

Министерство культуры Российской Федерации  
Всероссийский государственный университет  
кинематографии им. С. А. Герасимова

*на правах рукописи*

УДК 778.5.01.

ББК 85.37

М 261

Мариевская Наталья Евгеньевна

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ  
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени  
доктора искусствоведения

Москва 2015

Диссертация выполнена на кафедре эстетики, истории и теории культуры  
Всероссийского государственного университета  
кинематографии имени С. А. Герасимова

Научный консультант	<b>Маньковская Надежда Борисовна</b> доктор философских наук, профессор
Официальные оппоненты:	<b>Барабаш Наталия Александровна</b> доктор искусствоведения, профессор Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  <b>Силичев Дмитрий Александрович</b> доктор философских наук, профессор Финансовый университет при Правительстве РФ  <b>Яцюк Ольга Григорьевна</b> доктор искусствоведения, доцент Национальный институт дизайна
Ведущая организация	Государственный институт искусствознания

Защита состоится 25 мая 2015 г. в 15.00 час. на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном университете кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова.

Отзывы просим направлять по адресу: 129226 Москва, ул. Вильгельма Пика, 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат размещён на сайтах <http://vgik/info> и <http://www.vak2.ed.gov.ru>

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2015 г.

Учёный секретарь Диссертационного совета  
кандидат философских наук

Ю. В. Михеева

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационная работа посвящена определению границ понятия художественного времени и выявлению его содержания. Художественное время рассматривается как структурный принцип объединения кинематографического произведения в единое целое. В работе устанавливается формообразующее значение таких концептов художественного времени, выработанных культурой, как линейное, циклическое и нелинейное время.

Темпоральность кинематографического произведения анализируется в двух различных планах: горизонтальном и вертикальном. Горизонтальное время реализуется в конструкции фильма через монтажные стыки и существует как процессуальная конструкция. Вертикальное, внутрикадровое время, это время, в котором самые разные времена сплавляются в подвижном визуальном образе, становясь его смыслообразующими слоями.

Значительное внимание в работе уделяется исследованию темпоральных свойств основных элементов поэтики кинематографического произведения: сюжета, персонажа, эмоционального строя. Особенности художественного времени фильма выявлены через анализ трансформации сюжета литературного произведения при экранизации. Выявлена фундаментальная связь художественного времени и сюжета фильма.

### *Актуальность темы научного исследования*

С появлением новых технических средств, в частности цифрового монтажа и компьютерной графики, существенно расширяются возможности кинематографа по созданию художественной реальности с практически любыми наперёд заданными свойствами, в том числе и темпоральными. В одном кадре совмещаются различные исторические эпохи, время взрывается или свободно течёт через кадр, оно идёт по кругу или стоит на месте, оказывается чрезвычайно насыщенным или пустым. Время становится объектом изображения и художественной рефлексии: разнообразие и сложность временных форм демонстрирует не только авторский,

интеллектуальный, но и коммерческий кинематограф. Сегодня о петлях времени бойко разговаривают персонажи детских мультфильмов.

Процесс превращения кинематографа в дигитограф совпал с важными сдвигами в культуре, связанными с актуализацией интереса к процессам с бурной динамикой, обострившей понимание того, что из настоящего в будущее может вести множество путей, и выбор одного из них осуществится через случайность.

Произошли парадигмальные сдвиги в науке. Мир рассматривается отныне не в бытии, а в становлении. Время, являющееся важнейшим параметром всех динамических процессов, становится объектом изучения в разных областях современного естествознания и междисциплинарных исследований. Их интенсивность породила, с одной стороны, множество подходов, выходящих за узкие рамки конкретных дисциплин и значительно расширяющих возможности исследования собственно художественного времени, с другой – сама интенсивность процесса вызвала стремительное накопление ошибок и погрешностей, что в новых условиях остро поставило традиционный вопрос о границах применимости методов естественных наук, корректности прямого использования понятийного аппарата естествознания к исследованию художественной ткани произведения искусства.

Одним из таких понятий стало понятие «нелинейности», оказавшееся размытым при переносе в новую предметную область – область гуманитарных наук. Важные для понимания художественного произведения концепты «хронотоп» или «пространственно-временной континуум» содержательно истощаются, превращаясь в метафору. Как следствие, практика создания кинематографического произведения оказывается оторванной от теории, а теория всё больше замыкается на себе.

Большинство теоретических работ, аналитических по своей методологии, рассматривают уже готовые произведения искусства в их окончательном бытовании, то есть препарируют уже сложившуюся временную форму. Однако для создателей фильма, начиная с момента написания сценария, время является таким же исходным материалом, как глина для скульптора. Между тем многочисленные учебники и пособия по теории кинодраматургии осторожно обходят вопрос о художественном времени.

*Степень разработанности темы исследования*

Время понимается исследователями кино как важнейшее выразительное средство кинематографа с момента его возникновения. Это отчётливо видно в зафиксированных Г. Аристарко первых попытках теоретического осмысления «законов и линий духовного развития»<sup>1</sup> кино: «В работах Канудо можно встретить частые упоминания о нереальном или идеальном времени <...>»<sup>2</sup>.

Понимание того, что время лежит в основе эстетического принципа кино, является устойчивым для кинотеории. В 1927 году в статье «Проблемы киноэстетики» Б.М. Эйхенбаум пишет: «Киноаппарат динамизировал фотографический снимок, превратив его из замкнутой статической единицы в кадр – бесконечно малую долю движущегося потока. Тем самым, впервые в истории “изобразительное” по своей природе искусство получило возможность развёртываться во времени и оказалось вне конкуренции, вне классификации, вне аналогий»<sup>3</sup>. Именно развёртывание во времени теоретик полагает главным эстетическим принципом кинематографа.

Осознание законов времени и пространства Лев Кулешов считает основой овладения новым искусством, искусством кино: «Вся энергия, все средства, все знание законов времени и пространства, предназначенные для применения в искусстве, должны быть направлены по руслу наиболее связанному с жизнью нашего времени. Это русло – кинематография»<sup>4</sup>.

В эпоху немого кино внимание теоретиков и практиков направлено на овладение ритмическим построением кинопроизведения. Через ритм опосредованно познаётся время. Сподвижник Канудо Леон Муссинак утверждал, что «ритм есть потребность сознания, дополнительная потребность познания пространства и времени <...>»<sup>5</sup>.

То же самое справедливо и в отношении монтажа. Овладевая монтажом, кинематограф овладевает временем. А.И. Пиотровский формулирует предельно

<sup>1</sup> Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. С. 17.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». СПб: Российский институт истории искусств, 2001. С. 14.

<sup>4</sup> Аристарко Г. Цит. соч. С. 64.

<sup>5</sup> Аристарко Г. Цит. соч. С. 31.

лаконично: «“Время” – функция монтажа, вот формула кинематографа»<sup>6</sup>. В том, что Пиотровский берёт слово «время» в кавычки, видна некоторая неуверенность в отношении возможности исследовать время. В этот период теория кино не располагает понятийным аппаратом, необходимым для исследования времени.

Одну из своих ранних работ, статью, написанную в 1923 году, В.И. Пудовкин называет «Время в кинематографе». В статье утверждается исключительная важность работы режиссёра по временной организации произведения: «Расположение материала во времени является чрезвычайно важной стороной работы кинематографиста<...>»<sup>7</sup>. Однако в поиске законов работы с ритмом и композицией Пудовкин уповает, прежде всего, на эксперимент, на практику кинематографа.

Тем не менее, появляются исследования, во многом опередившие своё время. Это статья Пудовкина «Время крупным планом», написанная в 1932 году, в которой утверждается возможность кинематографа выразить время так, как оно переживается художником: «Как схватить, как передать то полное глубокое ощущение действительных процессов, которое дважды поразило меня сегодня?»<sup>8</sup>. Крупный план, важнейшее средство кинематографической образности, понимается Пудовкиным не столько как явление пространственное, сколько как временное.

В 1937 году С.М. Эйзенштейн в статье «Образ становления» утверждает «метод образного становления»<sup>9</sup> как метод искусства, при этом динамическое становление отграничивается от «изобразительного бытия»<sup>10</sup>. Понимание кинопроизведения как образа становящейся реальности соответствует современным представлениям о киноискусстве.

Параллельно с развитием искусства кино усиливается интерес науки к изучению времени, инспирированное теорией относительности Эйнштейна. Этот интерес быстро захватывает всё новые области знания и проникает в сферу гуманитарной науки. Формообразующая роль художественного времени

<sup>6</sup> Пиотровский А. И. К теории киножанров // Поэтика кино. СПб.: РИИИ, 2001. С. 95.

<sup>7</sup> Пудовкин В. И. Время в кинематографе. // Собр. соч. в 3-х тт, Т. I. М.: Искусство, 1974. С. 89.

<sup>8</sup> Пудовкин В. И. Время крупным планом // Собр. соч. в 3-х тт, Т. I. М.: Искусство, 1974. С. 152.

<sup>9</sup> Эйзенштейн С. М. Образ становления // Метод. М.: Эйзенштейн-центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. С. 211.

<sup>10</sup> Там же.

литературного произведения исследуется М.М. Бахтиным в его фундаментальной работе «Формы времени и хронотопа в романе», определившей подходы к исследованию времени литературного произведения. Работы Бахтина дали мощный толчок исследованиям художественного времени в литературе, позволили понять важные наиболее общие закономерности в отношении строения художественной формы литературного произведения.

Временные отношения в живописи исследует П.А. Флоренский в работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», в которой предложил рассматривать время как процессуальную конструкцию, создаваемую при активном и сознательном участии художника.

В.И. Мильдон в работе «Образы места и времени в классической русской драме» доказывает, что времени и пространства внутри произведения во многом определяется той культурной ситуацией, в которой живёт и творит художник.

Г.К. Пондопуло в труде «Фотография. История. Эстетика. Культура» показывает, что эстетическая ценность моментального снимка определяется его способностью быть «лупой времени», «концентрировать время в едином мгновении и разворачивать его в необозримом пространстве»<sup>11</sup>. В.И. Михалкович в статье «Фотография: обретение речи» анализирует внутрикадровое время фотографии и выделяет два принципиально различных подхода фотографии к изображению динамических процессов – Анри Картье-Брессона и линию Иозефа Судека. В первом случае процесс членится, фрагментируется, во втором – аккумулирует, концентрируется. В обоих случаях идёт активная работа с внутрикадровым временем. Само понятие «внутрикадровое время» чрезвычайно актуально для исследования кинематографического произведения.

Таким образом, интерес к художественному времени возрастал на протяжении всего двадцатого столетия. И одновременно углублялось понимание времени как эстетического принципа кино. В 1967 году выходит статья А.А. Тарковского «Запечатленное время», в которой содержится важнейший сдвиг в

---

<sup>11</sup>Пондопуло Г. К. Фотография. История. Эстетика. Культура. М.: ВГИК, 2008. С. 128.

отношении времени. Произведение киноискусства рассматривается не как функция монтажа, а как функция времени.

Ж. Делёз в фундаментальном труде «Кино 2: «Образ-время», находящимся в поле идей А. Бергсона, интерпретирует произведение кинематографа как развёртку мысли художника. Фильм, по Делёзу, есть становление мысли. Оригинальный понятийный аппарат, предложенный философом, настолько своеобразен, что вынесен в глоссарий в конце книги. Делёз вводит понятие – хроносигнум. «Хроносигнум (точка или полотно): образ, в котором время перестаёт быть подчинённым движению и проявляется само по себе»<sup>12</sup>.

Рассматривая кинематограф в контексте смены циклов культуры, Н.А. Хренов показывает, что искусство кино, как ни одно другое, выражает переориентацию культуры на идею нелинейности. В современном кинематографе происходит актуализация архетипической реальности. При этом монтаж выступает как приём, характерный для организации мифологического дискурса с его принципом симультанности.

Современное киноведение углубляет понимание роли времени в кино. Документальный фильм предстаёт не просто слепком физической реальности, а развёртыванием во времени понимания мира художником-документалистом. Г.С. Прожико в монографии «Экран мировой документалистики» анализирует многообразие форм, в которых кинематограф запечатлевает и осмысливает сложнейшую динамику процессов, протекающих в реальности.

Через анализ становления выразительных средств кинематографа, проведённый Л.А. Зайцевой в монографии «Киноязык: опыт мифотворчества», прослеживается то, как формировались приёмы работы кинематографистов со временем. Так, можно увидеть, как менялась роль исторического времени в отечественных фильмах 20-х, 30-х, 40-х годов. Исследователь фиксирует появление особых временных форм как средства обогащения языка кино. Анализируя сохранившийся материал фильма «Бежин луг» Сергея Эйзенштейна, Л.А. Зайцева

---

<sup>12</sup> Делёз Ж. Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 618.



пишет о внутрикадровом «взрыве», что очень точно соответствует характеру темпоральности фильмов режиссёра.

В монографии есть важное замечание о роли художественного времени в раскрытии внутреннего мира персонажа. Примером подобной работы со временем, по мнению Л.А. Зайцевой, является фильм Михаила Ромма «Человек № 217», сложная временная форма которого создаётся для раскрытия внутреннего состояния героини. Зайцева пишет: «Основная образная нагрузка возлагается на время и пространство»<sup>13</sup>.

В монографии О.К. Рейзен «Бродячие сюжеты в кино» рассмотрены инвариантные структуры фильма, близкие к сюжетной схеме. Понимание природы устойчивости этих форм тесно связано с прояснением их связи с временной формой фильма.

Таким образом, к настоящему моменту созданы необходимые предпосылки формирования теории художественного времени в кино, к которым следует отнести:

- опыт заимствования гуманитарным знанием концептов, предложенных естественными науками;
- выработанное философией понимание глубинной связи времени и мышления;
- понимание времени как процессуальной конструкции;
- появление концепта «становление», плодотворного для описания художественной реальности.

Вместе с тем теория художественного времени в кино еще не являлась предметом специального киноведческого анализа. Работа по организации художественного времени в процессе создания кинопроизведения по-прежнему остаётся трудно формализуемым опытом режиссёров и сценаристов.

Не существует работ, посвящённых процедуре формирования художественного времени фильма. Временное содержание понятий теории кинодраматургии остаётся не выявленным. Современные учебники по теории драматургии не учитывают значения художественного времени как основы эстетического принципа кино. Так, книга Р. Макки «История на миллион долларов:

---

<sup>13</sup> Зайцева Л. А. Киноязык: опыт мифотворчества. М.: ВГИК, 2011. С. 193.

мастер-класс для сценаристов, писателей и не только», наиболее авторитетная американская книга по драматургии, оставляет вопрос о художественном времени фильма вне рассмотрения.

Настоящее диссертационное исследование нацелено на заполнение этой киноведческой лакуны.

#### *Цель исследования*

Целью исследования является создание целостной концепции художественного времени фильма, позволяющей рассматривать кинематографическое произведение в динамике его создания; выявление структурообразующей функции художественного времени.

#### *Задачи исследования*

- выявить предпосылки создания теории художественного времени кинематографического произведения;
- разработать и обосновать методологию анализа темпоральности фильма;
- выявить и проанализировать структурный принцип, связывающий разнородные в темпоральном отношении отрезки фильма в целое;
- определить значение отдельных концептов времени в структуре кинематографического произведения (циклического времени, линейного времени, в частности времени исторического, ветвящегося времени);
- выявить и раскрыть связь художественного времени, понимаемого как процессуальная конструкция (горизонтального времени) с развитием и становлением смысла кинематографического произведения;
- показать роль духовного и эстетического опыта в формировании темпоральности кинематографического произведения;
- раскрыть роль художественного времени в формировании кинематографической образности;
- показать, что каждое кинематографическое произведение есть уникальная временная форма, способная дать в своих высоких образцах развитую философию времени;

- определить связь временной формы фильма с основными элементами его поэтики.

### *Теоретико-методологические обоснования исследования*

Методологической основой диссертационной работы явились основные методы исследования операций при системном подходе, такие как: 1) сравнительный анализ; 2) диалектико-философский метод; 3) проблемно-синтетический метод; 4) некоторые методы изучения искусства в феноменологии, структурализме, постструктурализме.

В методологическом плане исследование строится на фундаментальных положениях трудов по теории нелинейной динамики Ильи Пригожина и Изабеллы Стенгерс «Время, хаос, квант. К решению парадокса времени», «Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой», работе Ильи Пригожина «От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках».

Важное методологическое значение для настоящего исследования имеет работа Юрия Лотмана «Культура как взрыв», адаптирующая методы теории нелинейных динамик к гуманитарной области.

Связь художественного времени и мышления исследуется в работе Павла Флоренского «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях». Философ формулирует ключевой вопрос для построения теории художественного времени: «Как организуется в сознании время?»<sup>14</sup>. В работах Флоренского время предстаёт как результат напряжённого и осознанного творческого усилия. Понимание философом времени как процессуальной конструкции предвосхитило понимание времени, окончательно утвердившееся в работах Ильи Пригожина, ставших ярким проявлением смены парадигмы, отразивших движение интереса науки от бытия к становлению. У Пригожина есть утверждение, которое можно прямо и безоговорочно отнести к области драматургии кино: «Может быть выделено, по меньшей мере, три условия,

---

<sup>14</sup>Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. С. 219.

которым отвечает любая история: необратимость, вероятность, возможность появления новых связей»<sup>15</sup>.

Время не только организуется в сознании, не только мыслится, но и переживается. Проникновенное исследование отношения времени к душе находим в «Исповеди» Блаженного Августина. Ему же принадлежит идея, что реальность, возникающая при соприкосновении души человека с физическим миром, многослойна. Каждый слой имеет свою временную характеристику. Эти слои оказываются плотно спаянными в новое единство, наделённое своими особыми временными свойствами. Об этой сложности Э. Гуссерль пишет: «Анализ (о)сознания времени – давний крест дескриптивной психологии и теории познания. Первым, кто глубоко ощутил огромные трудности, которые заключены здесь и кто бился над ними, доходя почти до отчаяния, был Августин. Главы 14-28 книги XI “Исповеди” даже сейчас должны быть основательно проштудированы каждым, кто занимается проблемой времени. Ибо гордое знанием Новое время не может здесь похвастаться блистательными достижениями или значительно более важными результатами, чем этот великий мыслитель, столь ревностно сражавшийся с этой проблемой»<sup>16</sup>.

Понимание качественного различия настоящих времён, существующих в душе человека, принадлежит Блаженному Августину.

Плодотворным для настоящего исследования стали методологические подходы Романа Ингардена, проводимые им в работах «Очерки по философии литературы», «Исследования по эстетике».

Исследование опирается на методологические принципы работ Аристотеля «Поэтика», «Физика»; Георга Вильгельма Фридриха Гегеля «Лекции по эстетике» (раздел «Драматическая поэзия»); Анри Бергсона «Материя и память», «Непосредственные данные сознания. Время и свобода воли», «Творческая

<sup>15</sup>Цит. по: Можейко. М.А. Нелинейных динамик теория // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 499.

<sup>16</sup>Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. Собр. Соч. Т. I, М: Гнозис, 1994. Пер с нем. / вступ. статья Молчанова В.И. С. 1.

Эволюция»; Жюль Делёза «Кино 2: Образ-время»; Поля Рикёра «Время и рассказ», Мартина Хайдеггера «Бытие и Время».

Методологическая основа настоящего исследования сформировалась с учётом подходов, проводимых в работах Сергея Эйзенштейна: «Драматургия киноформы», «Вертикальный монтаж», «Определяющий жест», «Пиранези, или Текучесть форм», «Хуан Грис», «Эль Греко»; Всеволода Пудовкина «Время крупным планом»; Андрея Тарковского «Запечатлённое время».

Методологию диссертационного исследования во многом определили труды Виктора Бычкова «Русская теургическая эстетика», Алексея Лосева «Диалектика мифа», Надежды Маньковской «Эстетика постмодернизма», Николая Хренова «Кино: реабилитация архетипической реальности».

#### *Рамки исследования*

Для эффективного решения задач, стоящих перед настоящим исследованием, вводится ряд ограничений.

В рамках настоящей работы исследуется художественное время кинематографического произведения. То есть, речь идёт о времени созданном, сконструированном, что в известном смысле облегчает задачи исследования: мучительный вопрос о том «что такое время?» заменяется на более простой (по крайней мере, на первый взгляд) вопрос о том, как строится время кинематографического произведения. Вследствие подобного подхода, многие остро полемические актуальные проблемы философского понимания «большого» времени, времени физической реальности, остаются вне рассмотрения в настоящем исследовании.

Это позволяет сконцентрироваться на углублённом понимании сущности художественного времени, формировании методологии, позволяющей выявить темпоральную структуру конкретного кинематографического произведения, в которой обнаруживается уникальное понимание и чувство времени его создателем. Выявить способы существования и взаимодействие линейного, циклического, нелинейного времени во временной конструкции фильма,

раскрывается роль этих временных форм в формировании художественной реальности фильма.

Другое серьёзное ограничение налагается на сам предмет исследования. В фокусе анализа находится именно произведение кинематографа, хотя подходы и методы настоящей работы могут быть применимы к изучению временной формы сюжетно организованного аудиовизуального произведения. Это осознанное сужение рамок исследования позволяет сделать его более компактным и наглядным. При этом никакие дополнительные ограничения на выбор фильмов не налагаются: в диссертации показана применимость разработанной методологии исследования художественного времени к произведению кинематографа как таковому, её универсальность. В выборе конкретных фильмов для анализа художественного времени соблюден принцип наглядности. Особое внимание уделено тем фильмам, в которых особенности художественного времени выступают наиболее ярко, в связи с чем фильмография настоящей работы включает игровые и мультипликационные фильмы, фильмы по оригинальным сценариям и экранизации литературных произведений.

За рамками диссертации остаются концепты времени, выработанные восточной культурой. Однако в этом отношении границы исследования могут быть подвижными, что и определяет его перспективные направления.

#### *Научная новизна исследования*

- Выявлены предпосылки создания теории художественного времени кинематографического произведения: к ним следует отнести опыт временного анализа художественного текста М.М. Бахтина; положение Делёза о том, что кинематограф обладает возможностью непосредственной репрезентации мысли; подходы теории нелинейных динамик, отражённые в работах И. Пригожина и И. Стенгера, важнейшие предпосылки создания теории художественного времени выделены из работ П.А. Флоренского и Блаженного Августина;
- разработана методология исследования художественного времени. Художественное время впервые рассматривается в двух принципиально разных аспек-

тах: во-первых, художественное время как процессуальная конструкция – горизонтальное время; в диссертационном исследовании показано, что эта форма соответствует ментальной конструкции фильма; воспроизводит формы, в которых автор мыслит время; во-вторых, время как подвижная слоистость, возникающая из одновременного присутствия в кадре качественно разных временных форм – вертикальное время; вертикальное время фильма отражает духовный опыт автора, то, как автор чувствует и переживает время, и то, как он воплощает это чувство и переживание в адекватно воспринимаемом зрителем динамическом аудиовизуальном образе;

- выявлен структурный принцип, связывающий разнородные в темпоральном отношении отрезки фильма в целое: показано, что последовательное монтажное соединение фрагментов фильма с различной временной модальностью образует процессуальную конструкцию;
- определено значение отдельных концептов времени в структуре кинематографического произведения (циклического времени, линейного времени, в частности, времени исторического, ветвящегося времени); показано, что сюжет представляет собой модель динамического процесса, двигателем которого является художественный конфликт, и точки взрыва необходимо входят в структуру сюжетного произведения; показано, что циклическое время возникает в мышлении как способ преодоления полюсов конфликта, как результат восстановления нарушенного равновесия; показано, что кинематограф осваивает модели времени, созданные культурой, при этом особое внимание в настоящей работе уделено месту исторического времени в структуре фильма;
- раскрыта связь художественного времени, понимаемого как процессуальная конструкция (горизонтального времени), с развитием и становлением смысла кинематографического произведения; выявлена роль духовного и эстетического опыта в формировании темпоральности кинематографического произведения;
- выявлена роль художественного времени в формировании кинематографической образности; показано, что мыслимое время и время переживаемое суть

разные времена, принципиально несводимые друг к другу; переживаемое, экзистенциальное время – это время зримое, художественное время – это многослойная структура, причём слои её организованы по-разному, с различной степенью сложности, и важно, что эти слои подвижны относительно друг друга;

- показано, что каждое кинематографическое произведение есть уникальная временная форма, в высоких своих образцах дающая развитую философию времени;
- выявлена фундаментальная связь временной формы фильма и основных элементов его поэтики; раскрыта связь художественного времени и сюжета, показано, что персонаж фильма сопряжен со сложной временной формой;
- выявлен характер трансформации времени литературного произведения при экранизации: литературный визуальный образ не сопоставим с визуальным образом киноискусства, однако и тот и другой образ обладают вертикалью, вертикальным временем с соответствующей размерностью, строго определённой в каждом конкретном произведении; понижение размерности, усечение этой вертикали времени, упрощение образа при экранизации оказывается губительным для результата;
- ключевым и принципиальным для настоящей работы является акцент на динамике: художественное время впервые исследуется не просто как сложившаяся временная форма внутри конкретного произведения кинематографа, а как сложная многомерная конструкция, формирование которой обуславливается исходными художественными задачами;
- кинематографическое произведение рассматривается в диссертации как модель динамического процесса, что обусловило применение теории нелинейных динамик и её аппарата к исследованию временной формы фильма.

*Основные положения диссертации, выносимые на защиту:*

- Важнейшей предпосылкой создания теории художественного времени является переориентация культуры на идею нелинейности;



- киноведение и теория драматургии могут рассматривать фильм не как существующую, а как становящуюся художественную реальность при этом формирование художественного времени фильма должно быть понято как осознанный созидательный процесс;
- кинематографическое произведение представляет собой динамическую систему;
- кинематографическое произведение представляет собой последовательность разнородных элементов, соединённых структурным принципом, эти элементы представляют собой отрезки качественно различного настоящего;
- для анализа художественного времени фильма плодотворной является представление о двухмерном характере темпоральности кинопроизведения: с одной стороны – необходимо выявить структурный принцип объединения отрезков в целое, с другой – требуется анализ качественного различия самих этих отрезков;
- смысл кинематографического произведения во всей полноте раскрывается только через анализ художественного времени, выявление различных концептов, входящих в его структуру;
- кинематограф обладает средствами воссоздания концептов времени, созданных человеческой культурой: предложенный в настоящей работе подход к анализу времени позволяет вычленивать эти концепты из ткани фильма, проанализировать связь различных концептов друг с другом внутри кинематографического произведения, увидеть за темпоральными отношениями философию времени создателя фильма;
- художественное время фильма обладает как сходством с художественным временем литературного произведения, так и отличием от него: сходство касается строения горизонтального времени (времени мыслимого), различие связано с временем вертикальным (переживаемым);
- между художественным временем фильма и его сюжетом существует фундаментальная связь, заключённая в характере причинности: линейное время не-

обходимо присутствует в сюжете фильма, нелинейное время является сюжетообразующим, циклическое время связано с формой завершения классически построенного сюжетного произведения.

### *Теоретическая значимость исследования*

Основные положения и выводы настоящего исследования могут служить основой для разработки теории динамической поэтики фильма. Важным результатом работы является выявление фундаментальной связи между сюжетом кинематографического произведения и его художественным временем.

Структура основных элементов сюжета фильма проясняется через анализ их темпоральности. Это позволяет прорваться сквозь неточности и разноречивый понятийный аппарат теории драматургии к содержательной стороне работы над созданием особых точек сюжета. В исследовании уточняются понятия «перипетия», «побуждающее» и ряд других.

Выявлено значения концепта «становление» для понимания строения сюжетного текста.

Показано, что художественное время кинематографического произведения принципиально неотделимо от любого элемента его поэтики. Оно носит онтологический характер. Время не только удерживает художественную ткань произведения, оно присутствует в каждой клетке художественного организма.

### *Практическая значимость исследования*

Настоящее исследование возникло из необходимости решения сугубо прикладных задач, которые встают перед любым кинодраматургом в процессе написания сценария: поиска адекватной формы для воплощения замысла будущего фильма. Работа отвечает необходимости решения вопроса, который встаёт перед сценаристом на любом этапе создания сценария от формирования заявки, написания синопсиса и вплоть до редактирования окончательного текста сценария; вопроса, который стоит перед режиссёром с самого начала съёмок и, возможно, особенно остро в процессе сборки фильма на монтажном столе: «Как сформировать

художественное время фильма?». Или иначе: «Какая временная форма наиболее полно соответствует исходному замыслу?»

Именно поэтому исследование может быть полезно драматургам, как овладевающим навыками создания сценария, так и имеющим определённый опыт работы над драматургией фильма.

#### *Рекомендации по использованию результатов исследования*

Результаты и выводы диссертационного исследования могут быть использованы в процессе подготовки лекционных курсов и учебно-методической литературы в области кино-, теле- и других экранных искусств.

#### *Достоверность результатов и основных выводов диссертации*

обеспечивается комплексным междисциплинарным подходом, методикой анализа, опирающегося на основные положения киноведения, искусствоведения и эстетики.

#### *Апробация и внедрение результатов исследования*

Основные результаты исследования обсуждались на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета им. С.А. Герасимова.

Результаты исследования прошли апробацию в различных формах.

Основные положения работы были представлены в докладах на международных конференциях:

1. Мариевская Н.Е. Ностальгия по империи в современном российском кинематографе. Международная конференция «Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты», Государственный институт искусствознания. Москва, 17 – 9 мая 2010;
2. Мариевская Н.Е. Историческое и лирическое время в структуре кинематографического произведения. Международная конференция: «Время как объект

изображения, творчества и рефлексии», Иркутский государственный университет. Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010:

3. Мариевская Н.Е. Культурная память в структуре кинематографического произведения. XL Международная научная филологическая конференция. КИНО | ТЕКСТ. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб. 14 – 19 марта 2011;
  4. Мариевская Н.Е. Герой фильма как временная форма. I Международная Научно-практическая конференция «Герой в современной кинодраматургии». ВГИК им. Герасимова, Москва. 17 – 18 ноября 2011;
  5. Мариевская Н.Е. Внутреннее время автора. Эйзенштейн и Пиранези. 4-я Международная конференция «Проблемы экранизации», ВГИК им. С.А. Герасимова, Москва 8 – 9 декабря 2011;
  6. Мариевская Н.Е. Нелинейное время фильма. XLI Международная научная филологическая конференция. КИНО | ТЕКСТ. «Кино-текст и кино-вещь». Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии, СПб. 23 – 26 марта 2012;
  7. Мариевская Н.Е. Желание героя и временная форма фильма. XLII Международная научная филологическая конференция. КИНО | ТЕКСТ. «Наррация желания в кинотексте», Санкт-Петербургский государственный университет. СПб. 11–16 марта 2013;
  8. Мариевская Н.Е. Насилие экрана: художественное время фильма и внутреннее время зрителя. XLIII Международная филологическая конференция. КИНО | ТЕКСТ. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб. 11–16 марта 2014;
- и ряде других.

Результаты исследования реализованы в процессе преподавания учебной дисциплины «Мастерство драматурга», при разработке лекционного курса «Теория драматургии» для обучающихся в магистратуре Всероссийского государственного университета кинематографии по специальности «Драматургия».

Основные результаты настоящего исследования были использованы при разработке Федерального Государственного Образовательного Стандарта (ФГОС) по специальности 070800 драматургия, а также при написании Учебно-методического комплекса (УМК) по дисциплине «Теория драматургии» для студентов, обучающихся в магистратуре по той же специальности.

Основные подходы к формированию сюжета, предложенные в диссертационном исследовании, были применены при написании ряда сценариев игровых и неигровых фильмов.

### *Структура работы*

Концептуальный замысел исследования нашёл отражение в структуре работы. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы и фильмографии, представленных на 328 страницах. Каждая глава состоит из четырёх параграфов, представляющих собой завершённые этапы развития темы и одновременно предваряющие собой проблематику следующего параграфа.

*Основные положения диссертации отражены в 25 опубликованных работах:* 1 монографии, 1 учебном пособии, 23 статьях, в том числе 16 в журналах, рекомендованных ВАК РФ. Общий объем публикаций – 36,25 а.л.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во ВВЕДЕНИИ обосновывается выбор темы, определяется степень разработанности проблемы, определяются цели и задачи исследования, выдвигается научная гипотеза, уточняются теоретические и методологические основания работы, а также границы исследования, определяется научная новизна диссертации и практическая значимость хода и результатов исследования, уточняется степень апробации основополагающих положений данной диссертационной работы.

В ГЛАВЕ 1, «ГОРИЗОНТАЛЬНОЕ ВРЕМЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ», содержательным ядром является выявление фундаментальных предпосылок создания теории художественного времени кинематографического

произведения. Разработана методика исследования художественного времени. Введён концепт «горизонтальное время» и определено поле его значений. Дано описание художественного времени как процессуальной конструкции. Выявленный структурный принцип последовательно применяется к анализу конкретных кинематографических произведений. Проведён анализ различных концептов времени в структуре кинематографического произведения: линейного времени, нелинейного времени и циклического времени. Установлены соответствия между теорией нелинейных динамик и теорией драматургии на уровне содержания основных понятий.

**Параграф 1.1., «Предпосылки создания теории художественного времени кинематографического произведения»,** посвящён методологическим проблемам исследования художественного времени. В частности, рассматриваются причины недостаточной исследованности художественного времени фильма. Основная причина заключается в том, как исторически развивалась европейская наука, в её стремлении рассматривать законы, не зависящие от времени. Поэтому научный язык, позволяющий говорить о времени, возник достаточно поздно. В разделе проанализирован опыт заимствования искусствоведением концепта «хронотоп». Показано, что границы хронотопического анализа определяются тем, что время при таком подходе оказывается связанным с пространством.

В параграфе задан наиболее существенный для настоящей работы вопрос о том, что такое художественное время и как оно организуется в конкретном произведении искусства.

Ответ найден в работах Павла Флоренского, Сергея Эйзенштейна, Жюль Делёза, Юрия Лотмана. Разрабатывая теорию монтажа, Сергей Эйзенштейн утверждает: «Кино – это средство разворачивать мысль»<sup>17</sup>.

Связь художественного времени и мышления исследуются в работе Павла Флоренского «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», в которой философ со всей определённой

---

<sup>17</sup>Эйзенштейн С. Монтаж. Драматургия киноформы. М: 2000. С. 520.

ставит вопрос «Как организуется в сознании время?»<sup>18</sup>. В рассуждениях Павла Флоренского время перестаёт быть поэтической метафорой, обретая поддающиеся теоретическому анализу черты: «В отношении <...> членения во времени делается во всяком искусстве конструкция; тот же основной приём обработки времени необходим и в искусствах изобразительных»<sup>19</sup>.

В работе «Кино 2. Образ-время» Жиль Делёз делает акцент на связи времени монтажа и мышления: «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»<sup>20</sup>.

Применительно к кинематографическому произведению в диссертации сформулирован вывод: замысел фильма определяет конструкцию художественного времени, которая в свою очередь задаёт структурный принцип соединения частей в целое, то есть монтаж. Добавление только одного монтажного куска (одной сцены) к началу фильма может полностью менять всю его конструкцию в целом.

Друга важная предпосылка создания теории художественного времени содержится в работах по теории нелинейных динамик, прежде всего, в трудах физика Ильи Пригожина. Новизна его концепции состоит в том, что мир рассматривается не в статике, а в динамике, не в бытии, а в становлении. Анализируя самые разные концепты, Делёз и Гваттари пишут: «Становление – вот настоящий концепт»<sup>21</sup>.

Кинематографическое произведение рассмотрено как мысль, взятая в становлении. Этот подход позволил соискателю применить аппарат теории нелинейных динамик к исследованию произведения кинематографа.

В параграфе выделены основные предпосылки создания теории художественного времени фильма. К ним отнесены:

- осмысление философией связи времени и мышления;

<sup>18</sup>Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. С. 219.

<sup>19</sup>Там же. С. 227.

<sup>20</sup>Делёз Ж. Кино-1. Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 75.

<sup>21</sup>Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998, (Серия «Gallicinium»). С. 143.

- развитая теории монтажа;
- опыт заимствования концептов из естествознания;
- появление концепта «становление».

Понимание фильма как ментальной конструкции позволило поставить вопрос о вычленении из его структуры временных форм осмысленных культурой. Речь, прежде всего, идёт о линейном времени.

**В параграфе 1.2., «Линейное время в структуре фильма»,** линейное время охарактеризовано как наиболее простая для изучения форма времени, с очевидностью включенная в художественную структуру. Само слово «линейный» воспринимается в кинематографическом обиходе едва ли не как синоним простоты. Однако стоит помыслить линейное время в строго конкретной форме исторического времени, и задача парадоксальным образом усложняется.

Историческое время принципиально неустранимо из художественной ткани фильма. Даже в тех случаях, когда авторы ставят задачу вытеснить его из визуального образа своего фильма, избежать самой возможности привязать события фильма к определённому отрезку хронологической шкалы (к этому, например, стремится Андрей Звягинцев в «Изгнании»), историческое время помимо воли просачивается на экран как время создания фильма, как ощущение уровня технологии кино, как современные автору эстетические представления и пр.

Художественное время хроники не есть результат простой фиксации физической реальности на плёнку, оно создается, конструируется активной волей автора, его эстетической и нравственной позицией, оно возникает из столкновения внутреннего мира человека, менталитета хроникёра и исторической реальности.

В работе поставлен вопрос о том, как возникает историческое время в структуре игровых картин. Исследован случай, когда художественное время фильма относительно однородно, причём историческое выходит на передний план, доминирует над другими формами темпоральности, пронизывает всё художественное время произведения, сплавляясь с ним («Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, «Торпедоносцы» Семёна Ароновича, «Иди и смотри» Элема Климова, «Груз 200» Алексея Балабанова и ряд других). Рассмотрен случай



неоднородного художественного времени, когда явственно ощущается стык неоднородных по времени отрезков фильма («Небо над Берлином» Вима Вендерса, «Юрьев День» Кирилла Серебренникова, «Амаркорд» Федерико Феллини и другие).

В параграфе сделан вывод о том, что та или иная временная форма должна быть проанализирована как часть темпоральной картины художественного целого. Выявлены причины, по которым историческое время вводится в ткань картины, обусловленность подобного введения характером художественного конфликта, лежащего в основе фильма. Доминирование в структуре исторического времени характерно для исторических фильмов, однако в ряде случаев гомогенное историческое время обнаруживается в фильмах-стилизациях, или в фильмах, снятых в жанре мокьюментари, например, в фильме «Зелиг» Вуди Аллена.

Сделан вывод о том, что вычленение исторического времени из структуры фильма позволяет понять авторский взгляд на историю, а в ряде случаев выявить развитую философию истории, которую выразил автор средствами кино.

Другой вывод методологического характера, сформулированный на основании вычленения линейного времени из художественной ткани фильма, заключается в том, что темпоральные аспекты имеют важное, в ряде случаев определяющее формообразующее значение.

Эти выводы определили направления дальнейшего исследования: при анализе времени фильма необходимо выделять различные временные формы в динамике их взаимодействия. Речь идёт, прежде всего, о линейном, нелинейном и циклическом времени.

**В параграфе 1.3., «Сюжетообразующее значение нелинейного времени»,** исследуется нелинейное время в структуре фильма. Само понятие «нелинейный» в теории драматургии является размытым. В кинематографическом обиходе чаще всего встречается словосочетание «нелинейный сюжет». Обыкновенно так называют сюжет с перестановками, то есть такой, в котором эпизоды смонтированы с нарушением хронологической последовательности. С этой точки зрения всякий фильм, в котором есть flashback, является фильмом с «нелинейным сюжетом». Тем самым связь нелинейности и становления упрощается. На первый план выходит

нелинейность, понимаемая достаточно плоско. При этом слово «нелинейный» нередко употребляется произвольно: «нелинейная композиция», «нелинейный сюжет». Оно утрачивает смысл, изначально связывающий его с породившей теорией. Идеи становления, необратимости исчезают из рассмотрения, как исчезает из рассмотрения, собственно, само время. В параграфе подчеркнуто, что именно эти идеи становления важны для понимания кино как темпорального искусства.

Нелинейное время имеет место тогда, когда линейное течение времени нарушается, то есть в том случае, когда переходу из настоящего в будущее соответствует целый веер равновероятных возможностей. Точки, в которых это происходит, получили названия точек взрыва.

Точка взрыва отвечает условиям:

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

Для определения роли нелинейного времени в структуре кинематографического произведения выявлена роль этих особых точек в сюжете фильма.

Ю.М. Лотман сформулировал положение, принципиально важное для понимания структуры любого текста: «Все существующие в истории человеческой культуры тексты – художественные и нехудожественные – делятся на две группы: одна как бы отвечает на вопрос "что это такое?" (или "как это устроено?"), а вторая – "как это случилось?" ("каким образом это произошло?"). Первые тексты мы будем называть бессюжетными, вторые сюжетными»<sup>22</sup>.

Сюжетный текст отвечает на вопрос «как это случилось?». В этом «случилось» закреплена неявная связь сюжета и случайности, структуры текста и его художественного времени. Сюжетный текст по определению предполагает динамику особого типа: возникновение нового через случайность. Отличие сюжетного текста от бессюжетного заключается в том, что сюжетный текст содержит точку взрыва, точку необратимости.

<sup>22</sup>Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб». 2005. С. 338.

Бессюжетный текст рассматривает жизнь в бытии, сюжетный текст – в становлении. Статичность бессюжетных текстов является их главным отличием от сюжетных текстов, в которых реализуется необратимое изменение изначально заданного мира.

Источником динамики сюжетного текста является конфликт, «борьба между некоторым порядком, классификацией, моделью мира и их нарушением. Один пласт такой структуры строится на невозможности нарушения, а другой – на невозможности ненарушения установленной системы. Поэтому ясен революционизирующий смысл сюжетных повествований и значение, которое построение этого типа приобретает для искусства»<sup>23</sup>. Сюжет, таким образом, не может быть простым, он предполагает сложную структуру.

Эта мысль предельно ясно выражена Лотманом: «Будучи по природе динамическим, диалектически сложным началом, сюжет в искусстве ещё более усложняет собой структурную сущность произведения»<sup>24</sup>.

Сюжет представляет собой модель динамического процесса, двигателем которого является художественный конфликт. Это положение отмечено как фундаментальное для теории драматургии кино. Подчеркнуто, что противопоставление классических текстов современным по параметру линейности-нелинейности не имеет под собой оснований, что не исключает противопоставления классического и неклассического построения сюжета.

Сделан вывод о том, что ошибки в оценке художественного времени фильмов возникают оттого, что делаются попытки качественной оценки художественного времени вообще, как некоего однородного целого («линейное», «нелинейное»). Тогда как всякий сюжетный текст необходимо включает в себя особые точки, удовлетворяющие условиям: вероятность, необратимость, возникновение новых связей. С этой точки зрения словосочетание «линейный сюжет» звучит некорректно, а сочетание «нелинейный сюжет» как тавтология: точки, когда время течёт нелинейно, включает любой сюжет.

---

<sup>23</sup> Лотман Ю.М. Цит. соч. С.338.

<sup>24</sup> Там же.

Произведение драматургии претендует на то, чтобы воспроизвести динамику во всей возможной полноте. Названным условиям отвечает событие, в котором происходит завязка главного конфликта.

В параграфе проведён анализ фильмов, представляющих собой каскад особых точек (картина братьев Коэнов «Человек, которого не было», драматургия которой воспроизводит лабиринт).

Рассмотрены фильмы, в которых обнаружение особых точек изначально предполагает затруднение. Это фильм Андрея Тарковского «Зеркало» и фильм Пьера-Паоло Пазолини «Царь Эдип».

Сформулировано заключение о том, что искусство кинодраматурга состоит в умении создавать разнообразные динамиками (динамику фабулы, динамику художественного пространства, динамику смысла). В этом случае теория кинодраматургии строится на понимании фильма как динамической системы, описывая алгоритм развёртывания смыслового ядра замысла в связанной системе событий, называемой сюжетом.

Главный вывод из проведённых рассуждений заключается в следующем: Сюжет предполагает становление нового, необратимое и потому революционное изменение начального состояния системы. Подчеркнуто, что речь идёт о любом сюжетном тексте. Нелинейная динамика, динамика становления является отличительной особенностью сюжетного текста.

**В параграфе 1.4., «Циклическое время и его функция во временной конструкции фильма»,** отмечено, что циклическое время имеет огромное значение для формирования структуры художественного произведения. Если нелинейное время связано с нарушением равновесия в системе, то, напротив, циклическое время связано с восстановлением равновесия. Идея цикла чрезвычайно распространена в культуре.

Существование человека во времени конфликтно по самой своей сути. С переживанием направленности времени связаны древнейшие вопросы, которыми задавался человек: «Куда мы идём?», «Что станет со мной, когда я умру?», «Есть ли

смысл в страданиях?». За этими вопросами стоит конфликт между жизнью и смертью, между юностью и зрелостью.

Пути преодоления этих конфликтов такие же древние, как и сами конфликты. Миф – самый древний пример подобного преодоления. Миф устраняет противоречие между жизнью и смертью, преобразуя линейное время истории во время циклическое.

Духовная структура современного человека отличается от духовной структуры человека мифологической культуры, однако неизменным остаётся способ преодоления неразрешимых противоречий бытия, вызванных к жизни переживанием времени как стрелы, направленной от жизни к смерти.

Идея замыкания времени кажется чрезвычайно простой, но освоение её сознанием связано с острыми переживаниями новизны, преобразования мира: стрела времени замыкается, начало соединяется с концом, смерть и рождение становятся нерасторжимым единством. Время линейное преобразуется в циклическое. Конфликт разрешается.

В работе проанализированы фильмы, в которых циклическое время выходит на первый план, доминирует: «Весна, лето, осень, зима, и опять весна...» Ким Ки Дука, «Отец и дочь» Михаэля Дюдока де Вита.

Исследованы фильмы, в художественной структуре которых циклическое время не доминирует. Его вычленение потребовало внимательного анализа, направленного на выявление противоположностей, составляющих основу сюжета, и на те эпизоды, в которых это противоречие разрешается. Выделены границы цикла, маркированные полным или частичным повторением (фильм «Антихрист» Ларса фон Триера, «Зеркало» Андрея Тарковского, «Конформист» Бернардо Бертолуччи).

Сделано предположение о необходимом включении циклического времени в структуру фильма и его связи с основным конфликтом произведения. Подчеркнуто, что любое произведение источником своего внутреннего движения имеет конфликт, проходящий три фазы: завязку, развитие (вплоть до кульминации) и развязку.

Утверждение Аристотеля о том, что произведение должно иметь начало, середину и конец, является основой современного сюжетосложения. Классический

сюжет, предполагающий сходимость к финалу, представляет собой законченный цикл развития: «История, которая в своём развитии достигает предела человеческого опыта, через глубокий и широкий конфликт, должна пройти через все этапы модели, включающей в себя пограничное, противоположное и отрицание отрицания»<sup>25</sup>.

При этом речь идёт именно о цикле, так как развязка конфликта по сути есть повтор завязки на новом уровне:

НАРУШЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ → РАЗВИТИЕ ДИНАМИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА → ВОССТАНОВЛЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ

Близким к представлению о сюжете как о законченном цикле является понятие архетипа сюжета. Структуры различных сюжетных текстов обладают значительным сходством. Сюжетообразующим значением обладает циклическая форма времени, задающая общий контур произведения, и нелинейное время как время становления, время трансформации одной реальности в другую.

*Вывод* из проведённого анализа заключается в следующем: структура кинематографического произведения представляет собой триадичный завершённый цикл.

В ГЛАВЕ 2, «ВЕРТИКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В КИНО», отмечается, что идея вертикали возникает, во-первых, при решении вопроса о том, что такое настоящее время фильма как таковое и, во-вторых, при рассмотрении внутреннего времени персонажа и автора. Для решения этих проблем введён концепт «вертикальное время». Исследована структура вертикального времени и его динамика, в том числе и динамика взрыва. Показана принципиальная возможность визуализации экстатического состояния. В отдельный параграф вынесено исследование концептов вечности в структуре фильма.

---

<sup>25</sup> Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только / Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2008. С. 322.

**В параграфе 2.1., «К постановке проблемы вертикального времени кинематографического произведения»,** соискатель исходил из того, что сам по себе визуальный образ обладает своей собственной темпоральностью: статичный кадр наделён временными свойствами. Сложная темпоральность кадра образуется не только временной многослойностью, вызванной присутствием образов прошлого в настоящем, как бывает при воспоминании, когда настоящее вступает в активное взаимодействие с прошлым (неважно, о культурной или биографической, или же интимной памяти идёт речь), но и взаимодействием настоящего и будущего, мгновенным развёртыванием мгновения «теперь» в область неопределённости, неизвестности, в область совершенно нового качества, в будущее.

Фильм Питера Гринуэя «Рембрандт. Я обвиняю!» представляет собой уникальный эксперимент режиссёра по выявлению того, что может содержать один единственный кадр.

Следы времени обнаруживает Андрей Тарковский в самом фотографическом изображении: «<...> фактура в фильме выражает определённое состояние материи, момент её изменения во времени»<sup>26</sup>. Динамизм статичного кадра в эстетике режиссёра связан с понятием киногении: «Для цветного кино фотогенична не всякая фактура, но, прежде всего динамическая – такая, в которой как бы отложены соли времени...»<sup>27</sup>.

При том, что мысль о «солях времени», или «ветоши времени», безусловно, требует расшифровки, ясно, что внутри кадра существует или может существовать сложное временное образование, целиком вписанное в «настоящее время». Это вертикальное время кадра.

О вертикали можно говорить постольку, поскольку можно предположить внутри кадра наслоение различных времён. В динамике фильма возникает смещение, движение этих слоёв времени. Во временном отношении фильм имеет параллельное строение.

---

<sup>26</sup> Тарковский А. А. Произведение во времени. В кн.: Козлов Л. Произведение во времени. Статья, исследование, беседы. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 443.

<sup>27</sup> Там же.

Размышления о фильме как о носителе культурной памяти неизбежно приводят к идее вертикали.

Говорить о культурной памяти в произведении кинематографа невозможно безотносительно к душе художника, его сознанию. Образы, рождённые культурой, оказываются неотделимыми от духовного опыта художника, сплавлены с его воображением и памятью. Внутри субъекта в глубине его духовной жизни существует непрерывное динамическое взаимодействие настоящего и прошлого. Носителем культурной памяти является сознание художника, для которого культура становится частью личного опыта, глубинным переживанием.

Имея дело с сознанием, исследователь сталкивается с необычайно сложной временной ситуацией. Б.Л. Уорф так пишет об этом: «Если мы сделаем попытку проанализировать сознание, то найдём не прошлое, настоящее и будущее, а сложный комплекс, включающий в себя все эти понятия. Всё есть в сознании, и всё в сознании существует и существует нераздельно. В нашем сознании соединены чувственная и нечувственная стороны восприятия. Чувственную сторону – то, что мы видим, слышим, осязаем – мы можем назвать the present (настоящее), другую сторону, обширную воображающую область памяти, – обозначить the past (прошлое), а область веры, интуиции и неопределённости – the future (будущее), – но и чувственное восприятие, и память, и предвидение, всё это существует в нашем сознании вместе»<sup>28</sup>.

Внутри кадра культурные слои, вызвавшие его к жизни, могут не дифференцироваться, сливаясь в единое целое и давая жизнь новому образу. Случайные впечатления, напряжённое размышление над образом подвергаются «возгонке потока сознания». Через напряжение воображения возникает слияние в образ.

Вертикальное, а вернее, внутрикадровое, время – время эмоциональное, время духовное, время сакральное. Именно по вертикальному времени можно распознать качество картины в целом, степень сопряжённости эмоциональной памяти автора с культурой.

---

<sup>28</sup>Цит. по: Руднев В. П. Прочь от реальности. Исследование по философии текста. М.: Аграф, 2000. С. 34.



Сделан вывод о том, что вертикальное время неустранимо присутствует в произведении кинематографа. Его структура формируется художником и служит полноте раскрытия замысла. Сложная вертикальная темпоральность кадра тяготеет к динамике, которая обнаруживается и раскрывается по мере того, как длится фильм.

**В параграфе 2.2., «Формы организации вертикального времени фильма»,** отмечается, что вертикальное время реализуется не через монтажный стык, а через аудиовизуальный образ. Он возникает не вследствие анализа повествовательной структуры, не вслед за ней, а одновременно с ней в едином акте творчества. Вертикальная временная форма может возникнуть вследствие мыслительных усилий автора из внезапно вспыхнувшего в сознании образа в результате напряжённого осмысленного усилия. Его структура – результат активной созидательной деятельности художника. Создание аудиовизуального образа мучительно для практики и трудноуловимо для теории. Дело в том, что оно само по себе имеет двойственную природу и неуловимо для логики, вернее только для логики. Эйзенштейн, прекрасно чувствовавший именно вертикаль синтетического образа кино и введшей в научный обиход понятие «вертикальный монтаж», полагал, что источник напряжения – необходимость создания целостного слитного образа: «И здесь-то секрет того мучительного психического напряжения, когда заставляешь себя слышать кусок фотографии, чтобы понять, какому "месту" музыки оно созвучно. Или когда заставляешь себя увидеть тот или иной пассаж музыки с тем, чтобы сообразить, с каким из сотни заснятых изобразительных кусков он "пластически" сочетается в унисон, в диссонанс, в совпадение или в желаемую степень расхождения. Мучительность в том, что логикой тут ничего не сделаешь. Мучительность в том, что надо себя приводить в некое "безумствующее" состояние. Самая же главная мучительность в том, что должен принадлежать обоим слоям мышления»<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Эйзенштейн С. М. Определяющий жест // Метод. М.: Музей-кино, Эйзенштейн-центр. С. 171.

Эта слитность, принадлежность «обоим слоям мышления» предполагает сдвиг сознания, который Эйзенштейн полагал сдвигом в сторону безумия, когда логические связи слабеют и рвутся.

Сюжет строится не только логикой горизонтальной причинно-следственной связи, но и логикой организации аудио-визуальных слоёв, имеющих собственную темпоральность: «<...> сюжет в ткани произведения»<sup>30</sup>.

Время живописных работ художников Возрождения, включённых в ткань фильма «Июльский дождь» Марлена Хуциева, оказывается сюжетно важным. Их никак нельзя отнести к экспозиции. Они не просто проясняют тему произведения, эти полотна формируют тему фильма, его основной конфликт. Они входят во внутренний мир героини, она видит их и знает. Следовательно, образы Возрождения формируют главную перипетию картины и поэтому связаны с тканью произведения множеством нитей.

В параграфе сделан вывод о том, что пласт прошлого имеет сюжетное значение и вводится в ткань картины в том случае, когда оказывается существенной перипетия, ведущая к смене знака временного модального оператора с «тогда» на «сейчас»:

#### ТОГДА → СЕЙЧАС

В «Амаркорде» «сейчас» – это время рассказа, «тогда» – время взросления Титто. В. Шмид называет это «временной точкой зрения»: «Если мы представим свидетелей, дающих свои показания в различные моменты, то обнаружим и значение временной точки зрения. Временная точка зрения обозначает расстояние между первоначальным и более поздним восприятием происшествий»<sup>31</sup>.

Примеров введения временной точки зрения в ткань картины множество: «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа, «Человек, которого не было» братьев Коэнов, «Белая лента» Ханеке и др.

Это смещение во времени рассказа от основных событий имеет важные последствия для сюжета. «Если сдвиг пространственный связан с изменением поля

<sup>30</sup> Эйзенштейн С. М. Из дневника. // Метод. М.: Музей-кино, Эйзенштейн-центр. С. 35.

<sup>31</sup> Шмид В. Нарратология. – 2-е изд. испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 119.

зрения, то со сдвигом временным происходит изменение в знании и оценке. С временным расстоянием может вырасти знание причин и последствий происходящего, а это может повлечь за собой переоценку происшествя»<sup>32</sup>.

Если у Феллини «теперь» – это нейтральное время, то в картине Германа-старшего «теперь» – это время необъяснимо несчастливое. «Тогда» с его голодом, бандитами, бараками, нераздельной любовью неприкаянных персонажей из теперешнего настоящего видится тревожно-счастливой порой. Именно счастливой! Без этого настоящего нельзя увидеть счастья в прошедшем. Содержанием фильма становится вопрос о том, что же не так сейчас?

В «Белой ленте» М. Ханеке между основными событиями, происходящими в Германии в 1913 году, и рассказом о них стоит Первая Мировая война. Фильм о природе детского насилия временной перипетией превращается в фильм об истоках главных катастроф XX века.

Рассказывая накануне казни на электрическом стуле о трагически-нелепых событиях своей жизни, Эд Крэйн, герой фильма братьев Коэнов «Человек, которого не было», приходит к пониманию смерти как выходу из лабиринта. Он обретает надежду на встречу с Дорис, которой так и не сказал нужных слов, пока они оба были живы. Перипетия от «тогда» к «сейчас» придаёт сюжету совершенно иное измерение, иной смысл: история человека, который не хотел быть парикмахером, превращается в пронзительную историю невозможной любви, которая сильнее смерти.

Наличие подобной перипетии в сюжете ясно показывает необходимость двухслойной структуры. Flashback уместен, если конфликт истории лежит между слоями настоящего и прошлого.

Перипетия от «тогда» к «сейчас» рассмотрена как частный случай перехода из одной временной реальности к другой, качественно от неё отличной:

$t1 \rightarrow t2$ .

---

<sup>32</sup>Там же.

Такая перипетия возникает при введении в ткань фильма воспоминаний, а также в тех случаях, когда в структуру фильма вводятся сны. Характер перипетии при этом имеет качественные различия: если

связывает настоящее и прошлое, это движение по слоям времени, то сон – это движение души к истине.

Становление самопознающей души является важнейшим предметом искусства. Это движение реализуется через динамику вертикального времени. В параграфе выявлено, какие процессы, происходящие в душе человека, может моделировать кинематограф и какова в этом роль вертикального времени.

**В параграфе 2.3., «Особые динамики вертикального времени фильма (экстатическое время)»,** показано, что вертикальное время, как время души, обладает сложной слоистой структурой. Однако невозможно представить душевную жизнь в виде покоящихся слоёв неподвижных образов. Н.А. Бердяев писал об особой динамике душевной жизни: «Время экзистенциальное не исчисляется математически. Его течение зависит от напряжённости переживаний, от страдания и радости»<sup>33</sup>.

Введение в теорию художественного времени концепта «вертикальное время» позволило поставить вопрос о возможности представления динамики предельных душевных состояний в кинематографе.

Существуют ли визуальные образы, способные выразить эту динамику? Бердяев говорит о движении, сходимости экзистенциального времени к точке: «В нём (экзистенциальном времени) происходит творческий подъём, и бывают экстазы, оно более всего символизируется точкой, говорящей о движении вглубь»<sup>34</sup>.

Предельно напряжённые, экстатичные состояния характерны для героев Ф.М. Достоевского. В небольшой по объёму, но весьма примечательной статье «Воля к барокко» Х. Ортега-и-Гассет замечает: «Достоевский, который пишет в эпоху, всецело настроенную на реализм, словно бы предлагает нам не задерживаться на материале, которым он пользуется. Если рассматривать каждую

---

<sup>33</sup> Цит. по: Русская историософия. Антология. М.: РОСПЭН. 2006. С. 379.

<sup>34</sup> Там же.

деталь романа в отдельности, то она, возможно, покажется вполне реальной, но эту её реальность Достоевский отнюдь не подчёркивает. Напротив, мы видим, что в единстве романа детали утрачивают реальность, и автор вновь пользуется ими как отправными точками для взрыва страстей. <...> Достоевскому важно создать в замкнутом романном пространстве истинный динамизм, систему душераздирающих страстей, бурный круговорот человеческих душ»<sup>35</sup>.

Растворение реального, видимого, во внутреннем пространстве героя требует поиска адекватной визуальности. Как выгядит или может выгядеть столкновение душ, динамика душевного движения? Этот динамизм Ортега-и-Гассет видит в живописи барокко, в полотнах Эль-Греко и Тинторетто. Эстетика барокко оказывается вполне освоенной кинематографом. Яркий пример тому – экранизация пьесы Шекспира «Буря» Питером Гринуэем в фильме «Книги Просперо».

Ортега-и-Гассет говорит лишь об одном предполагаемом направлении поисков. Но его замечание свидетельствует о принципиальной возможности кинематографа найти пластические средства для воплощения мира Достоевского на экране.

В параграфе проанализирована статья С.М. Эйзенштейна «Пиранези, или текучесть форм». Экстаз как состояние души – вот что по-настоящему занимает режиссёра. Экстаз по Эйзенштейну – это момент внезапного преобразования человеческой души. Экстаз обладает динамикой взрыва. Преобразование статического изображения в динамическое увлекает Эйзенштейна в Пиранези, – мгновение взрыва, явленное одним офортom, одним кадром. В качестве весьма важного аспекта отмечено, что для Эйзенштейна внутренняя жизни человека принципиально несводима к психической жизни. Жизнь духа – вот что лежит в основе динамики сюжета у Эйзенштейна. Не история психической болезни, а сюжет мгновенного преобразования души увлекает режиссёра.

По Эйзенштейну, дух необходимо взрывает предметность. Пространство исчезает, время, напротив, актуализируется. Режиссёр сосредоточен на темпоральных, динамических аспектах этого преобразования. В «Гернике» Пикассо

---

<sup>35</sup>Ортега-и-Гассет Х. Воля к барокко //Запах культуры. М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. С. 119.

он видит «внутреннюю динамику трагического человека уничтожения»<sup>36</sup>. Динамику экстаза, выходя за контуры предметного, бытового обнаруживает режиссёр у Гоголя, преобразование индивидуального мироощущения в динамику национального самосознания.

Эксперимент Эйзенштейна с офортами Пиранези показывает, что кадр принципиально способен моделировать время взрыва – время качественного скачка в человеческой душе. Уже поэтому художественное время фильма не может быть сведено к процессуальной конструкции. К тому времени, которое может быть реализовано в кинематографе монтажом отрезков различной длительности со сходной в определённом отношении темпоральностью (одинаковой временной модальностью), к «горизонтальному времени». Результатами своих экспериментов Эйзенштейн воспользовался при построении динамики визуальных образов во второй части фильма «Иван Грозный».

Кинематограф способен выразить сложные движения души, воспроизвести динамику экстаза, хаоса. Средством моделирования душевных движений выступает сложная структура вертикального времени. Вертикальное время пригодно для выражения такого процесса, как обретение душой вечности.

**В параграфе 2.4., «Концепты вечности в структуре кинематографического произведения»**, диссертант исходил из того, что понятие вечности соотносимо с жизнью человеческой души, неизменностью и полнотой бытия. Вечность и век – однокоренные слова: «В греческой философии и поэзии понятие вечности (αἰών) первоначально имеет значение "длительность жизни", "век" всякого, в т. ч. и смертного, существа, в частности, человека: вечность есть *saeculum, vitae tempus, vitae aetas* (изначально: αἰών означает, возможно, жизненную силу, *vis vitalis*)»<sup>37</sup>.

Анализ структуры вертикального времени подводит к предельным состояниям души человека, их особой динамике. Переживается ли вечность душой?

<sup>36</sup> Эйзенштейн С. М. Пиранези, или Текучесть форм // Неравнодушная природа. В 2-х тт. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006. С. 163.

<sup>37</sup> Смирнов А.В. Вечность // Новая Философская энциклопедия. В 4-х тт. / Ин-т философии РАН, Нац. общ.- науч. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. Т. 1. М.: Мысль, 2010. С. 390.

Какие визуальные образы порождает это переживание? Можно ли увидеть то, что известно душе, сопричастной вечности?

Образ времени у Феллини визуально решается через мотив исчезновения, ускользания. Так, в картине «Рим» возникает мотив тени – тени в туннеле на рассвете, тени собак ночью. Они исчезают, как исчезли со стен античные фрески. Это отчётливо читается в сцене демонстрации католической моды, когда из облачений исчезают люди и по сцене ходят пустые костюмы.

Степени полноты соответствует ряд: Вечность – Полнота настоящего – Скульптура – Изображение – Тень – Смерть. Чтобы создать образ вечности (настоящего во всей его полноте), нужно воссоздать жизнь в особом сгущении, экстракт жизни. Чтобы показать время – ускользящую тень на стене.

Картина «Рим» строится так, что зритель вместе с героем четырежды входит в Вечный город: с героем – ребёнком, с героем – школьником, героем – юношей и, наконец, с самим Феллини, снимающим фильм о Риме. И лишь один раз выходит из города. Этот исход и есть финал картины.

В долгом ночном проезде молодых мотоциклистов по Вечному городу происходит настоящее чудо – «изъеденные временем камни» оживают. Древние здания, освещённые фарами ревущих байков, предстают, утрачивая статичность, движутся, дышат отражённым светом, они становятся частью полнокровного бытия. Оживают конные статуи. Такова развёрнутая визуальная метафора Вечности. Хрупкое и преходящее постоянно возрождается, не утрачивая своего значения, оказываясь вечным. Вечность Феллини рождается из полноты ощущения земного.

В финале фильма Джармена «Караваджо» умирающий Караваджо видит себя в храме ребёнком с золочёными крыльями за спиной. И тут происходит чудо. Последнее, что видится художнику, это композиция из человеческих фигур, композиция его будущей картины: люди несут снятого с креста Спасителя. Моделью Христа выступает сам художник в зрелые годы. Это не означает, что художник видит себя Христом, а только то, что он видит Христа в себе. Он готов окончательно стать живописью, только живописью, и обрести бессмертие.

Вечность для Джармена лишена отрицательных характеристик. Она противопоставлена времени и постигается лишь интуитивно. Через одиночество и холодное сомнение художник идёт к Озарению. В таком понимании вечности Джармен оказывается близок ранней патристике и, в частности, Блаженному Августину.

Фильм оканчивается смертью художника. Мысль, лишённая образов, теряется в темноте. Краски потухли – на экране чернота. Реальность тленная, подвластная времени, возвращается скрипом дверей, лаем собак. Она ещё звучит, но уже невидима. Она – только тлен и прах.

Динамика соотношения времени и вечности в «Восхождении» Ларисы Шепитько реализует идею богочеловечества. Время длится, чтобы стать вечностью. Восхождение Сотникова – это и есть движение к вечности. Смерти нет. Но там, по ту сторону смерти, сохраняется память о том, что было здесь во времени: «Забудь? Нет! Мы будем помнить!»

Но сама по себе эта идея не вытекает автоматически из того, что жизнь человека не имеет конца во времени. В картине тайского режиссёра Апитчатпонга Вирасетакула «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» герой болен, но надеется на выздоровление. Однако мир вокруг него неодолимо меняется. Это мир умирающего. Режиссёру удалось воссоздать динамику превращения мира временного в вечный. В итоге возникает чарующе захватывающий визуальный образ реальности, в котором ничто не становится, но всё пребывает. Структура этого мира принципиально иная, чем в картине Ларисы Шепитько «Восхождение». Он лишён вертикали, все слои этой особой реальности равноправны: люди, духи, животные обитают в одном пространстве. Границы между этими формами жизни не существует, они перетекают друг в друга. В этом мире живут лесные обезьяны полулюди – полуживотные (в такой форме жизни пребывает исчезнувший сын дядюшки Бунми), духи могут совокупляться с людьми, а призраки и живые не всегда отличимы друг от друга. В этом мире временное и вечное неразличимо, а возраст персонажей – понятие весьма условное. Подобное мироустройство вызывает



вполне понятные этические следствия: убийство врага такой же грех, что и неосторожное убийство жука.

В параграфе выявлен аксиологический аспект исследования вечности как концепта, внесённого в структуру фильма. Показано, что для понимания сюжета фильма, характера его образности важно не только выделить качественное содержание концептов времени и вечности. Проведен необходимый для этого анализ динамики отношения времени и вечности, при котором раскрыты как динамические, так и статические отношения: как переживание границы («Караваджо»), так и преодоление её («Восхождение»).

Отмечено, что включение образа вечности в структуру фильма не может быть и никогда не бывает случайным: оно является фундаментальным, сюжетообразующим, задавая то или иное ценностное отношение, поддерживая внутри кинематографического произведения жёстко выстроенную иерархию ценностей. Но эта иерархия основана на авторском миропонимании, подобно тому, как причинность в художественном произведении не есть причинность физического мира, но особая структура отношений, через которые автор раскрывает то, что его волнует. В искусстве, в том числе и кинематографическом, художественное воплощение вечности превалирует над попытками её рационального понимания.

Сделан вывод о том, что в кинематографе находят воплощение различные концепты вечности, выработанные культурой. Средством воплощения динамики обретения вечности в кино является вертикальное время, входящее в структуру подвижного аудиовизуального образа.

ГЛАВА 3, «ТЕМПОРАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ», посвящена выявлению глубинного смыслового ядра фильма посредством последовательного анализа его временной формы. Предложен взгляд на персонаж фильма как на временную форму. Проанализирована связь временной формы персонажа с временной формой сюжета. Значительное внимание уделено дифференцированному анализу художественного времени фильма и литературного произведения. Проведён анализ трансформации

художественного времени литературного текста при экранизации. Рассмотрена проблема визуализации средствами кино образов литературы.

**В параграфе 3.1., «Художественное время и сюжет кинематографического произведения: аспекты смыслообразования»,** диссертант исходил из того, что понятие сюжета является ядром теоретической поэтики. Сложность определения того, что такое сюжет, вытекает из необходимости соединить в этом понятии в единое целое динамическое (изменяемое, подверженное трансформации) и устойчивое. Сюжет несводим к понятию состава событий. Движение от события к событию происходит по траектории, заданной автором, имеющим собственное представление о характере причинности внутри данного художественного произведения.

Понимание сюжета конкретного произведения кинематографа без анализа его временной формы затруднительно. Понимание смысла художественного произведения искажается под влиянием множества факторов и, прежде всего, контекста его восприятия. Это более чем справедливо в отношении кинопроизведения: на рекламу фильма тратятся суммы, сравнимые с теми, которые тратятся на его производство, при этом при создании рекламных материалов далеко не всегда исходят из понимания сюжета фильма, его глубиной структуры. Последовательный анализ временной формы фильма открывает смысловые отношения внутри него.

Смысловые отношения внутри фильма открываются через последовательный и всеобъемлющий анализ его временной формы. Из этого следует, что произведение должно рассматриваться как единое целое, обладающее своими собственными, ему одному присущими временными свойствами. Возможности размыкания фильма вовне задаются его вертикальным временем, слоями культурной памяти, которую он включает.

Можно утверждать, надёжные результаты должны быть получены в результате глубокого и всестороннего анализа структурных отношений внутри ткани фильма. На примере темпорального анализа фильма Ларса фон Триера «Нимфоманка» показаны возможные подходы к выявлению смысла произведения.

Исследование горизонтального времени фильма позволяет выявить логику развёртывания авторской мысли, её общий контур. Для этого важно вычленить временные формы, имеющие сюжетообразующее значение, прежде всего, циклическое и нелинейное время.

Циклическое время организует результат преобразование исходной реальности в иную реальность, фиксируя возникновение нового. Выявление этой темпоральной формы позволяет увидеть связь исходных событий и финала, выявить главный конфликт фильма. Необходимо согласиться с Р. Макки, утверждающим: «Управляющая идея может быть выражена в одном предложении, которое описывает порядок и причины изменения жизненной ситуации происходящего в промежутке между началом и концом фильма»<sup>38</sup>.

Нелинейное время структурирует все драматические ситуации, предполагающие выбор героя, его активные действия. Нелинейное время актуализируется в точках, которые можно назвать своеобразными почками на ветвях сюжета. Это точки активного роста в его динамике. Присутствие в структуре текста нелинейного времени (времени взрыва) является признаком того, что текст является сюжетным, то есть описывает процесс становления одной реальности из другой. Анализ этих моментов в структуре конкретного произведения искусства открывает отношение автора к своему герою, даёт ясное понимание, какое место отводится в созданном мире року, случаю или судьбе. Через анализ нелинейного времени фильма обнаруживаются движущие силы сюжета.

Анализ темпоральности фильма «Нимфоманка», выявляет идею автора. Она заключается в том, что, делая тот или иной выбор, человек способен менять мир. Греховный поступок неизбежно вызывает цепную реакцию загрязнения.

Простота и ясность этого утверждения, высказанная вполголоса, и составляет смысловое ядро фильма, сенсационность которого многие видят в том, что «он подрывает любую возможность интерпретации»<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Макки Р. Цит. соч. С.125.

<sup>39</sup> Смирнова В. Против интерпретации // Искусство Кино. 2014. № 3. С. 10.

Провокация фон Триера заключается не в показе сцен, которые условно можно назвать «порнографическими», а в том, что он осмеливается быть гуманистом, сопоставив смысловые ряды двух типов культур, материальной и духовной, язык которой сегодня кое у кого вызывает улыбку. «Грех», «душа», «невинность» – слова забытого языка исчезнувшей (или грядущей) культуры?

Анализ темпоральной основы фильма является ключом к пониманию его сюжета через выявление глубинных причинно-следственных связей, реализованных в живой художественной структуре, а не мнимых, декларируемых автором.

**В параграфе 3.2, «Персонаж как временная форма»,** подчеркнута, что если авторский уровень организации произведения сложен для анализа, то спустившись на уровень героя, мы оказываемся изначально в более простой ситуации, приближённой к прагматике создания сценария, которая во многом подчинена хорошо разработанной в ходе многолетней практики кинематографа технологии.

Один из алгоритмов создания сценария заключается в следующем: в самом начале работы над сценарием задаётся герой, то есть центральный персонаж фильма, и его цель. Достижение или не достижение героем цели является главным отложенным событием фильма. Энергия, с которой герой стремится к достижению своей цели, определяет напряжение всего драматического действия.

Воля героя направлена к цели, направлена в будущее. Герой в системе сценария – это вектор. Практическая работа над созданием характера вытекает из жёсткого правила: герой – это цель. Простота и краткость этого правила не должна смущать драматурга, как и вообще соблюдение правил. Борхес считал, что «искусство – неукоснительное соблюдение правил и в самых, казалось бы, рискованных формах не теряет твёрдости»<sup>40</sup>.

Цель героя обеспечивает как прочность конструкции всего произведения, так и его целостность. Представление героя в первых сценах картины даёт его временной портрет, содержащий те модусы времени, которые могут получить развитие при дальнейшем движении героя к цели. Герой не может быть представлен

---

<sup>40</sup> Борхес Х. Л. [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес [пер. с исп.]. СПб.: Амфора, 2009. С. 17.

точкой. Герой – всегда изначально заданная временная форма, имеющая возможность развития.

Содержание желания героя раскрывается по мере его движения к цели. Траектория этого движения может быть сложной, напоминающей движение в лабиринте, или движение по спирали.

Герой – это пульсирующая сфера, движущаяся по какой угодно сложной траектории к своей цели. Так происходит в фильме Тарковского «Зеркало», когда в последней пульсации жизни или надежды раскрывается в визуальном образе содержание желания героя: он мальчик, его ладонь лежит в материнской руке и мать уверенно ведёт его к истоку начала жизни, к бесконечному, ничем не омрачаемому счастью. Значение цели и связанного с ней драматического действия раскрывается только в финале произведения, через структуру и динамику желания.

Связь цели и содержания трагического действия через волю человека выявляет Гегель: «Истинное содержание трагического действия для целей, которые ставят перед собой трагические индивиды, составляет круг сил, субстанциальных и самих по себе оправданных в человеческой воле <...>»<sup>41</sup>.

В параграфе делается вывод о том, что вопрос о соотношении желания героя и его цели в структуре кинематографического произведения оказывается, по сути, вопросом о сюжетной организации фильма и потому является ключевым в теории драматургии. Сценарий в этом отношении всегда ставит аксиологическую проблему.

**В параграфе 3.3., «Трансформация временной формы литературного произведения при экранизации»,** указывается, что слово «экранизация» «намекает» на некий механический процесс обработки литературного текста, ведущий к неизбежным упрощениям и потерям. Сравним: «механизация», «стандартизация», «автоматизация» и тому подобные слова, порождённые эпохой индустриальной революции. Содержание понятия «экранизация» отчётливо указывает на вторичность кинопроизведения по отношению к литературному источнику.

---

<sup>41</sup> Гегель Г.В.Ф. Драматическая поэзия // Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 4-х тт. Т. 3. СПб: Наука, 2007. С. 498.

Теории экранизации сконцентрированы на отношении между двумя текстами: тестом фильма и текстом литературного первоисточника. При этом составляется длинный мартиролог невосполнимых потерь. Этот подход упускает из внимания очень важное обстоятельство: прежде, чем стать сценарием, и, тем более, фильмом, произведение литературы должно быть прочитано.

Речь идет об области отношений произведения литературы и читателя. Что происходит в душе человека, когда он читает книгу? Какие образы встают перед его глазами? Насколько визуальные образы жёстко заданы автором литературного произведения? Читатель именно видит книгу, слышит её, ощущает всеми своими чувствами. В этом и заключён опыт сотворчества, который даёт литература.

Горизонтальное время – время развёртывания повествования. Горизонтальное время реализует структурный принцип соединения отрезков повествования в единое целое.

Вертикальное время – это время визуального образа в кино и время визуального образа, формируемого произведением литературы.

Горизонтальное время литературного произведения и произведения кинематографического устроено похожим образом. Оно есть выражение «кинематографичности», монтажности человеческого мышления вообще и художественного мышления, в частности. У кинематографа нет ни изъянов, ни преимуществ по сравнению с литературой в возможности воспроизводить горизонтальное время.

Кроме того, эта форма времени поддаётся анализу. Во всяком случае, монтажные стыки в произведении литературы почти всегда легко определяются. При экранизации эта конструкция может быть сохранена.

Может быть сохранена, но это не значит, что сохраняется в каждом конкретном случае. На деле возможна сознательная замена этой конструкции на другую или обеднение исходной конструкции (именно так происходит при экранизации «Кроткой» Достоевского Брессоном, когда биографическое время героя не включается в экранизацию).

Изменение горизонтальной временной структуры при экранизации ведёт к трансформации сюжета, к изменению смысла произведения.

Возможна принципиально иная стратегия экранизации. При сохранности текста исходная структура сплетается со структурой перечисления, каталога и др. В фильме «Озарение» Фолькер Шлёндорф берёт из текста Блаженного Августина лишь один короткий отрывок и переводит его в фонограмму фильма. Текст вкладывается в «уста» комара, вопрошающего о времени, и трагически погибающего в финале. Визуальный ряд картины связан с текстом «Исповеди», но формируется режиссёром совершенно свободно.

В параграфе проанализирован и другой подход к экранизации, когда создатель фильма работает с создаваемым в тексте произведения литературы визуальным образом. То есть работает с многослойным вертикальным временем текста.

Если горизонтальное время в произведении литературы и кинематографа устроено похожим образом, то вертикальное строится принципиально разными средствами.

Как показать глаза человека, видевшего ад лазаретов Семилетней войны? Очевидно, нужно искать образ, эквивалентный по своей ёмкости, и совмещать его с образом героя, с изображением лица актёра в гриме. Что значит эквивалентный? Очевидно, обладающий такой же глубиной и ёмкостью исторического времени в свой временной структуре. Именно так и поступает Висконти («Смерть в Венеции»).

Масштабная панорама по Венецианскому заливу, дворцам площади Сан Марко, застывшая архитектурная музыка отсылают к столетиям минувшим, но сейчас очевидно, остро переживаемым профессором Ашенбахом. Временная вертикаль воссоздаётся, воссоздаётся её размеренность. И в человеке, сидящем в плетёном кресле, закутанном в мягкий плед, мы без труда распознаём трагического героя, способного вместить в себя ужас минувших веков.

Визуальный образ, формируемый литературным произведением, не сопоставим с визуальным образом киноискусства. Однако, и тот, и другой образ

обладают вертикалью, вертикальным временем. И соответствующей размерностью, строго определённой в каждом конкретном произведении.

Понижение размерности, усечение этой вертикали времени, упрощение образа при экранизации оказывается губительным для результата. Напротив, сохранение или, что можно наблюдать в ряде случаев, повышение этой размерности позволяют создать поистине значительные произведения искусства.

Тщательный анализ временной формы, осуществлённый в литературном тексте через монтажные стыки, позволяет сохранить смысл произведения литературы при перенесении его на экран.

Гораздо более тонкий и сложный анализ требуется для понимания структуры тех визуальных образов, на порождение которых нацелена авторская стратегия писателя. Этот анализ необходим, по крайней мере, в отношении размерности визуального (виртуально существующего) образа литературного произведения. При потере размерности вертикального времени происходит, по сути, омертвление всей художественной ткани, созданной писателем.

**В параграфе 3.4., «Художественное время и эмоциональный строй кинематографического произведения»**, отмечено, что эстетическое удовольствие, испытываемое зрителем во время просмотра фильма, связано не только с энергией неопределённости, вызванной нарушением равновесия в системе, но и с восстановлением этого равновесия, которое сопровождается утверждением нового. Обе формы времени – нелинейное и циклическое – принципиально необходимы для реализации механизмов, ведущих к катарсису. Важнейшим обстоятельством здесь является то, что зритель оказывается сопричастным высшей правде, этическому закону. Катарсис строится на точном различении автором того, где свет, а где тьма. Катарсис – наиболее мощный результат художественно-эстетического воздействия времени фильма.

Существует прямая связь между целостностью временной формы произведения и его эмоциональным зарядом. В параграфе выявлено конкретное содержание этой связи. Отношение между типом художественной целостности



произведении и его эмоциональной окраской в теоретической поэтике закреплено в понятии модуса художественности.

Модусы художественности представляют собой типологические модификации эстетического сознания, такие как: *героическое, трагическое, комическое, идиллическое, элегическое, драматическое, ироническое* и др.

Для разрешения вопроса о влиянии форм художественного времени на эмоциональный строй произведения проанализированы особенности временных форм соответствующих разным модусам художественности.

*Героический* модус рождается из совмещения внутренней данности бытия «я» и его внешней заданности роли в мире. Из этого совмещения возникает особое строение художественного времени. Момент подвига – это миг, когда внутренний порыв героя находится в полном согласии с замыслами судьбы. Герой, обладающий внутренней целостностью, совершает прорыв в вечность. Герой как бы специально рождён для подвига.

При существующем в современной культуре кризисе героического подобная окраска может быть присуща не всему фильму, а связана лишь с одним персонажем и раскрываться в единственном, целиком отданном ему эпизоде. Так, в фильме Роберта Земекиса «Форрест Гамп» героическое связано с линией Капитана Дэна, у которого, как он полагает, есть судьба и назначение воина: умереть на поле боя, как его отец и дед.

Расколотость, расщеплённость внутреннего «я» персонажа не разрушает героический высокий настрой. Поэтому говорить о внутреннем «экзистенциальном» времени героя не приходится. Героическое в этом отношении устранено просто. Однако, работая с модусом героического, создатель фильма должен ощущать сопричастность своих персонажей вечности. Вечность обязательно входит во временную структуру фильмов героического модуса.

Напротив, *трагический* герой всегда остро чувствует свою противопоставленность миру, расколотость собственного «я». С понятием трагического героя тесно связано представление о трагической вине. Внутренний

суд, которому подвергает себя герой, может стать содержанием фильма с трагическим модусом художественности.

В произведениях трагического модуса часто возникают разнонаправленные временные потоки времени внутреннего и внешнего, экстатические формы времени приближения к прозрению. Сны и воспоминания героя входят в визуальный ряд картины. Даже если этого не происходит, внешняя реальность оказывается преобразованной внутренним трагическим взглядом героя. Трагический герой объединяет в себе противоположные начала: ужас перед распадом, смертью, «ничем» и стремлением к Абсолюту. Точка наивысшего напряжения в трагедии – это момент выбора героя, когда одно из раздирающих его внутренних мир начал берёт верх. Герой или побеждает или терпит поражение.

Это момент, когда актуализируется нелинейное время. Момент, когда зрители должны пережить ужас и сострадание. Трагический катарсис – это момент наиболее плотного и интенсивного взаимодействия времени художественной структуры и внутреннего времени зрителя.

Время взрыва в произведении с трагическим модусом художественности чрезвычайно активно. Если же заряд одного из полюсов падает, то кульминация истории теряет остроту. Механизм катарсиса разрушается.

Если при трагическом модусе художественности герой чувствует свою отчуждённость от мира, то, напротив, *идиллический* модус (от греческого *eidyllion* – картинка) предполагает единение его с другими. Я-для-себя и я-для-других героя совпадают. Герой живёт с другими персонажами в одном времени, сопричастный их бытию, испытывая от этого полнокровную радость.

Как следует из названия, идиллия – маленькая картина, целое произведение едва ли может быть построено как идиллика, скорее речь может идти лишь об отдельных эпизодах фильма. При этом идиллические куски имеют огромное значение для эмоциональной палитры фильма. Их время целостное, связанное, чрезвычайно полное. Главная эмоция идиллического – это радость.

В элегическом модусе время одного персонажа накладывается на время другого, возникает единый временной поток. В фильме Феллини «Амаркорд» само

собой возникает слово «процессия»: персонажи движутся в одном направлении, объаты общим возбуждением, ожиданием радости: «Говорят, в этом году костёр будет ещё выше!». Сложные многофигурные композиции Феллини объединяет единым действием, голоса персонажей сливаются в одном радостном возгласе: «Да здравствует святой Джузеппе! Да здравствует весна!».

Но это настоящее преходяще. Отсюда желание остановить мгновение. В картине так часто появляется фотограф, и персонажи замирают, сбившись вместе для групповой фотографии. Настоящее «Амаркорда» становится не будущим, а прошлым. В финале возникает образ опустевшего места. Возникает эмоция грусти: «Прощай, прощай, Градиска!». Грусть – это главное настроение характерно для произведений в элегическом модусе художественности. Элегия (elegos) так и переводится с греческого «жалобная песня».

Из желания отстраниться от мира формируется *иронический* модус художественности произведения. Он становится активным в эпохи кризиса.

Ироническое характеризуется особым чувством свободы, когда силы художника освобождаются для игры с реальностью, давая возможность заново организовать её на своих собственных началах.

Эта открытость времени и пространства явственно ощутима в масштабном проекте Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера», воспевшем саму идею освобождения от жизни в чемоданах, от всяческих пут и темниц. Иронический модус с его широким творческим временем актуализируется в культуре в моменты кризиса, которые художником воспринимаются как точки роста. Мир иронического произведения широк, просторен, он может быть заполнен множеством вещей, которыми прихотливо манипулирует автор. С лёгкостью играют историческими событиями и фигурами Гринуэй в «Чемоданах» или Квентин Тарантино в «Бесславных ублюдках». Вещи и смыслы в ироническом тексте одинаково послушны авторам.

В эмоциональном отношении ирония связана с ощущением свободы, радости, игры. Ирония связана со смехом и с разрушением. Но само это разрушение имеет двойкий характер. Это может быть созидательное разрушение, когда на

обломках возникает истина: «Ирония (греч. εἰρωνεία) – философско-эстетическая категория, отмечающая момент диалектического выявления (самовыявления) смысла через нечто ему противоположное, иное»<sup>42</sup>.

Но может не возникать ничего. И тогда ирония дышит пугающей пустотой, уничтожая остатки ценного, за которое пытается ухватиться человек.

В параграфе на конкретных кинематографических примерах показана отчётливая связь временной структуры произведения и его эмоционального строя, максимально проявляющаяся в реализации механизмов драматургии, ведущих катарсису.

В ЗАКЛЮЧЕНИИ подводятся итоги диссертационного исследования, делаются теоретические выводы, намечаются перспективы дальнейшей работы над темой диссертации.

#### *Публикации по теме диссертации*

##### *Монография*

1. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015 – 336с. ISBN 978- 5-89826- 439-0. - 15 а.л.

##### *Учебное пособие*

2. Мариевская Н. Е. Нелинейное время фильма. Учебное пособие. М.: ВГИК, 2014 – 132 с. ISBN 978-5-87149-154-6. – 5,5 а. л.

#### *Публикации в журналах, включённых в перечень ВАК РФ*

3. Мариевская Н.Е. Эстетика и теория искусства XX века: тексты и комментарии // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2009. № 1. С. 116 – 125. – 0,4 а.л.
4. Мариевская Н.Е. Историческое время в структуре фильма. Часть 1 // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2009. №1. С. 10 – 25. – 1,0 а.л.

---

<sup>42</sup> Михайлов Ал. В. Ирония // Новая Философская энциклопедия. В 4-х тт. /Ин-т философии РАН, Нац. общ.- науч. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 343.

5. Мариевская Н.Е. Историческое время в структуре фильма. Часть 2. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2010. №2. С. 12 – 26. – 0,8 а.л.
6. Мариевская Н.Е. Конец истории: путешествие в царство теней (о реализованной процедуре вытеснения исторического времени в структуре кинематографического произведения). // Полигнозис. № 1-4 (44), 2012. – С. 110 – 119. – 0,8 а.л.
7. Мариевская Н.Е. О концептах вечности в структуре кинопроизведения. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2013. №15. С. 53 – 70. – 0,8.
8. Мариевская Н.Е. Вздыбленная реальность. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2013. №15. С. 149. – 153. – 0,25 а.л.
9. Мариевская Н.Е. Анализ художественного времени в теории драматургии кино. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2013. № 17. С. 52 – 60. – 0,7 а.л.
10. Мариевская Н.Е. О подходах к построению художественного времени: М. Бахтин, Ж. Делёз. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2013. №18. С. 56 – 66. – 0,7 а.л.
11. Мариевская Н.Е. О предпосылках создания теории художественного времени. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2014. №19. С. 49 – 60. – 0,4 а.л.
12. Мариевская Н.Е. Сценарий фильма как модель динамического процесса. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2014. №20. С. 32 – 44. – 0,8 а.л.
13. Мариевская Н.Е. Точки нарушения равновесия в динамике сюжета фильма и их структура. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2014. №21. С. 22 – 37. – 1 а.л.
14. Мариевская Н.Е. О сюжетобразующей роли вертикального времени фильма. // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. 2014. № 3 (сентябрь). С. 133 – 147. – 0,7 а.л.

15. Мариевская Н.Е. Вертикальное время фильма и реализация динамики становления. // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2014. С.40 – 49. – 0,7 а.л.
16. Мариевская Н.Е. Художественное время фильма и эмоциональный строй кинематографического произведения. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Альманах ГИТИС. 2014. №2. С. 112 – 135. – 1,0 а.л.
17. Мариевская Н.Е. Циклическое время кинематографического произведения. // Философия и культура. 2014. № 10(82). С. 1393 – 1404. – 1,0 а.л.
18. Мариевская Н.Е. Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2014. №22. С. 34 – 45. – 0,7 а.л.

*Другие публикации*

19. Мариевская Н.Е. Ностальгия по империи в современном российском кино // Искусство в эпоху надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты. Материалы Международной конференции (17 – 19 мая 2010 г.). М.: ГИИ, 2010. С. 478 – 501. – 0,8 а.л
20. Мариевская Н.Е. Историческое и лирическое время в структуре кинематографического произведения // Время как объект изображения. творчества и рефлексии. Материалы Международной научной конференции. (Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010 г.) / [отв. ред. И. В. Плеханова]. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 2010. – С. 48 – 57. – 0,6 а.л.
21. Мариевская Н.Е. Культурная память в структуре кинематографического произведения // Международный журнал исследования культуры International Journal of Cultural Research. 2012/ № 2(7). С. 55 – 60/ – 0,7 а.л.
22. Мариевская Н.Е. Драматургия «Триалога» // В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов. Триалог plus. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 596 с., илл. С. 404 – 406. – 0,1 а.л.
23. Мариевская Н.Е. Время в литературе и на экране. Опыт экранизации рассказа Достоевского «Кроткая» // Французская литературная классика на отечественном

экране и русская на французском. Материалы международной конференции. 9 – 10 декабря 2010 года. М.: ВГИК, 2012. – С. 122 – 134. – 0,5 а.л.

24. Мариевская Н. Е. Трансформация сюжета литературного произведения при экранизации. «Смерть в Венеции» Томаса Манна и «Смерть в Венеции» Лукино Висконти // Немецкая литературная классика на русском экране и русская на немецком. Материалы Международной конференции. 6 – 7 декабря. М.: ВГИК. 2012. С. 109 –121. – 0,5 а.л.

25. Мариевская Н. Е. Время взрыва: экстатическое изображение в кинематографе и изобразительном искусстве (Эйзенштейн и Пиранези) // Итальянская и испанская литературная классика на русском экране и русская на итальянском и испанском экранах. Материалы Международной конференции. М.: ВГИК, 2013. С. 62 –70. – 0,5 а.л.