

Н.Е. МАРИЕВСКАЯ

Время в кино



Наталья Мариевская

Время в кино

«Прогресс-Традиция»

2015

Мариевская Н. Е.

Время в кино / Н. Е. Мариевская — «Прогресс-Традиция», 2015

Что такое время? В монографии «Время в кино» Мариевской Н.Е. этот вопрос звучит несколько иначе: «Как строится время фильма?» Ответ на него может быть получен именно сейчас, когда создались все необходимые предпосылки для создания теории художественного времени. Автор усматривает их прежде всего в появлении языка, которым наука может говорить о времени, о концепте «становление», выработанном естествознанием. Теоретические усилия, предпринятые автором исследования, направлены на формирование динамической поэтики фильма, предполагающей осознание процесса создания фильма как движения от идеи к его окончательной монтажной форме. Монография будет интересна как теоретикам и практикам кино, так и более широкому кругу заинтересованных читателей.

© Мариевская Н. Е., 2015

© Прогресс-Традиция, 2015

Содержание

Предисловие	6
Введение	7
I. Горизонтальное время фильма	9
Осознание времени. Идея горизонтали	9
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Наталья Евгеньевна Мариевская

Время в кино



Монография публикуется по решению ученого совета Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Рецензенты:

Виноградов В.В., доктор искусствоведения,

Буров А.М., доктор искусствоведения

На переплете: кадр из фильма Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика»

Форзацы: кадры из фильма Ю.Б. Норштейна «Цапля и журавль»

Шмуц-титуты: рисунки СМ. Эйзенштейна

Предисловие

Я не знаю тему более освещённую и в то же время требующую постоянной разработки, чем та, которую заявила в своей монографии Н. Мариевская. О времени в кино пишут, начиная чуть ли не с самого момента появления этого вида искусства. Оно, как магнит, постоянно притягивает исследователей. Поход в кино – это поход за «потерянным или за необретённым доселе временем», как это было однажды сказано. Поэтому кто-то наблюдал в «безнадёжно испарпанном 35-миллиметровом прямоугольнике благородство действительности», а для кого-то это была возможность создания нового времени.

Время, пожалуй, самая таинственная и важная категория в кинематографе. В зависимости от того, как понимался кинематограф в тот или иной исторический период, такие акценты и делались в трактовке кинематографического времени. Сейчас наступил новый этап. Как пишет Наталья Мариевская: «Сегодня, когда восприимчивый к новым технологиям кинематограф по-новому раскрывает свой собственный эстетический и художественный потенциал и заново определяет свои границы как искусства, изучение главного выразительного средства кино, художественного времени, становится особенно актуальным».

Возникновение в настоящее время новых возможностей в создании художественной реальности стало источником появления этого замечательного фундаментального исследования. Исследования, в котором рассматриваются вопросы, связанные с типологией репрезентации кинематографического времени, становящемся, как говорит автор, «объектом изображения и художественной рефлексии». Скажу больше, это не часто встречающаяся описательная работа, носящая, главным образом, реферативное значение, а весьма успешная попытка создания собственной теории кинематографического времени.

Ещё одна отличительная черта этой работы – совершенно чёткая связь между теоретическими построениями и практикой. Часто бывает, что некий автор отрывается от реальности и создаёт теории совершенно далёкие от действительного положения вещей. В данном случае ситуация совершенно иная. Все теоретические выводы работы строятся на доказательном эмпирическом материале. Как пишет сам автор: «...это исследование возникло из необходимости решения сугубо прикладных задач, которые встают перед любым драматургом в процессе написания сценария: поиска адекватной формы для воплощения замысла будущего фильма».

Хочется поздравить Мариевскую Н. с интересной и чрезвычайно важной работой, которая станет явлением в научной литературе о кино.

Виноградов В. В.

Введение

Сегодня, когда восприимчивый к новым технологиям кинематограф по-новому раскрывает свой собственный эстетический и художественный потенциал и заново определяет свои границы как искусства, изучение главного выразительного средства кино, художественного времени, становится особенно актуальным.

С появлением новых технических средств, в частности цифрового монтажа и компьютерной графики, существенно расширяются возможности кинематографа по созданию художественной реальности с практически любыми наперёд заданными свойствами, в том числе и темпоральными. В одном кадре совмещаются различные исторические эпохи, время взрывается или свободно течёт через кадр, оно идёт по кругу или стоит на месте, оказывается чрезвычайно насыщенным или пустым. Время становится объектом изображения и художественной рефлексии: разнообразие и сложность временных форм демонстрирует не только авторский, интеллектуальный, но и коммерческий кинематограф. Сегодня о петлях времени бойко разговаривают персонажи детских мультфильмов.

Процесс превращения кинематографа в дигитограф совпал с важными сдвигами в культуре, связанными с актуализацией интереса к процессам с бурной динамикой, обострившей понимание того, что из настоящего в будущее может вести множество путей, и выбор одного из них осуществится через случайность.

Произошли парадигмальные сдвиги в науке. Мир рассматривается отныне не в бытии, а в становлении. Время, являющееся важнейшим параметром всех динамических процессов, становится объектом изучения в разных областях современного естествознания и междисциплинарных исследований. Их интенсивность породила, с одной стороны, множество подходов, выходящих за узкие рамки конкретных дисциплин и значительно расширивших возможности исследования собственно художественного времени, с другой – сама интенсивность процесса вызвала стремительное накопление ошибок и погрешностей, что в новых условиях остро поставило традиционный вопрос о границах применимости методов естественных наук, корректности прямого использования понятийного аппарата естествознания в исследовании художественной ткани произведения искусства.

Одним из таких понятий стало понятие «нелинейности», оказавшееся размытым при переносе в новую предметную область – область гуманитарных наук. Важные для понимания художественного произведения концепты «хронотоп» или «пространственно-временной континуум» содержательно истощаются, превращаясь в метафору. Как следствие, практика создания кинематографического произведения оказывается оторванной от теории, а теория всё больше замыкается на себе.

Кроме того, важно понимать, что теоретические работы, аналитические по своей методологии, рассматривают уже готовые произведения искусства в их окончательном бытовании, то есть препарируют уже сложившуюся временную форму. При этом для создателей фильма, начиная с момента написания сценария, время является таким же исходным материалом, как глина для скульптора.

Многочисленные учебники и пособия по теории кинодраматургии осторожно обходят вопрос о художественном времени.

Настоящее исследование возникло из необходимости решения сугубо прикладных задач, которые встают перед любым кинодраматургом в процессе написания сценария: поиска адекватной формы для воплощения замысла будущего фильма.

Сам сценарий состоит из отдельных сцен, записанных последовательно (собственно, поэтому и – «сценарий»). Начало каждой сцены предваряется описанием места и времени. Внутри сцены модус времени не меняется (если меняется, то это уже другая сцена). Пронуме-

рованная последовательность сцен, отдельных кусочков времени рождает бесконечно разнообразные во временном отношении миры фильмов. Чудо этого превращения поражает. Это тем более поразительно, что единственная форма глагола, используемая при записи сценария – это глагол в настоящем времени.

При этом временная ткань каждого фильма уникальна и формируется заново.

В настоящей работе была предпринята попытка ухватить пусть в самых общих чертах существо этого процесса.



I. Горизонтальное время фильма

Осознание времени. Идея горизонтали

Главная трудность любого исследования, посвящённого художественному времени, заключается в том, что прежде, чем приступить к ответу на вопрос о его свойствах и строении, необходимо понять, что такое художественное время.

Как мы вообще понимаем время? Такой вопрос сам по себе требует отваги, такой же, какой требует ответ на вопрос, например, о том, «что такое философия». Решившиеся задать его себе Ж. Делёз и Ф. Гваттари так пишут в самом начале своего знаменитого труда: «Пожалуй, вопросом «что такое философия» можно задаваться лишь в позднюю пору, когда наступает старость, а с нею время говорить конкретно. <...> Это такой вопрос, который задают, скрывая беспокойство, ближе к полуночи, когда спрашивать уже не о чем»¹.

Помимо грустной иронии, в этом высказывании содержится два существенных для нашего исследования заключения. Первое – о том, что ответ на этот вопрос должен стать источником конкретных результатов. И это обнадеживает и полностью соответствует главному направлению нашего исследования: получить из самых общих посылок конкретные результаты, пригодные для творческого созидания. И второе заключение – вывод о том, что эта мысль сама по себе источник беспокойства.

Такое же беспокойство неизменно вызывает вопрос о времени. Поэтому легко обнаружить работы, часто весьма тонкие и интересные, посвящённые исследованию художественного времени конкретных произведений, авторам которых удаётся избежать беспокоящего вопроса с чрезвычайным изяществом.

Много размышлявший о проблеме времени Х.Л. Борхес заметил: «... Время представляет собой сущностную проблему. Этим я хочу сказать, что от времени мы не можем абстрагироваться. Наше сознание постоянно переходит из одного состояния в другое, а это и есть время: последовательность. Кажется, Бергсон сказал, что время является главной проблемой метафизики. Разрешив эту проблему, мы разрешили бы все загадки, но, к счастью, нам это не грозит. Мы вечно будем ждать решения. Мы всегда сможем вслед за Святым Августином сказать: "Что такое время? Пока меня не спрашивают, я знаю. А если спросят, я теряюсь"»².

Абстрагироваться от времени сложно, однако весьма соблазнительно. Сущностная проблема не столько отталкивает, сколько притягивает философов. И всё же понимание времени – ключ, открывающий множество дверей. Хайдеггер сформулировал предельно точно существо дела, одновременно обозначив беспредельную сложность задачи исследования времени: «В правильно понятом и правильно эксплицированном феномене времени коренится центральная проблематика всей онтологии»³. Сложность скрыта за единственным словом «правильно».

Философская рефлексия по поводу времени имеет длительную историю. Философская литература, посвящённая проблеме «большого времени», времени онтологического, созданная не за одно тысячелетие, трудно обозрима.

Время и движение соотнесены в «Физике» Аристотеля, время и вечность – в диалоге «Тимей» Платона, время и душа впервые сводятся вместе в «Исповеди» Блаженного Августина. Своё понимание времени сложилось в христианской традиции: и время, и вечность в

¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998, (Серия «Gallicinium»). С. 9.

² Борхес Х.Л. [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес; [пер. с исп.] – СПб.: Амфора, 2009. С. 276.

³ Heidegger M. Sein und Zeit. Tub., 1960. S. 18.

средневековом религиозном сознании соотносятся с абсолютным, с бытием Бога. Так, вечности присущи изначальность и неизменность, вечность – это предел бытия. Время же подлежит рождению и тлению, изменению и перемене. Но все различия устраняются в Боге, который есть и вечность, и время, и причина любой вечности и любого времени.

Бытие и время соотнесены в фундаментальном труде «Бытие и время» М. Хайдеггера, развёрнутая философия времени содержится в трудах А. Бергсона, Э. Гуссерля, О. Шпенглера, В. Вернадского, Н. Бердяева, С. Аскольдова, А. Габричевского.

И время, и вечность входят в плоть и кровь искусства с момента его возникновения. То, что для философа является предметом напряжённых раздумий, художник схватывает интуитивно и запечатлевает в своих произведениях. Перед нами не рассуждение о времени, но само время. «Малое время» – это собственно художественное время.

Литература и искусство накопили огромный опыт изображения и воссоздания различных временных форм, освоенных человеческой культурой. Любой концепт времени и вечности может актуализироваться в конкретном произведении как опыт авторского переживания. Своя философия времени содержится во всяком состоявшемся художественно целостном произведении искусства. Всё искусство буквально дышит временем, насквозь пропитано им.

Точно так же дело обстоит и с произведениями киноискусства. Делёз усиливает это утверждение. Он пишет: «Кинематограф – это единственный опыт, в котором время дано как перцепция»⁴. Слова Тарковского о времени: «Время в кино становится основой основ, как звук – в музыке или цвет в живописи»⁵ – сегодня стали своего рода эстетической формулой кино, как и мысль режиссёра о том, что кино есть изваяние из времени, запечатленное время.

Понимать это надо буквально, а не как поэтическую метафору. Для кинодраматурга время – это рабочий материал. Отсюда и почти интимные отношения автора сценария со временем. Достаточно бегло взглянуть на инструментарий сценариста, чтобы увидеть – дело обстоит именно так. Например, в самом понятии «негативная история» уже ощущается темпоральная характеристика, так как речь идёт о событиях, предшествовавших экранному действию, но имеющих сюжетное значение. Негативная история – это прошлое в настоящем. Совершенно очевидна темпоральная окраска профессиональных терминов сценариста – «флешбэк», «флешфьючерс». Менее очевидна, но от этого не менее значима темпоральная сущность такого фундаментального понятия для теории и практики драматургии, как «точка». Такие вполне обыденно звучащие понятия, как «выбор героя» и «желание героя», в теории и практике кинодраматургии используются как, в общем-то, технические термины. В желании героя отчётлива связь настоящего и будущего. В выборе героя это будущее определяется.

Активно процесс формирования художественного времени идёт от замысла сценария (уже в сценарной заявке виден эскиз, контур художественного времени) и вплоть до самого завершения. В процессе работы над поэпизодным планом (синописом) сценарист буквально «мнёт» время сквозь пальцы, как скульптор глину.

Теория драматургии должна бы отразить эти процессы в самых общих чертах и закономерностях. Поэтому не может не удивлять та деликатная сдержанность, с которой многочисленные пособия и учебники по кинодраматургии обходят вопрос о художественном времени. По сути, теория художественного времени в кино подменяется рассуждениями о «сеттинге» истории. Под сеттингом понимается время и место действия.

В учебнике Л.Н. Нехорошева «Драматургия фильма»⁶ анализ времени подчинён авторской типологии сюжета. Иными словами, речь идёт о том, что художественное время фильма, сюжет которого относится к определённому типу (автор учебника выделяет четыре типа

⁴ Делёз Ж. Кино-2. Образ-время. М.: «Ad marginem», 2004. С. 332.

⁵ «De la figure cinématographique», – «Positif», no 249, decembre 1981.

⁶ Нехорошее Л.Н. Драматургия фильма: Учебник. М.: ВГИК, 2009. С. 344.

сюжета), обладает определёнными свойствами. То есть время не является самостоятельным выразительным средством, оно только качественная характеристика сюжета.

В своей книге Р. Макки подменяет вопрос о художественном времени рассуждениями о сеттинге истории: «Сеттинг истории имеет четыре измерения – период, длительность, локация и уровень конфликта. Первое временное измерение – это определённый исторический период. Где разворачивается действие? В современном мире? В прошлом? В гипотетическом будущем? Может быть, это необычная фантазия, как «Скотный двор» (Animal Farm) или «Опаснейшее путешествие» (Watership Down), где момент времени непонятен или не имеет значения?»⁷ В этом определении Р. Макки время не свободно в понятии сеттинга, оно связано в нем не только с пространством, но и с конфликтом произведения. Находясь в подобной связке, время, по сути, не поддаётся анализу.

Однако Макки – практик, обладающий обострённым чувством кино. Именно это чувство, позволяющее безошибочно выделять талантливые вещи из общей массы, заставляет его написать следующее: «Период – это место истории во времени. Второе временное измерение – длительность. Какой период в жизни персонажей охватывает данная история? Десятилетия? Годы? Месяцы? Дни? Или, что бывает редко, продолжительность действия совпадает с экранным временем? Так, двухчасовой фильм «Мой обед с Андре» (My Dinner with Andre) рассказывает об обеде, который длится два часа. Картина «В прошлом году в Мариенбаде» (Last Year at Marienbad) – ещё более редкий пример, здесь ощущение времени вообще утрачивается. Фильм длится дольше, чем сама история, благодаря монтажу, частичному наложению, повторениям и/или замедленному движению. И хотя никто не пытался сделать нечто подобное в рамках целого полнометражного фильма, это блистательно реализовано в ряде эпизодов, самый известный из которых – "Одесская лестница" в картине С. Эйзенштейна «Броненосец "Потёмкин"». Реальный расстрел мирных горожан солдатами царской армии продолжался не более двух-трёх минут, которые потребовались для того, чтобы спуститься с верхних ступеней лестницы. На экране этот ужас длится в пять раз дольше»⁸.

Здесь же Р. Макки пишет о сложной трансформации, которую претерпевает время реальное при создании фильма, но ничего не говорит о законах, по которым происходит эта трансформация. Наблюдение теоретика о несовпадении длительностей процессов в жизни и на экране по сути верное, но поверхностное. Макки приводит примеры фильмов, устроенных сложно, видимо желая особо подчеркнуть работу со временем как сложнейшую задачу киносценариста. Он обнаруживает прекрасную осведомлённость о том, как обстоит дело в практике создания киносценария, и отнюдь не склонен упрощать ситуацию. Макки пишет о «Мариенбаде» Алена Рене, но не говорит о том, как устроено время этого фильма, пишет не как теоретик, а как зритель, столкнувшийся с ускользающей реальностью.

Вероятно, «Мариенбад», созданный более полувека назад, можно было бы отнести к области курьёзов, к кинематографической кунсткамере, к сложным и непостижимым уникальным феноменам, если бы не одно обстоятельство. Существенные черты этого фильма угадываются в произведениях современного кинематографа. То есть эта сложность, творчески преобразованная другими режиссёрами, поставлена на службу искусству.

Примером может служить приём многократного присутствия персонажа в кадре, придуманный Аленом Рене, который реализует в своём фильме «Чемоданы Тульса Люпера» Питер Гринуэй. Различные исходы одной ситуации визуализирует Том Тыквер в фильме «Беги, Лола, беги!». Вспомним двойное решение финала в «В прошлом году в Мариенбаде»: в одном слу-

⁷ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. С. 77.

⁸ Там же. С. 77–78.

чае муж убивает героиню, в другом – она спокойно покидает гостиницу, последовав за возлюбленным.

Макки, указав скороговоркой на возможности работы кино со временем, более к этой теме не возвращается, тем самым освобождая себя от рассуждений об узких местах кинотеории (таким же образом он обходится, например, с проблемой определения понятия кинематографического жанра).

Это кажется довольно странным при том, что начиная с Античности ни один фундаментальный труд по теории драмы не обходится без решения (того или иного) проблемы художественного времени. Авторитет Аристотеля для искусства непререкаем. Большинство современных учебников по теории кинодраматургии базируются на Аристотелевой «Поэтике». Работа, созданная более двух тысяч лет назад, является своеобразной библией сценариста. В ней уже дается понимание художественного времени как основы теории драмы.

В «Поэтике» нет и, очевидно, не может быть развёрнутого анализа художественного времени произведения, тем более пригодного для произведения кинематографа, однако, рассуждая о трагедии, философ со всей определённой отделяет трагедию от эпоса именно по характеру темпоральности: «Эпическая поэзия сходна с трагедией (кроме величественного метра), как изображение серьёзных характеров, а отличается от неё тем, что имеет простой метр и представляет собою рассказ. Кроме того, они различаются длительностью. Трагедия старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходить из него, а эпическая поэзия не ограничена временем. (И в этом их различие.) Однако первоначально последнее допускалось в трагедиях так же, как в эпических произведениях»⁹.

Р. Ингарден выявляет структурный принцип, объединяющий произведение в целое, который интуитивно улавливал Аристотель: «Множественность разнородных компонентов литературного произведения (в частности, трагедии) первым отметил Аристотель в своей «Поэтике». Но уже и по тем компонентам, которые он перечисляет, можно видеть, что Аристотель ещё не постиг структурной основы произведения, а лишь эмпирически уловил некоторые его особенности, обратившие на себя внимание философа. Интересно, однако, что в числе компонентов произведения Аристотель называет и компоненты строго языкового характера, и такие, которые (например, характер, способ мышления, фабула [рyGoq] и т. д.) сами по себе лежат вне языка, но всё-таки входят в произведение. Несмотря на многовековое влияние «Поэтики» Аристотеля, никто, к сожалению, не развил этих его наблюдений и не создал теории, которая могла бы быть подведена под эти конкретные суждения. Напротив, игнорировалось то существенное, чего Аристотелю удалось добиться, несмотря на упрощённость и примитивность своих рассуждений»¹⁰.

Суть высказывания Р. Ингардена заключена в следующем: произведение литературы (драма) состоит из разнородных элементов, соединённых структурным принципом. Качественный состав этих элементов необходимо выяснить. Также необходимо установить сам структурный принцип, объединяющий эти разнородные элементы в единое целое. Выскажем гипотезу: структурным принципом является художественное время.

Другим основополагающим произведением по теории драмы следует считать сочинение Н. Буало «Поэтическое искусство». Оно, по-видимому, не оказало на теорию кино существенного влияния, тем не менее важно то, что, строя свою концепцию драмы, Буало жёстко оговаривает принципы построения художественного времени:

Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
Одно событие, вместившееся в сутки,

⁹ Аристотель. Поэтика. СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. С. 30.

¹⁰ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 24.

В едином месте пусть на сцене протечёт;
Лишь в этом случае оно нас увлечёт¹¹.

Буало накладывает на художественное время ограничение, смысл которого на первый взгляд лежит на поверхности, – требование жёсткой временной рамки объясняется принципом правдоподобия.

Этот принцип правдоподобия кажется не более очевидным, чем рассуждения Аристотеля о том, что раньше время трагедии сближалось со временем эпической поэзии, то есть было шире и свободнее, а теперь «старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца»¹². Что стоит за этим «старанием», в общем-то, совершенно непонятно.

Ясно, что тут мы сталкиваемся с проблемой, требующей разрешения: почему две влиятельнейшие работы в области теории драматургии, сохраняющие столетиями свой авторитет, настаивают на заключении художественного времени трагедии в особую рамку? Проистекает это требование из одного источника или из разных?

Глубокий анализ причин, по которым время сценического действия жёстко ограничивается, содержится в работе В.Я. Бахмутского «Театр слова» с важным подзаголовком «Время и пространство во французской классической трагедии»: «В отличие от циклического времени, свойственного античному сознанию, время в классицизме векторно, движется не по кругу, вытянуто в прямую линию, а потому вечное, устойчивое возможно здесь лишь как промежуток времени, выключенный из общего потока, заключённый в раму, как остановленное мгновение. Такой рамой, останавливающей время, и являются двадцать четыре часа, в которые развёртывается действие классической трагедии. В этот короткий срок должна быть полностью явлена сущность изображаемого, его вечные, устойчивые черты: в драме классицизма «здесь и теперь» совпадают с тем, что было всегда и везде»¹³.

Как видим, правило классицизма, зафиксированное в труде Буало, носит содержательный характер. Художественное время, введённое в жёсткие рамки, определяет и форму и, в «известном смысле», содержание драматического произведения эпохи классицизма. Владение этой формой предписывается драматургу как основа его ремесла.

В нашем исследовании важно не столько само содержание ограничений, вводимых для художественного времени Аристотелем и Буало, сколько объявленная ими необходимость ремесленного овладения приёмами его создания. Более того, Буало указывает также на влияние художественного времени на степень эмоциональной вовлечённости зрителя в происходящее на сцене.

Итак, два самых влиятельных труда по теории драмы исповедуют, по сути, один подход: теория драматургии начинается с разговора о строении художественного времени.

Художественное время в кинематографе принципиально не может быть введено в жёсткие рамки подобных ограничений. Даже самый беглый взгляд на историю кинематографа позволяет обнаружить чрезвычайное многообразие временных форм. Казалось бы, именно поэтому кино само должно подталкивать теорию к созиданию концепций художественного времени. Этого, однако, не происходит.

Теория как будто не в силах схватить открывшееся живое многообразие. Тому есть веская причина, скрытая в том, как исторически строилось и формировалось научное знание не только в области теории литературы, но и научное знание как таковое. Время, освоенное фило-

¹¹ Буало Н. Поэтическое искусство. Песнь Третья. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 55.

¹² Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др. – греч. В. Аппельрота, П. Платоновой. СПб.: Издательский дом «Азбука-Классика», 2008. С. 30.

¹³ Бахмутский В.Я. Пороги культуры. М.: Геле о с, 2005. С. 51.

софией, время, ставшее формой в искусстве, практически не было предметом рассмотрения науки, занимавшейся поиском законов, не зависящих от времени.

Причину подобного пренебрежения теории проблемой художественного времени следует искать в истории европейской науки. Европейский рационализм, в основе которого лежит элейское понимание бытия, возник вследствие исключения времени из сферы объективного бытия. Он строится на логическом формализме, который разрешает только логику двойных значений по закону исключения третьего. Это не означает, что не существует других логических систем.

Иначе строится, например, древнеиндийская логика или созданная в 1920 году трёхзначная логика Яна Лукасевича, положенная в основу квантовой механики.

Классическая европейская наука признаёт существование только двух онтологических сущностей (локусов) – бытия и мышления. Это мешает приписать времени собственный онтологический статус (локус). В Новое время тенденция по устранению времени усилилась.

Триумфом западной науки нужно считать рождение классической физики. К концу XIX века имя Исаака Ньютона становится нарицательным для обозначения всего образцового. Этика и политика черпали в теории Ньютона материал, которым подкрепляли свои аргументы. Утвердившись ещё при жизни в статусе общепризнанного гения, Ньютон примерно столетие спустя при могучей поддержке авторитета Лапласа превратился в символ научной революции в Европе. Вследствие этого теория не располагала языком, позволяющим рассуждать о времени.

Мощные предпосылки создания теории художественного времени возникли только в начале XX века. Это произошло именно тогда, когда, наблюдая стремительное становление кинематографа, искусствознание замерло в ожидании концептов для исследования времени.

Релятивистская механика предложила концепт, который удовлетворял эти ожидания: «пространственно-временной континуум». С этого момента науки как будто обрели дар речи в разговоре о времени.

Влияние теории относительности не исчерпывалось физической наукой. О времяпространстве, или хронотопе, заговорили биологи. Важнейший опыт в изучении художественного произведения как темпоральной реальности принадлежит М.М. Бахтину. Бахтин, присутствовавший на докладе А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии, исполнен энтузиазма. Он переносит хронотоп в область исследования художественных текстов. С этой методологией Бахтин связывает большие надежды: «Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»¹⁴.

С введением нового концепта начинаются фундаментальные исследования художественного времени: «Только недавно началась – и у нас, и за рубежом – серьёзная работа по изучению форм времени в искусстве и литературе»¹⁵.

На первый взгляд может показаться, что концепт, рождённый естествознанием, стал надёжным инструментом теории художественного времени. Концепт «хронотоп», прижился, стал общеупотребимым. Однако всё чаще его использование требует серьёзных оговорок. К известной осторожности призывает, например В.И. Тюпа в многократно переизданном учебном пособии «Анализ художественного текста»: «Следует оговориться, что оригинальный бахтинский термин пострадал от некорректных его употреблений»¹⁶.

Едва ли причина неправильного употребления «хронотопа» кроется исключительно в легкомыслии тех, кто к нему прибегает. Корректное же применение состоит, по мнению учёного, в следующем: «Обращение к понятию хронотопа целесообразно лишь в тех случаях,

¹⁴ Цит. по: Тюпо В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 72.

¹⁵ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики // Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике. М.: Художественная литература, 1975. С. 236.

¹⁶ Тюпа В.И. Цит. соч. С.72.

когда "имеет место слияние пространственно и временных примет в осмысленном и конкретном целом"¹⁷ архитектурного способа присутствия человеческого "я" в мире»¹⁸.

Логика такова, что применять концепт можно только тогда, когда осмысленное и конкретное целое уже возникло. Это понимание резко сужает область применения понятия «хронотоп». Очевидный органический изъян самого концепта при этом ускользает от внимания. Приведём крайне радикальное, а вернее, агрессивное высказывание немецкого математика Германа Минковского, вскрывающее самую суть подхода релятивистской механики ко времени: «Воззрения на пространство и время, которые я намерен перед вами развить, возникли на экспериментально-физической основе. В этом их сила. Их тенденция радикальна. Отныне пространство само по себе и время само по себе должны обратиться в фикции, и лишь некоторый вид соединения обоих должен ещё сохранить самостоятельность»¹⁹.

Подобный радикализм едва ли допустим к такой тонкой и живой материи, как реальность художественного произведения. Что происходит со временем, обращённым в фикцию, перестающим существовать само по себе? Связанное с пространством, превращённое в фикцию, время утрачивается. Литературоведение говорит о хронотопе дороги, хронотопе усадьбы, не замечая, что в самих этих названиях времени уже нет. Усадьба, дорога – это уже чисто пространственные объекты. Как и в физической модели, время здесь полностью растворяется в геометрии многомерного пространства.

Несводимость времени к пространству понятна – нельзя одновременно находиться в разных точках пространства, но в разные моменты времени можно находиться в одном и том же месте. И. Бродскому удалось схватить в поэтическом тексте самое существо дела:

<...>

Время больше пространства. Пространство – вещь.

Время же, в сущности, мысль о вещи.

Жизнь – форма времени. Карп и лещ —

сгустки его. И товар похлеще —

сгустки. Включая волну и твердь

суши. Включая смерть...²⁰

Колыбельная Трескового мыса. 1975

В хронотопе время становится вещью, физической величиной. Искусственное связывание времени с пространством в едином концепте есть насилие над реальностью ради удобной физической модели: «Мир, схематическая картина которого создаётся принципом относительности, есть мир естествоиспытателя, есть совокупность лишь таких объектов, которые могут быть измерены или оценены числами, поэтому этот мир бесконечно уже и меньше мира – вселенной философа; а раз это так, то, конечно, и значение принципа относительности для философии не должно быть переоцениваемо»²¹.

Итак, попытки объяснить время через пространство, вернее, не объяснить, а фактически устранить, сделав время одной из координат пространства, обречены на провал.

Сам Бахтин, введший понятие хронотопа в литературоведение, был не склонен переоценивать картину, созданную релятивистской механикой. В работе «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин пишет: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных

¹⁷ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. С. 235.

¹⁸ Тюпа В.И. Цит. соч. С. 72.

¹⁹ Минковский Г. Пространство и время // Принцип относительности: Сб. работ классиков релятивизма. Л.: ОНТИ. 1935. С. 186.

²⁰ Бродский И. Часть речи: Избранные стихи. М., 1990. С. 291.

²¹ Фридман А. Мир как пространство и время. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001. С. 5.

отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – "времяпространство"). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введён и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесём его сюда – в литературоведение – почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нём неразрывности пространства и времени (время как четвёртое измерение пространства)²².

Для Бахтина хронотоп не понятие, не термин, а именно концепт в точном понимании этого слова: «концепт (от лат. *conceptus* – собрание, восприятие, зачатие) – акт "схватывания" смыслов вещи (проблемы) в единстве речевого высказывания»²³. Создавая свою теорию художественного времени, Бахтин понимает специфичность этого связанного, искусственного времени релятивистской физики. Бахтин угадывает, что время принципиально несводимо к пространству. Отсюда и тавтология, кажущаяся смысловая избыточность названия «Формы времени и хронотопа...».

Часто, когда понятие «хронотопа» сковывает мысль учёного, он совершенно свободно отбрасывает его, при необходимости меняя на «время» (например, «авантюрное время греческого романа»), чего нельзя сказать о других исследователях, применяющих этот конструкт автоматически.

Однако и Бахтину это удаётся не всегда. Хронотопический подход связывает и сковывает мысль Бахтина при анализе романов Достоевского. Бахтин выделяет в этих романах особую, ранее не встречавшуюся структуру: «Назовём здесь ещё такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп как порог; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома. Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, – меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме. У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени»²⁴.

Хронотоп «порога» назван. Далее остановка. Бахтин не исследует этот хронотоп. Он делает поистине странный вывод относительно творчества Достоевского. По Бахтину, Достоевский мыслит свой мир не во времени, а в пространстве: «Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслит свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме. <...> Достоевский, в противоположность Гёте, самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него помыс-

²² Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234.

²³ Неретина С.С. Концепт // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ит-т философии РАН, Нац. общ. – научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 306.

²⁴ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 397.

лить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента»²⁵.

В этом странном самом по себе заключении содержится в неявной форме утверждение: драматическая форма – это форма не временная, а пространственная. Для рассуждений о художественном времени фильма понимание временного характера драматической формы имеет определяющее значение. Бахтин же, как видим, делает акцент на пространственности драмы.

За частным суждением о темпоральных особенностях романов Достоевского стоит более общее и, уже очевидно, ошибочное суждение. Именно здесь обнаруживается граница метода, основанного на введении понятия «хронотоп». Порог – не движение, не становление; а промедление – не мгновение времени, а невозможность двинуться вперёд навстречу будущему.

Бахтин, завершая свою работу «Формы времени и хронотопа в романе», утверждает необходимость дальнейшего последовательного применения хронотопического подхода: «Как мы уже говорили в начале наших очерков, изучение временных и пространственных отношений в произведениях литературы началось только совсем недавно, причём изучались преимущественно временные отношения в отрыве от необходимо связанных с ними пространственных отношений, то есть не было последовательно хронотопического подхода»²⁶.

Но далее выражено сомнение: «Насколько такой подход, предложенный в нашей работе, окажется существенным и продуктивным, может определиться только в дальнейшем развитии литературоведения»²⁷.

Устойчиво-некорректное применение концепта хронотопа привело к полному выхолащиванию из него всякого содержания и превратило его в фигуру речи, как и понятие пространственно-временного континуума.

Необходимо строго определить область применения хронотопического анализа.

Подход Бахтина оправдан и с успехом может быть применим к анализу готового художественного текста (под текстом можно понимать и кинематографическое произведение), текста, получившего свою окончательную форму, в котором все элементы выразительности взаимосвязаны.

Например, циклическое время в фильме Эдмунда Гулдинга «Гранд-отель» усиливается визуальной пространственной метафорой – сверкающим вращающимся турникетом, перемещающим посетителей. Визуальный образ колеса становится ключевым и в фильме Дадок де Уита «Отец и дочь», воспроизводящего цикл человеческой жизни. Центральным в картине является образ круга: вращаются велосипедные колёса, ровный круг образуют заросли камыша у лодки. Но далеко не всегда циклическое время поддерживается визуальными образами вращения, круга и пр.

Для практики кинематографа хронотоп не имеет существенного значения. В самом деле, трудно представить, чтобы кто-либо всерьёз в работе над сценарием озабочился созданием пространственно-временного континуума. Да и слово «континуум», означающее непрерывность, вступает в диссонанс с более привычным уху кинематографиста словом «монтаж», как раз означающим разрыв, стык, склейку.

Кроме того, в процессе создания фильма работа над художественным временем и над художественным пространством зачастую разнесены во времени. Так, временная форма складывается в момент работы над поэпизодным планом фильма и уточняется, а в редких случаях пересоздаётся на монтажном столе. Решение художественного пространства, заложенное в сценарии, осуществляется режиссёром, художником, оператором. Иногда по разным причинам

²⁵ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972 [1929]. С. 37.

²⁶ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 405.

²⁷ Там же. С. 406.

место съёмки может кардинально изменяться. Как было, например, на картине Тарковского «Сталкер», когда съёмки, планировавшиеся в пустыне, были перенесены в среднюю полосу.

Какой бы ограниченной ни была область применения понятия хронотопа, работы Бахтина создали важные предпосылки для формирования целостной теории художественного времени. Они заключаются прежде всего в том, что художественное время мыслится как способ раскрытия смысла произведения. Художественное время для Бахтина – форма, обладающая устойчивостью в определённых границах.

Осознание связи времени и мышления принципиально важно для создания теории художественного времени кинематографического произведения. Так же, как понимание времени как формы, обладающей устойчивостью. Важно и то, что Бахтину удалось обнаружить инвариантные временные формы.

Понимание фундаментальной связи времени и мышления раскрыто в работах А. Бергсона и Ж. Делёза.

Теория относительности, вызвавшая бурный интерес к проблеме времени, предлагала пути исследования, само это время устраняющие из рассмотрения. Эйнштейн, создатель теории, вполне определённо сформулировал свои представления: «Для нас, убеждённых физиков, различие между прошлым, настоящим и будущим не более чем иллюзия, хотя и весьма навязчивая»²⁸. Культура столкнулась с «радикальным отрицанием времени, какого никогда не могли вообразить никакая культура, никакое коллективное знание»²⁹.

Труды Бергсона – это то, что могла противопоставить философия релятивистской физике, обедняющей время, заменяющей его удобным для теоретических выкладок конструктом.

По А. Бергсону, все ограничения научной рациональности могут быть сведены к одному решающему: неспособности понять длительность, поскольку научная рациональность сводит время к последовательности мгновенных состояний, связанных детерминистическим законом. В полемике с Эйнштейном Бергсон пытается отстаивать множественность сосуществующих «живых» времён³⁰.

Время Бергсона свободно от принудительной связи с пространством. Бергсоновское время менее всего вещь. Это живое, переживаемое время. Это время, гораздо лучше приспособленное для понимания и исследования художественного времени, чем сплавленное воедино с пространством время релятивистской механики. Именно сознанию дано непосредственно уловить незавершённую текучесть времени. Длительность означает, что человек живёт настоящим с памятью о прошлом и в предвосхищении будущего. Вне сознания прошлого нет, а будущее не настанет. Сознание скрепляет прошлое и будущее настоящим.

Количественная неразличимость моментов чужда сознанию, для которого один миг может длиться вечно. В протяжённом потоке сознания моменты времени взаимопроницаемы, они могут нанизываться и укреплять друг друга. Конкретное время – это жизненный поток с элементами новизны в каждом из мгновений. Бергсон сравнивает это время с клубком, который, увеличиваясь, не теряет накопленное.

А механическое время можно сопоставить с образом жемчужного ожерелья. В механическом времени каждый момент существует сам по себе. Бергсон пишет: «Только внутри меня есть процесс организации и взаимопроникновения, образующий реально длящееся время. Лишь благодаря моему внутреннему маятнику, отмеряющему колебания прошлого, я могу ощутить ритм настоящего времени...»³¹

²⁸ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб. 1992. С. 117.

²⁹ Пригожин И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках. Изд. 2-е, доп. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 176–177.

³⁰ Bergson H. *Melanges*. Paris: PUF, 1972. P. 1340–1346.

³¹ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 117.

Для Бергсона невозможно мыслить изменение через неизменное. Природа – изменение, непрестанное сотворение нового, целостность, создаваемая в открытом по самому своему существу процессе развития, – не может описываться старой моделью времени: «Мы замечаем в процессах только отдельные состояния, во времени мы видим только отдельные мгновения, и когда мы говорим о времени и о процессах, мы думаем о чём-то совершенно ином. Таково наиболее выделяющееся заблуждение, которое мы хотим исследовать. Оно состоит в убеждении, что мы можем мыслить об изменениях при посредстве неизменного и о движении при посредстве неподвижного»³².

Бергсон открывает строение внутреннего времени, соотнося его с абсолютном: «Если я хочу приготовить себе стакан подслащённой воды, то что бы я ни делал, мне придётся ждать, пока сахар растает. Этот незначительный факт очень поучителен. Ибо время, которое я трачу на ожидание, – уже не то математическое время, которое могло бы быть приложено ко всей истории материального мира, если бы оно вдруг развернулось в пространстве. Оно совпадает с моим нетерпением, т. е. с известной частью моей длительности, которую нельзя произвольно удлинить или сократить. Это уже не область мысли, но область переживания. Это уже не отношение; это принадлежит к абсолютному»³³.

Интуиция Бергсона поразительна: «Когда дело идёт о том, чтобы мыслить процессы становления или выражать их в словах или хотя бы воспринимать их, мы просто заставляем действовать известного рода внутренний кинематограф. Мы можем резюмировать всё предшествующее следующим образом: механизм нашего обычного познания имеет кинематографический характер»³⁴.

Это рассуждения философа. Но вот как пишет кинематографист:

<...>

Течение жизни, явленное во времени.

<...>

Ощущение времени.

<...>

Где начинается ритм?

Что такое ошибка в ритме?

Ритм – это прежде всего непрерывность.

Непрерывность не абстракция – единство проводимой мысли³⁵.

Сходство с Бергсоном поразительное! Непрерывность как единство проводимой мысли утверждает В. Пудовкин. Невозможно подвергать сомнению авторитет Пудовкина как режиссёра, хотя интерес к его теоретическим рассуждениям сегодня остыл, как вообще остыл в России интерес к отечественной теоретической мысли при выраженном интересе к переводной литературе. Причина не столько в состоятельности или несостоятельности научных школ, сколько в огромном авторитете американской киноиндустрии, особенно коммерческом измерении её успехов. Поэтому необходимо сказать, что «Кубрик начинающим режиссёрам рекомендовал трёх авторов: Пудовкина, Фрейда и Станиславского. На него повлияли все трое»³⁶.

³² Бергсон А. Творческая эволюция. Минск, 1999. С. 343.

³³ Там же. С. 23.

³⁴ Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / Пер. с фр. Минск; Харвест, 1999. (Классическая философская мысль). С. 339.

³⁵ Пудовкин В. Собр. соч. Т. 3. М.: Искусство, 1974–1976. Т. 3. С. 253–254.

³⁶ НэморД. Кубрик. М.: Rosebud Publishing, 2012. С. 22.

Мысль в становлении – вот ключ к пониманию темпоральности кино. Анализируя самые разные концепты, Делёз и Гваттари пишут: «Становление – вот настоящий концепт»³⁷.

Ж. Делёз не просто принимает основные положения Бергсона практически без оговорок. Некоторые главы его книг, фундаментальных исследований кинематографа, снабжены подзаголовком: «Комментарий к Бергсону». Делёз называет это теорией кинематографического восприятия до кинематографа. Но если Бергсон утверждает кинематографичность мышления, то по Делёзу верно и обратное: сам кинематограф – средство разворачивать мысль.

Реальность мысли кинематографического произведения оказывается более ощутимой, чем та физическая реальность, которую оно якобы повторяет. Для Делёза структура кинематографического произведения почти совпадает с тем, как устроена сама мысль.

Ж. Делёзу удаётся показать, что кинематограф обладает возможностью непосредственной репрезентации мысли. Несмотря на то значение, которое могли бы иметь работы Делёза для понимания самой природы кино, они имеют в теории весьма неопределённый статус.

Причин тому можно назвать несколько. Первая – «зависание» между киноведением и философией. Для философов книга перегружена анализом фильмов, для киноведов – тяжеловесным понятийным аппаратом и оторванностью от практики создания фильма. У самого Делёза есть, пусть в скобках, скороговоркой сказанное указание на неблагоприятную эпоху: «Пользу теоретических книг по вопросам кино часто ставят под сомнение (особенно теперь, ибо эпоха не благоприятствует)»³⁸.

Достаточно сильное утверждение Делёза о том, что кино способно непосредственно представлять мысль, указывающее на особый статус кино как искусства, разделяют далеко не все. В книге «Camera Lucida» Р. Барт отказывает кино в философичности: «Не в моей власти, сидя перед экраном, закрыть глаза – в противном случае, вновь их открыв, я уже не застаю того кадра. Кино побуждает к постоянной прозорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа...»³⁹

Лотман указывает на структурный принцип, лежащий в основе соединения отдельных кусков кинопроизведения в целое: «То, что изображение в кино подвижно, переводит его в разряд «рассказывающих», нарративных искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов. <...> Последовательное развёртывание эпизодов, соединённых каким-либо структурным принципом, и является тканью рассказывания»⁴⁰.

Более того, это положение усиливается Лотманом в утверждении, которое можно было бы назвать презумпцией осмысленности: «В кино мы не рассуждаем, а видим. Это связано с тем, что логика, организующая нашу мысль по своим законам, требующим строгой упорядоченности причин и следствий, посылок и выводов, в кинематографе часто уступает место бытовому сознанию с его специфической логикой. Так, например, классическая логическая ошибка «post hoc, ergo propter hoc» («после этого, значит, по причине этого») в кино обращается в истину: зритель воспринимает временную последовательность как причинную. Это особенно заметно в тех случаях, когда автор соединяет логически не связанные или даже абсурдно несочетаемые куски: автор просто склеивает несвязанные части, а для зрителя возникает мир разрушенной логики, поскольку он заранее предположил, что цепь показываемых ему картин должна находиться не только во временной, но и в логической поел едо вател ьн ости.

Это убеждение зиждется на презумпции осмысленности, зритель исходит из того, что то, что он видит: 1) ему показывают; 2) показывают с определённой целью; 3) показываемое имеет

³⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998 (Серия «Gallicinium»). С. 143.

³⁸ Делёз Ж. Кино-2. Образ-время. М.: Ad marginem, 2004. С. 614.

³⁹ Барт Р. Camera Lucida: Комментарии к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. N1.: Ad marginem, 2011. С. 102.

⁴⁰ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. С. 162.

смысл. Следовательно, если он хочет понять показываемое, он должен понять эту цель и смысл. Нетрудно осознать, что эти представления являются результатом перенесения на фильм навыков, выработанных в словесной сфере, – с навыков слушания и чтения, то есть, воспринимая фильм как текст, мы невольно переносим на него свойства наиболее нам привычного текста – словесного»⁴¹.

По Лотману, изъять смысл из фильма невозможно. То есть у кино всегда есть мысль. Фильм, таким образом, не только имеет возможность быть повествованием, а всегда является им, представляя собой последовательное развёртывание эпизодов, соединённых структурным принципом.

В своих рассуждениях о монтаже Г. Аристарко не выходит на идею монтажа как средства создания художественного времени, но он воспроизводит слова Пудовкина, которые важны для наших рассуждений. Важны потому, что он говорит об очевидном, но если очевидное закреплено с такой подробностью на бумаге, то тому должна быть причина: «Кинематографическая картина, а следовательно, и сценарий, бывает разбита на весьма большое количество отдельных кусков, настоящий сценарий, который может быть пущен в работу, должен непременно предусматривать это главное свойство кинематографической ленты. Сценарист должен уметь писать на бумаге так, как это будет показываться на экране, точно обозначая содержание каждого куска и их последовательность»⁴².

Разрабатывая теорию монтажа, С.М. Эйзенштейн утверждает: «Кино – это средство разворачивать мысль»⁴³.

Это положение, как чрезвычайно важное, воспроизводится Делёзом в его работе «Кино-1. Образ-время»: «Монтаж проходит через соединения, купюры и ложные соединения и определяет глобальное Целое (третий бергсоновский уровень). Эйзенштейн неустанно повторял, что монтаж и есть целое фильма, его Идея»⁴⁴.

Глубокое осознание связи между характером, мышлением и художественным временем является важнейшей предпосылкой создания теории художественного времени. Фалесу Милетскому приписывают мысль: «Мудрее всего время, ибо оно раскрывает всё»⁴⁵.

Монтаж есть мысль. Что стоит за этим отношением? И как в нём обнаруживается время? П. Флоренский сформулировал задачу следующим образом: «Как организуется в сознании время?»⁴⁶ В рассуждениях учёного время перестаёт быть поэтической метафорой, обретая поддающиеся теоретическому анализу черты: «В отношении... членения во времени делается во всяком искусстве конструкция; тот же основной приём обработки времени необходим и в искусствах изобразительных»⁴⁷.

Применительно к кинематографическому произведению можно сформулировать вывод: замысел фильма определяет конструкцию художественного времени, которая в свою очередь задаёт структурный принцип соединения частей в целое, то есть монтаж. Добавление только одного монтажного куска (одной сцены) к началу фильма может полностью менять всю его конструкцию в целом.

Приведём пример. Фильм Ван Вармердама «Северяне» – это последовательно разворачивающаяся история взросления юного Томаса, сына мясника. Структурно она близка всем историям, связанным с прохождением героем инициации: первая любовь, первый сексуальный

⁴¹ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. С. 162.

⁴² Цит. по: Аристарко Г. История теорий кино. М: Книга по Требованию, 2012. С. 88.

⁴³ Эйзенштейн С. Монтаж. Драматургия киноформы. М, 2000. С. 520.

⁴⁴ Делёз Ж. Кино-1. Образ-время. М.: Ad marginem 2004. С. 75.

⁴⁵ Цит. по: Подольный Р.Г. Освоение времени. Киев, 1984. С. 3.

⁴⁶ Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М: Издательская группа «Прогресс», 1993. С. 219.

⁴⁷ Там же. С. 227.

контакт, обретение и утрата мечты, ниспровержение отца – Томас узнаёт его секрет (застаёт в яме в лесу в состоянии жалкой растерянности в момент преследования очередной жертвы).

Однако первая сцена, пролог, который предпослан этой истории, придаёт ей совершенно особую окраску. Перед хмурым фотографом какие-то люди: мужчина, женщина, ребёнок. Они напряжённо всматриваются в объектив фотоаппарата. Фотограф недоволен: «Вы должны смотреть с надеждой!» Мужчина спрашивает: «С надеждой на что?» Эта реплика кажется странной. Похоже, стоящие перед камерой люди находятся в глубоком замешательстве. Фотограф отвечает с энтузиазмом убеждённого в справедливости очевидного: «На будущее, разумеется!»

Слово «будущее» произнесено. Надежда и будущее накрепко связаны воедино. Все с облегчением выдыхают, как будто фотограф сообщил нечто неожиданное, разрешающее тяжёлое сомнение. На лицах мужчины и женщины сияют улыбки. Фотограф доволен: «Вот так другое дело!» Снимок сделан.

В следующем кадре мы видим выцветший рекламный плакат: на голубом фоне все трое – мужчина, женщина, ребёнок. Под снимком подпись: «Две тысячи квартир должно быть построено к лету пятидесятого». Этот кадр дополняет титр: «Лето шестидесятого».

Стало быть, действие происходит вовсе не в настоящем. Мы попадаем в наступившее будущее. То есть во время осуществившейся мечты? Разумеется, нет. Построена только одна улица. И – всё. На пустыре брошенная бетономешалка с выросшей в ней за десять лет зелёной веточкой. Таков пролог. Наступившее будущее становится настоящим, но это настоящее несовершенно, остро ущербно по отношению к ожиданиям. Оно другое. Живое. В этом настоящем живёт мальчик Томас, сын мясника – живая зелёная веточка. Мальчик растёт, взрослеет, его мечты сбываются. И в этом прологе ключ ко всему фильму.

Добавление одного кадра преобразило всю временную форму фильма. В каких случаях подобный стык меняет форму?

Приведём рассуждение Ю. Лотмана о монтаже: «Киномонтаж также можно выделить двух родов: присоединение к кадру другого кадра и присоединение к кадру его же самого (с какими-либо модальными изменениями или без них: смену коротких динамических кадров сверхдлинным и неподвижным можно рассматривать как результат – во втором случае – можно рассматривать как результат во втором случае – монтажа, при котором к кадру присоединён он сам). Монтаж разных кадров активизирует смысловой стык, делает его основным носителем значений, монтаж однородных кадров делает стык незаметным, а смысловой переход – постепенным. Поэтому, хотя монтаж по своей природе предполагает дискретность, при демонстрации ленты с имманентным переходом кадра в кадр для зрителя дискретность скрадывается так же, как в живой речи скрадываются границы между структурными единицами»⁴⁸.

Смысловой стык возникает при соединении разнородных элементов. Но в каком случае художественное время двух различных монтажных отрезков фильма является не одинаковым, а соединение этих отрезков рождает новый смысл?

Если фильм состоит из отрезков, темпоральность которых можно определить как настоящее время, то как вообще может возникнуть смысловой стык?

Понимание качественного различия настоящих времён, существующих в душе человека, принадлежит Блаженному Августину.

Лотман как будто отрицает саму возможность этой неоднородности: «...Время зрительных искусств, сравнительно со словесными, бедно. Оно исключает прошедшее и будущее. Можно нарисовать на картине будущее время, но невозможно написать картину в будущем времени. С этим же связана бедность других глагольных категорий изобразительных искусств. Зрительно воспринимаемое действие возможно лишь в одном модусе – реальном. Все ирре-

⁴⁸ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 2005. С.337.

альные наклонения: желательные, условные, запретительные, повелительные и пр., все формы косвенной и несобственно-прямой речи, диалогическое повествование со сложным переплетением точек зрения представляют для чисто изобразительных искусств трудности»⁴⁹.

Мысль об исключении прошлого и будущего времени из кино моментально вызывает в памяти слова Блаженного Августина: «Ясно одно: будущего и прошлого нет, а потому неправильно говорить о существовании трёх времён: прошедшего, настоящего и будущего. Правильнее было бы сказать, что есть настоящее прошедшего, просто настоящее и настоящее будущего»⁵⁰.

Произведение кинематографа состоит из кадров, каждый из которых принадлежит настоящему времени, но это настоящее время разное. Сплавленное с прошлым или будущим, оно образует различные модусы.

Мысль Августина настолько точно проецируется на материю кино, что включающий её отрывок исповеди был экранизирован Фолькером Шлендорфом в фильме «Озарение», созданном в рамках проекта «На десять минут старше», инициированном Вимом Вендерсом специально для исследования художественного времени средствами самого кинематографа.

Действительно, как раз настоящее время как таковое, просто настоящее, является для кино проблемой. И вопрос о том, что такое это настоящее время, нуждается в самом серьёзном рассмотрении. Ж.-Л. Годар сказав, что «суть кино в том, что настоящего времени в нём не бывает никогда. Разве что в плохих фильмах!»⁵¹, – уловил самое существо дела.

Таким образом, фильм представляет собой последовательность отрезков с качественно различными временными свойствами, связанных определённым структурным принципом. Для исследования художественного времени фильма целесообразно введение двух направлений:

- исследование самого структурного принципа;
- исследование качественного своеобразия внутрикадрового времени.

Необходимо выявить природу всех компонентов кинематографического произведения и показать своеобразное строение и характерный способ существования фильма. За структурой можно увидеть связь, с одной стороны, с автором, с другой – с реальным миром, а также связь реального мира с автором и с читателем.

Понимание художественного времени даёт ключ к исследованию построения формы кинопроизведения.

Работы И. Пригожина стали ярким проявлением смены научной парадигмы, движение интереса науки от бытия к становлению.

Необходимо сказать, что временные искусства всегда, когда речь идёт о сюжетном тексте, воспроизводят необратимые процессы. Так, в трагедии полностью разрушается исходная ситуация: из хаоса, из обломков рождается новый мир. Становясь свидетелем этих потрясающих душу преобразований, зритель испытывает катарсис, очищение души через ужас и сострадание. Ослепление царя Эдипа необратимо.

Имеет ли наука язык для того, чтобы говорить о том, чем владеет искусство с момента своего возникновения? До недавнего времени не имело. Наука, по существу, занималась только линейными процессами. Идея линейности являлась доминирующей в европейской культуре на протяжении практически всей её истории, ибо освоенные до сих пор типы системной организации объектов (от простых составных до развивающихся) могли быть адекватно интерпретированы только в этой парадигме. Р. Нисбет пишет: «На протяжении почти трёх тысячелетий

⁴⁹ Лотмон Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 349–350.

⁵⁰ Августин А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / Аврелий Августин. М.: АСТ, 2003. С. 204.

⁵¹ Статья Годара по поводу «Страсти» (Mond, 27 мая 1982).

ни одна идея не была более важной или хотя бы столь же важной, как идея прогресса в западной цивилизации»⁵².

По существу это означало отрицание времени.

Ещё в начале XX века ситуация оставалась неизменной. И теория относительности, и квантовая механика, с которыми связывают прорыв в физике, являются ярким примером подобного отрицания. Так, И. Пригожин пишет: «Обратимость законов, равно как и законов обеих фундаментальных наук, созданных в XX столетии – квантовой механики и теории относительности, – выражает такое радикальное отрицание времени, какого никогда не могли вообразить никакая культура, никакое коллективное знание»⁵³.

Переход к новой парадигме в науке произошёл в термодинамике, исследующей необратимые процессы. Это стало началом процесса, получившего название «переоткрытие времени».

Понятие «переоткрытие времени» предложено И. Пригожиным. В работе, которая так и называется – «Переоткрытие времени», он пишет: «Ныне физика обрела точку опоры не в отрицании времени, а в открытии времени во всех областях реальности, в каждой области физики мы вновь и вновь находим связанное со становлением материи необратимое время»⁵⁴.

Становится очевидно, что необратимость отражает сущностные характеристики мира. Парадигма нелинейности, актуализированная в физике, начинает влиять на все области знания. В науке XX века произошёл поворот, значение которого трудно переоценить: «Коренное изменение во взглядах современной науки, переход к темпоральности, к множественности можно рассматривать как обращение того движения, которое низвело аристотелевское небо на землю. Ныне мы возносим землю на небо. Мы открываем первичность времени и изменения повсюду, начиная с уровня элементарных частиц и до космологических моделей»⁵⁵.

⁵² *Можейко М.А.* Нелинейных динамик теория // Постмодернизм: Энциклопедия. Мн.: Интер-пресссервис; Книжный Дом, 2001. С. 499.

⁵³ Цит. по: *Можейко М.А.* Переоткрытие времени // Постмодернизм: Энциклопедия. Мн.: Интер-пресссервис; Книжный Дом, 2001. С. 566.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Едиториал УРСС, 2001. С. 269.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.