления. Нужно, чтобы после прочтения книги у тебя оставалось впечатление, что ты, прочитав ее, знаешь меньше, чем до чтения, и захотелось узнать больше: это и называется развитием.

В книге не затронуты такие важные с точки зрения темы жанры кинематографа, как документальное кино и детектив, «пространством и временем полные».

Приходится согласиться, что документального кино не существует в том смысле, что стоит установить кинокамеру и сфокусировать ее на избранном объекте, как в тот же момент начинает создаваться некая художественная реальность, и несущественно, что декорацией служит действительность, а не бутафория. Разделение на кино игровое и неигровое достаточно условно. Но как же тогда быть с переходными формами из неигрового в игровое в одной киноленте? Например, в мемуарной картине «И возвращается ветер...» Михаила Калика (1991 г.) есть эпизод, когда юноша с отцом-актером приходит в Алма-Ате на съемочную площадку «Ивана Грозного», видит Эйзенштейна, рабочий момент съемки с царем Иваном, его теткой Ефросиньей Старицкой, архиепископом Новгородским Пименом, роли которых исполняют не Н. Черкасов, С. Бирман и А. Мгебров, а другие: так после «Ленина в Октябре» театральные актеры создавали не свежий образ вождя, а копировали Б. Щукина в роли Ленина, и народу нравилось. Монтаж этого эпизода предполагал совмещение подлинных кадров из «Ивана Грозного» со сценарированными заново: один играет Николая Черкасова в роли Ивана Грозного, другая — Серафиму Бирман в роли Старицкой, и вместе с совмещением художественного пространства получается эффект сжатия художественного времени. В этом смысле одно игровое накладывается на другое игровое, уже ставшее «документальным». Вероятно, таких приемов в кинематографе немало, и примеры «превращенных» форм не только свидетельствуют о семиотическом удваивании прямой речи режиссера, но могли бы украсить «Время и пространство в кинематографе».

С жанром детектива наоборот: речь идет о создании самим зрителем специального пространства и специального времени для переживания некой коллизии: внутрикартинная проблематика перенесена во внекартинную. Если Тарковский пасторально показывает как идет снег, течет вода и «св. Христофор» в роли А. Кайдановского переносит на плечах идею нового мира на фоне дымящейся промзоны, — он показывает время посредством самой затраты времени зрения, восстановленной в ее человеческой размерности. Но когда Д. Суше или П. Фальк расследуют вместе с Пуаро и лейтенантом Коломбо убийственно закрученный сюжет, они поглощают человеческую размерность времени, превращая время изображения в пространственный релакс, в «свободное время», проблемой заполнения и восполнения которого занимались К. Маркс и А. Босенко, каждый по-своему. Вообще же, просмотр любой кинокартины сродни акту

хронофагии: каждый раз насыщаешься живым временем, которое мог бы «убить» просмотром ненужных новостей или чтением газеты, над которым насмеялась Цветаева.

Время в кино — это подвижное в подвижной среде, *nautilus*. Что создается этим эффектом? В самом последнем счете: художественный образ, живущий в сознании зрителя. Возможно, это момент излишне дискуссионный, но нам кажется, что режиссер — как архитектор — строит художественную форму при помощи актеров, которые из живых людей превращаются перед глазком камеры в «неживых» персонажей, творящих, строящих из себя нужный режиссеру образ. Зрителю предъявляется художественная форма, в которой образы, созданные актерами, оказываются превращенной формой, и уже во время знакомства с картиной зритель получает материал для собственного переживания в чувстве, в понимании, сам творя образ, который каждому ближе. Может, оттого не только Г. Н. Данелия не смог сформулировать, о чем «Не горюй!»?

Весь пафос сказанного ведет к тому, что время и пространство, которые воспринимаются как образы, заданы в картине художественными формами. Наш автор так и пишет, ссылаясь на классическое определение М. М. Бахтина: «экранный хронотоп — композиционно оформленное развернутое во времени пространство, в котором действуют персонажи» (стр. 15). Но ведь не только! Это два разных времени и два разных пространства: заданные режиссером и «снятые» зрителем, причем — каждым из зрителей по-своему. И. Зубавина обоснованно и убедительно предлагает версию членения «временной структуры образа», выделяя время действия (фабульное время), сюжетное время, концептуальное и перцептуальное, время автора, время героя и персонажей, творческое время зрителя, время съемки и время проекции (стр. 27–28), но какое из этих «времен» имеет отношение к «первообразному», а какое — к «второобразному»? Об этом, правда, однажды высказался А. Босенко: определенность пространства и времени, последовательность и предельность их — «демонстративны и произвольны». Стоит полагать, в нашем случае демонстрирует режиссер, а произвольность почитает на совести зрителя. «Не то чтобы они были в воображении, воображаемы, но их непосредственному явлению препятствует образ, что делает их направленными, векторными, *делает их*, отягощая духовидение технологией сконструированного зрения» [5]. Пожалуй, как раз наоборот: образ не препятствует, он влечет творчество режиссера и тащит сотворчество зрителя, создавая другое: забавные умственные и чув-

ственные пространства. А то, что образ в сознании возникает «как творение из ничего, и не сосуществует со своей причиной, игнорируя ее, даже если она — действительная причина, рассматривая ее не как основание, а как собственную память, не зависящую от порядка во времени» [6], — свидетельствует, что каждый, породив в себе образ, знает, что он такое: и режиссер знает, и зритель догадывается. Пространство, время, цвет — действующие лица картины независимо от того, какие образы она вызовет у зрителя, это такие же действующие лица, на которых, правда, не нужно расходовать суточные за съемочный день. Некоторая непоследовательность в употреблении понятий «киноформа» и «кинообраз», на наш взгляд, присутствует в труде Ирины Борисовны, но это обстоятельство не создает читательского неудобства, поскольку у автора вследствие знакомства с картинами родились свои образы, а их можно обсуждать только лично, повествуя о них от собственного лица.

Автор так и поступает, утверждая, что «кинематограф с его возможностями наилучшим образом давал возможность “морочить” публику, удивлять и сбивать ее с толку, посягая на устоявшиеся стереотипы мироустройства» (стр. 43). «Морочить публику», — имеющую глаза и уши, — значит посягать через видимое на мыслимое, через интерпретацию прошлого на прочтение будущего, твердя обо всем этом в настоящем киношном времени и сегодняшних декорациях (даже компьютерно-анимационных), задающих картине пространство.

Далек ли «сюр» от «лубка» (картина А. Медведкина «Счастье» 1930-х)? Они близнецы-братья, первый — интеллигентский, второй — почвенный. И. Зубавина цитирует Анну Чмиль о том, что Украина является пространством и временем сновидения как область лакановского психоанализа, зиждущегося на свободном комбинировании означающих посредством практики сюрреалистического автоматического письма [7]. Впрочем, как пишет автор, для зрителя важен не вкус каждого блюда, но послевкусие (стр. 321). Временное? Пространственное? Или по цепочке: событийное — временное — вечное?

Собственно говоря, касаясь времени, мы хотим доскрестись не до временного, здесь время — то, с чем и посредством чего мы добираемся до настоящего. Содержание монографии показывает, что автор от понятий о времени и пространстве в кино добирается посредством текста, построенного соответственно хронологии развития самого искусства кино, до самих времени и пространства как искусственных изображений, подвижность которых обуславливается визуальной (порой, избыточно) полнотой этого вида искусства.

Что делает человек, смотря фильм? По большому счету, заполняет время собственной жизни посредством приобщения к другому пространству, переносится из реального пространства в виртуальное и переживает его коллизии как непосредственную актуальность, как собственно онтологию присутствия (это даже отражено в картине «День сурка»). Может, оттого кинематограф «важнейшее» среди прочих видов искусства, что имеет дело с чувством и сердцем человека, с его полнотой (или пустотой), притягивает и завораживает, прибегая к исключительно художественным средствам?

Пожалуй, архитектуроведам не приходилось выступать рецензентами работы по киноведческой тематике. Однако близость идейной, композиционной, и даже жанровой работы, усилий, которые прилагают киновед и архитектуровед к изучению своих явлений посредством письма, и тем самым создают новые текстовые формы, — говорят о близости самих областей, поскольку вещи, которые обсуждаются, имеют иную материальность, нежели эстетика и философия, и совсем иную, нежели дисциплины естественнонаучного профиля, где слово — это фиксатор некоторого результата, полученного опытным путем. В нашем деле самое слово есть опытный путь, опытная работа, оно создает новую знаковую систему, которая высится либо перед фасадами архитектурных объектов, либо перед экраном. Более того, создание кинокартины и создание архитектурной формы сами по себе есть схожие процессы, в которых задействовано множество людей: в кино — меньше, в архитектурной практике — больше. Режиссеры традиционно приглашали архитекторов для создания декораций (в том числе таких знаковых, как А. К. Буров, Ле Корбюзье), да и сами порой выходили из архитектурных вузов (С. Эйзенштейн, Г. Данелия). М. И. Ромм писал, что зарубежные художники кино в подавляющем большинстве — это не художники вовсе, а главным образом архитекторы, которые хорошо знают кино, конструкторы декораций [8]. И если данное обстоятельство до сих пор не было аргументировано подмечено киноведами, значит, это будущий труд архитектуроведов.

В этом смысле нам представляется, что в книге обойден вниманием вопрос о роли в кино такого значимого пространственного слагаемого, как «архитектурная фантазия», роль которой порой настолько велика, что даже перехватывает проблему времени, всасывая ее в качестве собственно пространственной. Начиная от «Аэлиты» 1920-х до фильмов о Гарри Поттере и прочей зрелищной кинопродукции сегодняшнего времени, художественная фантазия в построе-

нии архитектурных форм, в которых овеществляются представления режиссера о событии, посреди которого «строится образ», занимает настолько большой объем пространственного (не временного!) внимания зрителя, что какой-нибудь «Русский ковчег» А. Сокурова — забавный временной эрзац построения якобы фантазийного кинообразного времени посредством невыдуманных помещений Государственного Эрмитажа. В кино времятворчество и пространствотворчество невозможны без формотворчества и образотворчества, и каждое из этих понятий должно было бы обнаружить в книге совместность рассмотрения. В той же мере, как сюрреализм может быть истолкован только с точки зрения реализма, реалистичности (это ведь только «маразм может быть выражен средствами самого маразма», — заметила Л. Овдиенко), так и его парадигма в современной кинопрактике, рассмотренная И. Зубавиной (стр. 301 и след.), может быть постулирована в интерпретационном режиме с точки зрения здравого смысла. Сюрреализм — будто т. наз. постмодернистская архитектура: за необычностью, парадоксальностью форм Р. Колхаса, Ф. Гери, З. Хадид и Д. Либескинда стоит точная инженерная работа, аккуратный строительный труд, далекий от художественного сумасшествия получающихся архитектурных форм.

В аннотации к монографии сказано, что книга может быть использована как «учебное пособие для преподавателей и студентов высших учебных заведений»: не сказано, что именно театральных или кинематографических. Человека учат делать кино, но никто не учит тому, как смотреть кино, что в нем видеть. Здесь каждый зритель — любитель (критик!), профессионалов в этом деле нет. Автор, указывая на учительную функцию своего научного сочинения, не столь далек от решения многих адресных задач: труд И. Зубавиной перемещает сформировавшиеся точки зрения и показывает, в каких местах следует располагать новые. И преподавателю полезно, и студенту, и простому малоопытному зрителю.

Исследование И. Зубавиной располагается среди добротных киноведческих трудов. Этот репрезентативный ряд украшают имена таких ярких ученых и мыслителей, как Ж. Садуль, М. Мартен, З. Кракауэр, А. Базен, С. Эйзенштейн, В. Шкловский, Л. Кулешов, Вс. Пудовкин, Н. Зоркая, Л. Деллюк, Р. Клер, В. Скуратовский, О. Мусиенко, А. Чмиль, О. Сидор-Гибелинда, — и занимает место, подобное тому, как фасад здания, выстроенный в одном стиле, соседит с фасадом, выстроенным в другом стиле, и из таких фасадов создается улица, равная по значимости корешкам на библиотечной

полке. (Может, ее имел в виду докинематографический Гоголь?) Действительно, «хорошо, когда волшебное возникает из будничных обстоятельств, и слагаемые его просты» (Г. Шпаликов). Слагаемые киноискусства и архитектурных форм просты, но и здесь сохраняется место волшебному.

Есть кино о чем угодно, нет о том, как человек сидит и читает книгу о кино. Трудно сказать, можно ли долго показывать зрителю, как человек читает: можно показывать, как он смотрит — смотрит кино. Как читает, показывать скучно. Но если бы нашелся сценарист, который все же придумал бы столь необычную фабулу, исполнитель главной роли наверняка должен читать именно книгу Ирины Зубавиной, поскольку эмоциональность, вызванная ее текстом, сравнима разве что с реакцией на романы У. Эко или научные сочинения М. А. Гаспарова с той оговоркой, что они — не про кино. А это уже можно сценарировать: даже если нет времени для внимательного чтения, если твои собственные научные интересы лежат в другой плоскости, ты все равно читаешь книжку с интересом, и текст ее влечет за собой, как мандельштамовский «шум времени».

Современного человека трудно принудить читать: можно заставить трудиться, к отдыху человек влечется помимо усилий, но читать! Нет, не автор должен заставить читать свою книгу, но самый текст должен влечь дальше неостывающее читательское внимание. Это — дело труднейшее, и нам кажется, что в таком смысле книгу Ирины Зубавиной ждет большая читательская аудитория.

1. Опыт рецензии на: *Зубавіна І. Час і простір у кінематографі* / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. — Київ: Щек°, 2008. — 448 с.

2. *Данелия Г.* Чито-грито. — М.: Эксмо, 2008. — С. 330.

3. *Зубавіна І.* Екранна культура: Засоби моделювання художньої реальності / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 272 с.: іл.

4. Годар о кино (антология текстов) // *Годар Ж.-Л.* Страсть между черным и белым / Сост. и пер. М. Ямпольского. — Б/г: Б/и, [1992]. — С. 99.

5. *Босенко А.* Третий образ // *Философская и социологическая мысль*. — 1993. — № 7/8. — С. 57.

6. Там же. — С. 70.

7. *Чміль Г.* Екранна культура: Плюральність проявів. — Харків: Крук, 2003. — С. 144.

8. *Ромм М. И.* Изобразительное решение картины // *Ромм М. И.* Избр. произв.: В 3 т. — М.: Искусство, 1982. — Т. 3. — С. 413.