



О подходах к построению теории художественного времени: М.М. Бахтин, Ж. Делёз

Н.Е. Мариевская

кандидат искусствоведения, доцент

АННОТАЦИЯ
УДК 791.43.01

В статье исследован опыт заимствования искусствоведением концепта «хронотоп» из релятивистской механики, показаны границы метода хронотопического анализа при исследовании произведений литературы и кинематографа, выявлены возможности устранения возникших затруднений теории хронотопа в работах А. Бергсона и Ж. Делёза.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественное
время,
методология
исследования,
концепт, хронотоп,
структура
кинематографического
произведения,
кинематографическое
произведение

Появление кинематографа и быстрое становление его как искусства резко обострило необходимость теории художественного времени. Создание же подобной теории представляет значительную сложность. В предисловии, написанном О. Арноном к русскому изданию книги Делёза «Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время», читаем: «<...> образы кино могут сказать о времени больше, чем любые теории времени»¹. В чем причина подобного недоверия к возможностям теории? Важным препятствием теоретического освоения темпоральности художественного произведения является, прежде всего, отсутствие языка, которым наука могла бы говорить о времени. Наблюдая стремительное становление кинематографа, искусствознание буквально замерло в ожидании концептов для исследования времени. Наука же подобных концептов не имела. Ситуация резко изменилась с развитием теории относительности.

¹ Делёз Ж. Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004.

Опыт исследования художественного времени (М.М. Бахтин)

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. М.М. Бахтин, присутствовавший на докладе А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии, исполнен энтузиазма. Он пе-

² Цит. по: Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 72.

³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М.: Худож. лит., 1975. С. 236.

⁴ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 72.

⁵ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М.: Худож. лит., 1975. С. 235.

⁶ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 72.

⁷ Минковский Г. Пространство и время. В сб.: Принцип относительности: Сб. работ классиков релятивизма. Л.: ОНТИ, 1935. С. 186.

реносит хронотоп в область исследования художественных текстов. С этой методологией Бахтин связывает большие надежды: «Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»².

С введением нового концепта начинаются фундаментальные исследования художественного времени: «Только недавно началась — и у нас, и за рубежом — серьезная работа по изучению форм времени в искусстве и литературе»³.

На первый взгляд может показаться, что концепт, рожденный естествознанием, стал надёжным инструментом теории художественного времени. Концепт «хронотоп» прижился, стал общеупотребимым. Однако все чаще это использование требует серьезных 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»⁴.

Едва ли причина неправильного употребления хронотопа кроется исключительно в легкомыслии тех, кто к нему прибегает. Корректное же применение состоит, по мнению ученого, в следующем: «Обращение к понятию хронотопа целесообразно лишь в тех случаях, когда “имеет место слияние пространственно и временных примет в осмысленно конкретном целом”⁵ архитектурного способа присутствия человеческого “я” в мире»⁶.

Логика такова, что применять концепт можно только тогда, когда осмысленно конкретное целое уже возникло. Это понимание резко сужает область применения понятия «хронотоп». Очевидный органический изъян самого концепта при этом ускользает от внимания. Приведем 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 еще сохранить самостоятельность»⁷.

Подобный радикализм едва ли допустим к такой тонкой и живой материи, как реальность художественного произведения. Что происходит со временем, обращенным в фикцию, переставшим существовать само по себе? Связанное с пространством, превращенное 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.

Несовместимость 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 само существо дела:

*«Время больше пространства. Пространство — вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.
Жизнь — форма времени. Карп и лец —
сгустки его. И товар похлеце —
сгустки. Включая волну и твердъ
суши. Включая смерть»⁸.*

⁸ Бродский И. Часть речи. Избранные стихи. М.: Азбука классики, 1990. С. 291.

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 создается 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»⁹.

⁹ Фридман А. Мир как пространство и время. Ижевск. НИЦ. «Регулярная и хаотическая динамика», 2001. С. 5.

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

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 отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом, (что значит в дословном переводе — «времяпространство»). Термин этот употребляется в математическом естествознании, и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выделение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)»¹⁰.

¹⁰ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234.

Для Бахтина хронотоп не понятие, не термин, а именно концепт в точном понимании этого слова: «концепт (от лат. *concertus* — собрание, восприятие, зачатие) — акт «схватывания» смыслов вещи (проблемы) в единстве речевого высказывания»¹¹. 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...».

Строго говоря, хронотоп не устраняет необходимость анализировать само время, пусть даже связанное с пространством.

Внимательное и точное применение концепта предполагает выделение времени из хронотопа. Так Г. Прожико пишет: «Экранный документ каждого временного периода может быть рассмотрен как своего рода хронотоп, рожденный совместными усилиями реальности, людей с кинокамерой и зрителей. В системе законов, по которым натуральное пространство-время трансформируется в условную форму хроникального отражения образа мира, приоритетное место занимает категория времени»¹². Таким образом акцентируя особую роль времени в документальном кинокадре.

Часто, когда понятие «хронотоп» сковывает мысль самого М. Бахтина, 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 удается, не всегда. Хронотопический подход связывает и сковывает мысль Бахтина при анализе романов Достоевского. Бахтин выделяет в этих романах особую, ранее не встречавшуюся структуру: «Назовем здесь еще 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 мета-

¹¹ Неретина С.С. Концепт // Новая Философская энциклопедия: в 4т. / Ин-т философии РАН, Нац. общ.- науч. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 306.

¹² Г.С. Прожико. Миф о достоверности хроники войны // Вестник ВГИК. № 17. 2013. С. 24.

Михаил Бахтин,
1895–1975



форичен 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»¹³.

Хронотоп «порога» назван. Далее остановка. Бахтин не следует 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 (выдел. — М.Н.). 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 помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента»¹⁴.

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 — мгновение времени, невозможность двинуться вперед 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, причем изучались преимущественно временные отношения в отрыве от необходимо связанных с

¹³ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 397.

¹⁴ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972 [1929].

¹⁵ Бахтин М. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 397.

¹⁶ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 406.

ними пространственных отношений, то есть не было последовательно хронотопического подхода»¹⁵.

Но далее выражено сомнение: «Насколько такой подход, предложенный в нашей работе, окажется существенным и продуктивным может определиться только в дальнейшем развитии литературоведения»¹⁶.

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.

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 Гулдинга «Гранд Отель» усиливается визуальной пространственной метафорой — сверкающим вращающимся турникетом, перемещающим посетителей. Визуальный образ колеса становится ключевым в фильме Дадока де Уита «Отец и дочь», воспроизводящего цикл человеческой жизни. 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 всерьез 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 эпизодным планом фильма и уточняется, а в редких случаях пересоздается на монтажном столе. Решение художественного пространства, заложенное в сценарии, осуществляется режиссером, художником, оператором. Иногда по разным причинам место съемки может поменяться кардинально. Как было, например, на картине Тарковского «Сталкер», когда съемки, 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 определенных 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 связи времени и мышления (А. Бергсон, Ж. Делёз)

Теория относительности, вызвавшая бурный интерес к проблеме времени, предлагала пути исследования, устранившие само это время из рассмотрения. Эйнштейн, создатель теории, вполне определенно сформулировал свои представления: «Для нас, убежденных физиков, различие между прошлым, настоящим и будущим не более чем иллюзия, хотя и весьма навязчивая»¹⁷. Культура столкнулась с «радикальным отрицанием времени, какого никогда не могли вообразить никакая культура, никакое коллективное знание»¹⁸.

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» времен¹⁹.

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 незавершенную текучесть времени. Длительность означает, что человек живет настоящим с памятью о прошлом и в предвосхищении будущего. Вне сознания прошлого нет, а будущее не настанет. Со-

¹⁷ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Собр. соч., т. 1. М., 1992. С. 117.

¹⁸ Пригожин И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках: Издание 2-е, доп. М.: Едиториал. УРСС, 2002. С. 176–177.

¹⁹ Bergson H. Melanges. Paris: PUF, 1972. P. 1340–1346.



Анри Бергсон,
1875–1941

²⁰ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Собр. соч., т. 1. М., 1992. С. 117.

²¹ Бергсон А. Творческая эволюция. Минск, 1999. С. 343.

²² Там же. Минск, 1999. С. 23.

знание скрепляет прошлое и будущее настоящим. Количественная неразличимость моментов чужда сознанию, для которого один миг может длиться вечно. В протяженном 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 механическому времени можно сопоставить образ 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...»²⁰.

Для Бергсона невозможно мыслить изменение через неизменное. Природа — изменение, непрерывное 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 чем-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»²¹.

Бергсон открывает строение внутреннего времени, соотнося его с абсолютным: «Если я хочу приготовить себе стакан подслащенной воды, то что бы я ни делал, мне придется 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, то есть 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»²².

Интуиция Бергсона поразительна: «Когда дело идет 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

²³ Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. (Классическая философская мысль). С. 339.

резюмировать все предшествующее следующим образом: механизм нашего обычного познания имеет кинематографический характер»²³.

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 мысли. <...>»²⁴.

²⁴ Пудовкин Вс. Собр. соч. Т. 3. М.: Искусство, 1974–1976. Т. 3. С. 253–254.

Сходство с Бергсоном поразительное! Непрерывность как единство проводимой мысли утверждает Пудовкин. Невозможно подвергать сомнению авторитет Пудовкина как режиссера, 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 коммерческого измерения ее успехов. Поэтому необходимо сказать, что «Кубрик начинающим режиссерам рекомендовал трех авторов: Пудовкина, Фрейда и Станиславского. На него повлияли все трое»²⁵.

²⁵ Нэрмор Д. 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»²⁶.

²⁶ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. (Серия «Gallieinium»). С. 143.

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 удается 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 Делёза весьма неопределенный 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)»²⁷.

Достаточно сильное утверждение Делёза о том, что кино способно непосредственно представлять мысль, указывающую 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 застану того кадра. Кино побуждает к постоянной прозорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа...»²⁸.

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 развертывание эпизодов, соединенных каким-либо *структурным принципом* (выделено мною — Н.М.), и является тканью рассказывания»²⁹.

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

²⁷ Делёз Ж. Кино-2. Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 614.

²⁸ Барт Р. Camera lucida. Комментарии к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. — М.: ООО Ad Marginem, 2011. С. 102.

²⁹ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалоги с экраном. Таллинн, 1994. С. 162.

разрушенной логики, поскольку он заранее предположил, что цепь показываемых ему картин должна находиться не только во временной, но и в логической последовательности.

Это убеждение зиждется на презумпции осмысленности, зритель исходит из того, что то, что он видит: 1) ему показывают; 2) показывают с определенной целью; 3) показываемое имеет 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»³⁰.

По Лотману, изъять смысл из фильма невозможно. То есть, у Кино всегда есть мысль. Это достаточно сильное утверждение Лотман иллюстрирует наглядным примером.

Фильм, таким образом, не только имеет возможность быть повествованием, а всегда является им, представляя собой последовательное развертывание эпизодов, соединенных структурным принципом.

В своих рассуждениях о монтаже Г. Аристарко не выходит на идею монтажа как на средство создания художественного времени, но он воспроизводит слова Пудовкина, которые важны для наших рассуждений. Они 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»³¹.

Разрабатывая теорию монтажа, С.М. Эйзенштейн утверждает: «Кино — это средство разворачивать мысль»³².

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»³³.

Глубокое осознание связи между характером, мышлением и художественным временем является важнейшей предпосылкой создания теории художественного времени.

³⁰ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалоги с экраном. Таллинн, 1994. С. 162.

³¹ Чит по кн. Аристарко Г. История теорий кино / Г. Аристарко. М.: Книга по Требованию, 2012. С. 88.

³² Эйзенштейн С. Драматургия киноформы. в кн. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 520.

³³ Делёз Ж. Кино-1. Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 75.

³⁴ Цит. по:
Подольный Р.Г.
Освоение времени.
М.: Политическая
литература: 1989. С. 3.

Фалесу Милетскому приписывают мысль: «Мудрее всего время, ибо оно раскрывает все»³⁴.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики.* — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского.* — М.: Художественная литература, 1972 [1929]. — 474 с.
3. Бергсон А. *Творческая эволюция. Материя и память: пер. с фр.* — Минск: Харвест, 1999. — 1408 с. — (Классическая философская мысль).
4. Делёз Ж. *Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum / пер. с фр.* — М.: «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998. — 480 с.
5. Делёз Ж. *Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время.* — М.: Ad Marginem, 2004. — 623 с.
6. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. *Диалог с экраном.* — Таллинн, 1994. — 215 с.
7. Лотман Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики. В кн. Лотман Ю.М. Об искусстве.* — СПб.: «Искусство — СПб», 2005. — С. 288–372.
8. Топа В.И. *Анализ художественного текста.* — М.: Издательский центр «Академия», 2009. — 336 с.

АНИМАЦИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ



Во ВГИКе, при поддержке Министерства культуры РФ, состоялась научно-практическая конференция «Анимация как феномен культуры. Современная анимация: теория, методология, практика». Мероприятие было посвящено двум датам: 90-летию образования мастерских анимации и 10-летию создания факультета анимации и мультимедиа во ВГИКе.

В ходе состоявшихся пленарных заседаний, круглых столов и мастер-классов обсуждались наиболее актуальные темы, связанные с развитием анимации. Среди них — история и теория анимации; история и теория мультимедиа; современные проблемы методики преподавания анимации; современные проблемы методики преподавания режиссуры мультимедиа; история формирования традиций школы анимации и мультимедиа; особенности режиссуры цифровых медиа; современные тенденции развития режиссуры анимации и мультимедиа и другие.

[библиотека ВГИК]



Буров А.М.
Основные принципы повторения в художественном строе изобразительных и экранных искусств.

М.: Грифон, 2013.

Монография посвящена основным принципам художественного повторения в изобразительных и экранных искусствах; изучению эволюции феномена художественного повторения, построенного по признакам и принципу кинематографического повторения; выявлению новых подвигов искусств, структурированных повторением, и в целом синтетической природе кинематографа, понимаемой структурно-художественно. Исследование проведено на материале живописи, фотографии и кинематографа.



Роднянский А.Е.
Выходит продюсер.
М.: Манн, Иванов и Фарбер, 2013.

Кто такой продюсер, и чем он занимается? Почему голливудское кино завоевало мир и в чем основные отличия российской киноиндустрии от американской? Как зарабатывают и теряют миллиарды на идеях и творческих решениях? «Выходит продюсер» А. Роднянского — первая книга на русском языке, где подробно рассказывается о том, как придумываются и создаются современные сериалы и фильмы, как продюсеры помогают формировать образ жизни миллионов людей.



От искусства оттепели к искусству периода распада империи / Отв. ред. Н.А. Хренов.

М.: Государственный институт искусствознания; «Канон+»РООИ «Реабилитация», 2013.

В этом издании авторы исходят из идеи значимости контекста художественного процесса. Избирая в качестве предмета исследования один из периодов в истории отечественного искусства, начавшийся с эпохи оттепели и закончившийся распадом большевистской империи, они в качестве такого контекста мыслят империю, выделяя три принципиальных направления. Первое из них связано с реабилитацией в эпоху оттепели художественного авангарда начала XX века, развитие которого было прервано «восстанием масс» и возникновением тоталитарного режима. Второе направление связано с активизацией личностного начала в искусстве. Третье направление возвращает к понятию народности, национального духа в искусстве, а в иных случаях и к религиозной его сущности. Есть основание интерпретировать эту традицию как славянофильскую. Однако точнее было бы обозначить ее как неоромантическую. Издание предназначено для искусствоведов, культурологов, социологов и интересующихся теорией и историей искусства, вопросами методологии изучения искусства.