



О предпосылках создания теории художественного времени

Н.Е. Мариевская

кандидат искусствоведения, доцент

В статье рассмотрены основные предпосылки создания теории художественного времени: понимание времени, высказанное Августином Аврелием, учение о времени как процессуальной конструкции П. Флоренского, исследования И. Пригожина процессов становления.

АННОТАЦИЯ УДК 791.43.01

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественное время фильма, кинематографическое произведение, процессуальная конструкция, необратимость, становление

Важнейшие предпосылки к созданию целостной теории художественного времени обнаруживаются еще в работах Блаженного Августина, а затем П. Флоренского и И. Пригожина.

Известно, что кинематограф способен к непосредственной репрезентации мысли. Положение С. Эйзенштейна о том, что монтаж есть целое фильма, его идея, известно каждому, кто занимается кино. Монтаж есть мысль. Что стоит за этим? И как в нем обнаруживается время?

Понимание времени как процессуальной конструкции (П. Флоренский)

П. Флоренский сформулировал задачу следующим образом: «Как организуется в сознании время?»¹. В рассуждениях ученого время перестает быть поэтической метафорой, обретая подающиеся теоретическому анализу черты: «В отношении <...> членения во времени делается во всяком искусстве *конструкция* (выд. — Н.М.); тот же основной прием обработки времени необходим и в искусствах изобразительных»².

Применительно к кинематографическому произведению можно сформулировать вывод: замысел фильма определяет конструкцию художественного времени³, которая в свою очередь задает структурный принцип соединения частей в целое, то есть монтаж. Добавление только одного монтажного куса (одной сцены) к началу фильма, может полностью менять всю конструкцию фильма в целом.

¹ Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. С. 219.

² Там же. С. 227.

³ Анализ проблематики оценки художественного времени в кинематографе представлен в цикле статей автора, опубликованных в издании «Вестник ВГИК», 2013, 2014 г. № 17, 18, 19. — *Прим. авт.*

Приведем 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 контакт, обретение и утрата мечты, ниспровержение отца — Томас узнает секрет отца, застает его в лесу в состоянии жалкой растерянности в момент преследования очередной жертвы.

Однако первая сцена, пролог, который предпослан этой истории, придает ей совершенно особую окраску. Перед хмурым фотографом какие-то люди: мужчина, женщина, ребенок. Они напряженно 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 убежденного 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 тяжелое 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 те же трое — мужчина, женщина, ребенок. 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 бетонешалка с выросшей в ней за десять лет зеленой веточкой. Таков пролог. Наступившее будущее становится настоящим, но это настоящее несовершенно, остро ущербно по отношению к ожиданиям. Оно другое. В этом настоящем живет мальчик Томас, сын мясника — живая зеленая веточка. Мальчик растет, взрослеет, его мечты сбываются. В этом прологе ключ ко всему фильму.

Философы
Павел Флоренский
и Сергей Булгаков.
Картина
Михаила Нестерова



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

Приведем 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 монтажа, при котором к кадру присоединен 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»⁴.

⁴ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. В кн. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2005. С. 337.

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 времен: Блаженный Августин

Лотман как будто отрицает саму возможность этой неоднозначности: «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 ирреальные 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»⁵.

⁵ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: «Ээстис Раамат», 1973. С. 31.

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 трех времен: прошедшего, настоящего и будущего. Правильнее было бы сказать, что есть настоящее прошедшего, просто настоящее и настоящее будущего»⁶.

⁶ Августин А. Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского/Аврелий Августин. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 440, [8] с. (Philosophy). С. 204.



Святой Августин.
Картина Сандро
Боттичели

⁷ Цит. по: Делёз Ж.
Кино-1: Образ-
движение. Кино-2:
Образ-время. М.:
Ad Marginem, 2004.
С. 333.

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 ее отрывок исповеди был экранизирован Фолькером Шлёрндорфом 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 серьезном рассмотрении. Ж.-Л. Годар сказав, что «суть кино в том, что настоящего времени в нем не бывает никогда. Разве что в плохих фильмах!»⁷, — уловил самое существо дела.

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

1. Исследование самого структурного принципа.
2. Исследование качественного своеобразия внутрикадрового времени.

Выявить природу всех компонентов кинематографического произведения и показать своеобразное строение характерный способ существования фильма. За структурой можно увидеть, с одной стороны, связь с автором, с другой — с реальным миром, а также связь реального мира с автором и со зрителем.

Понимание художественного времени дает ключ к исследованию построения формы кинопроизведения.

Важнейшей предпосылкой создания теории художественного времени является осознание времени как процессуальной конструкции, предложенное в работах П. Флоренского. Какие процессы воспроизводит кинематограф? И существует ли возможность для их описания?

Смена научной парадигмы: от бытия к становлению (И. Пригожин)

Если отвечать на этот вопрос предельно кратко, то необходимо сказать, что временные искусства всегда, когда речь идет 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 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 ее истории, ибо освоенные до сих пор типы системной организации объектов (от простых составных до развивающихся) могли быть адекватно интерпретированы только в этой парадигме. Так Р. Нисбет пишет: «На протяжении почти трех тысячелетий ни одна идея не была более важной или хотя бы столь же важной, как идея прогресса в западной цивилизации»⁸.

По существу это означало отрицание времени.

Еще 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»⁹.

Переход к новой парадигме в науке произошел в термодинамике, исследующей необратимые процессы. Это стало началом процесса, получившего название «переоткрытия 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»¹⁰.

Становится очевидным, что необратимость отражает существенные характеристики мира. Парадигма нелинейности, актуализованная в физике, начинает влиять на все области знания.

⁸ Можейко М.А. Нелинейных динамик теория // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск.: Интерпрессервис; Книжный Дом. С. 499.

⁹ Цит. по: Можейко М.А. Переоткрытие времени // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск.: Интерпрессервис; Книжный Дом. С. 566.

¹⁰ Там же.

¹¹ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Едиториал УРСС, 2001. С. 269.

¹² Лысенко В.Г. Время // Новая Философская энциклопедия: в 4т. / Ит-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010.

¹³ Цит. по: Можейко. М.А. Нелинейных динамик теории // Постмодернизм. Энциклопедия, Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом. С. 499.

В науке XX века произошел 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»¹¹.

Универсальность подобного взгляда отражает современное определение времени: «Время — форма протекания всех механических, органических и психических процессов, условие возможности движения, изменения, развития»¹².

Это определение само по себе уже продуктивно для исследования художественного времени. Но у Пригожина есть утверждение, которое можно прямо и безоговорочно отнести к области драматургии кино. Пригожин пишет: «Может быть выделено, по меньшей мере три условия, которым отвечает любая история: необратимость, вероятность, возможность появления новых связей»¹³.

Любая история — это и собственно исторический процесс в целом и отдельная история человека, любая сколь угодно сложная реальность, взятая в динамике становления.

Произведение драматургии претендует на то, чтобы воспроизвести эту динамику во всей возможной полноте и, следовательно, отвечает условиям, которые необходимо выделить особо:

- 1) необратимость;
- 2) вероятность;
- 3) возможность появления новых связей.

Запомним эту пригожинскую триаду как значимую для дальнейшего исследования и понимания инструментов создания художественного текста. Вспомним тупик, в который попадает метод хронотопического анализа, столкнувшись с художественной реальностью романов Достоевского. Попробуем взглянуть на нее с позиций новой парадигмы, на созданную Достоевским реальность не как в данности бытия, а в становлении.

Рассмотрим сцену из романа «Идиот», в которой Настасья Филипповна, испытывая общество, бросает в камин пачку денег. Достоевский задает сразу целый пучок возможных исходов ситуации: во-первых, Настасья Филипповна может взять эти деньги и уехать с Рогожиным (тройки стоят под окном — решение может быть осуществлено мгновенно); во-вторых, может выйти замуж за Ганечку и взять приданое; в-третьих, может стать княгиней, выйдя за Мышкина.



И.Р. Пригожин

Мы видим, что писателем чрезвычайно изобретательно задается возможность возникновения новых связей. Новая связь может возникнуть достаточно случайным образом. Важно, что все эти возможности равновероятны. Любая случайность, взгляд, слово может склонить выбор героини в ту или иную сторону. Далее — необратимость.

Необратимость этого выбора подчеркивается описанием пачки денег, горячей в камине. Превращение ценного материального в прах, тлен, пепел — зримая метафора необратимости. В самом деле, сгорят деньги, и не воротишь, зола останется. Невозвратно, необратимо. И дело не только в том, что деньги сгорят. Судьба решается.

Достоевский создает ситуацию необратимого перехода из настоящего в будущее, из хаоса настоящего через выбор, и случайность наступает, осуществляется будущее. Мгновение Достоевского — это время взрыва, время, когда точка настоящего — это вспышка, стремительно развертывающаяся в будущее.

Достоевский мастер писать скандал. Но что такое скандал как структура? Скандал — это хаос. Исход скандала не определен, не известен. Сцену скандала невозможно написать, не зная и не учитывая его особых временных свойств. Здесь невозможно обойтись лишь ремарками, указывающими на странность, необычность поведения персонажей. Совершенно очевидно, что авторы сериалов, прибегающие к ремаркам «едва удерживает себя в руках», «вопит», «истерит» (эта ремарка из области курьезов встречается в сценариях многосемейных мелодрам), пытаются воспроизвести скандал, не достигают цели.

Скандал — это, прежде всего, острая динамическая ситуация кризиса. Достоевский понимает и чувствует кризис как особую структуру, как особую форму перехода из настоящего в будущее, бурное изменение, особое динамическое отношение, рождение нового через преодоление старого. Роман Достоевского — пример художественной реальности непроницаемой для одного метода исследования и открытой для другого. Скандал — точка нарушения причинности, здесь имеют место как раз те условия, о которых пишет Пригожин: необходимость, вероятность, возможность возникновения новых связей.

Теория нелинейной динамики предлагает универсальный подход, применимый к самым разнообразным областям исследования. Д. Рюэль писал: «Рассуждать о судьбе империй в истории

¹⁴ Рюэль, Д. Случайность и Хаос. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001. С. 47.

¹⁵ Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. С. 224.

¹⁶ Там же. С. 227.

человечества на самом деле достаточно амбициозное занятие, но даже здесь можно сделать некоторые выводы и указать на непредсказуемость. Можно понять энтузиазм, который охватил ученых, когда они осознали, что подобные проблемы находятся в пределах их понимания¹⁴.

Сегодня, располагая новым пониманием процессов становления, можно отважиться сделать шаг в сторону создания теории художественного времени, которая позволит сделать процесс формирования этого времени не только следствием художественной интуиции, но и результатом активности сознания. Саму эту активность П. Флоренский считал основой творчества: «Условием синтеза времени, равно как и синтеза пространства, давно признана, и житейски и научно, деятельность сознания. И чем более способно сознание к активности, тем шире и глубже осуществляет оно синтез, т. е. тем сплоченнее и цельнее берется им время»¹⁵.

Понятно, что в основе этой активности должно быть знание и понимание алгоритмов создания различных временных форм, умение подчинить их конкретному замыслу. Задачей формирования художественного времени, при создании сценария, невозможно пренебречь без потери художественного качества.

В отношении этой активности Флоренский высказывается весьма радикально. Ее отсутствие или даже снижение ведут к распаду художественной формы: «Активностью сознания время строится, пассивностью же, напротив, расстраивается: распадаясь, оно дает отдельные, самодовлеющие части, и каждая из них лишь внешне прилегает к другой, но из восприятия одной нельзя тут предчувствовать, что скажет нам другая»¹⁶.

Интуитивно понимая эту опасность распада целого на части, создатели фильма зачастую хватаются за готовые сюжетные схемы (готовые временные формы), отсюда огромное количество фильмов-близнецов, словно натянутых на абсолютно одинаковую колодку, и общее ощущение кризиса идей в драматургии.

Понимание кинематографического произведения как модели процесса становления нового представляется наиболее плодотворным. Такой взгляд на природу кино дает драматургу значительную свободу. Однако необходимо соотнести идеи и терминологию нового (динамического подхода) с понятийным аппаратом и методами классической драматургии. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Августин А. *Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского / Аврелий Августин.* — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 440, [8] с. — (Philosophy).

2. Пригожин И., Стенгерс И. *Время, хаос, квант. К решению парадокса времени / пер. с англ. Ю.А. Данилова.* — М.: Едиториал УРСС, 2001. — 240 с.
3. Пригожин И. *От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках.* — Издание 2-е, доп. — М.: Едиториал. УРСС, 2002. — 288 с.
4. Пригожин И. *Переоткрытие времени // Вопросы философии.* 1989, № 8.
5. Пригожин И., Стенгерс И., *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой.* — М., 2001. — 240 с.
6. Пригожин И., Николис Г. *Познание сложного / пер. Г. Малинецкого. Серия: Синергетика: от прошлого к будущему.* — М.: ЛКИ, 2008. — 354 с.
7. Флоренский П.А. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.* — М.: Издательская группа «Прогресс». 1993. — 326 с.

REFERENCES

1. Avgustin A. *Ispoved' blazhennogo Avgustina, episkopa Gipponskogo [The Confessions of St. Augustine] / Avrelij Avgustin.* — М.: ООО «Izdatel'stvo AST», 2003. — 440, [8] p. — (Philosophy).
2. Prigozhin I., Stengers I. *Vremja, haos, kvant. K resheniju paradoksa vremeni. [Time, chaos, quantum. To solving the paradox of time] / Per. s angl. Ju. A. Danilova. M.: Editorial URSS, 2001. — 240 p.*
3. Prigozhin I. *От sushhestvujushhego k vznikajushhemu: vremja i slozhnost' v fizicheskikh naukah [From Being to Becoming: Time and complexity in the physical sciences]: — Izdanie 2-e, dop. — M.: Editorial. URSS, 2002. — 288 p.*
4. Prigozhin I., Stengers I., *Porjadok iz haosa. Novyj dialog cheloveka s prirodoy [Order out of chaos. New dialog with nature].* — М., 2001. — 240 p.
5. Prigozhin I., Nikolis G. *Poznanie slozhnogo [Exploring Complexity] / Per. G. Malineckogo Serija: Sinergetika: ot proshlogo k budushhemu.* — М.: LKI, 2008. — 354 p.
6. Florenskij P.A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijah [Analysis of the spatial and time in art-graphic works].* — М.: Izdatel'skaja gruppa «Progress». 1993. — 326 p.

On prerequisites for developing artistic time theory

N.E. Marievskaja

PhD (Arts), Associate Professor

UDK 791.43.01

ABSTRACT: Basic prerequisites for developing artistic time theory have been considered in the present article in reference to Aurelius Augustine time interpretation, P. Florensky's doctrine of time within time procedural construction aspect, and Ilya Prigozhin's processes' formation.

Film is a sequence of segments having quite different temporal features depending on a certain structural principle. Anyhow all the segments in question predominate the current present. The differences in duration exist in human being's soul. Their «multi-layered» features were proved by Aurelius Augustine. He differentiated present of the current, i.e., contemplation; current of the coming — expectation; current of the past — reminiscence.

Structural principle realization of current segments, linking as a whole, is found in P. Florensky's works. It was he who stated scientific realizing of artistic time (as procedural construction).

Formation processes on non-linear dynamics were particularly considered in Ilya Prigozhin's works. Realizing story as a dynamic process pattern, the process of one reality's being by another reality, ushers in the possibilities for film artistic time theory.

For the aim of film artistic study it is reasonable to engage priorities considered as:

1. Investigation of this very principle.
 2. Investigation of perfect feature for intra-frame time.
- Artistic time realizing is the corner-stone for film product shaping.

KEY WORDS: artistic time, film product work, procedural construction, irreversibility