



Анализ художественного времени в теории драматургии кино

Н.Е. Мариевская

кандидат искусствоведения, доцент

В статье рассмотрены методологические трудности формирования теории драматургии в связи с тем, что до настоящего момента не существует общей методологии анализа художественного времени фильма.

АННОТАЦИЯ УДК 791.43.01

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

драматургия кино,
художественное
время фильма,
методология
исследования,
структура текста,
структура кинематографического
произведения,
кинематографическое
произведение

Главная трудность любого исследования, посвященного 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».

Помимо грустной иронии, в этом высказывании содержатся 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 — это 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, посвященные исследованию художественного времени конкретных произведений, авторам которых удается 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”»¹.

¹ Борхес Х.Л. [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес; [пер. с исп.] — СПб.: Амфора, 2009. С. 276.

Время в кинематографе: объект изображения и творчества

Абстрагироваться от времени сложно. Однако весьма соблазнительно. Сущностная проблема не столько отталкивает, сколько притягивает философов. И все же, понимание времени — ключ, открывающий множество дверей. Хайдеггер сформулировал предельно точно сущность дела, одновременно обозначив беспредельную сложность задачи исследования времени: «В правильно понятом и правильно эксплицированном феномене времени коренится центральная проблематика всей онтологии»². Сложность скрыта за единственным словом «правильно».

² Heidegger M. Sein und Zeit. Tüb., 1960. S. 18.

Философская рефлексия по поводу времени имеет длительную историю. Философская литература, посвященная 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. Свое понимание времени сложилось в христианской традиции: и Время, и Вечность в Средневековом религиозном сознании соотносятся с Абсолютом, с бытием Бога. Так Вечности присущи изначальность и неизменность, Вечность — это предел бытия. Время же подлечит рождению и тлению, изменению и перемене. Но все различия устраняются в Боге, который есть Вечность, и Время, и причина любой вечности, и любого времени.

Бытие и время соотнесены в фундаментальном труде «Бытие и время» М. Хайдеггера, развернутая философия времени содержится в трудах А. Бергсона, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, 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 напряженных раздумий, художник схватывает интуитивно и запечатлевает в своих произведениях. Перед нами не рассуждение



«В прошлом году в Мариенбаде». Режиссер: Ален Рене, 1961

³ Делёз Ж. Кино-2. Образ-время. М., «Ад маргинем», 2004. С. 332.

⁴ «De la figure cinématographique», — «Positif», no 249, decembre 1981.

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. Все искусство буквально дышит временем, насквозь пропитано им.

Точно так же дело обстоит и с произведениями киноискусства. Делёз усиливает это утверждение. Так он пишет: «Кинематограф это — как единственный опыт, в котором время дано как перцепция»³. Слова Тарковского о времени: «Время в кино становится основой основ, как звук — в музыке или цвет в живописи»⁴, — сегодня стали своего рода эстетической формулой кино, как и мысль режиссера о том, что кино есть изваяние из времени.

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 идет о событиях, предшествовавших экранному действию, но имеющих сюжетное значение. Негативная история — это прошлое в настоящем. Совершенно очевидна темпоральная окраска словечек из жаргона 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 отчетлива связь настоящего и будущего. В выборе героя это будущее определяется. Активно процесс формирования художественного времени идет от замысла сценария (уже в сценарной заявке виден эскиз, контур художественного времени) и вплоть до самого завершения. В процессе работы над поэпизодным планом (синопсисом) сценарист буквально «мнет» время пальцами, 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.

⁵ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: учебник. — М.: ВГИК, 2009. 344 с.

В учебнике Л.Н. Нехорошева «Драматургия фильма»⁵ анализ времени подчинен авторской типологии сюжета. Иными словами, речь идет о том, что художественное время фильма, сюжет которого относится к определенному типу (автор учебника выделяет четыре типа сюжета), обладает определенными 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 определенный 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?»⁶.

⁶ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только / пер. с англ. — М.: Альпина нон-фикшн, 2008. С. 77.

В этом определении Р. Макки время не свободно в понятии сеттинга, оно не только связано в нем с пространством, но и с конфликтом произведения. Находясь в подобной связке время по сути не поддается анализу.

Однако Макки — практик, обладающий обостренным 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) — еще 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»

⁷ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только / пер. с англ. — М.: Альпина нон-фикшн, 2008. С. 77–78.

в картине “Броненосец Потемкин”. Реальный расстрел мирных горожан солдатами царской армии продолжался не более двух-трех минут, которые потребовались для того, чтобы спуститься с верхних ступеней лестницы. На экране этот ужас длится в пять раз дольше⁷.

Здесь уже 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 кинодраматурга. Макки обнаруживает прекрасную осведомленность о том, как обстоит дело в практике создания кино-сценария, и отнюдь не склонен упрощать ситуацию. Макки пишет о «Мариенбаде», но он 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 курьезов, 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 препарированная другими режиссерами, поставлена на службу искусству.

Примером может служить прием многократного присутствия персонажа в кадре, сделанный Аленом Рене, который реализует в своем фильме «Чемоданы Тульса Люпера» Питер Гринуэй. Различные исходы одной ситуации визуализирует Том Тыквер в фильме «Беги, Лола, беги!». Вспомним двойное решение финала в «Прошлом году в Мариенбаде» — в одном случае 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, освободя 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 кино непререкаем. Большинство современных учебников по теории кино

драматургии базируются на Аристотелевой «Поэтике». Работа, созданная более двух тысяч лет назад, является своеобразной библией сценариста.

Понимание художественного времени как основы теории драмы: Аристотель и Буало

В «Поэтике» Аристотеля нет и, очевидно, не может быть развернутого анализа художественного времени произведения, тем более пригодного для произведения кинематографа, однако, рассуждая о трагедии, философ со всей определенностью отделяет трагедию от эпоса именно по характеру темпоральности: «Эпическая поэзия сходна с трагедией (кроме величественного метра) как изображение серьезных характеров, а отличается от нее тем, что имеет простой метр и представляет собою рассказ. Кроме того, они различаются длительностью. Трагедия стареется, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходит 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»⁸.

Р. Ингарден выявляет структурный принцип, объединяющий произведение в целое, который интуитивно улавливает 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 еще 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 языково-

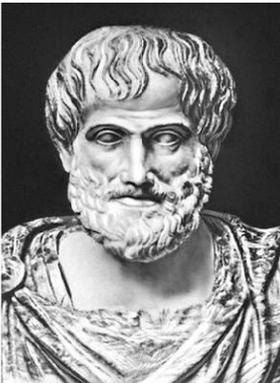
го характера, и такие, которые (например, характер, способ мышления, фабула [μυθος] и т. д.) сами по себе лежат вне языка, но все-таки входят в *произведение*. Несмотря на многовековое влияние «Поэтики» Аристотеля, никто, к сожалению, не развил этих его наблюдений и не создал теории, которая могла бы быть подведена под эти конкретные суждения. Напротив, игнорировалось то существенное, чего Аристотелю удалось добиться, несмотря на упрощенность и примитивность своих рассуждений»⁹.

Суть высказывания Р. Ингардена заключена в следующем: произведение литературы (драма) состоит из разнородных элементов, соединенных структурным

⁸ Аристотель. Поэтика. — СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. С. 30.

⁹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 24.

Аристотель (384–322 до н. э)



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 жестко оговаривает принципы построения художественного времени:

*«Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет»¹⁰.*

Буало накладывает на художественное время ограничение, смысл которого на первый взгляд лежит на поверхности — требование жесткой 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 «стареется, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца»¹¹. Что стоит за этим «старением» в общем-то совершенно непонятно.

Ясно, что тут мы сталкиваемся с проблемой, требующей решения: 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 жестко 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, заключенный в раму, как остановленное мгновение. Такой рамой, останавливающей время, и являются двадцать четыре

¹⁰ Буало Н. Поэтическое искусство. Песнь Третья. — М.: Издательство иностранной литературы, 1957. С. 55.

¹¹ Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В Апфельрота, П. Платоновой. СПб.: Издательский дом «Азбука-Классика», 2008. С. 30.

¹² Бахмутский В.Я. Пороги культуры. — М.: Гелеос, 2005. С. 51.

часа, в которые разворачивается 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»¹².

Как видим, правило классицизма, зафиксированное в труде Буало, носит содержательный характер. Художественное время, введенное в жесткие рамки, определяет и форму и, в «известном смысле», содержание драматического произведения эпохи классицизма. Владение этой формой приписывается 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 приемами его создания. Более того, Буало указывает также на влияние художественного времени на степень эмоциональной вовлеченности 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 жесткие 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 охватить открывшееся живое многообразие. Тому есть веская причина, скрытая в том, как исторически строилось и формировалось научное знание, не

Никола Буало-Депрео (1636–1711)



только в области теории литературы, но и научное знание как таковое. Время, освоенное философией, 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 трехзначная логика Яна Лукасевича, положенная в основу квантовой механики. Классическая европейская наука признает 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 еще 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. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Августин А. Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского / Аврелий Августин. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 440, [8] с. — (Philosophy).
2. Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В Апеллерота, П. Платоновой. СПб.: Издательский дом «Азбука-Классика», 2008. — 352 с.
3. Аристотель Физика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т. 3 / пер. вст. статья И.Д. Рожанский. 1981. — 613 с.
4. Бахмутский В.Я. Пороги культуры. — М.: Гелеос, 2005. — 352 с.
5. Буало Н. Поэтическое искусство. Песнь Третья. — М., 1957. — 332 с.
6. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. — М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: «Алетейя», 1998. — 288 с. (Серия «Gallicinium»).
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Издательство иностранной литературы, 1962. — 572 с.
8. Ингарден Р. Очерки по философии литературы. — Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. — 184 с. (Корпус гуманитарных дисциплин).
9. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только / пер с англ. — М.: Альпина нон-фикшн. 2008. — 456 с.