



Сценарий фильма как модель динамического процесса

Н.Е. Мариевская

кандидат искусствоведения, доцент

В статье ставится вопрос о границах применимости к области исследования сюжетного текста концепта «становление», выработанного теорией нелинейной динамики. Кинематографическое произведение рассматривается как модель динамического процесса. Показано, что всякий сюжетный текст реализует нелинейную динамику, так как включает в себя точку взрыва.

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественное время, нелинейное время, драматургия кино, становление, точка взрыва, динамический процесс, нелинейная динамика

Сюжет фильма — это модель динамического процесса, модель процесса становления. Ж. Делёз и Ф. Гваттари считали «становление» идеальным концептом. Выработанный теорией нелинейных динамик, он открывает новые возможности для изучения самых разнообразных процессов и весьма удачно ложится на реальность художественного текста в целом, и кинотекста в частности.

Однако перенос концепта, рожденного в области физики в область искусствоведения, требует особой осторожности: искусство имеет дело с несравнимо более сложной реальностью, чем естественные науки. Следовательно, сам концепт требует серьезного осмысления применительно к новой предметной области и содержание его нуждается в уточнении (с этой методологической трудностью искусствоведение уже столкнулось при адаптации к исследованию литературного текста концепта хронотопа).

Применяя к гуманитарной области модели, полученные в области физики, следует иметь в виду следующее: «Построение любой математической модели начинается с установления существенных для изучаемых явлений и процессов их качественных свойств и отношений, которые следует выделить от других несущественных факторов и моментов, затрудняющих исследование. Обычно эта стадия осуществляется в специальных науках»¹. То есть, существенные связи и закономерности должны быть поняты в рамках специальных наук, в нашем случае — в рамках

¹ Рузавин Г.И. Математизация научного знания. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: предс. В.С. Степин, М.: Мысль. С. 507.

теории кинодраматургии. Важные параметры должны быть отделены от второстепенных во избежание искажения сущностных основ моделируемых процессов.

На практике же при очевидных трудностях, возникающих при приспособлении концепта к новой реальности, при непроясненности в рамках базовой теории качественных свойств и отношений, происходит резкое снижение емкости самого концепта вплоть до полного выхолащивания его содержания. Не отвечая новым задачам и новой предметной области, концепт употребляется как метафора, фигура речи. Связь нелинейности и становления упрощается. На первый план выходит нелинейность, понимаемая достаточно плоско. При этом слово «нелинейный» употребляется, по-видимому, вполне произвольно: «нелинейная композиция», «нелинейный сюжет». Оно утрачивает смысл, изначально связывающий его с породившей теорией. Идеи становления, необратимости исчезают из рассмотрения, как исчезает из рассмотрения, собственно, само время. Но именно эти идеи становления, как представляется, важны для понимания кино как темпорального искусства.

Сюжет фильма и нелинейность

В кинематографическом обиходе чаще всего встречается словосочетание «нелинейный сюжет». Обыкновенно так называют сюжет с перестановками, то есть такой, в котором эпизоды смонтированы с нарушением хронологической последовательности. С этой точки зрения всякий фильм, в котором есть flashback, является фильмом с «нелинейным сюжетом».

Однако Р. Макки полагает, что само по себе наличие перестановок или «обратных кадров»² не является достаточным признаком «нелинейности» истории: «история с обратными кадрами или без них, которая выстраивается в последовательности понятной зрителям, излагается в линейном времени»³. Таким образом, включение в ткань картины, скажем, воспоминаний или реконструкций позволяет говорить о выстраивании истории в линейном времени.

На различении линейного и нелинейного времени Р. Макки строит свою типологию сюжета. Он выделяет три типологически различные группы: архисюжет, антисюжет и минисюжет. Архисюжет строится в линейном времени. История же с антисюжетом — это «история, которая беспорядочно перескакивает с одного момента времени на другой или слишком запутывает временную последовательность, и зрители не могут понять, что происходит раньше, а что — потом, излагается в нелинейном времени»⁴.

² Так называет перестановки Макки. — Прим. авт.

³ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. С. 59.

⁴ Там же.



«В прошлом году в Мариенбаде», 1961.
Реж. Аллен Рене

Беглый взгляд на эти определения позволяет обнаружить следующее: решение вопроса о строении художественного времени по существу отдается на откуп зрителям, то есть, если последовательность кадров непонятна зрителю, и он не может сказать, что случилось раньше, а что позже, значит, время истории нелинейное. Замечание об истории, которая беспорядочно перескакивает с одного момента на другой, содержит

косвенное указание на распад художественной формы. Вводя понятие антисюжета, Р. Макки противопоставляет сюжетное построение фильма и нелинейность времени. Это уже видимое противоречие.

К примеру, сюжет фильма Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» отнесен Р. Макки к антисюжету с нелинейным временем. Следовательно, Макки считает, что фильм запутывает зрителя, который не может понять, что происходит раньше, а что позже. Положим, что это так. Тогда, оставив в стороне рассуждения о способности к пониманию фильма абстрактным зрителем, необходимо поставить вопрос о том, как строится этот фильм авторами. О каких приемах, усложняющих его конструкцию, идет речь?

Ален Роб-Грийе, автор сценария «Мариенбада», вовсе не рассчитывал на искушенного зрителя, напротив, зрителю следовало плыть по течению, полностью отдавшись его художественной стихии: «<...> в таком случае возможны два образа действия: или зритель постарается реконструировать некую “картезианскую” схему, самую линейную из всех ему доступных, и тогда он найдет этот фильм трудным, если не вовсе недоступным пониманию; или же, напротив, позволит увлечь себя необычными образами, возникшим перед ним то ли силою голосов актеров, то ли благодаря различным шумам, музыке, то ли под воздействием ритма монтажа или страстности героев... такому зрителю кинокартина покажется самой легкой из всех увиденных, адресованной лишь его чувствам — способности видеть, слушать, ощущать и волноваться»⁵.

Фабула фильма предельно проста. Зритель следит за тем, удастся ли главному герою убедить героиню сделать выбор: послушаться зова сердца и уйти от нелюбимого мужа к нему. Можно предположить, что временную форму усложняет визуализация различных исходов сюжетных ситуаций (версификация), например, двойной финал: в одном случае муж убивает героиню, решившую последовать за возлюбленным, в другом — она спокойно ожидает возлюбленного в пустынном холле мрачного отеля, чтобы навсегда связать с ним свою судьбу.

⁵ Роб-Грийе А.
Романески:
пер. с франц. М.:
Ладомир, 2005. С. 443.

Однако известны фильмы, в которых прием версификации используется достаточно широко и последовательно, вполне понятные зрителю. Классическим примером фильма, предлагающего визуализацию различных версий одного события является картина Акиры Куросавы «Расёмон», созданная по рассказам Рюноске Акутагавы «В чаще» и «Ворота Расёмон». Зритель так и не узнает, что случилось в чаще на самом деле. Ему представлены визуализированные версии рассказов различных персонажей фильма, сильно разнящиеся и по составу событий, и по их оценке.

Другой известный пример последовательного использования приема версификации дает картина Тома Тыквера «Беги, Лола, беги!». Главные герои фильма — пара влюбленных: Мэнни и Лола. Мэнни работает мелким курьером у мафиози. Когда до встречи с боссом остается всего 20 минут, незадачливый Мэнни обнаруживает, что забыл пакет с деньгами в метро. В ужасе он звонит подружке и признается, что если деньги не найдутся, его убьют. Лола выбегает из дома, чтобы достать деньги и спасти Мэнни. Вот собственно и всё. Фильм изначально задумывался режиссером в расчете на зрительский успех, то есть, как фильм зрителю понятный: «Бегущий человек объединяет в себе воедино взрыв динамики и эмоций. Когда люди находятся в движении, они, тем самым, являются живым изображением отчаяния, счастья, вообще чего угодно. Я хотел, чтобы «Беги, Лола, беги!» схватила зрителя за шиворот и поволокла за собой с головокружительной скоростью “американских горок”. Я желал добиться истинного, не приукрашенного ощущения скорости — ощущения дикой погоны с необратимыми последствиями»⁶.

Конструкция фильма в принципе не предполагает вопроса о том, что происходит раньше, а что позже, так как зрителю предлагается всякий раз увидеть три варианта перехода из настоящего в будущее, но восприятие картины не вызывает у зрителя затруднения. С момента своего появления на экранах фильм «Беги, Лола, беги!» пользуется у зрителей необычайным успехом. Ясно, что зрительская сообразительность сама по себе не может стать надежным основанием для определения свойств художественного времени, а «понятность» фильма для зрителя не может лежать в основе определения нелинейного сюжета.

⁶ «Беги, Лола, беги!»
Пресса о фильме
<http://www.arthouse.ru/attachment.asp?id=49> (дата обращения: 15.05.2014).

«Беги, Лола, беги».
1998. Режиссер
Том Тыквер.



Динамика становления в сюжете фильма

Само понятие «нелинейный» в теории драматургии является размытым, и коль скоро оно связывается с понятием сюжета, необходимо задаться вопросом, как обнаруживается нелинейность в строении сюжета фильма? Предварим ответ на этот вопрос рассмотрением того, что такое сюжетный текст вообще и чем он отличается от текста бессюжетного.

Ю.М. Лотман сформулировал положение, принципиально важное для понимания структуры любого текста: «Все существующие в истории человеческой культуры тексты — художественные и нехудожественные — делятся на две группы: одна как бы отвечает на вопрос “что это такое?” (или “как это устроено?”), а вторая — “как это случилось?” (“каким образом это произошло?”). Первые тексты мы будем называть бессюжетными, вторые сюжетными»⁷.

Итак, сюжетный текст отвечает на вопрос «как это случилось?». В этом «случилось» закреплена неявная связь сюжета и случайности, структуры текста и его художественного времени. Сюжетный текст по определению предполагает динамику особого типа: возникновение нового через случайность.

Бессюжетные тексты, напротив, статичны: «<...> бессюжетные тексты утверждают некоторый порядок, регулярность, классификацию. Они будут вскрывать структуру жизни на каком-либо уровне ее организации — будь то учебник по квантовой механике, правила уличного движения, расписание поездов, описание иерархии богов античного Олимпа или атлас небесных светил. Эти тексты по своей природе статичны. Если же они описывают движения, то эти движения регулярны и правильно повторяющиеся, всегда равные самим себе»⁸.

Бессюжетный текст рассматривает жизнь в бытии, сюжетный текст — в становлении. Статичность бессюжетных текстов является их главным отличием от сюжетных текстов, в которых реализуется необратимое изменение изначально заданного мира. К бессюжетным фильмам можно отнести, например, короткометражные фильмы Питера Гринуэя «Интервалы», «Падения», «Вертикали». В этих экспериментальных работах режиссер предельно обнажает принцип каталога как возможности организации художественного произведения. Гринуэй показывает, что каталог может быть интересен сам по себе, именно как определенный уровень организации реальности, достойный осмысления. За каталогом, за банальным списком вещей, уложенных в чемодан, может быть угадано нечто, что сможет стать сюжетом. Каталог обладает потенциалом сюжетного текста. Но

⁷ Лотман М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. В кн. Об искусстве. СПб.: «Искусство — СПб». С. 338.

⁸ Там же.

этого потенциала недостаточно для длительного удержания зрительского интереса.

Иначе обстоит дело с фильмами, в которых режиссер реализует превращение каталога в сюжет. Особенно ярко этот художественный прием воплощен в фильме «Книги Просперо» и в трилогии «Чемоданы Тульса Люпера», где отчетливо видна эта борьба динамики со статикой, каталога и судьбы, плена и движения, бытия и становления. Источником динамики сюжетного текста является конфликт, «борьба между некоторым порядком, классификацией, моделью мира и их нарушением. Один пласт такой структуры строится на невозможности нарушения, а другой — на невозможности ненарушения установленной системы. Поэтому ясен революционизирующий смысл сюжетных повествований и значение, которое построение этого типа приобретает для искусства»⁹. Сюжет, таким образом, не может быть простым, он предполагает сложную структуру.

Эта мысль предельно ясно выражена Лотманом: «Будучи по природе динамическим, диалектически сложным началом, сюжет в искусстве еще более усложняет собой структурную сущность произведения»¹⁰. Сюжет представляет собой модель динамического процесса, двигателем которого является художественный конфликт. Это положение следует считать фундаментальным для теории драматургии кино. Сюжет предполагает становление нового, необратимое и потому революционное изменение начального состояния системы. Важно подчеркнуть, что речь идет о любом состоянии текста. Нелинейная динамика, динамика становления является отличительной особенностью сюжетного текста.

Противопоставление классических текстов современным по параметру линейности-нелинейности не имеет под собой оснований. Тем не менее, противопоставление классического и неон-классического построения сюжета существует. Так в словаре «Постмодернизм» читаем: «Сюжет — способ организации классически понятого произведения, моделируемая в котором событийность выстраивается линейно, т. е. разворачивается из прошлого через настоящее в будущее (при возможных ретроспективах) и характеризуется наличием имманентной логики, находящей свое выражение в так называемом “развитии сюжета”»¹¹.

Это определение без должных оснований утверждает оппозицию классического сюжета и неон-классической структуры. Слово «нелинейный» неуловимо порхает в разговорах о кино, становясь синонимом слов «сложный», «современный», «новаторский» или, если говорить на кинематографическом жаргоне,

⁹ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. В кн. Об искусстве. СПб.: «Искусство — СПб». С. 338.

¹⁰ Там же.

¹¹ Цит. по Можейко В.А., Можейко М.А. Сюжет // Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. С. 808.

«артхаусный». При этом упускается из вида то обстоятельство, что искусство научилось схватывать мир в становлении несравнимо раньше, чем это сделала наука. Уже античность выработала такие сложные конструкции, описывающие разнообразные динамики, как кайрос, хаос, космос, соотносимые с современными концептами времени. В древнем понятии «кайрос» (от греческого Καῖρός — благоприятный момент, бог счастливого мгновения) фиксируется сложное отношение настоящего и будущего, в котором схвачена самая сущность необратимости. Сюжеты классического искусства воспроизводят сложные динамики в той же мере, в какой это делают современные произведения драматического искусства. Тем не менее, классические тексты обыкновенно выводятся исследователями за рамки рассмотрения теорией нелинейных динамик.

Покажем, как выявляются моменты взрыва (точки, удовлетворяющие условиям Пригожина: вероятность, необратимость, возможность появления новых связей) в сюжетах на конкретных примерах. Будем рассматривать случаи, когда эта задача представляется трудно разрешимой.

В фильме Пьера-Паоло Пазолини «Царь Эдип» динамика трагедии Софокла изменена таким образом, что именно предопределенность, изначальная заданность событий выходит на первый план. Страшное будущее Эдипа предречено оракулом. Фильм строится таким образом, что невозможными оказываются, по крайней мере, два условия, необходимые по мнению Пригожина для любой истории: вероятность и возможность появления новых связей. Вероятность того, что пророчества удастся избежать, равна нулю. Отчаянные попытки героя возбудить силы хаоса, избавиться от власти рока, актуализировать настоящее, обречены на неудачу. Эдип кружится на перекрестке до полной потери ощущения пространства именно для того, чтобы выбрать направление случайным образом. Однако стрелка указателя немолимо показывает на Фивы.

Можно ли говорить в этом случае о становлении будущего, если это будущее предопределено с самого начала? Возможно ли обнаружить точку взрыва, в которой будущее является областью неопределенности? Даже в финале картины, когда Эдип, узнавший о том, что страшное предсказание уже сбылось, ослепляет себя, жестко работает закон причинности: Эдип ослепил себя потому, что не хотел видеть того, что стало результатом его действий. Пока мы видим только итог, результат действия механизма Судьбы. Точка, когда актуализируется настоящее и стремительно разворачивается в неопределенное будущее, возникает



«Царь Эдип», 1967.
Реж. Пьер Паоло
Пазолини

позже, в тот момент, когда уже слепой Эдип выходит из дворца и его встречает Анжело. Юноша протягивает Эдипу свирель. Эдип замирает в замешательстве. Будущее открыто. Что может выбирать Эдип, после того как страшное пророчество свершилось? Эта напряженная пауза остро ощущается зрителем. Наконец, Эдип протягивает руку к свирели. Что означает выбор Эдипа? О слепом Тиресии с его свирелью говорится, что Судьба не властна над ним. Мотив слепоты оказывается связанным с мотивом свободы. Эта связь закреплена, поддержана деталью, эта деталь — свирель, на которой играет слепец. Момент, когда Эдип касается свирели, — это момент, когда герой обретает свободу: действие оракула исчерпано.

История Эдипа рассказана как история освобождения, история победы Героя над роком. Мир предопределенности оказывается необратимо разрушенным выбором героя. Мгновение, когда Эдип замирает перед Анжело, это момент, когда будущее неопределенно и открыто, оно отвечает всем трем условиям, которые предполагают сюжетное построение текста: необратимость, вероятность, возможность появления новых связей. Время фильма неоднородно. Долгий период, когда силы хаоса дремали и безраздельно царствовала предопределенность, приходит к мгновению, когда герой, и только он, способен разорвать власть причинности и самостоятельно определять будущее.

Рассмотрим другой случай, обещающий затруднения в выявлении особых точек сюжета. Фильмы Андрея Тарковского интуитивно ощущаются как сюжетные тексты. П.М. Ямпольский пишет о том, что время этих фильмов линейно, то есть точек взрыва в них не должно быть: «Время понимается Тарковским как некая причинно-следственная линейность, континуум»¹², или «почти любое событие у Тарковского — это событие прошлого. Его мир — абсолютный мир ностальгии, не имеющий доступа к переживанию настоящего. Это связано с тем, что время дается нам в виде некой эстетической формы. <...> Этой эстетике, построенной на закрытой форме времени (хотя течение струй иногда и создает иллюзию открытости этой формы), соответствует и типичная для Тарковского фигура стороннего наблюдателя — Рублева, Сталкера, героя “Зеркала”, драматически и безнадежно пытающегося вступить в настоящее. Сложность позиции такого

¹² Ямпольский М. Язык – тело – случай. Кинематограф в поисках смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 335.

¹³ Ямпольский М. Язык – тело – случай. Кинематограф в поисках смысла. М.: Новое книжное обозрение, 2002. С. 337.

героя заключается в том, что мир, предстающий его глазам, все-гда уже мир, получивший форму, а потому мир прошлого, объект ностальгии»¹³.

Приведенное утверждение содержит противоречие, заслуживающее рассмотрения. С одной стороны, говорится о застывшем, уже сложившемся мире, перед которым стоит герой-наблюдатель, с другой — говорится о драматичной и безнадежной борьбе героя, пытающегося вступить в этот мир. Борьба героя, его конфликт с миром предполагает сложную динамику, включающую моменты обострения, крайней неопределенности, когда будущее не определено и черты его скрыты от героя. Именно об этой неопределенности сам Тарковский пишет: «Причины и следствия взаимно обусловлены прямой и обратной связью. Одно порождает другое с неумолимой предопределенностью, которая оказалась бы фатальной, если бы мы были способны обнаружить все связи сразу и до конца. Связь причины и следствия, то есть, переход из одного состояния в другое, и есть форма существования времени»¹⁴.

¹⁴ Тарковский А. Запечатлённое время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы, воспоминания / сост. П.Д. Волкова. М., 2002. С. 157.

Фильмы А. Тарковского ощущаются как сюжетные тексты (и, как мы увидим, таковыми и являются). Самый беглый анализ отдельных, наугад выбранных эпизодов фильмов Тарковского позволяет выявить особые точки, удовлетворяющие условиям Пригожина. Например, можно указать на момент в прологе фильма «Зеркало», когда обращаясь к страдающему заиканием юноше, женщина-врач произносит с надеждой: «Если ты будешь говорить, то это на всю жизнь!». Здесь есть только две возможности разрешения ситуации, одна из которых не артикулируется, не задается явно, но она понимается достаточно ясно. Зритель слышал и видел, как слова застревают у юноши в горле, обрекая его на немоту. Это обреченность и есть альтернатива возможности говорить. Выбор варианта развития будущего осуществляется, когда подросток ясно и четко произносит: «Я могу говорить!». Эта фраза становится камертоном фильма «Зеркало». Вообще тема обретения голоса проходит через все творчество Тарковского. В «Зеркале» она поддержана звучащей в кадре строкой стихотворения Арсения Тарковского: «И речь по горло полнозвучной силой наполнилась», связывая возможность «полнозвучной» речи с обретением любви и счастья. Перед нами момент обретения речи как в обыкновенном, физическом смысле, так и момент становления художника, когда он обретает возможность и право говорить от своего имени.

Еще пример, возможно, самый наглядный. Наиболее динамичный эпизод «Зеркала» — это эпизод в типографии, когда мать ищет в гослитовском издании несуществующую опечатку.

Напряжение здесь создает всё — дождь, стремительное движение героини, необычное изобразительное решение. Но главный источник напряжения — особая динамика момента. Все та же неопределенность будущего. Эта точка в сюжете отвечает условиям: вероятность, необратимость, возникновение новых связей. Сначала не вполне ясно, что же все-таки случилось и случилось ли? Вероятны оба исхода: опечатка в тексте могла быть, но равновероятна и другая ситуация — опечатки не было. Если иначе, то надежды нет, а раз так, то стремительный бег под дождем не имеет никакого смысла. Но ясно, что если что-то произошло, то это непоправимо: «Ведь всю ночь печатали». «Если случилось, так случилось». Вот она — необратимость важная для любой истории.

И, наконец, возникновение новых связей: Тарковский задает динамике такой мощи, что она выдерживает напряжение одновременно нескольких сюжетных линий и возникающие на них изменения. Это и отношения матери и ее подруги Лизаветы, и линия отношений матери и мужа, оставившего ее по причине, на которую жестоко намекает только что пережившая тяжелый стресс Лиза. Эта динамика позволяет удерживать в напряженном единстве всех персонажей сцены и тех персонажей фильма, которые прямо и непосредственно в этой сцене не участвуют. Эта динамика позволяет автору включать в сцену длинные монологи с цитатами из Достоевского, не заботясь о том, будут ли они до конца понятны зрителям.

Такие точки — когда настоящее только готово развернуться в неизвестное неопределенное будущее — опорные точки сюжета Тарковского (как и любого другого сюжетного текста): подорожник бросает гранату, которую накрывает своим телом контуженый военрук; пожар, когда на мгновение не известно, где находится ребенок, и потом, когда родители предлагают Игнату выбрать, с кем из них он останется, или сцена с петухом, когда

мать совершает, возможно главный в своей жизни выбор — совершает убийство, избавляя от него сына. Эти особые точки у Тарковского не связаны друг с другом в линейную последовательность. Они локальны, изолированы, но и в такой внешне ослабленной связи они являются моментами наибольшего напряжения, задавая неопределенность и драматизм мгновенного перехода из настоящего в будущее.

«Зеркало», 1974.
Реж. Андрей
Тарковский



Особые точки в строении сюжета: динамика взрыва

Ошибки в оценке художественного времени фильмов возникают от того, что делаются попытки качественной оценки художественного времени вообще, как некоего однородного целого («линейное»/«нелинейное»). Всякий сюжетный текст необходимо включает в себя особые точки, удовлетворяющие условиям: вероятность, необратимость, возникновение новых связей. В этом контексте словосочетание «линейный сюжет» звучит некорректно, а сочетание «нелинейный сюжет» как тавтология: точки, когда время течет нелинейно, включает любой сюжет.

Сценарий представляет собой модель динамического процесса. Искусство кинодраматурга состоит в умении создавать разнообразные динамики (динамику фабулы, динамику художественного пространства, динамику смысла). Теория кинодраматургии строится на понимании фильма как динамической системы, описывая алгоритм развертывания смыслового ядра замысла в связанной системе событий, называемой сюжетом. Во всяком случае, именно такое построение теории кажется наиболее плодотворным, ориентированным на практику создания сценария: от замысла, от идеи к формированию конфликта, понимаемого как оппозиция ценностей внутри художественного мира, раскрытию этого конфликта через конкретные, взаимосвязанные порой очень прихотливой причинностью, события. Динамические процессы были достаточно хорошо изучены в 80-х годах прошлого столетия, когда произошло становление теории нелинейной динамики. И важно понимание отношения между случайностью и необходимостью, которые обнаруживают плодотворные исследования. В работе «Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой» И. Пригожин и И. Стенгерс пишут: «При удалении от равновесного пространства усиление флуктуации, происшедшей в “нужный момент”, приводит к преимущественному выбору одного пути реакции из ряда априори одинаково возможных. <...> В сильно неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют тонкому взаимодействию между случайностью и необходимостью, флуктуациями и детерминистическими законами. Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации и случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты»¹⁵.

Всё это звучит, возможно, несколько наукообразно, но суть дела достаточно проста: в некоторых особых точках (точках бифуркации) существует множество путей перехода в новое состояние. В этих точках процесс достигает момента, когда однозначное

¹⁵ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / пер. с англ. Ю.А. Данилова. М., 1986. С. 235.

предсказание будущего становится невозможным. Дальнейшее развитие осуществляется как реализация одной из нескольких равновероятных альтернатив. В этих особых моментах система находится в состоянии, когда предсказать, в какое следующее состояние она перейдет, невозможно. Тут нарушается линейное развитие любого процесса.

Ю.М. Лотман одним из первых применяет методы нелинейной динамики к историческому и культурному процессам, показав чрезвычайную плодотворность этого подхода. Им, в частности, написана фундаментальная работа «Культура как взрыв». При этом Лотман фактически заменяет термин «бифуркация» менее «научнообразным» словом «взрыв». По Лотману, «взрыв» — это момент, когда событие находится не перед каким-либо одним, единственно возможным последствием, а перед целым пучком равновероятных будущих состояний. Именно поэтому результат «взрыва» в принципе непредсказуем. Событие вырывается из-под власти жесткой цепи причин и следствий. Переход в новое состояние совершается по законам случайности: «В момент взрыва не только причинно-следственные, но и вероятностные механизмы не выступают здесь в своих обычных функциях. Случайные процессы, с которыми мы имеем дело, могут быть единичными или иррегулярными и не подчиняться законам причинности или частотности»¹⁶.

¹⁶ Лотман Ю. История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство — СПб», 2002. С. 117.

Сегодня совершенно ясно, что теория драматургии не будет оперировать такими понятиями, как «точка бифуркации», «точка взрыва», потому что язык этой теории уже сложился (во всяком случае в самых общих чертах), но это вовсе не означает, что в этом языке им нет никаких аналогов.

Главный вывод наших рассуждений заключается в следующем: любой сюжетный текст (классический и неклассический) может быть описан в терминах теории нелинейных динамик. Это утверждение имеет вполне конкретное практическое значение: увидеть процесс создания киносценария как процесс создания разнообразных динамик, удовлетворяющих наперед заданным свойствам. Этот подход позволит увидеть содержательную сторону тех многообразных понятий, которые выработали различные кинематографии в своих подходах к сюжетосложению.

По сути, в данном эпизоде режиссер реализует не утопию Фауста, а предсказание Мефистофеля о том, что строительство плотины, понимаемое как символ цивилизации вообще, закончится тем, что на поверхность выйдут вытесненные в подсознание разрушительные силы. Собственно, мысль о взрыве разрушительных стихий и передает в финальном эпизоде А. Сокуров.

Этим эпизодом, конечно, в сознании зрителя провоцируются все имевшие место в XX веке в мире катастрофы. И не только природные, но и политические. Этот эпизод теряет черты реальности и кажется фантастическим. Фауст — уже не реальный человек, а дух зла. Отныне он будет соблазнять самых разных людей и получать свое выражение в образе владеющих ими страстей. Так, воспринимая фильм, мы ощущаем истоки этого соблазнительного зла, которое в истории будет накапливаться и увеличиваться. Как это конкретно проявляется, рассказывают фильмы, вошедшие в тетралогия А. Сокурова, — о Гитлере, Ленине и Хирохито. Таким образом, присоединение «Фауста» к названным фильмам логично и оправдано. Повода для удивления больше нет. Есть понимание и признание. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. *Культура и взрыв* // Ю.М. Лотман. *Семиосфера*. — СПб.: «Искусство — СПб», 2000. — С. 12–149 с.
2. Лотман Ю.М. *Семиосфера*. — С.-Петербург: «Искусство — СПб», 2001. — 704 с.
3. Лотман Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. В кн. Лотман Ю.М. *Об искусстве*. — СПб.: «Искусство — СПб», 2005. — С. 288–372.
4. Макки Р. *История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только / пер. с англ.* — М.: Альпина нон-фикшн, 2008. — 456 с.
5. Пригожин И., Стенгерс И. *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / пер. с англ. Ю. Данилова*. — М.: Редактура УРСС, 2001. — 240 с.
6. Тарковский А. *Запечатлённое время* // Андрей Тарковский. *Архивы. Документы, воспоминания / сост. П.Д. Волкова*. — М., 2002.
7. Ямпольский М. *Язык – тело – случай. Кинематограф в поисках смысла*. — М.: Новое книжное обозрение, 2002. — 376 с.

REFERENCES

1. Lotman Ju.M. *Kul'tura i vzryv*. [Culture and Explosion] // Ju.M. Lotman. *Semiosfera*. — SPb.: «Iskusstvo — SPb», 2000. — P. 12–149.
2. Lotman Ju.M. *Semiosfera*. [Semiosphere]. — S.-Peterburg: «Iskusstvo — SPb», 2001. — 704 p.
3. Lotman Ju. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. V kn. Lotman Ju.M. *Ob iskusstve*. [Semiotics of Film and cinema aesthetics problems]. — SPb.: «Iskusstvo — SPb», 2005. — P. 288–372.
4. Makki R. *Istorija na million dollarov. Master klass dlja scenaristov, pisatelej i ne to'ko / Per s angl*. [Story, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. Master class for screenwriters, writers, and not only]. — M.: Alpina non-fikshn, 2008. — 456 p.
5. Prigozhin I., Stengers I., *Porjadok iz haosa. Novyj dialog cheloveka s prirodj*. [Order out of chaos. New dialogue with nature] pre. s angl. Ju. Danilova. — M.: Editorial URSS, 2001. — 240 p.
6. Tarkovskij A. *Zapechatljonnoe vremja*. [Captivating time] // Andrej Tarkovskij. *Arhivy. Dokumenty, vospominanija / sost. P.D. Volkova*. — M., 2002.
7. Jampol'skij M. *Jazyk- telo- sluchaj. Kinematograf v poiskah smysla*. [Language-body-case. Cinema Search for Meaning]. — M.: Novoe knizhnoe obozrenie, 2002. — 376 p.

Screenplay as a Dynamic Process Model

Natalia Marievskaja

PhD (Art), Associate Professor

UDK 791.43.01

ABSTRACT: In this article the applicability limits as research sphere of scene text concept formation worked out through nonlinear dynamics theory are examined. It has been indicated that any story text takes nonlinear dynamics as including necessary explosion point. Deleuze and Guattari considered 'becoming' to be an ideal concept. Being worked out with nonlinear dynamics theory, it opens new prospects for the vast scope of various processes' studies and properly suits artistic text reality generally and film text particularly. However, since the concept generated within Physics sphere, its passing on arts demands peculiar caution, for art deals with incomparably much complicated reality than Natural Sciences manifestation. Hence, concept itself requires serious consideration from the point of view of applicability to a new subject sphere, and its content has to be detailed (art theory has already come across this methodological difficulty when adapting concept chronotope to literary texts' studies). The author argues that subject matter is a model of dynamic process with an artistic conflict as its driver. This thesis should be considered as fundamental for cinema dramatic theory. The plot presupposes becoming of the new, that is irreversible and thus revolutionary change of initial system state. It is important to emphasize, that we consider any story text. Disbalance points are bound to exist within any movie scene text. Therefore, any film story possesses nonlinear dynamics. When considering scene text as a dynamic process model it is necessary to bring up an issue of locations of these points in the plot as well of their structure.

KEY WORDS: artistic time, nonlinear time, drama movie, becoming, the point of explosion, dynamic process, nonlinear dynamics