

Н.Е. Мариевская

НЕЛИНЕЙНОЕ ВРЕМЯ ФИЛЬМА



Москва - ВГИК - 2014

Наталья Евгеньевна Мариевская

Нелинейное время фильма

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33656496

Нелинейное время фильма: ВГИК; М.; 2016

ISBN 978-5-87149-154-6

Аннотация

В книге впервые в теории кино предложена методология последовательного анализа художественного времени фильма. Задачей пособия является формирование понимания роли художественного времени как выразительного средства кинематографа, выявление связи художественного времени и творческого мышления, взаимозависимости художественного времени и монтажа. Учебное пособие «Нелинейное время фильма» разработано для углубленного изучения курса «Теория драматургии» и предназначено для учащихся киновузов. Автор выражает благодарность за помощь в работе над книгой своим учителям проф. Маньковской Н.Б. и доц. Дубровиной Т.А. В оформлении обложки использован кадр из фильма Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера».

Содержание

Предисловие	5
Введение	7
Глава I	16
Конец ознакомительного фрагмента.	28

**Наталья Евгеньевна
Мариевская**

Нелинейное время фильма

© Мариевская Н.Е.

© Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК)

Предисловие

Автор книги «Нелинейное время фильма» предлагает взглянуть на сюжет произведения кинематографа как на модель процесса становления новой, ранее не существовавшей реальности из старой, устоявшейся, статичной. Именно поэтому в исследовании особое внимание уделяется нелинейному времени, необратимости, вариативности, случайности.

Смысловым ядром этого труда является понимание того, что в произведении искусства нет иного времени, чем то, которое однажды в результате огромных творческих усилий, опыта напряженного духовного переживания возникло в душе и в сознании художника. Н.Е. Мариевская выделяет две формы времени: горизонтальное, реализующееся в конструкции фильма через монтажные стыки и существующее как процессуальная конструкция, и вертикальное, внутрикадровое, в котором самые разные времена сплавляются в художественное время подвижного визуального образа, становясь его смыслообразующими слоями.

Энергия этой книги направлена на возбуждение интереса читателя, будущего драматурга или режиссера к исследованию художественного времени фильма. Автора переполняет радость от сознания того, что он стоит в начале пути, на пороге большого исследования, в предвосхищении тех важных для понимания природы кинематографического произ-

ведения результатов, которые обещает движение в избранном направлении.

*Н.Б. Маньковская, доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник Института философии РАН*

Введение

В современной науке происходят фундаментальные сдвиги, влияющие на культурную ситуацию в целом. Если прежде исследователи занимались вечным и неизменным, то теперь в сфере их внимания становящееся и возникающее. Отныне мир мыслится не в бытии, а в становлении. Рождается новый диалог человека с природой.

В модели мира, построенной классической наукой, существовало величественное господство ясности и простоты. И только в начале XX столетия под тонкой плёнкой порядка и гармонии обнаруживается хаос. Становится ясно, что в природе существенную роль играет не иллюзорная, а вполне реальная необратимость, лежащая в основе большинства процессов самоорганизации, что жёсткий детерминизм в окружающем нас мире применим только в самых простых случаях. Идеи прогресса с их безразличием к предсказуемому будущему уступают место новому мировосприятию. Будущее мыслится непредсказуемым.

О вновь обрётённом чувстве тревоги и безграничной свободы пишет Ортега-и-Гассет: «В самом деле, наше время не чувствует себя окончательным – напротив, в основе его лежит ощущение, что времён окончательных, надёжных, раз навсегда установленных не бывает, а притязания жизненного уклада, именуемого "современной культурой", на оконча-

тельность нам кажутся непонятным ослеплением и крайней узостью кругозора. И мы облегчённо чувствуем, что вырвались из тесного и безвыходного загона в бескрайний звёздный мир, настоящий, грозный, непредсказуемый и неистощимый, где возможно всё – *от наилучшего до наихудшего* (выделено мной. – Н.М.)»¹.

Происходит переориентация культуры на идею нелинейности. Из настоящего в будущее ведёт множество путей, и выбор одного из них осуществляется через случайность.

Кинематограф, откликаясь на эти изменения, стремится показать мир в становлении. Появляются произведения, где на экране воссоздаётся динамика взрыва, несущая чувство неопределённости будущего. Всё это требует новых драматургических решений.

При этом остаётся неизменным требование линейности сюжета в коммерческом кино. Голливуд настаивает на линейном сюжете как единственно возможном: «Строго говоря, почти каждый фильм, выпущенный голливудскими киностудиями за последние два десятка лет, следует общим канонам изложения, то есть все они имеют одну и ту же композицию – три акта. Внятное начало (Акт I: 1-20 минут), середина (Акт II: 40–60 минут) и финал (Акт III: 1-20 минут). <...>. Таков "рецепт", и он помог американским фильмам сделаться самыми популярными в мире. Руководство голливудских студий, конечно, весьма ограничено в своём ведении

¹ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс/Сб. Пер. с исп. М., 2003. С. 29.

о том, что теоретически существует неограниченное число способов рассказать историю – к примеру, в шекспировских пьесах по пять актов. Но вы глубоко заблуждаетесь, полагая, что сможете сбить их с накатанных рельсов одним-единственным сценарием»².

В подтверждение сказанного авторы приводят в пример начинающих режиссёров, ставших создателями короткометражных шедевров. Один из них выбрал линейную композицию и выиграл (разбогател и прославился), другой, создав фильм, композиция которого «изысканна, как сонет эпохи Возрождения», проиграл и пропадает в неизвестности³.

² *Landay K. Уайт Т.* Как снять кино и сделать программу несмотря ни на что. An AMEDIA Book, Et Cetera production. М., 2004. С. 63.

³ Адам Коллис снял замечательную короткометражку «Mad Boy, I'll Blow Your Blues Away. Be Mine» лиричную, забавную, сердечную и композиционно прозрачную. После показа Адаму приходилось очищать память автоответчика по четыре раза на дню, чтобы уследить за всеми сообщениями от продюсеров, агентов и менеджеров. Все они жаждали отыскать кого-нибудь, способного столь чисто исполнить работу с трёхактной композицией и назидательной концовкой. Подписав соглашение с агентством «William Morris», Адам через считанные месяцы получил контракт на постановку фильма стоимостью 13 миллионов долларов на студии «Фох». К сожалению, в противопоставление успеху «Юного безумца» мы заготовили историю другого фильма USC – «The Paraclete» – «Заступник» Велко Милошевича и Брукса Роулинса. «Заступник» – лучший студенческий фильм из всех, какие мы видели и надеемся ещё когда-либо увидеть. Композиция фильма – оригинальная и эмоционально неотделимая от фильма в целом – изысканна, как сонет эпохи Возрождения. Но она нелинейна и составлена не из трёх последовательных актов. И не вызвала той же уверенности, что более традиционные, ни у продюсеров, ни у агентов менеджеров, посредничающих между ними и авторами. Во всяком случае, тягаться с «Юным безумцем» картине не дано. (*Лан-*

В картине «Эпидемия» персонаж фон Триера рисует на стене прямую линию, обозначающую драматический сюжет, и распределяет на ней точками основные события и повороты: «Вот здесь зритель захочет уйти из зала, а мы ему – драму...», и ловит себя на мысли, что, действительно, чуть было не заскучал. Как позже признавался режиссёр, тем самым он пародировал методы преподавания в киношколе.

В дальнейшем отрицание классической драматургии переходит у режиссёра в отрицание драматургии вообще. Ларс фон Триер в одном из интервью сказал: «Предсказуемость (она же драматургия) стала золотым тельцом, вокруг которого мы танцуем. Поверхностные фильмы и интриги, как никогда, выставлены напоказ»⁴.

Драматургия понимается Триером как синоним предсказуемости и скуки. Действительно, современный кинематограф сковывается диктатом устаревших драматургических форм. Новое мироощущение требует новых, принципиально иных способов выражения.

Почему же тогда продюсеры единодушны в требовании соблюдения прежних норм?

Обыкновенно делается ссылка на то, что линейный сюжет легко воспринимается зрителями. Это, безусловно, так. Но отсюда вовсе не следует, что зритель не способен воспри-

дау К. Уайт Т. Как снять кино и сделать программу несмотря ни на что. An AMEDIA Book, Et Cetera production. М., 2004. С. 61–62).

⁴ *Долин А.* Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 134.

нимать фильмы, сконструированные иначе. Восприятие современного человека во многом сформировано компьютерными играми, где на каждом этапе происходит выбор одной из альтернатив в узле ветвления. Таким образом, ситуация ветвления, версификация⁵, хорошо освоена аудиторией.

О влиянии интерактивности игр на формирование эстетического сознания пишет Н.Б. Маньковская: «Технологические достижения последних лет заставили по-новому взглянуть на виртуальный мир и существенно скорректировать его классическое содержание. Специфика современной виртуальности заключается в интерактивности, позволяющей заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим художественный объект. Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания»⁶.

Проблема, следовательно, не в зрителе. «Новый тип эстетического сознания» успешно осваивает нелинейность. Зритель готов к сотворчеству. Значит, нелинейная композиция отвергается Голливудом, а вслед за ним и отечественным ки-

⁵ *Версификация* – ветвление перспективных траекторий эволюции системы. См. статья в *Нелинейных динамик теория. Постмодернизм. Энциклопедия*. Минск: Интерпрессцентр; Книжный дом. 2001. С. 499.

⁶ *Маньковская Н.Б.* Виртуальность в искусстве и эстетике// В сб. *Кино: методология исследования*. Составитель и научный редактор В.М. Муриан. М.: ВГИК, 2001. С. 7–8.

нобизнесом по иным причинам.

Действительно, если классический линейный сюжет хорошо разработан теорией и многократно опробован на публике, то драматургические формы, соответствующие новой темпоральности, практически не исследованы, остаются полем режиссёрских экспериментов. А значит, и областью финансовых рисков.

Режиссёры-новаторы, отрицающие роль кинодраматургии, вынуждены структурировать повествование теми способами, которые обычно (всегда и в любой киношколе) используются для придания упругости рыхлой структуре.

Так, Ларс фон Триер всегда вводит в свои произведения принудительное членение на отдельные главы. В «Эпидемии» это деление на дни. Картины «Рассекая волны» и «Догвилль» разделены на главы. В последнем финальная глава в подзаголовке предупреждает, что на ней фильм закончится, – таким образом режиссёр даёт понять публике, что он не потерял контроль над длящимся уже два с половиной часа действием.

Чтобы спасти свои киноленты от расползания и придать им ощущение целостности, авторы вводят комментарии.

В известном смысле, отрицание драматургии приводит к использованию её простейших форм.

Речь идёт о фильмах, художественные достоинства которых, безусловно, высоки. Но и эти произведения часто проходят мимо широкой публики. Они сложны для восприя-

тия вовсе не потому, что их содержание немногим доступно. Пренебрежение законами драматургии опасно тем, что несёт скуку. Неструктурированным повествованием зритель утомляется прежде, чем успевает задуматься над тем, что же ему хотят показать?

Творческая свобода, желание новизны должны находиться в полном согласии с задачей овладеть вниманием зрителя.

По мнению Н. Фигуровского, «стремление к самому широкому завоеванию зрителей – не уступка чьим-то субъективным вкусам или угодливое подлаживание под них, не следование моде, поветрию. Это кратчайший путь к достижению художественного совершенства. Цель его *не упрощение искусства* (выделено мною. – Н.М.), а достижение безупречного качества в любом избранном жанре. Только на этом пути можно достигнуть полного взаимопонимания с теми, для кого и делаются фильмы»⁷.

Это означает, что необходимы усилия, в том числе, и теоретические, чтобы фильмы с новой временной конструкцией легко воспринимались аудиторией. Необходимо более ясное понимание механизма перехода из настоящего в будущее и воплощения его средствами кино.

В настоящее время не существует внятного описания драматургической конструкции, соответствующей времени разворачивающейся событийности (времени возникающего).

⁷ Фигуровский Н.Н. Кинодраматургия и зритель. Проблема овладения вниманием. М.: ВГИК. 1989. С. 69.

Кинематограф последних лет тяготеет к воспроизведению крайне неустойчивых процессов. Представление о фильме как модели динамической системы позволяет применять знания о поведении неустойчивых систем, полученные современным естествознанием, для создания кинопроизведения. Умение воспроизводить их на экране завоюет внимание зрителей, заставит их острее сопереживать экранным событиям.

При исследовании новейших концептов времени в фильме анализируется драматургическая конструкция, соответствующая новому типу разворачивания событийности, выявляются общие закономерности перехода от настоящего к будущему, соответствующие времени становления и взрыва внутри структуры произведения, исследуется проблема непредсказуемости и показаны способы её решения средствами кинематографа, утверждается, что динамика взрыва является наиболее эффективным средством активизации зрительского внимания.

Отбирая фильмы для анализа, автор отдаёт предпочтение тем картинам, в которых конструктивные элементы легко обнаруживаются и позволяют точно проиллюстрировать отдельные положения работы. Именно поэтому в фильмографию вошли произведения как отечественных режиссёров, так и кинематографистов Европы, Азии, Америки.

Следует заметить, что избранные картины различаются не только по времени их создания, но и по художественным до-

СТОИНСТВАМ.

Глава I

Методология исследования художественного времени

О необычайно эмоциональной реакции зрителей на фильм братьев Люмьер «Прибытие поезда» хорошо известно. Массовый испуг присутствовавших во время сеанса людей объясняют при этом культурным шоком от столкновения с новым техническим чудом. Возможно, это и так, однако вспомним, что в девятнадцатом веке, особенно во второй его половине, создаётся великое множество оптических иллюзионистских аппаратов. Все они, или почти все, широко демонстрировали публике чудеса движения. То есть, это удивление, граничащее с шоком, вызвано вовсе не прибором, заставившим двигаться фотографическое изображение на экране. Остаётся предположить, что имелаась другая причина необычайного воздействия короткометражки на зрителя.

Жорж Мельес догадывался, что это проистекает из самой сущности нового искусства. Вспоминая свои впечатления, правда, о другом произведении братьев Люмьер, структурно очень похожем на «Прибытие поезда», он пишет о загадке кино (заметим, что собственно технические аспекты демонстрации фильма при этом вообще не упоминаются): «Мы

находились перед маленьким экраном... и спустя несколько мгновений на нём появилась неподвижная фотография, изображающая площадь Белькур в Лионе. Немного удивлённый, я только успел сказать соседу: "Так это из-за проекций нас потревожили? Я этим занимаюсь десять лет". Не успел я закончить эту фразу, как лошадь, вёзшая телегу, пошла на нас, а вслед за ней – другие экипажи, потом прохожие – словом, вся уличная толпа. При виде этого зрелища мы сидели с открытыми ртами, остолебневшие от удивления, поражённые донельзя... В конце представления все были в упоении, и каждый спрашивал себя: каким образом могли достичь таких результатов?»⁸.

Такое необыкновенно эффективное, эмоциональное воздействие кино достигается за счёт совпадения художественного времени фильма со временем зрительского восприятия. Время, таким образом, оказывается главным выразительным средством экранного искусства.

Кино с самого момента появления становится уникальной машиной по трансформации будущего и прошлого в актуальное «теперь» аудитории. Что бы ни происходило на экране, зритель становится его очевидцем. Именно поэтому он, понимая иллюзорность происходящего, эмоционально относится к тому, что видит, как к подлинному событию.

Если время первых фильмов устроено достаточно просто,

⁸ *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. В 6 т. Т 1: Изобретение кино. 1832–1897. М.: Искусство, 1958. С. 163–164.

то очень скоро появляются картины с иной, отличной от произведений братьев Люмьер временной структурой. Появляются фильмы-реконструкции, в которых перед зрителем разворачивались события далёкого прошлого (такие как, например, «Дело Дрейфуса», снятый в 1899 году Ж. Мельесом по горячим следам скандальной истории). Изобретение параллельного монтажа даёт возможность конструировать на экране одновременность.

Кинематограф на удивление быстро осваивает темпоральность. Если процесс освоения времени в литературе, по словам М.М. Бахтина, протекал осложнённо и прерывисто, то особенностью освоения времени кинематографом является, во-первых, интенсивность, во-вторых, непрерывность.

Ответ на вопрос о сущности кино, поставленный в середине прошлого века французским критиком и теоретиком Андре Базеном в работе «Что такое кино?» звучит так: «Кино – это время». По утверждению А.А. Тарковского, «время в кино становится основой основ, как звук – в музыке или цвет в живописи»⁹. Совершенно особое значение времени в кинематографе в сравнении со всеми другими видами искусства утверждает Жиль Делёз. В его работах кино рассматривается «как единственный опыт, в котором время дано как перцепция»¹⁰. Для Делёза кино – искусство, в котором время освобождается от всех своих цепей.

⁹ «De la figure cinematographique», – «Positif», no 249, decembre. 1981.

¹⁰ Делёз Ж. Кино-2. Образ-время. М.: Ад маргинем, 2004. С. 332.

Какова природа времени, получившего свободу в новом искусстве? Как оно устроено? Ответы на эти вопросы приближают к пониманию сути кино, открывают новые пути конструирования сюжета – основы фильма.

Кино как темпоральное искусство глубоко противоречиво. Характер этого противоречия раскрывает важное замечание Ю.М. Лотмана: «Фильм, который мы видим на экране, таит в себе глубокое и, по сути, неразрешимое противоречие: он и рассказ о реальности, и сама эта реальность. Однако рассказ и зримая реальность подчиняются не только разным, но и исключаящим друг друга структурным принципам. Зримая реальность знает только настоящее время, время, «пока я вижу», и реальные модальности»¹¹.

Существовали и существуют попытки разрешить это противоречие через растворение в стихии настоящего времени. Из ярких манифестаций подобного рода можно назвать знаменитую «Догму-95» Ларса фон Триера. Седьмой пункт Догмы гласит: «сюжеты, где действие происходит в другую эпоху или в другой стране, запрещены: *действие должно происходить здесь и сейчас* (выделено мною. – Н.М.)»¹².

Авторы манифеста вполне сознают его экстремальный характер: «*Я больше не художник* (выделено мною. – Н.М.)»¹³.

¹¹ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалоги с экраном. Таллин, 1994. С. 163.

¹² Долин А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. Ларс фон Триер. Догвилль: Сценарий. М., 2004. С. 135.

¹³ Там же. С. 135.

«Я клянусь избегать создания "произведения", поскольку частность для меня важнее целого. Моя высшая цель – извлечь правду из своих персонажей и съёмок. Я клянусь поступать так всегда, даже ценой хорошего вкуса и любых эстетических соображений»¹⁴.

Таким образом, отказ от конструирования времени черват отказом от искусства. Иными словами, для создания фильма недостаточно простого совпадения эмпирического времени реальности и художественного времени фильма. Ж.-Л. Годар утверждал: «Суть кино в том, что настоящего времени в нем не бывает никогда. Разве что в плохих фильмах!»¹⁵.

Ю. Лотман указывает также на значительные трудности, которые испытывают изобразительные искусства вообще и кино в частности при воспроизведении иных времён (прошлого и будущего), кроме настоящего. По Лотману, кино находится в борьбе со временем. В работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» он пишет: «<...> 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 – реаль-

¹⁴ Там же.

¹⁵ Годар Ж.-Л. Статья по поводу «Страсти». «Mond», 27 мая 1982.

ном. 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»¹⁶.

По Лотману, фильм находится в борьбе со временем и с первых шагов кинематограф учится одерживать в этой борьбе победу. Как возникает в нем иное время, отличное от настоящего? Изображение в экранном произведении, в отличие от фотографии, подвижно. Это движение даёт фильму возможность разворачивать сюжет, отвечая на вопросы «Как это случилось?» или «Как это происходит?». Таким образом, кино не только искусство изобразительное, но и повествовательное. Определяя его как искусство, Лотман пишет: «То, что изображение в кино подвижно, переводит его в разряд *"рассказывающих", нарративных* (выделено мною. – Н.М.)»¹⁷ искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов. Однако понятие подвижности здесь имеет особый смысл. Основным здесь является факт смены одних картин другими, соединение различных изображений. Сама природа рассказывания состоит в том, что текст строится соединением отдельных сегментов линейной

¹⁶ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, «Ээстис Раамат». 1973. С. 31.

¹⁷ Долин А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. Ларс фон Триер. Догвиль: Сценарий. М., 2004. С. 135.

последовательности.

«Последовательное развёртывание эпизодов, соединённых каким-либо *структурным принципом* (выделено мною. – Н.М.)»¹⁸, и является тканью рассказывания»¹⁹.

Более того, это положение усиливается Лотманом в утверждении, которое можно было бы назвать презумпцией осмысленности: «В кино мы не рассуждаем, а видим. Это связано с тем, что логика, организующая нашу мысль по своим законам, требующим строгой упорядоченности причин и следствий, посылок и выводов, в кинематографе часто уступает место бытовому сознанию с его специфической логикой.

Так, например, классическая логическая ошибка "post hoc, ergo propter hoc" ("после этого, значит по причине этого") в кино обращается в истину: зритель воспринимает временную последовательность как причинную. Это особенно заметно в тех случаях, когда автор соединяет логически не связанные или даже абсурдно несочетаемые куски: автор просто склеивает несвязанные части, а для зрителя возникает мир разрушенной логики, поскольку он заранее предположил, что цепь показываемых ему картин должна находиться не только во временной, но и в логической последовательности.

Это убеждение зиждется на презумпции осмысленности,

¹⁸ Там же, С. 135.

¹⁹ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалоги с экраном. Таллин, 1994. С. 162.

зритель исходит из того, что то, что он видит:

1. Ему показывают;
2. Показывают с определённой 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 восприятие фильма навыков, выработанных в словесной сфере, – навыков слушания и чтения, то есть, воспринимая фильм как текст, мы невольно переносим на него свойства наиболее нам привычного текста – словесного»²⁰.

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

Действительно, когда мы смотрим в окно едущего поезда, нам не приходит в голову связывать увиденные картины в единую логическую цепь. Если сначала мы увидели играющих детей, а затем перед нашими глазами пронеслись столкнувшиеся автомобили или веселящаяся молодёжь, мы не станем связывать эти картины в причинно-следственные или какие-либо другие логические или художественно осмысленные ряды, если не захотим искусственно создать из них текст типа «такова жизнь». Точно так же, глядя из окна, мы не спросим себя: «Зачем эти горы?» А между тем при разго-

²⁰ Там же.

воре об экранном произведении эти вопросы будут вполне уместны.

Фильм, таким образом, не только имеет возможность быть повествованием, а всегда является им, представляя собой последовательное развёртывание эпизодов, соединённых структурным принципом. Вспомним, что он «строится соединением отдельных сегментов линейной последовательности».

Разрабатывая теорию монтажа, С.М. Эйзенштейн утверждает: «Кино – это средство разворачивать мысль»²¹.

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»²².

Суммируя сказанное, можно записать отношение:

МОНТАЖ \rightleftharpoons МЫСЛЬ

Уже для Гераклита мысль и время неразделимы. Мыслить для него значит мыслить время. Для Гегеля философия – это время, схваченное мыслью, как сохранение прошлого и

²¹ Эйзенштейн С. Монтаж. Драматургия киноформы. М., 2000. С. 520.

²² Делёз Ж. Кино-1. Образ-время. М.: Ад маргинем, 2004. С. 75.

обнаружение бытия. Действительно, если монтаж это средство разворачивать мысль, то в разворачивающейся мысли проступают временные отношения. Выстраивается временная логическая цепочка.

$$\text{МОНТАЖ} \rightleftharpoons \text{МЫСЛЬ} \rightleftharpoons \text{ВРЕМЯ}$$

Делёз определяет связь монтажа и времени как связь опосредованную.

Из сказанного следует, что кинофильм представляет собой последовательное развёртывание эпизодов, соединённых структурным принципом. И этот принцип реализуется как временная конструкция.

Понимание художественного времени как процессуальной конструкции – величайший вклад П.А. Флоренского в теорию художественного времени. В 1924 году, будучи профессором Высших художественных мастерских, Флоренский задаёт вопрос аудитории: «Как организуется в сознании время?»²³.

В ответе на него и прозвучит слово *конструкция* (курсив мой – Н.М.): «В отношении <...> членения во времени делается во всяком искусстве конструкция; тот же основной приём обработки времени необходим и в искусствах изображи-

²³ Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 219.

тельных»²⁴.

В своих лекциях Флоренский делает фундаментальные выводы о природе художественного времени, опередившие науку почти на пятьдесят лет: «Активностью сознания время строится, пассивностью же, напротив, расстраивается: распадаясь, оно даёт отдельные, самодовлеющие части, и каждая из них лишь внешне прилегает к другой, но из восприятия одной нельзя тут предчувствовать, что скажет нам другая»²⁵.

Применительно к кинематографическому произведению можно сформулировать вывод: замысел фильма определяет конструкцию художественного времени, которая в свою очередь задаёт структурный принцип соединения частей в целое, то есть монтаж.

МОНТАЖ \Leftrightarrow КОНСТРУКЦИЯ \Leftrightarrow МЫСЛЬ \Leftrightarrow ВРЕМЯ

Процесс создания фильма необходимо включает в себя синтез времени. «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.

²⁴ Там же. С. 227.

²⁵ Там же.

тем сплоченнее и цельнее берётся им время»²⁶.

Приведённые примеры показывают, что к тридцатым годам XX века вполне раскрылись широкие возможности кино создавать различные временные формы.

²⁶ Там же. С. 222.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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