

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего и послевузовского профессионального образования  
Всероссийский государственный университет кинематографии  
имени С.А. Герасимова

На правах рукописи

УДК 778.5.01.

ББК 85.37

М 261

Мариевская Наталья Евгеньевна

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ  
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

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

Диссертация на соискание учёной степени  
доктора искусствоведения

Научный консультант:  
доктор философских наук,  
профессор Н.Б. Маньковская

Москва, 2014.

## ОГЛАВЛЕНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ГОРИЗОНТАЛЬНОЕ ВРЕМЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	
1.1. Предпосылки создания теории художественного времени кинematографического произведения .....	22
1.2. Линейное время в структуре фильма .....	55
1.3. Сюжетообразующее значение нелинейного времени .....	85
1.4. Циклическое время и его функция во временной конструкции фильма .....	118
ГЛАВА 2. ВЕРТИКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В КИНО	
2.1. К постановке проблемы вертикального времени кинematографического произведения .....	141
2.2. Формы организации вертикального времени фильма .....	158
2.3. Особые динамики вертикального времени фильма (экстатическое время) .....	186
2.4. Концепты вечности в структуре кинematографического произведения .....	205
ГЛАВА 3. ТЕМПОРАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА	
3.1. Художественное время и сюжет кинematографического произведения: аспекты смыслообразования .....	223

3.2. Персонаж как временная форма .....	247
3.3. Трансформация временной формы литературного произведения при экранизации .....	258
3.4. Художественное время и эмоциональный строй кинематографического произведения.....	275
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	299
БИБЛИОГРАФИЯ .....	303
ФИЛЬМОГРАФИЯ .....	328

## ВВЕДЕНИЕ

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*

Сегодня, когда восприимчивый к новым технологиям кинематограф по-новому раскрывает свой собственный эстетический и художественный потенциал и заново определяет свои границы как искусства, изучение одного из главных выразительных средств кино, художественного времени, становится особенно актуальным.

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 расширивших 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 в исследовании 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

---

<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.

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 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,

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

<sup>5</sup>Там же. С. 31.

<sup>6</sup>Пиотровский А.И. К теории киножанров // Поэтика кино. М.-Л., Кинопечать, 1927. С. 95.

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

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

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 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

---

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

<sup>10</sup>Там же.



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 Йозефа 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 возростал 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 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

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

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

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 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;

---

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

- 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 ещё 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: 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 целом;
- 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, 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

---

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

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

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 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 «Запечатленное 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*

---

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

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 аспектах: 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 целом: 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 сопряжён со сложной временной формой;
- выявлен характер трансформации времени литературного произведения при экранизации: литературный квази-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 аппарат 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 и должны рассматривать фильм не как существующую, а как становящуюся художественную реальность. Формирование художественного времени фильма должно быть понято как осознанный созидательный процесс;
- кинематографическое произведение представляет собой динамическую систему. Художественное время есть процессуальная конструкция;
- 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 вычленив 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 необходимо присутствует в сюжете фильма. Нелинейное время является сюжетообразующим. Циклическое время связано с формой завершения классически построенного любого сюжетного произведения искусства.

### *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 понятийного аппарата 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.

### *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 использованы при написании ряда сценариев игровых и неигровых фильмов.

### *Структура работы*

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

## ГЛАВА 1. ГОРИЗОНТАЛЬНОЕ ВРЕМЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### 1.1. Предпосылки создания теории художественного времени кинематографического произведения

Главная трудность любого исследования, посвящённого художественному времени, заключается в том, что прежде, чем приступить к ответу на вопрос о его свойствах и строении, необходимо понять, что такое художественное время.

Как мы вообще понимаем время? Такой вопрос сам по себе требует отваги, такой же, какой требует ответ на вопрос, например, о том, «что такое философия». Решившиеся задать его себе Ж. Делёз и Ф. Гваттари так пишут в самом начале своего знаменитого труда: «Пожалуй, вопросом «что такое философия» можно задаваться лишь в позднюю пору, когда наступает старость, а с нею время говорить конкретно. ...Это такой вопрос, который задают, скрывая беспокойство, ближе к полуночи, когда спрашивать уже не о чем»<sup>17</sup>.

Помимо грустной иронии, в этом высказывании содержится два существенных для нашего исследования заключения. Первое – о том, что ответ на этот вопрос должен стать источником конкретных результатов. И это обнадёживает и полностью соответствует главному направлению нашего исследования: получить из самых общих посылок конкретные результаты, пригодные для творческого созидания. И второе заключение – вывод о том, что эта мысль сама по себе источник беспокойства.

Такое же беспокойство неизменно вызывает вопрос о времени. Поэтому легко обнаружить работы, часто весьма тонкие и интересные, посвящённые исследованию художественного времени конкретных произведений, авторам которых удаётся избежать беспокоящего вопроса с чрезвычайным изяществом.

---

<sup>17</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. 9.

Много размышлявший о проблеме времени Х.Л. Борхес заметил: «...Время представляет собой сущностную проблему. Этим я хочу сказать, что от времени мы не можем абстрагироваться. Наше сознание постоянно переходит из одного состояния в другое, а это и есть время: последовательность. Кажется, Бергсон сказал, что время является главной проблемой метафизики. Разрешив эту проблему, мы разрешили бы все загадки, но, к счастью, нам это не грозит. Мы вечно будем ждать решения. Мы всегда сможем вслед за Святым Августином сказать: "Что такое время? Пока меня не спрашивают, я знаю. А если спросят, я теряюсь"»<sup>18</sup>.

Абстрагироваться от времени сложно, однако весьма соблазнительно. Сущностная проблема не столько отталкивает, сколько притягивает философов. И всё же понимание времени – ключ, открывающий множество дверей. Хайдеггер сформулировал предельно точно существо дела, одновременно обозначив беспредельную сложность задачи исследования времени: «В правильно понятом и правильно эксплицированном феномене времени коренится центральная проблематика всей онтологии»<sup>19</sup>. Сложность скрыта за единственным словом «правильно».

Философская рефлексия по поводу времени имеет длительную историю. Философская литература, посвящённая проблеме «большого времени», времени онтологического, созданная не за одно тысячелетие, трудно обозрима.

Время и движение соотнесены в «Физике» Аристотеля, время и вечность в диалоге «Тимей» Платона, время и душа впервые сводятся вместе в «Исповеди» Блаженного Августина. Своё понимание времени сложилось в христианской традиции: и время, и вечность в средневековом религиозном сознании соотносятся с абсолютным, с бытием Бога. Так, вечности присущи изначальность и неизменность, вечность – это предел бытия. Время же подлежит рождению и тлению, изменению и перемене. Но все различия устраняются в Боге, который есть и вечность, и время, и причина любой вечности и любого времени.

---

<sup>18</sup>Борхес Х.Л. [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес; [пер. с исп.] СПб.: Амфора, 2009. С. 276.

<sup>19</sup>Heidegger M. Sein ind Zeit. Tüb., 1960. S. 18.

Бытие и время соотнесены в фундаментальном труде «Бытие и время» М. Хайдеггера, развёрнутая философия времени содержится в трудах А. Бергсона, Э. Гуссерля, О. Шпенглера, В. Вернадского, Н. Бердяева, С. Аскольдова, А. Габричевского.

И время, и вечность входят в плоть и кровь искусства с момента его возникновения. То, что для философа является предметом напряжённых раздумий, художник схватывает интуитивно и запечатлевает в своих произведениях. Перед нами не рассуждение о времени, но само время. «Малое время» – это собственно художественное время.

Литература и искусство накопили огромный опыт изображения и воссоздания различных временных форм, освоенных человеческой культурой. Любой концепт времени и вечности может актуализироваться в конкретном произведении как опыт авторского переживания. Своя философия времени содержится во всяком состоявшемся художественно целостном произведении искусства. Всё искусство буквально дышит временем, насквозь пропитано им.

Точно так же дело обстоит и с произведениями киноискусства. Делёз усиливает это утверждение. Он пишет: «Кинематограф – это единственный опыт, в котором время дано как перцепция»<sup>20</sup>. Слова Тарковского о времени: «Время в кино становится основой основ, как звук – в музыке или цвет в живописи»<sup>21</sup> – сегодня стали своего рода эстетической формулой кино, как и мысль режиссёра о том, что кино есть изваяние из времени, запечатлённое время.

Понимать это надо буквально, а не как поэтическую метафору. Для кинодраматурга время – это рабочий материал. Отсюда и почти интимные отношения автора сценария со временем. Достаточно бегло взглянуть на инструментарий сценариста, чтобы увидеть – дело обстоит именно так. Например, в самом понятии «негативная история» уже ощущается темпоральная характеристика, так как речь идёт о событиях, предшествовавших экранному действию, но имеющих сюжетное значение. Негативная история – это прошлое в настоящем. Совершенно очевидна темпоральная окраска профессиональных

---

<sup>20</sup> Делёз Ж. Кино-2. Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 332.

<sup>21</sup> «De la figure cinematographique», – «Positif», no 249, decembre 1981.



терминов сценариста – «флешбэк», «флешфьючерс». Менее очевидна, но от этого не менее значима темпоральная сущность такого фундаментального понятия для теории и практики драматургии, как «точка». Такие вполне обыденно звучащие понятия, как «выбор героя» и «желание героя», в теории и практике кинодраматургии используются как, в общем-то, технические термины. В желании героя отчётлива связь настоящего и будущего. В выборе героя это будущее определяется.

Активно процесс формирования художественного времени идёт от замысла сценария (уже в сценарной заявке виден эскиз, контур художественного времени) и вплоть до самого завершения. В процессе работы над поэпизодным планом (синописом) сценарист буквально «мнёт» время сквозь пальцы, как скульптор глину.

Теория драматургии должна бы отразить эти процессы в самых общих чертах и закономерностях. Поэтому не может не удивлять та деликатная сдержанность, с которой многочисленные пособия и учебники по кинодраматургии обходят вопрос о художественном времени. По сути, теория художественного времени в кино подменяется рассуждениями о «сеттинге» истории. Под сеттингом понимается время и место действия.

В учебнике Л.Н. Нехорошева «Драматургия фильма»<sup>22</sup> анализ времени подчинён авторской типологии сюжета. Иными словами, речь идёт о том, что художественное время фильма, сюжет которого относится к определённому типу (автор учебника выделяет четыре типа сюжета), обладает определёнными свойствами. То есть время не является самостоятельным выразительным средством, оно – только качественная характеристика сюжета.

В своей книге Р. Макки подменяет вопрос о художественном времени рассуждениями о сеттинге истории: «Сеттинг истории имеет четыре измерения – период, длительность, локация и уровень конфликта. Первое временное измерение – это определённый исторический период. Где разворачивается действие? В современном мире? В прошлом? В гипотетическом будущем? Может быть, это необычная фантазия, как «Скотный двор» (Animal Farm) или

---

<sup>22</sup>Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: Учебник, М.: ВГИК, 2009. С. 344.

«Опаснейшее путешествие» (Watership Down), где момент времени непонятен или не имеет значения?»<sup>23</sup>

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

Однако Макки – практик, обладающий обострённым чувством кино. Именно это чувство, позволяющее безошибочно выделять талантливые вещи из общей массы, заставляет его написать следующее: «Период – это место истории во времени. Второе временное измерение – длительность. Какой период в жизни персонажей охватывает данная история? Десятилетия? Годы? Месяцы? Дни? Или, что бывает редко, продолжительность действия совпадает с экранным временем? Так, двухчасовой фильм «Мой обед с Андре» (My Dinner with Andre) рассказывает об обеде, который длится два часа. Картина «В прошлом году в Мариенбаде» (Last Year at Marienbad) – ещё более редкий пример, здесь ощущение времени вообще утрачивается. Фильм длится дольше, чем сама история, благодаря монтажу, частичному наложению, повторениям и/или замедленному движению. И хотя никто не пытался сделать нечто подобное в рамках целого полнометражного фильма, это блистательно реализовано в ряде эпизодов, самый известный из которых – "Одесская лестница" в картине С. Эйзенштейна «Броненосец "Потёмкин"». Реальный расстрел мирных горожан солдатами царской армии продолжался не более двух-трёх минут, которые потребовались для того, чтобы спуститься с верхних ступеней лестницы. На экране этот ужас длится в пять раз дольше»<sup>24</sup>.

Здесь же Р. Макки пишет о сложной трансформации, которую претерпевает время реальное при создании фильма, но ничего не говорит о законах, по которым происходит эта трансформация. Наблюдение теоретика о несовпадении длительностей процессов в жизни и на экране по сути верное, но поверхностное. Макки приводит примеры фильмов, устроенных сложно, видимо желая особо

---

<sup>23</sup>Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. С. 77.

<sup>24</sup>Макки Р. Цит. соч. С. 77 – 78.

подчеркнуть работу со временем как сложнейшую задачу киносценариста. Он обнаруживает прекрасную осведомлённость о том, как обстоит дело в практике создания киносценария, и отнюдь не склонен упрощать ситуацию. Макки пишет о «Мариенбаде» Алена Рене, но не говорит о том, как устроено время этого фильма, пишет не как теоретик, а как зритель, столкнувшийся с ускользающей реальностью.

Вероятно, «Мариенбад», созданный более полувека назад, можно было бы отнести к области курьёзов, к кинематографической кунсткамере, к сложным и непостижимым уникальным феноменам, если бы не одно обстоятельство. Существенные черты этого фильма угадываются в произведениях современного кинематографа. То есть, эта сложность, творчески препарированная другими режиссёрами, поставлена на службу искусству.

Примером может служить приём многократного присутствия персонажа в кадре, придуманный Аленом Рене, который реализует в своём фильме «Чемоданы Тульса Люпера» Питер Гринуэй. Различные исходы одной ситуации визуализирует Том Тыквер в фильме «Беги, Лола, беги!». Вспомним двойное решение финала в «В прошлом году в Мариенбаде»: в одном случае муж убивает героиню, в другом – она спокойно покидает гостиницу, последовав за возлюбленным.

Макки, указав скороговоркой на возможности работы кино со временем, более к этой теме не возвращается, тем самым освобождая себя от рассуждений об узких местах кинотеории (таким же образом он обходится, например, с проблемой определения понятия кинематографического жанра).

Это кажется довольно странным при том, что, начиная с Античности, ни один фундаментальный труд по теории драмы не обходится без решения (того или иного) проблемы художественного времени. Авторитет Аристотеля для искусства непререкаем. Большинство современных учебников по теории киносценариста базируются на Аристотелевой «Поэтике». Работа, созданная более двух тысяч лет назад, является своеобразной библией сценариста. В ней уже даётся понимание художественного времени как основы теории драмы.

В «Поэтике» нет и, очевидно, не может быть развёрнутого анализа художественного времени произведения, тем более пригодного для произведения кинематографа, однако, рассуждая о трагедии, философ со всей определённой отделая трагедию от эпоса именно по характеру темпоральности: «Эпическая поэзия сходна с трагедией (кроме величественного метра), как изображение серьёзных характеров, а отличается от неё тем, что имеет простой метр и представляет собою рассказ. Кроме того, они различаются длительностью. Трагедия старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходить из него, а эпическая поэзия не ограничена временем. (И в этом их различие.) Однако первоначально последнее допускалось в трагедиях так же, как в эпических произведениях»<sup>25</sup>.

Р. Ингарден выявляет структурный принцип, объединяющий произведение в целое, который интуитивно улавливал Аристотель: «Множественность разнородных компонентов литературного произведения (в частности, трагедии) первым отметил Аристотель в своей «Поэтике». Но уже и по тем компонентам, которые он перечисляет, можно видеть, что Аристотель ещё не постиг структурной основы произведения, а лишь эмпирически уловил некоторые его особенности, обратившие на себя внимание философа. Интересно, однако, что в числе компонентов произведения Аристотель называет и компоненты строго языкового характера, и такие, которые (например, характер, способ мышления, фабула [μυθος] и т. д.) сами по себе лежат вне языка, но всё-таки входят в произведение. Несмотря на многовековое влияние «Поэтики» Аристотеля, никто, к сожалению, не развил этих его наблюдений и не создал теории, которая могла бы быть подведена под эти конкретные суждения. Напротив, игнорировалось то существенное, чего Аристотелю удалось добиться, несмотря на упрощённость и примитивность своих рассуждений»<sup>26</sup>.

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

---

<sup>25</sup>Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др.-греч. В. Аппельрота, П. Платоновой, СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. С. 30.

<sup>26</sup>Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 24.

структурным принципом. Качественный состав этих элементов необходимо выяснить. Также необходимо установить сам структурный принцип, объединяющий эти разнородные элементы в единое целое. Выскажем гипотезу: структурным принципом является художественное время.

Другим основополагающим произведением по теории драмы следует считать сочинение Н. Буало «Поэтическое искусство». Оно, по-видимому, не оказало на теорию кино существенного влияния, тем не менее важно то, что, строя свою концепцию драмы, Буало жёстко оговаривает принципы построения художественного времени:

«Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:

Одно событие, вместившееся в сутки,

В едином месте пусть на сцене протечёт;

Лишь в этом случае оно нас увлечёт»<sup>27</sup>.

Буало накладывает на художественное время ограничение, смысл которого на первый взгляд лежит на поверхности, требование жёсткой временной рамки объясняется принципом правдоподобия.

Этот принцип правдоподобия кажется не более очевидным, чем рассуждения Аристотеля о том, что раньше время трагедии сближалось со временем эпической поэзии, то есть, было шире и свободнее, а теперь «старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца»<sup>28</sup>. Что стоит за этим «старанием», в общем-то, совершенно непонятно.

Ясно, что тут мы сталкиваемся с проблемой, требующей разрешения: почему две влиятельнейшие работы в области теории драматургии, сохраняющие столетиями свой авторитет, настаивают на заключении художественного времени

---

<sup>27</sup>Буало Н. Поэтическое искусство. Песнь Третья. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 55.

<sup>28</sup>Аристотель. Поэтика. С. 30.

трагедии в особую рамку? Проистекает это требование из одного источника или из разных?<sup>29</sup>

Глубокий анализ причин, по которым время сценического действия жёстко ограничивается, содержится в работе В.Я. Бахмутского «Театр слова» с важным подзаголовком «Время и пространство во французской классической трагедии»: «В отличие от циклического времени, свойственного античному сознанию, время в классицизме векторно, движется не по кругу, вытянуто в прямую линию, а потому вечное, устойчивое возможно здесь лишь как промежуток времени, выключенный из общего потока, заключённый в раму, как остановленное мгновение. Такой рамой, останавливающей время, и являются двадцать четыре часа, в которые развёртывается действие классической трагедии. В этот короткий срок должна быть полностью явлена сущность изображаемого, его вечные, устойчивые черты: в драме классицизма «здесь и теперь» совпадают с тем, что было всегда и везде»<sup>30</sup>.

Как видим, правило классицизма, зафиксированное в труде Буало, носит содержательный характер. Художественное время, введённое в жёсткие рамки, определяет и форму и, в «известном смысле», содержание драматического произведения эпохи классицизма. Владение этой формой предписывается драматургу как основа его ремесла.

В нашем исследовании важно не столько само содержание ограничений, вводимых для художественного времени Аристотелем и Буало, сколько объявленная ими необходимость ремесленного овладения приёмами его создания. Более того, Буало указывает также на влияние художественного времени на степень эмоциональной вовлечённости зрителя в происходящее на сцене.

Итак, два самых влиятельных труда по теории драмы исповедуют, по сути, один подход: теория драматургии начинается с разговора о строении художественного времени.

---

<sup>29</sup>Подробнее см. Мариевская Н.Е. О предпосылках создания теории художественного времени // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2014. №19. С. 49 – 60.

<sup>30</sup>Бахмутский В.Я. Пороги культуры. М.: Гелеос, 2005. С. 51.

Художественное время в кинематографе принципиально не может быть введено в жёсткие рамки подобных ограничений. Даже самый беглый взгляд на историю кинематографа позволяет обнаружить чрезвычайное многообразие временных форм. Казалось бы, именно поэтому кино само должно подталкивать теорию к созиданию концепций художественного времени. Этого, однако, не происходит.

Теория как будто не в силах схватить открывшееся живое многообразие. Тому есть веская причина, скрытая в том, как исторически строилось и формировалось научное знание не только в области теории литературы, но и научное знание как таковое. Время, освоенное философией, время, ставшее формой в искусстве, практически не было предметом рассмотрения науки, занимавшейся поиском законов, не зависящих от времени.

Причину подобного пренебрежения теории проблемой художественного времени следует искать в истории европейской науки. Европейский рационализм, в основе которого лежит элейское понимание бытия, возник вследствие исключения времени из сферы объективного бытия. Он строится на логическом формализме, который разрешает только логику двойных значений по закону исключения третьего. Это не означает, что не существует других логических систем.

Иначе строится, например, древнеиндийская логика или созданная в 1920 году трёхзначная логика Яна Лукасевича, положенная в основу квантовой механики.

Классическая европейская наука признаёт существование только двух онтологических сущностей (локусов) – бытия и мышления. Это мешает приписать времени собственный онтологический статус (локус). В Новое время тенденция по устранению времени усилилась.

Триумфом западной науки нужно считать рождение классической физики. К концу XIX века имя Исаака Ньютона становится нарицательным для обозначения всего образцового. Этика и политика черпали в теории Ньютона материал, которым подкрепляли свои аргументы. Утвердившись ещё при жизни в статусе общепризнанного гения, Ньютон примерно столетие спустя при могучей

поддержке авторитета Лапласа превратился в символ научной революции в Европе. Вследствие этого теория не располагала языком, позволяющим рассуждать о времени.

Мощные предпосылки создания теории художественного времени возникли только в начале XX века. Это произошло именно тогда, когда, наблюдая стремительное становление кинематографа, искусствознание замерло в ожидании концептов для исследования времени.

Релятивистская механика предложила концепт, который удовлетворял эти ожидания: «пространственно-временной континуум». С этого момента науки как будто обрели дар речи в разговоре о времени.

Влияние теории относительности не исчерпывалось физической наукой. О времяпространстве, или хронотопе, заговорили биологи. Важнейший опыт в изучении художественного произведения как темпоральной реальности принадлежит М.М. Бахтину. Бахтин, присутствовавший на докладе А.А. Ухтомского о хронотопе в биологии, исполнен энтузиазма. Он переносит хронотоп в область исследования художественных текстов. С этой методологией Бахтин связывает большие надежды: «Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»<sup>31</sup>.

С введением нового концепта начинаются фундаментальные исследования художественного времени: «Только недавно началась – и у нас, и за рубежом – серьёзная работа по изучению форм времени в искусстве и литературе»<sup>32</sup>.

На первый взгляд может показаться, что концепт, рождённый естествознанием, стал надёжным инструментом теории художественного времени. Концепт «хронотоп», прижился, стал общеупотребимым. Однако всё чаще его использование требует серьёзных оговорок. К известной осторожности призывает, например В.И. Тюпа в многократно переизданном учебном пособии «Анализ

---

<sup>31</sup>Цит. по: Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия». 2009. С. 72.

<sup>32</sup>Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики // Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике. М.: Художественная литература, 1975. С. 236.



художественного текста»: «Следует оговориться, что оригинальный бахтинский термин пострадал от некорректных его употреблений»<sup>33</sup>.

Едва ли причина неправильного употребления «хронотопа» кроется исключительно в легкомыслии тех, кто к нему прибегает. Корректное же применение состоит, по мнению учёного, в следующем: «Обращение к понятию хронотопа целесообразно лишь в тех случаях, когда "имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом"<sup>34</sup> архитектурного способа присутствия человеческого "я" в мире»<sup>35</sup>.

Логика такова, что применять концепт можно только тогда, когда осмысленное конкретное целое уже возникло. Это понимание резко сужает область применения понятия «хронотоп». Очевидный органический изъян самого концепта при этом ускользает от внимания. Приведём крайне радикальное, а вернее, агрессивное высказывание немецкого математика Германа Минковского, вскрывающее самую суть подхода релятивистской механики ко времени: «Воззрения на пространство и время, которые я намерен перед вами развить, возникли на экспериментально-физической основе. В этом их сила. Их тенденция радикальна. Отныне пространство само по себе и время само по себе должны обратиться в фикции, и лишь некоторый вид соединения обоих должен ещё сохранить самостоятельность»<sup>36</sup>.

Подобный радикализм едва ли допустим к такой тонкой и живой материи, как реальность художественного произведения. Что происходит со временем, обращённым в фикцию, перестающим существовать само по себе? Связанное с пространством, превращённое в фикцию время утрачивается. Литературоведение говорит о хронотопе дороги, хронотопе усадьбы, не замечая, что в самих этих названиях времени уже нет. Усадьба, дорога – это уже чисто пространственные

---

<sup>33</sup>Тюпа В.И. Цит. соч. С.72.

<sup>34</sup>Бахтин М.М. Цит.соч. С. 235.

<sup>35</sup>Тюпа В.И. Цит. соч. С. 72.

<sup>36</sup>Минковский Г. Пространство и время // Принцип относительности: Сб. работ классиков релятивизма. Л.: ОНТИ. 1935. С. 186.

объекты. Как и в физической модели, время здесь полностью растворяется в геометрии многомерного пространства.

Несводимость времени к пространству понятна – нельзя одновременно находиться в разных точках пространства, но в разные моменты времени можно находиться в одном и том же месте. И. Бродскому удалось схватить в поэтическом тексте самое существо дела:

«...Время больше пространства. Пространство – вещь.  
Время же, в сущности, мысль о вещи.  
Жизнь – форма времени. Карп и лещ –  
сгустки его. И товар похлеще –  
сгустки. Включая волну и твердь  
суши. Включая смерть...»<sup>37</sup>.

Колыбельная Трескового мыса. 1975.

В хронотопе время становится вещью, физической величиной. Искусственное связывание времени с пространством в едином концепте есть насилие над реальностью ради удобной физической модели: «Мир, схематическая картина которого создаётся принципом относительности, есть мир естествоиспытателя, есть совокупность лишь таких объектов, которые могут быть измерены или оценены числами, поэтому этот мир бесконечно уже и меньше мира – вселенной философа; а раз это так, то, конечно, и значение принципа относительности для философии не должно быть переоцениваемо»<sup>38</sup>.

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

Сам Бахтин, введший понятие хронотопа в литературоведение, был не склонен переоценивать картину, созданную релятивистской механикой. В работе «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин пишет: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно

<sup>37</sup>Бродский И.А. Часть речи: Избранные стихи. М., Азбука, Азбука-Аттикус, 1990. С. 291.

<sup>38</sup>Фридман А.А. Мир как пространство и время. Ижевск: НИЦ. Регулярная и хаотическая динамика, 2001. С. 5.

освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – "времяпространство"). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введён и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесём его сюда – в литературоведение – почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нём неразрывности пространства и времени (время как четвёртое измерение пространства)<sup>39</sup>.

Для Бахтина хронотоп не понятие, не термин, а именно концепт в точном понимании этого слова: «концепт (от лат. *conceptus* – собрание, восприятие, зачатие) – акт "схватывания" смыслов вещи (проблемы) в единстве речевого высказывания»<sup>40</sup>. Создавая свою теорию художественного времени, Бахтин понимает специфичность этого связанного, искусственного времени релятивистской физики. Бахтин угадывает, что время принципиально несводимо к пространству. Отсюда и тавтология, кажущаяся смысловая избыточность названия «Формы времени и хронотопа...».

Часто, когда понятие «хронотопа» сковывает мысль учёного, он совершенно свободно отбрасывает его, при необходимости меняя на «время» (например, «авантюрное время греческого романа»), чего нельзя сказать о других исследователях, применяющих этот конструкт автоматически.

Однако и Бахтину это удаётся не всегда. Хронотопический подход связывает и сковывает мысль Бахтина при анализе романов Достоевского. Бахтин выделяет в этих романах особую, ранее не встречавшуюся структуру: «Назовём здесь ещё такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп как порог; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома. Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни,

---

<sup>39</sup>Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234.

<sup>40</sup>Неретина С.С. *Концепт* // Новая философская энциклопедия: В 4 т./Ит-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 306.

кризиса, – меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме. У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени»<sup>41</sup>.

Хронотоп «порога» назван. Далее остановка. Бахтин не исследует этот хронотоп. Он делает поистине странный вывод относительно творчества Достоевского. По Бахтину, Достоевский мыслит свой мир не во времени, а в пространстве: «Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме. ...Достоевский, в противоположность Гёте, самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента»<sup>42</sup>.

В этом странном самом по себе заключении содержится в неявной форме утверждение: драматическая форма – это форма не временная, а пространственная. Для рассуждений о художественном времени фильма понимание временного характера драматической формы имеет определяющее значение. Бахтин же, как видим, делает акцент на пространственности драмы.

За частным суждением о темпоральных особенностях романов Достоевского стоит более общее и, уже очевидно, ошибочное суждение. Именно

---

<sup>41</sup>Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: 1975. С. 397.

<sup>42</sup>Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972 [1929]. С. 37.

здесь обнаруживается граница метода, основанного на введении понятия «хронотоп». Порог – не движение, не становление, а промедление – не мгновение времени, а невозможность двинуться вперёд навстречу будущему.

Бахтин, завершая свою работу «Формы времени и хронотопа в романе», утверждает необходимость дальнейшего последовательного применения хронотопического подхода: «Как мы уже говорили в начале наших очерков, изучение временных и пространственных отношений в произведениях литературы началось только совсем недавно, причём изучались преимущественно временные отношения в отрыве от необходимо связанных с ними пространственных отношений, то есть не было последовательно хронотопического подхода»<sup>43</sup>.

Но далее выражено сомнение: «Насколько такой подход, предложенный в нашей работе, окажется существенным и продуктивным, может определиться только в дальнейшем развитии литературоведения»<sup>44</sup>.

Устойчиво-некорректное применение концепта хронотопа привело к полному выхолащиванию из него всякого содержания и превратило его в фигуру речи, как и понятие пространственно-временного континуума.

Необходимо строго определить область применения хронотопического анализа.

Подход Бахтина оправдан и с успехом может быть применим к анализу готового художественного текста (под текстом можно понимать и кинематографическое произведение), текста, получившего свою окончательную форму, в котором все элементы выразительности взаимосвязаны.

Например, циклическое время в фильме Эдмунда Гулдинга «Гранд Отель» усиливается визуальной пространственной метафорой – сверкающим вращающимся турникетом, перемешивающим посетителей. Визуальный образ колеса становится ключевым и в фильме Дадока де Уита «Отец и дочь», воспроизводящего цикл человеческой жизни. Центральным в картине является образ круга: вращаются велосипедные колёса, ровный круг образуют заросли

---

<sup>43</sup>Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 405.

<sup>44</sup>Там же. С. 406.

камыша у лодки. Но далеко не всегда циклическое время поддерживается визуальными образами вращения, круга и пр.

Для практики кинематографа хронотоп не имеет существенного значения. В самом деле, трудно представить, чтобы кто-либо всерьёз в работе над сценарием озаботился созданием пространственно-временного континуума. Да и слово «континуум», означающее непрерывность, вступает в диссонанс с более привычным уху кинематографиста словом «монтаж», как раз означающим разрыв, стык, склейку.

Кроме того, в процессе создания фильма работа над художественным временем и над художественным пространством зачастую разнесены во времени. Так, временная форма складывается в момент работы над поэпизодным планом фильма и уточняется, а в редких случаях перевоссоздаётся на монтажном столе. Решение художественного пространства, заложенное в сценарии, осуществляется режиссёром, художником, оператором. Иногда по разным причинам место съёмки может кардинально изменяться. Как было, например, на картине Тарковского «Сталкер», когда съёмки, планировавшиеся в пустыне, были перенесены в среднюю полосу.

Какой бы ограниченной ни была область применения понятия хронотопа, работы Бахтина создали важные предпосылки для формирования целостной теории художественного времени. Они заключаются прежде всего в том, что художественное время мыслится как способ раскрытия смысла произведения. Художественное время для Бахтина – форма, обладающая устойчивостью в определённых границах.

Осознание связи времени и мышления принципиально важно для создания теории художественного времени кинематографического произведения. Так же, как понимание времени как формы, обладающей устойчивостью. Важно и то, что Бахтину удалось обнаружить инвариантные временные формы.

Понимание фундаментальной связи времени и мышления раскрыто в работах А. Бергсона и Ж. Делёза<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Подробнее см. Мариевская Н.Е. О подходах к построению художественного времени: М. Бахтин, Ж. Делёз // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2013. №18. С. 56 – 66.

Теория относительности, вызвавшая бурный интерес к проблеме времени, предлагала пути исследования, само это время устраняющие из рассмотрения. Эйнштейн, создатель теории, вполне определённо сформулировал свои представления: «Для нас, убеждённых физиков, различие между прошлым, настоящим и будущим не более чем иллюзия, хотя и весьма навязчивая»<sup>46</sup>. Культура столкнулась с «радикальным отрицанием времени, какого никогда не могли вообразить никакая культура, никакое коллективное знание»<sup>47</sup>.

Труды Бергсона – это то, что могла противопоставить философия релятивистской физике, обедняющей время, заменяющей его удобным для теоретических выкладок конструктом.

По А. Бергсону, все ограничения научной рациональности могут быть сведены к одному решающему: неспособности понять длительность, поскольку научная рациональность сводит время к последовательности мгновенных состояний, связанных детерминистическим законом. В полемике с Эйнштейном Бергсон пытается отстаивать множественность сосуществующих «живых» времён<sup>48</sup>.

Время Бергсона свободно от принудительной связи с пространством. Бергсоновское время менее всего вещь. Это живое, переживаемое время. Это время, гораздо лучше приспособленное для понимания и исследования художественного времени, чем сплавленное воедино с пространством время релятивистской механики. Именно сознанию дано непосредственно уловить незавершённую текучесть времени. Длительность означает, что человек живёт настоящим с памятью о прошлом и в предвосхищении будущего. Вне сознания прошлого нет, а будущее не настанет. Сознание скрепляет прошлое и будущее настоящим.

Количественная неразличимость моментов чужда сознанию, для которого один миг может длиться вечно. В протяжённом потоке сознания моменты времени

---

<sup>46</sup>Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания: Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб. 1992. С. 117.

<sup>47</sup>Пригожин И.И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках.: Изд. 2-е, доп. М.: Едиториал. УРСС, 2002. С. 176-177.

<sup>48</sup>Bergson H. Melanges. Paris: PUF, 1972. P. 1340-1346.

взаимопроницаемы, они могут нанизываться и укреплять друг друга. Конкретное время – это жизненный поток с элементами новизны в каждом из мгновений. Бергсон сравнивает это время с клубком, который, увеличиваясь, не теряет накопленное.

А механическое время можно сопоставить с образом жемчужного ожерелья. В механическом времени каждый момент существует сам по себе. Бергсон пишет: «Только внутри меня есть процесс организации и взаимопроникновения, образующий реально дрящееся время. Лишь благодаря моему внутреннему маятнику, отмеряющему колебания прошлого, я могу ощутить ритм настоящего времени...»<sup>49</sup>.

Для Бергсона невозможно мыслить изменение через неизменное. Природа – изменение, непрестанное сотворение нового, целостность, создаваемая в открытом по самому своему существу процессе развития – не может описываться старой моделью времени: «Мы замечаем в процессах только отдельные состояния, во времени мы видим только отдельные мгновения, и когда мы говорим о времени и о процессах, мы думаем о чём-то совершенно ином. Таково наиболее выделяющееся заблуждение, которое мы хотим исследовать. Оно состоит в убеждении, что мы можем мыслить об изменениях при посредстве неизменного и о движении при посредстве неподвижного»<sup>50</sup>.

Бергсон открывает строение внутреннего времени, соотнося его с абсолютом: «Если я хочу приготовить себе стакан подслащённой воды, то что бы я ни делал, мне придётся ждать, пока сахар растает. Этот незначительный факт очень поучителен. Ибо время, которое я трачу на ожидание, – уже не то математическое время, которое могло бы быть приложено ко всей истории материального мира, если бы оно вдруг развернулось в пространстве. Оно совпадает с моим нетерпением, т. е. с известной частью моей длительности, которую нельзя произвольно удлинить или сократить. Это уже не область мысли,

---

<sup>49</sup>Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 117.

<sup>50</sup>Бергсон А. Творческая эволюция: Материя и память / Пер. с франц. Минск: Харвест, 1999. С. 343.



но область переживания. Это уже не отношение; это принадлежит к абсолютному»<sup>51</sup>.

Интуиция Бергсона поразительна: «Когда дело идёт о том, чтобы мыслить процессы становления или выражать их в словах, или хотя бы воспринимать их, мы просто заставляем действовать известного рода внутренний кинематограф. Мы можем резюмировать всё предшествующее следующим образом: механизм нашего обычного познания имеет кинематографический характер»<sup>52</sup>.

Это рассуждения философа. Но вот как пишет кинематографист:

«... Течение жизни, явленное во времени.

...

Ощущение времени.

...

Где начинается ритм?

Что такое ошибка в ритме?

Ритм – это прежде всего непрерывность.

Непрерывность не абстракция – единство проводимой мысли»<sup>53</sup>.

Сходство с Бергсоном поразительное! Непрерывность как единство проводимой мысли утверждает В. Пудовкин. Невозможно подвергать сомнению авторитет Пудовкина как режиссёра, хотя интерес к его теоретическим рассуждениям сегодня остыл, как вообще остыл в России интерес к отечественной теоретической мысли при выраженном интересе к переводной литературе. Причина не столько в состоятельности или несостоятельности научных школ, сколько в огромном авторитете американской киноиндустрии, особенно коммерческом измерении её успехов. Поэтому необходимо сказать, что «Кубрик начинающим режиссёрам рекомендовал трёх авторов: Пудовкина, Фрейда и Станиславского. На него повлияли все трое»<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup>Там же. С. 23.

<sup>52</sup>Бергсон А. Творческая эволюция. С. 339.

<sup>53</sup>Пудовкин Вс.И. Собр. соч. Т. 3. М.: Искусство, 1974-1976. Т. 3. С. 253–254.

<sup>54</sup>Нэрмор Д. Кубрик. М.: Rosebud Publishing, 2012. С. 22.

Мысль в становлении – вот ключ к пониманию темпоральности кино. Анализируя самые разные концепты, Делёз и Гваттари пишут: «Становление – вот настоящий концепт»<sup>55</sup>.

Ж. Делёз не просто принимает основные положения Бергсона практически без оговорок. Некоторые главы его книг, фундаментальных исследований кинематографа, снабжены подзаголовком: «Комментарий к Бергсону». Делёз называет это теорией кинематографического восприятия до кинематографа. Но если Бергсон утверждает кинематографичность мышления, то по Делёзу верно и обратное: сам кинематограф – средство разворачивать мысль.

Реальность мысли кинематографического произведения оказывается более ощутимой, чем та физическая реальность, которую оно якобы повторяет. Для Делёза структура кинематографического произведения почти совпадает с тем, как устроена сама мысль.

Ж. Делёзу удаётся показать, что кинематограф обладает возможностью непосредственной репрезентации мысли. Несмотря на то значение, которое могли бы иметь работы Делёза для понимания самой природы кино, они имеют в теории весьма неопределённый статус.

Причин тому можно назвать несколько. Первая – «зависание» между киноведением и философией. Для философов книга перегружена анализом фильмов, для киноведов – тяжеловесным понятийным аппаратом и оторванностью от практики создания фильма. У самого Делёза есть, пусть в скобках, скороговоркой сказанное указание на неблагоприятную эпоху: «Пользу теоретических книг по вопросам кино часто ставят под сомнение (особенно теперь, ибо эпоха не благоприятствует)»<sup>56</sup>.

Достаточно сильное утверждение Делёза о том, что кино способно непосредственно представлять мысль, указывающее на особый статус кино как искусства, разделяют далеко не все. В книге «Camera lucida» Р. Барт отказывает кино в философичности: «Не в моей власти, сидя перед экраном, закрыть глаза – в

---

<sup>55</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.

<sup>56</sup>Делёз Ж. Кино-2. Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С. 614.

противном случае, вновь их открыв, я уже не застаю того кадра. Кино побуждает к постоянной прожорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа...»<sup>57</sup>.

Лотман указывает на структурный принцип, лежащий в основе соединения отдельных кусков кинопроизведения в целое: «То, что изображение в кино подвижно, переводит его в разряд «рассказывающих», нарративных искусств, делает способным к повествованию, передаче тех или иных сюжетов. <...> Последовательное развёртывание эпизодов, соединённых каким-либо структурным принципом, и является тканью рассказывания»<sup>58</sup>.

Более того, это положение усиливается Лотманом в утверждении, которое можно было бы назвать презумпцией осмысленности: «В кино мы не рассуждаем, а видим. Это связано с тем, что логика, организующая нашу мысль по своим законам, требующим строгой упорядоченности причин и следствий, посылок и выводов, в кинематографе часто уступает место бытовому сознанию с его специфической логикой. Так, например, классическая логическая ошибка «post hoc, ergo propter hoc» («после этого, значит, по причине этого») в кино обращается в истину: зритель воспринимает временную последовательность как причинную. Это особенно заметно в тех случаях, когда автор соединяет логически не связанные или даже абсурдно несочетаемые куски: автор просто склеивает несвязанные части, а для зрителя возникает мир разрушенной логики, поскольку он заранее предположил, что цепь показываемых ему картин должна находиться не только во временной, но и в логической последовательности.

Это убеждение зиждется на презумпции осмысленности, зритель исходит из того, что то, что он видит: 1)ему показывают; 2)показывают с определённой целью; 3)показываемое имеет смысл. Следовательно, если он хочет понять показываемое, он должен понять эту цель и смысл. Нетрудно осознать, что эти представления являются результатом перенесения на фильм навыков, выработанных в словесной сфере, – с навыков слушанья и чтения, то есть,

---

<sup>57</sup>Барт Р. Camera lucida: Комментарии к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 2011. С. 102.

<sup>58</sup>Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. С. 162.

воспринимая фильм как текст, мы невольно переносим на него свойства наиболее нам привычного текста – словесного»<sup>59</sup>.

По Лотману, изъять смысл из фильма невозможно. То есть, у кино всегда есть мысль. Фильм, таким образом, не только имеет возможность быть повествованием, а всегда является им, представляя собой последовательное развёртывание эпизодов, соединённых структурным принципом.

В своих рассуждениях о монтаже Г. Аристарко не выходит на идею монтажа как средства создания художественного времени, но он воспроизводит слова Пудовкина, которые важны для наших рассуждений. Важны потому, что он говорит об очевидном, но если очевидное закреплено с такой подробностью на бумаге, то тому должна быть причина: «Кинематографическая картина, а следовательно, и сценарий, бывает разбита на весьма большое количество отдельных кусков, настоящий сценарий, который может быть пущен в работу, должен непременно предусматривать это главное свойство кинематографической ленты. Сценарист должен уметь писать на бумаге так, как это будет показываться на экране, точно обозначая содержание каждого куска и их последовательность»<sup>60</sup>.

Разрабатывая теорию монтажа, С.М. Эйзенштейн утверждает: «Кино – это средство разворачивать мысль»<sup>61</sup>.

Это положение, как чрезвычайно важное, воспроизводится Делёзом в его работе «Кино 1. Образ-время»: «Монтаж проходит через соединения, купюры и ложные соединения и определяет глобальное Целое (третий бергсоновский уровень). Эйзенштейн неустанно повторял, что монтаж и есть целое фильма, его Идея»<sup>62</sup>.

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

---

<sup>59</sup>Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. С. 162.

<sup>60</sup>Цит. по: Аристарко Г. История теорий кино М.: Книга по требованию, 2012. С. 88.

<sup>61</sup>Эйзенштейн С.М. Монтаж. Драматургия киноформы. М.: 2000. С. 520.

<sup>62</sup>Делёз Ж. Кино-1. Образ-время. пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. С. 75.

художественного времени. Фалесу Милетскому приписывают мысль: «Мудрее всего время, ибо оно раскрывает всё»<sup>63</sup>.

Монтаж есть мысль. Что стоит за этим отношением? И как в нём обнаруживается время? П. Флоренский сформулировал задачу следующим образом: «Как организуется в сознании время?»<sup>64</sup>. В рассуждениях учёного 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>65</sup>.

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

Приведём пример. Фильм Ван Вармердама «Северяне» – это последовательно разворачивающаяся история взросления юного Томаса, сына мясника. Структурно она близка всем историям, связанным с прохождением героем инициации: первая любовь, первый сексуальный контакт, обретение и утрата мечты, ниспровержение отца – Томас узнаёт его секрет (застаёт в яме в лесу в состоянии жалкой растерянности в момент преследования очередной жертвы).

Однако первая сцена, пролог, который предпослан этой истории, придаёт ей совершенно особую окраску. Перед хмурым фотографом какие-то люди: мужчина, женщина, ребёнок. Они напряжённо всматриваются в объектив фотоаппарата. Фотограф недоволен: «Вы должны смотреть с надеждой!» Мужчина спрашивает: «С надеждой на что?» Эта реплика кажется странной. Похоже, стоящие перед камерой люди находятся в глубоком замешательстве. Фотограф отвечает с

---

<sup>63</sup>Цит. по: Подольный Р.Г. Освоение времени. Киев, 1984. С. 3.

<sup>64</sup>Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественном произведении. С. 227.

<sup>65</sup>Там же.

энтузиазмом убеждённого в справедливости очевидного: «На будущее, разумеется!»

Слово «будущее» произнесено. Надежда и будущее накрепко связаны воедино. Все с облегчением выдыхают, как будто фотограф сообщил нечто неожиданное, разрешающее тяжёлое сомнение. На лицах мужчины и женщины сияют улыбки. Фотограф доволен: «Вот так другое дело!» Снимок сделан.

В следующем кадре мы видим выцветший рекламный плакат: на голубом фоне все трое – мужчина, женщина, ребёнок. Под снимком подпись: «Две тысячи квартир должно быть построено к лету пятидесятого». Этот кадр дополняет титр: «Лето шестидесятого».

Стало быть, действие происходит вовсе не в настоящем. Мы попадаем в наступившее будущее. То есть, время осуществившейся мечты? Разумеется, нет. Построена только одна улица. И – всё. На пустыре брошенная бетономешалка с выросшей в ней за десять лет зелёным побегом. Таков пролог. Наступившее будущее становится настоящим, но это настоящее несовершенно, остро ущербно по отношению к ожиданиям. Оно другое. Живое. В этом настоящем живёт мальчик Томас, сын мясника – живая зелёная веточка. Мальчик растёт, взрослеет, его мечты сбываются. И в этом прологе ключ ко всему фильму.

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

Приведём рассуждение Ю. Лотмана о монтаже: «Киномонтаж также можно выделить двух родов: присоединение к кадру другого кадра и присоединение к кадру его же самого (с какими-либо модалными изменениями или без них: смену коротких динамических кадров сверхдлинным и неподвижным можно рассматривать как результат – во втором случае – можно рассматривать как результат во втором случае – монтажа, при котором к кадру присоединён он сам). Монтаж разных кадров активизирует смысловой стык, делает его основным носителем значений, монтаж однородных кадров делает стык незаметным, а смысловой переход – постепенным. Поэтому, хотя монтаж по своей природе предполагает дискретность, при демонстрации ленты с имманентным переходом

кадра в кадр для зрителя дискретность скрадывается так же, как в живой речи скрадываются границы между структурными единицами»<sup>66</sup>.

Смысловой стык возникает при соединении разнородных элементов. Но в каком случае художественное время двух различных монтажных отрезков фильма является не одинаковым, а соединение этих отрезков рождает новый смысл?

Если фильм состоит из отрезков, темпоральность которых можно определить как настоящее время, то как вообще может возникнуть смысловой стык?

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

Лотман как будто отрицает саму возможность этой неоднородности: «... Время зрительных искусств, сравнительно со словесными, бедно. Оно исключает прошедшее и будущее. Можно нарисовать на картине будущее время, но невозможно написать картину в будущем времени. С этим же связана бедность других глагольных категорий изобразительных искусств. Зрительно воспринимаемое действие возможно лишь в одном модусе – реальном. Все ирреальные наклонения: желательные, условные, запретительные, повелительные и пр., все формы косвенной и несобственно-прямой речи, диалогическое повествование со сложным переплетением точек зрения представляют для чисто изобразительных искусств трудности»<sup>67</sup>.

Мысль об исключении прошлого и будущего времени из кино моментально вызывает в памяти слова Блаженного Августина: «Ясно одно: будущего и прошлого нет, а потому неправильно говорить о существовании трёх времён: прошедшего, настоящего и будущего. Правильнее было бы сказать, что есть настоящее прошедшего, просто настоящее и настоящее будущего»<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup>Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПб., 2005. С. 337.

<sup>67</sup>Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 349–350.

<sup>68</sup>Августин А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / Аврелий Августин. М.: АСТ, 2003. С. 204.

Произведение кинематографа состоит из кадров, каждый из которых принадлежит настоящему времени, но это настоящее время разное. Сплавленное с прошлым или будущим, оно образует различные модусы.

Мысль Августина настолько точно проецируется на материю кино, что включающий её отрывок исповеди был экранизирован Фолькером Шлёндорфом в фильме «Озарение», созданном в рамках проекта «На десять минут старше», инициированном Вимом Вендерсом специально для исследования художественного времени средствами самого кинематографа.

Действительно, как раз настоящее время как таковое, просто настоящее, является для кино проблемой. И вопрос о том, что такое это настоящее время, нуждается в самом серьёзном рассмотрении. Ж.-Л. Годар сказав, что «суть кино в том, что настоящего времени в нём не бывает никогда. Разве что в плохих фильмах!»<sup>69</sup>, – уловил самое существо дела.

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

исследование самого структурного принципа;

исследование качественного своеобразия внутрикадрового времени.

Необходимо выявить природу всех компонентов кинематографического произведения и показать своеобразное строение и характерный способ существования фильма. За структурой можно увидеть связь, с одной стороны, с автором, с другой – с реальным миром, а также связь реального мира с автором и с читателем.

Понимание художественного времени даёт ключ к исследованию построения формы кинопроизведения.

Работы И. Пригожина стали ярким проявлением смены научной парадигмы, движение интереса науки от бытия к становлению.

Необходимо сказать, что временные искусства всегда, когда речь идёт о сюжетном тексте, воспроизводят необратимые процессы. Так, в трагедии

---

<sup>69</sup>Статья Годара по поводу «Страсти». (Mond, 27 мая 1982).



полностью разрушается исходная ситуация: из хаоса, из обломков рождается новый мир. Становясь свидетелем этих потрясающих душу преобразований, зритель испытывает катарсис, очищение души через ужас и сострадание. Слепление царя Эдипа необратимо.

Имеет ли наука язык для того, чтобы говорить о том, чем владеет искусство с момента своего возникновения? До недавнего времени не имело. Наука, по существу, занималась только линейными процессами. Идея линейности являлась доминирующей в европейской культуре на протяжении практически всей её истории, ибо освоенные до сих пор типы системной организации объектов (от простых составных до развивающихся) могли быть адекватно интерпретированы только в этой парадигме. Р. Нисбет пишет: «На протяжении почти трёх тысячелетий ни одна идея не была более важной или хотя бы столь же важной, как идея прогресса в западной цивилизации»<sup>70</sup>.

По существу это означало отрицание времени.

Ещё в начале XX века ситуация оставалась неизменной. И теория относительности, и квантовая механика, с которыми связывают прорыв в физике, являются ярким примером подобного отрицания. Так, И. Пригожин пишет: «Обратимость законов, равно как и законов обеих фундаментальных наук, созданных в XX столетии – квантовой механики и теории относительности, – выражает такое радикальное отрицание времени, какого никогда не могли вообразить никакая культура, никакое коллективное знание»<sup>71</sup>.

Переход к новой парадигме в науке произошёл в термодинамике, исследующей необратимые процессы. Это стало началом процесса, получившего название «переоткрытие времени». Понятие «переоткрытие времени» предложено И. Пригожиным. В работе, которая так и называется – «Переоткрытие времени», он пишет: «Ныне физика обрела точку опоры не в отрицании времени, а в

---

<sup>70</sup>Можейко М.А. Нелинейных динамик теория // Постмодернизм: Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 499.

<sup>71</sup>Цит. по: Можейко М.А. Переоткрытие времени // Постмодернизм: Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. С. 566.

открытии времени во всех областях реальности, в каждой области физики мы вновь и вновь находим связанное со становлением материи необратимое время»<sup>72</sup>.

Становится очевидно, что необратимость отражает сущностные характеристики мира. Парадигма нелинейности, актуализированная в физике, начинает влиять на все области знания. В науке XX века произошёл поворот, значение которого трудно переоценить: «Коренное изменение во взглядах современной науки, переход к темпоральности, к множественности можно рассматривать как обращение того движения, которое низвело аристотелевское небо на землю. Ныне мы возносим землю на небо. Мы открываем первичность времени и изменения повсюду, начиная с уровня элементарных частиц и до космологических моделей»<sup>73</sup>.

Универсальность подобного взгляда отражает современное определение времени: «Время – форма протекания всех механических, органических и психических процессов, условие возможности движения, изменения, развития»<sup>74</sup>.

Это определение само по себе уже продуктивно для исследования художественного времени. Но у Пригожина есть утверждение, которое можно прямо и безоговорочно отнести к области драматургии кино. Пригожин пишет: «Может быть выделено по меньшей мере три условия, которым отвечает любая история: необратимость, вероятность, возможность появления новых связей»<sup>75</sup>.

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

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

---

<sup>72</sup>Можейко М.А. Переоткрытие времени. С. 566.

<sup>73</sup>Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М.: Едиториал УРСС, 2001. С. 269.

<sup>74</sup>Лысенко В.Г. Время // Новая философская энциклопедия: В 4 т./ Ит-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 451.

<sup>75</sup>Цит. по: Можейко. М.А. Нелинейных динамик теория. С. 499.

необратимость,  
вероятность,  
возможность появления новых связей.

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

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

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

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

Достоевский создаёт ситуацию необратимого перехода из настоящего в будущее; из хаоса настоящего через выбор и случайность наступает, осуществляется будущее. Мгновение Достоевского – это время взрыва, время, когда точка настоящего – это вспышка, стремительно развёртывающаяся в будущее.

Достоевский – мастер писать скандал. Но что такое скандал как структура? Скандал – это хаос. Исход скандала не определён, неизвестен. Сцену скандала невозможно написать, не зная и не учитывая его особых временных свойств. Здесь невозможно обойтись лишь ремарками, указывающими на странность, необычность поведения персонажей.

Совершенно очевидно, что авторы сериалов, прибегающие к ремаркам: «едва удерживает себя в руках», «вопит», «истерит» (эта ремарка из области курьёзов, но тем не менее встречается в сценариях многосерийных мелодрам), пытаясь воспроизвести скандал, не достигают цели.

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

Теория нелинейных динамик предлагает универсальный подход, применимый к самым разнообразным областям исследования. Д. Рюэль писал: «Рассуждать о судьбе империй в истории человечества на самом деле достаточно амбициозное занятие, но даже здесь можно сделать некоторые выводы и указать на непредсказуемость. Можно понять энтузиазм, который охватил учёных, когда они осознали, что подобные проблемы находятся в пределах их понимания»<sup>76</sup>.

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

---

<sup>76</sup>Рюэль. Д. Случайность и Хаос. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика». 2001. С. 47.

шире и глубже осуществляет оно синтез, т. е. тем сплочённее и цельнее берётся им время»<sup>77</sup>.

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

В отношении этой активности Флоренский высказывается весьма радикально. Её отсутствие или даже снижение ведут к распаду художественной формы: «Активностью сознания время строится, пассивностью же, напротив, расстраивается: распадаясь, оно даёт отдельные, самодовлеющие части, и каждая из них лишь внешне прилегает к другой, но из восприятия одной нельзя тут предчувствовать, что скажет нам другая»<sup>78</sup>.

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

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

Важным выводом из приведённых рассуждений является, во-первых, утверждение о том, что теория драматургии кино не может быть построена без понимания природы художественного времени фильма;

во-вторых, положение о том, что в настоящий момент сформировались предпосылки создания теории художественного времени, которые следует усматривать в возникновении таких концептов, как «становление».

---

<sup>77</sup>Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 224.

<sup>78</sup>Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. С. 227.

## 1.2. Линейное время в структуре фильма

Линейное время кажется формой времени, наиболее простой для изучения, а его включение в художественную структуру выглядит самоочевидным. 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 интересно для рассмотрения уже потому, что 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 А. 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.

Вопрос об историческом времени в художественной структуре фильма представляется недостаточно изученным, хотя возможности кинематографа зримо воссоздавать прошлое были осознаны почти одновременно с возникновением кино<sup>79</sup>.

Не ставился как таковой и вопрос о временной структуре исторического фильма. В теории кино понятие «исторический фильм» связывается не столько со временем, сколько с представлением о событийности. Попытки определить, что такое «исторический фильм», сводятся к указанию на то, что это фильм о реальных событиях прошлого. Так, энциклопедия кино определяет исторический

---

<sup>79</sup> Подробнее см. Мариевская Н.Е. Историческое время в структуре фильма. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2009. №1. С. 10 – 25.

фильм следующим образом: «Исторический фильм, произведение киноискусства, сюжет которого основан на изображении реальных событий и, как правило, реальных персонажей исторического прошлого»<sup>80</sup>. Это определение ясно отсылает к событию, но тут важно указание на то, что историческое событие является сюжетообразующим, то есть определяет всю структуру фильма. К событийности отсылает и определение, которым оперирует Л.Н. Нехорошев в работе о драматургии исторического фильма: «Исторический фильм, в отличие от игровой картины, построенной на современном материале, где событие бывает придуманным, основан на действительных событиях, происшедших в давние времена»<sup>81</sup>.

Однако «современный» фильм, снятый о событиях сегодняшнего дня, через какое-то время воспринимается как фильм, «сюжет которого основан на изображении реальных событий исторического прошлого». Фильм Михаила Ромма «Человек № 217» как фильм об актуальных событиях, о судьбе русской девушки, угнанной в Германию, сегодня воспринимается как фильм о «событиях исторического прошлого», фильм о Великой Отечественной войне.

Это же справедливо и в отношении фильма Лео Арнштама «Зоя», или «Жила-была девочка» Виктора Эйсымонта. Эти фильмы связаны с определённым историческим временем, они воспринимаются как фильмы о войне, военном времени. Историзм фильмов, связанных с масштабными социальными потрясениями современности, понятен.

Настоящее время, время создания, определяя сюжет фильма внутри его художественно структуры, становится историческим временем.

Любопытное определение, ставящее знак равенства между костюмным и историческим фильмом, находим в Свободной энциклопедии: «Историческое или костюмное кино – род кинематографа, изображающий конкретные исторические эпохи, события и личности прошлого. Различают историко-биографические

---

<sup>80</sup>Козлов Л.К. Исторический фильм. Кино: Энциклопедический словарь / Ред. С.И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 156.

<sup>81</sup>Нехорошев Л.Н. Особенности драматургии исторического фильма на примере творческой истории создания фильма «Александр Невский». М.: ВГИК, 1986. С. 3.

фильмы о реальных исторических деятелях, иллюстрирующие их жизненный путь ("Спартак", "Александр Невский"), и историко-приключенческие фильмы о вымышленных персонажах прошлых лет, зачастую с остросюжетной интригой ("Граф Монтекристо", фильмы про Индиану Джонса). Исторические фильмы нередко являются экранизациями исторических романов»<sup>82</sup>.

В этом определении на требование реконструкции исторического события накладываются ещё и жанровые рамки. Понятно, что вышедший в 1952 году фильм Стенли Донена и Дина Келли «Поющие под дождём» не удовлетворяет приведённому определению исторического фильма. Он не реконструирует исторические события, его жанровая принадлежность не вызывает сомнений – это жанр мюзикла. Перед нами наивная, условная история любви и успеха двух молодых людей, актёра и актрисы. Но их судьба, их успех неразрывно связаны с наступлением новой эры в кинематографе, эры звукового кино. Собственно, на этом и строится вся интрига. Можно ли считать приход звука в кино историческим событием или нет? Очевидно, это событие, и событие значительное, если не для хода истории, то для развития культуры.

Картина База Лурмана «Мулен Руж» не воспроизводит исторических событий, но в ней действуют «реальные персонажи исторического прошлого», речь идёт о ярком, гротескном образе Тулуз-Лотрека. Атмосфера ушедшей эпохи, прямой, сумасшедшей, напоённой звуками канкана и парами абсента, эпохи, когда миром правит любовь, воссоздаётся авторами с трепетом и нежностью. Дух творческого и любовного экстаза увлекает авторов и волнует зрителей. Музыка, костюмы, персонажи принадлежат историческому прошлому.

Роберт Макки «историческую драму» рассматривает именно в рамках исследования кинематографических жанров: «Если мы посмотрим шире, то увидим фильмы сложных жанров, которые создаются на основе сеттингов, стилей исполнения или приёмов кинопроизводства, включающих в себя множество самостоятельных жанров. Они похожи на дома с большим количеством комнат, где могут поселиться один из основных жанров, поджанры или их комбинация»<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup>Исторический\_фильм Википедия, URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (Дата последнего обращения 5.07.2014)

<sup>83</sup> Макки Р. Цит. соч. С. 92.



Как уже отмечалось, книга Р. Макки носит не столько теоретический, сколько практический характер, то есть в ней речь идёт об определённых конвенциях в отношении понятия «историческая драма», существующего в рамках американского коммерческого кинематографа.

И тем не менее, насколько правомерно сопряжение исторического фильма с понятием жанра? Рассмотрим примеры. В фильме «Завтрак у Тиффани» нет ни исторических персонажей, ни исторических событий, он не попадает ни под одно из приведённых определений исторического фильма, однако историческое время в нём явственно присутствует. Более того, точными датами фильм, словно булавкой, прикалывается к историческому времени. Мы узнаём, что в 1952 году герой фильма Пол Варжак впервые опубликовал свои рассказы, что со времён литературного дебюта героя прошло почти десять лет. Всё это время Пол, забросивший литературу, находился на содержании богатой любовницы. Встреча с эксцентричной и трогательной Холли Голлайтли заставляет Пола предпринять попытку найти своё место в жизни. Вероятно, историю взаимоотношений Пола и Холли можно перенести в другое историческое время, нельзя принципиально отрицать возможность ремейка, переносящего действие, скажем, в наши дни. Однако локализация действия во времени, в чётко ограниченном отрезке истории оказывается важной для его художественного своеобразия: фильм несёт в себе визуальный образ ушедших шестидесятых, воспринимается как энциклопедия мод того времени.

Историческое время может входить в структуру как фильма любого кинематографического жанра, так и авторского фильма. Следовательно, мы имеем дело с нежанровым понятием, и оно должно быть исследовано именно вне связи с жанром. Проблема исторического времени лежит в иной плоскости, чем вопрос о событийности.

Советские фильмы 60-х годов о современниках становятся фильмами о шестидесятых годах. Иногда именно игровые картины формируют образ исторического прошлого, даже становятся его символами.

Проблема исторического времени в структуре фильма оказывается значительно сложнее и шире проблемы собственно «исторического фильма».

Кинематографическое произведение может обладать достаточно сложной временной структурой, в которой историческое время может быть «встроено» различным образом, и объём этого «включения» может варьироваться. Для анализа художественного времени фильма важно не только как, в каком объёме историческое время включается в структуру фильма, но и то, с какими другими временными формами соседствует, сопрягается и сплавляется внутри художественного целого.

Исследуем 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. В фильмах подобного рода историческое время не прорезает острым ножом ткань настоящего и не просачивается в неё, оно непосредственно разворачивается перед зрителем, сохраняя логику движения из прошлого в будущее, хронологическую последовательность событий.

Происходящее на экране создаёт иллюзию непрерывного времени. «Прошлое – то, что ты видишь сейчас, ты – очевидец» – вот главный посыл таких фильмов, таков метод их создания от начала работы над сценарием до монтажа. Именно так они и воспринимаются зрителями: «Так было. Я вижу это своими глазами». Их время – настоящее исторического прошлого.

Рассуждая об «исторической драме», Роберт Макки подчёркивает: «История человечества служит неиссякаемым источником материалов для рассказов, причём в любом доступном воображению виде. Однако этот сундук с сокровищами опечатан, и надпись предостерегает: прошлое должно стать настоящим»<sup>84</sup>.

Оно им и становится в силу самой специфики кино.

Название фильма Элема Климова является своего рода манифестом репрезентации художественной реальности как подлинно исторической – «Иди и смотри». Волей режиссёра зритель становится очевидцем, свидетелем зверств фашистов на оккупированной территории. Реальность войны воспроизведена в предельно укрупнённых, пугающих деталях.

---

<sup>84</sup> Макки Р. Цит. соч. С. 92.

Так же подходит к историческому материалу Семён Аранович в картине «Торпедоносцы». Подробнейшим образом проработана реальность рутинной работы лётчиков: мы не только видим повседневную работу пилотов морской авиации, но почти физически ощущаем шероховатость мёрзлого льда на фюзеляжах самолёта. Мы видим, как скользят по крылу галоши, сброшенные пилотом перед вылетом, как натягивается перчатка на руке, сжимающей штурвал. Важной становится любая подробность нехитрого быта военных лётчиков. Стеклянные графины с компотом на столах в офицерской столовой, ящики с маргарином, упавшие в воду, стенгазета, увековечившая подвиг погибших экипажей, – все эти детали, не бросаясь в глаза, активно работают на достоверность. История перестаёт быть историей, преобразуясь в настоящее. При этом преобразовании происходит как бы «укрупнение» реальности, возрастает роль художественной детали, автор стремится быть предельно убедительным в воспроизведении фактур. Реальность войны воспроизводится с такой степенью скрупулёзности, что существование в структуре фильма кадров хроники военных лет не только не компрометирует игровые кадры, напротив, усиливает их достоверность. Исторический фильм тяготеет к документальной эстетике. Включение в структуру фильма хроникальных кадров вполне органично. Само присутствие хроники в картинах служит подтверждением достоверности происходящего на экране. Стыки между игровыми сценами и хроникой сглажены в монтаже. По сути дела, игровой материал восполняет то, что не было снято хроникёрами, ту часть реальности, которую не снимали тогда. Но она существовала и была такой, как её показывают авторы фильма.

О родстве хроники и игрового фильма пишет Сергей Эйзенштейн: «Хроника – стадия художественного фильма. Начальная. Совершенно так же, как наскальное изображение и орнамент – стадия будущего изобразительного искусства»<sup>85</sup>.

Время самой хроники выглядит однородным. Представляется, что именно в хронике историческое время находится в наиболее свободной, не связанной с другими временами форме. Однако это не так. Между человеком и реальностью

---

<sup>85</sup>Эйзенштейн С.М. Похвала кинохронике. Метод: В 2 т., Т. II. М.: Музей кино; Эйзенштейн центр, 2002. С. 449.

всегда существует драматическое взаимодействие. Чтобы фиксировать нечто на киноплёнку, нужно не просто осознавать это нечто как значимую реальность, нужно понимать смысл происходящего.

Известно, что реальность первых дней Великой Отечественной войны ошеломляла фронтовых операторов. События развивались совсем не так, как предполагалось в довоенное время. Как профессионалы они, безусловно, понимали свою задачу: запечатлеть войну на киноплёнку с максимальной степенью достоверности. Однако, видя реальность, участвуя в происходящем, они тем не менее не снимали. Вернее, снимали не всегда.

Оператор Анатолий Крылов пишет об этой невозможности снимать ту реальность, которая находится прямо перед глазами: «Город Смоленск я видел до войны красивым, чистым, зелёным, на берегу Днепра, со стенами старинного Кремля. А сейчас от окраины, где были в основном деревянные дома, остались лишь трубы да груды пепла. Целые кварталы и улицы превращены в груды развалин, выжжены с зияющими дырами вместо окон. Многие дома ещё горят, и люди, где могут, борются с огнём. Старая женщина, по-видимому тяжело пережившая налёт авиации, стоит на коленях у развалин своего дома и, уставившись глазами в одну точку, машинально собирает пепел в свой фартук. Железнодорожный вокзал полуразбит, на путях разбитые составы и паровозы, многие вагоны горят. Над городом в июльской жаре стоит дымный смрад. Картина для первого раза, конечно, удручающая. Мы, девять операторов, смотрели на этот хаос с раскрытыми глазами, ошеломлённые»<sup>86</sup>.

В этом отрывке ключевым словом является слово «хаос». Хаос означает, что все возможные варианты развития событий оказываются равновероятными. Прогноз будущего не детерминирован. Реальность пугает, сбивает с ног. Оператор в сложившейся ситуации теряет ориентиры.

В таком же положении документальное кино оказалось и в двадцатые годы, когда было принято решение фиксировать на плёнку совершенно всё. Л. Эсакиа, иронично переформулируя высказывания Эсфири Шуб, пишет: «Наша эпоха очень интересна, мы должны отобразить её для будущего, т.е. снимать всё и

---

<sup>86</sup> Цит. по: Война на экране. сост. Зак М.Е., Михеева Ю. В., М.: Материк, 2006. С. 20.

складывать для того, чтобы в будущем могли иметь понятие о нашей эпохе. Это уже получится работа на архив»<sup>87</sup>.

В условиях Великой Отечественной войны по понятным причинам (не только техническим, но и этическим) такой подход был неприемлем. О невозможности снимать, просто фиксировать на плёнку всё происходящее пишет и Роман Кармен: «Вспоминаю, что, когда я увидел, как на моих глазах был сбит советский самолёт, и когда были обнаружены трупы лётчиков, я не снимал это, просто не снимал! У меня камера была в руках, и я, давясь слезами, смотрел на это, но не снимал. Теперь я себя проклинаяю за это»<sup>88</sup>.

Вопрос, что снимать и как снимать, оставался ключевым для кинодокументалистов на протяжении всей войны. Можно сказать, что реальность войны специфическая, она отличается особой динамикой, ставит перед кинематографистом целый ряд не только, и даже не столько художественных задач, сколько задач нравственных. Это справедливо, как справедливо и в отношении фиксации любой реальности. Анализ военной кинохроники позволяет с особой ясностью показать то, что характерно для хроники вообще. Во время войны проблема отношений художника и реальности проявляется с особой остротой и драматизмом, но они те же, что и в любое другое время.

На осмысление сути происходящего на войне ушло два года. В октябре 1943 года Комитет по делам кинематографии издаёт указ «О мероприятиях по улучшению работы по систематизации документальной кинолетописи». А второго декабря 1943 года Главкинохроника издаёт директивное письмо «О съёмках кинолетописи».

Этот документ чрезвычайно интересен, это та матрица, которая заполняется хроникальными съёмками:

«Одна из важнейших задач фронтовых кинооператоров в районах, освобождаемых Красной армией, – это съёмки следов злодеяний и разрушений, совершенных немецко-фашистскими захватчиками...

Объектами съёмки должны быть:

---

<sup>87</sup>Леф и кино // Новый Леф. 1927 г. № 11/12 .

<sup>88</sup>Цит. по: Война на экране. Зак М.Е., Михеева Ю.В.,С. 21.

разрушенные и взорванные немцами памятники, а также дома, предприятия, общественные здания, мосты и другие сооружения;

внешний и внутренний вид варварски разгромленных жилищ, музеев, школ, библиотек, церквей;

места, где фашисты учиняли расправу над советскими людьми: помещения гестапо, места казней, трупы убитых и замученных граждан, лагеря пленных красноармейцев;

моменты опознания среди убитых своих родных и друзей; люди, вырвавшиеся из фашистского плена, убежавшие из Германии; дети, у которых немцы убили родителей; матери, потерявшие в дни оккупации детей;

вещественные свидетельства немецких издевательств над жителями советских городов и сел; надписи разного рода: объявления, плакаты с угрозами, запрещениями, приказами гитлеровского командования; бирки, повязки, которые надевались немецкими рабовладельцами на наших людей; все другие следы злодеяний и разрушений, совершённых оккупантами»<sup>89</sup>.

Этот документ мог появиться, когда возникла некоторая дистанция между реальностью и кинематографом. Война была осознана. Эти два года были необходимы, чтобы взглянуть на происходящее со стороны, отодвинуться от происходящего. Война не просто осознана, выявлена логика событий, связь между прошлым и будущим. Хроника становится обвинительным материалом для грядущего суда над преступлениями фашизма. Хроника фиксирует вещественные свидетельства злодеяний фашизма.

Ролан Барт пишет: «История истерична, она конституируется при условии, что на неё смотрят – а чтобы на неё посмотреть, надо быть из неё исключённым»<sup>90</sup>. Хроникёр не может быть в принципе исключённым из происходящего. Но он обязательно смотрит на реальность со стороны и под определённым углом зрения. То есть дистанция существует. Хотя именно в хронике она предельно мала.

---

<sup>89</sup>Цит. по: Война на экране. С. 23.

<sup>90</sup>Барт Р. Camera Lucida. М.: Ad marginum, 1997. С. 98.

Неправильно видеть в военных приказах о кинохронике исключительно идеологическое давление. Здесь имеет место необходимое осмысление фактов реальности, попытка систематизации и определённый прогноз будущего: «Война закончится, и хроника станет обвинительным документом». У человека, взявшего в руки кинокамеру, должно быть определённое представление о том, что он видит. То есть предпосылка сюжета возникает ещё до того, как камера оказывается включённой. Это не разработанный сюжет, не сформированная художественная структура, но это, безусловно, её зерно, в котором будут содержаться потенции дальнейшего истолкования отснятого кадра, возможности его монтажного бытия.

Военная хроника уже в момент создания не механическая фиксация реальности, а её сложно сформированный образ. Можно говорить о стилистических особенностях кинохроники Второй мировой войны, снятой кинематографистами разных стран. О различных подходах хроникёров к реальности войны пишет Г.С. Прожико, различая стилистические особенности советской, американской, японской и британской кинохроник. Так, английская хроника имеет свои яркие особенности запечатления реальности: «Английское пропагандистское кино периода войны, при всём драматизме противостояния маленькой Англии мощи немецких бомбардировок, отличается отчётливой сдержанностью интонации повествования (к примеру, фильмы Х. Джениннга). Всё это реализовывалось уравновешенностью композиций, спокойствием камеры, резонансным совпадением невозмутимости поведения англичан в кадре и гармоническим и сдержанным способом их запечатления. Здесь явственно отражался менталитет великой нации, принимавшей все испытания с невозмутимой готовностью»<sup>91</sup>.

Стилистические особенности немецкой кинохроники обладают яркой динамикой: хроника начала войны, периода побед резко отличается от хроники последних дней войны, когда фашистская Германия проигрывает войну.

Хорошо исследованы особенности советской кинохроники времён войны, её эмоциональность, пристальное внимание к человеку на войне и от этого – приверженность к крупным планам.

---

<sup>91</sup>Прожико Г.С. Концепции реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 122.

Хроника не просто слепок происходящего – это художественная форма, в которую это изображение настоящего облечено. Эта форма рождается из активного взаимодействия человека и реальности. Оператор не просто фиксирует ту или иную реальность на плёнке, например бой, он выстраивает художественный образ боя. Это становится сложной художественной задачей.

Оператор Марченко пишет: «Что же это такое получается? Можно снимать в самом пекле, поймать в лучшем случае пару осколков, а в кадр это пекло не всегда поймаешь. Можете представить моё состояние: идёт танк с десантниками, я слежу за ним, он в кадре, а буквально за кадром в двух сантиметрах – разрываются подряд три перелётных снаряда, осколки над головой просвистели, а что пользы в этом? На плёнку ведь взрывы не попали»<sup>92</sup>.

Реальность как бы ускользает от фиксации. Так, оператор Михаил Глидер пишет: «Я снимал лесной бой, и снова испытал большую досаду. В глазок аппарата я видел то, что мог увидеть будущий зритель. Однако это было очень мало. Верхушки деревьев падали как бы сами по себе. Полёта пуль, конечно, видно не было. Я мог запечатлеть только отдельные перебежки. Впечатления боя, который я наблюдал глазами, отрываясь от аппарата, не получалось»<sup>93</sup>.

Идёт не просто фиксация события, а активный поиск художественной формы, способной выявить полноту и содержание происходящего. Г.С. Прожико в работе, посвящённой исследованию становления языка документального кино пишет: «К сожалению, ещё крепки иллюзии и заблуждения, трактующие экранный документ всего лишь как слепок с действительности... Между тем, очевидно, что само перемещение факта жизни на экран превращает его в элемент художественного пространства, в строительный материал авторской концепции мира и личности»<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup>Цит. по: Война на экране. Сост. Зак М.Е., Михеева, Ю.В. С. 38.

<sup>93</sup>Там же. С. 39.

<sup>94</sup>Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино). М.: ВГИК, 2011. С. 5.



С. Эйзенштейн, рассуждая о сюжете как проблеме формы, цитирует Гёте: «Материал видит каждый перед собою, содержание находит лишь тот, кто хоть немного с ним связан, а форма остаётся тайной для большинства»<sup>95</sup>.

Таким образом, нельзя говорить о фиксации исторического времени на плёнку. Художественное время хроники создается, конструируется активной волей автора, его эстетической и нравственной позицией. Художественное время хроники возникает из столкновения внутреннего мира человека, менталитета хроникёра и исторической реальности. Для того чтобы выявить своё отношение к событию, передать ощущение его трагизма, величия, обыденности нужно искать средства выразительности.

Возможно, устранив человека из процесса отражения реальности, мы получим чистое, «беспримесное» историческое время? Насколько правомерна такая постановка вопроса? С. Эйзенштейн пишет о возможности беспринципно-эйдетической хроники: «Хроника – это стадия наскального изображения и орнамента в истории художественного фильма. В хронике те же две фазы: 1) наскальная и 2) орнамент. Первая – это эйдетическая стадия: автономная фиксация. Такова "старая" хроника: дореволюционная одноточечная типа "Патэ – журнала". Беспринципно-эйдетическая»<sup>96</sup>.

Представим, что из отношения хроника = реальность устраняется посредник – оператор. Что же остаётся? Кинематография в чистом виде, историческое время в его естественном непрерывном течении. Казалось бы, дело обстоит именно так.

И тем не менее движущееся изображение реальности, зафиксированной на плёнке, не есть сама реальность. Это даже не копия физической реальности. Это новая реальность, обладающая своими особыми, порой трудноопределимыми свойствами, которые иногда лишь угадываются. Но их воздействие на зрителя оказывается достаточно сильным.

Это ощущалось с момента возникновения кинематографа. Максим Горький пишет о своих впечатлениях от посещения кинематографа: «Вчера я был в царстве

<sup>95</sup>Эйзенштейн С.М. Метод: В 2 т., Т. I. М.: Музей кино, 2002. С. 342.

<sup>96</sup>Эйзенштейн С.М. Цит. соч. С. 449.

тений. Как странно там было, если бы вы знали. Там звуков нет, нет красок. Там всё – земля, деревья, люди, вода, воздух – окрашены в серый однотонный цвет, на сером небе – серые лучи солнца, на серых лицах – серые глаза, и листья деревьев серы, как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения. Объяснюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или безумии. Я был у Омона и видел синематограф Люмьера – движущиеся фотографии. Впечатление, производимое ими, настолько необычно, так оригинально и сложно, что едва ли мне удастся передать его со всеми нюансами, но суть его я постараюсь передать. Экипажи едут из перспективы на вас, прямо на вас, во тьму, в которой вы сидите, идут люди, появляясь откуда-то издали и увеличиваясь по мере приближения к вам, на первом плане дети играют с собакой, мчатся велосипедисты, перебегают через дорогу пешеходы, проскальзывая между экипажами. Всё движется, живёт, идёт на первый план картины и исчезает куда-то с него»<sup>97</sup>.

Этот фрагмент часто приводится в литературе как пример наивного удивления, неподготовленности восприятия. Однако дело тут не в наивности. Новизна зрелища обостряет восприятие его специфичности, его сущностных особенностей. Максим Горький, несомненно, улавливает особую сновидческую природу кинематографа, то, что позволило Кристиану Метцу определить кино как «нереальную реальность».

Хроника всегда сон, сон о прошлом. Это особое свойство хроники, не только фиксировать реальность, но выявлять её зыбкость, эфемерность, указывать на то, что стоит за границей видимого мира и активно используется в кинематографе.

В игровых фильмах, сделанных в подчеркнута документальной манере с широким использованием хроники, предметом исследования становится не только видимая, но и ускользающая, скрытая сторона бытия.

Так в «Торпедоносцах» режиссёр Семён Аранович стремится показать героя в момент гибели. Это уже не просто фиксация свершающегося события. Для

---

<sup>97</sup> Горький М. (M. Rasatus) Беглые заметки // Нижегородский листок, 1896, 4 июля. Цит. по: Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. М.: Искусство, 1965. С. 3–4.

режиссёра важен сам переход в небытие. Используется приём оптического искажения, когда лицо гибнущего стрелка снимается через толстое стекло фонаря самолёта. Мы видим не реальность смерти, а её метафизику.

Фильм Элема Климова «Иди и смотри» о страхе. Страх – вот главное оружие фашистов, и потому победа над страхом означает победу над врагом. Авторами ставится задача средствами кино вызвать эмоцию страха у зрителя, заставить зрителя пережить иррациональный необъяснимый ужас. Это воздействие достигается через искажённую фонограмму, выбор странных, экспрессивных ракурсов. Совмещение игрового материала, отснятого в подобной манере, с хроникой возможно именно благодаря особым свойствам хроники.

В любой своей форме, как сюжетной, так и «беспринципно эйдетической», хроника несёт в себе сложный образ реальности.

Не представляется возможным вычленить неделимый «атом» исторического времени, хотя попытки подобного рода предпринимались. С этим связано введение в научный обиход понятия «кинодокумента». (Подчеркнём, что понятие «кинодокумент» жёстко связано с физическим носителем: это кадр на плёночном носителе. Оцифрованное или смонтированное изображение документом не является.) Само по себе понятие кинодокумента в принципе не связано с экранным бытием. Проблема исторического времени не решается на уровне кадра. Это прежде всего проблема сюжета.

Часто смысл, спрятанный в хронике, извлекается сопоставлением её с игровыми кусками. Иногда это совмещение на первый взгляд носит причудливый, фантастический характер.

Примером фильма, выполненного в документальной стилистике, где хроника дополняется снятыми под хронику игровыми эпизодами, является картина Вуди Аллена «Зелиг». Фильм рассказывает о человеке, якобы невероятно популярном в двадцатые годы. Таким образом, историческое время входит в картину, определяя всё её визуальное своеобразие. Однако включение в структуру фильма хроники, фотографий не затеняет игры со зрителем, яркой визуальной метафоры – «человек-хамелеон». Мы видим и распознаём «подлог». Не может человек, оказавшись рядом с чернокожим, сам стать чернокожим или

превратиться в выдающегося психиатра во время беседы с врачом. Бытовая способность обывателя к мимикрии гротескно преувеличена. Это преувеличение легко считывается зрителем, и он охотно включается в игру, предложенную режиссёром. Нас делают очевидцем невозможного. Перед нами фильм-мистификация, игра со зрителем, и хроника – важный элемент этой игры. Но здесь есть правдивый, глубоко укоренённый в реальности 20-х годов и в реальности XX века, конфликт: Аллен строит сюжет на противопоставлении индивидуального и массового, обезличенного. Он находит яркую форму этому глубинному конфликту эпохи. Маленький, обыкновенный человек из толпы – вот социальная база фашизма. Из хроники извлекается тот сюжет, который в ней уже содержался в потенции. И тут фильм Аллена, построенный на эстетике гротеска, в сюжетном отношении оказывается близким документальной картине М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Оба фильма относятся к исторической реальности всерьёз, вычлняя главный конфликт исследуемой эпохи: конфликт массового и индивидуального. Утрачивая индивидуальность, человек не способен нести ответственность за происходящее. Он сливается с толпой. В обоих фильмах историческое время существенно, именно оно составляет ядро их временной структуры.

Полагаем, что о подлинном историзме кинопроизведения можно говорить в том случае, когда конфликт, лежащий в его основе, принципиально не может быть перенесён в иное время. То есть главный драматургический конфликт укоренён в конкретном историческом времени, и сюжет, понимаемый как эволюция этого конфликта, оказывается неразрывно связанным с историей.

При таком подходе к историческому фильму, например, фильм-экранизация «Три мушкетёра» не является историческим. Авантюрный сюжет легко переносится в другую эпоху или разыгрывается между партиями кошек и собак в мультипликационном фильме. Связь авантюрной интриги с историческим фоном очень непрочна, да и неважна. А, скажем, комедия Игоря Савченко «Случайная встреча» историчен. Легкомысленному себялюбцу герою Самойлова, противостоят коллектив и коллективная мораль. Основной конфликт фильма между старым и новым, между новой коллективистской моралью и старым

индивидуализмом и себялюбием лежит в основе огромного числа фильмов советской эпохи и перестаёт быть актуальным вместе с её завершением. Время фильма «Случайная встреча» для сегодняшнего зрителя – настоящее прошлое. То есть фильм утверждает: «Так было». Но и здесь структура фильма осложнена наложением иного времени. Фильм не просто отражает реалии эпохи, он одновременно формирует представление о той модели будущего, которая господствует в тот момент в сознании людей. Это не утопия, не идеальная абстрактная модель будущего. Это – экстраполяция тенденций настоящего, краткосрочный прогноз. Историческое время здесь оказывается двухслойным: «Так есть, и мы хотим, чтобы так было». «Настоящее настоящего» сопряжено с настоящим будущего.

Даже в фильмах, выполненных в подчёркнуто документальной эстетике, таких, как «Третья Мещанская», настоящее настоящего, историческое время, оказывается связанным с другими формами времени. Так, мы видим фантазии и мечты героев, представленные в форме визуальных образов: Николай в кресле-качалке, мечтающий о домашнем тепле, личико младенца, которое для Людмилы превращается в лицо куклы.

История возникает в настоящем, когда схвачен глубинный конфликт эпохи, когда авторскому анализу подвластно драматическое столкновение судеб и интересов людей, а через это столкновение открывается происходящее.

Через призму конфликта рассматривает исторический фильм Сергей Эйзенштейн. Работая над фильмом «Иван Грозный», режиссёр формулирует принципы создания фильма на историческом материале. В центре его внимания смысл борьбы Ивана Грозного за Великую Русь. То есть речь идёт о смысле истории, раскрывающемся в конфликте: «Те факты, которые я считаю "характерными", ибо "характерен" не сам факт по себе, но наличие его в концепции исторического понимания и "освещения" факта определённым историческим сознанием. [Сюжеты] "Смерти Ивана Грозного", "Князя Серебряного", пропитанных бульварщиной романов Льва Жданова (например, "Царь-опричник") глубоко отличны [от нашего] по выбору материала, ибо отбор этот диктуется различием концепции либеральничающей интеллигенции периода

царской России XIX века от нашей концепции, интересующейся не сомнительно "маниакальным" истолкованием характера Ивана, но смыслом той борьбы, которую Иван вёл за единую великую Россию, в противоположность слабой "заштатной" державе, чем неминуемо было бы наше государство в условиях феодальной раздробленности. Этот субъективный отбор является "высшей правдой" для каждой частной эпохи. С исторической правдой и полной объективностью подход к истории совпадает лишь на нашем этапе развития»<sup>98</sup>.

Иными словами, «субъективный отбор фактов» подчинён авторскому пониманию истории, взгляду из настоящего. Понимание это невозможно вне анализа главных конфликтов эпохи. При таком понимании задач автора при создании исторического фильма драматург мыслится как носитель определённой философии истории. Задача осмысления истории вовсе не чужеродна по отношению к искусству.

Р. Дж. Коллингвуд пишет: «Идея истории принадлежит каждому человеку в качестве элемента его сознания, и он открывает её у себя, как только начинает осознавать, что значит мыслить»<sup>99</sup>. Именно авторская «идея истории» и формирует главный конфликт исторического фильма.

Рассуждая о проблеме фильма, создаваемого на историческом материале, С. Эйзенштейн ставит вопрос о том, что в истории может быть предметом специального кинематографического интереса: «Какой материал привлекателен? Какими признаками должен обладать сам материал, чтобы "увлечь", например, драматурга на то, чтобы волнующую его мысль или идею "произнести" посредством именно этого материала?»<sup>100</sup>

Концепция исторического процесса может рождаться вместе с открытием, осмыслением фактов истории.

«Однако без смутной предпосылки, ищущей материала оформления, никакой материал бы не стал привлекать!

Конечно, материал... драматичный.

<sup>98</sup>Эйзенштейн С.М. Метод. Т. I, С. 252.

<sup>99</sup>Коллингвуд Р. Дж. Идея истории: Автобиография. М.: Наука, 1980. С. 14.

<sup>100</sup>Там же. С. 14.

Но драматичный значит: содержащий конфликт.

Конфликт человеческих судеб.

Но что лежит основным пластом в конфликтах судьбы человеческих групп или индивидов? Куда бы ни глянули: в конфликт ли внутри человека, в конфликт ли драматической ситуации, – в подавляющем большинстве это прежде всего и неизменно процесс столкновения разных социальных форм сознания»<sup>101</sup>.

Запомним это определение. Для С. Эйзенштейна главный конфликт эпохи, требующий художественного воплощения, это «столкновение разных социальных форм сознания». В формуле Эйзенштейна сопряжено настоящее и прошлое, концепция истории современна, но базируется она на анализе конфликтов исторической реальности, динамики исторических процессов.

Близок к Эйзенштейну в своём понимании исторического фильма В.Б. Шкловский: «История является предметом познания и для учёного-историка и для кинодраматурга, пишущего исторические сценарии»<sup>102</sup>.

История как предмет исследования актуализируется в историческом фильме через новое современное понимание её движущего конфликта, принципиально недоступное людям прошлого. И если С. Эйзенштейн концентрирует своё внимание на открытии конфликта ушедшей эпохи, то интерес В. Шкловского смещён в сторону исследования персонажей, постижения типического через детали: «Художник должен тщательно отбирать характерные детали. Выясняя сущность типов через сюжетные положения, показывая общее через единичное»<sup>103</sup>.

Принципиально иной подход к историческому фильму в частности и к образу исторической реальности в кинематографе в целом у Роберта Макки. В предложенном им определении исторического фильма баланс отношения настоящее = историческое резко смещён в сторону настоящего. Макки пишет: «Сценарист, в отличие от поэта, не может надеяться на то, что получит признание

---

<sup>101</sup>Коллигвуд Р. Дж. Цит. соч. С. 252 – 254.

<sup>102</sup>Шкловский В.Б. Характер в сценарии исторического фильма // За сорок лет: Статьи о кино. М.: Искусство, 1965. С. 185.

<sup>103</sup>Шкловский В.Б. Цит. соч. С. 205.

после смерти. Ему необходимо найти свою аудиторию сегодня. Поэтому лучшим применением исторического антуража и единственным законным оправданием переноса действия фильма в минувшие времена, приводящего к многомиллионному увеличению бюджета, является хронологический сдвиг, когда через прошлое, как сквозь прозрачное стекло, вы показываете настоящее»<sup>104</sup>.

Это утверждение кажется странным. Если конфликт принадлежит настоящему времени, то наиболее полно и ясно он может быть воплощён именно в настоящем времени. И в этой форме будет наиболее понятным и волнующим для зрителя. Вероятно, должно быть объяснение необходимости такого «сдвига» действия фильма в прошлое. И мы находим такое объяснение: «Многие современные противоречия оказывают на людей настолько гнетущее действие или содержат в себе такой глубокий конфликт, что их сложно инсценировать в сеттинге сегодняшнего дня, не вызывая отвращения у зрителей. Нередко подобные дилеммы лучше всего наблюдать с безопасного временного расстояния. Историческая драма шлифует прошлое, превращая его в зеркальное отражение настоящего...»<sup>105</sup>.

Что означает загадочная формула «Историческая драма шлифует прошлое»? Идёт ли речь о современной интерпретации конфликта, укоренённого в иной исторической эпохе или только о помещении современного конфликта в «исторический антураж»? В первом случае речь идёт именно об историческом фильме, во втором – о приёме исторической стилизации.

Историческую стилизацию можно определить как художественную имитацию внешних примет определённой исторической эпохи. Стилизация не претендует на изображение глубинных исторических конфликтов. Это прежде всего художественный приём. Сам же конфликт произведения может принадлежать как настоящему, так и иметь вневременное значение.

Приём исторической стилизации активно используется братьями Коэнами в картине «Человек, которого не было» – это фильм о невозможности для человека обрести своё лицо, свой голос. Герой фильма, парикмахер Эдд Крейн, живёт в

---

<sup>104</sup>Макки Р. Цит. соч.. С. 92.

<sup>105</sup>Макки Р. Цит. соч.. С. 92.



крошечном городке Санта-Роза неподалёку от Сакраменто. Он пытается вырваться из ловушки косного существования и попадает в лабиринт, в котором причины не связаны со следствиями, разумные объяснения выглядят неразумно и невозможное оказывается возможным. Тема лабиринта, абсурдности существования, поглощает собой тему несовершенства мира, построенного на корысти и деньгах. Даже в смертный сон Эда Крейна проникает рекламный агент, предлагающий асфальт для дорожек. Вырваться из этого лабиринта можно, только умерев. Герой фильма принимает смерть на электрическом стуле без раскаяния и сожаления, с надеждой, что там сможет сказать то, для чего не находилось слов здесь. Перенос действия фильма в прошлое не просто даёт ему совершенно особое визуальное решение, он позволяет отодвинуться от конфликта «человек – реальность», увидеть его масштаб. Вопросы, которые ставит фильм: «Что такое душа? Где проходит граница жизни и смерти?» – не принадлежат конкретной исторической эпохе.

Мощный конфликт в фильме братьев Коэнов разворачивается в изысканных декорациях. В оболочку исторической стилизации вложен современный конфликт. Фильм интересен своим глубинным конфликтом, поданным в форме, понятной и хорошо воспринимаемой зрителем. Приём стилизации художественно оправдан.

Вневременной конфликт лежит в основе фильма Джона Патрика Шенли «Сомнение». «Борясь со злом, ты на шаг дальше от Бога, но рядом с ним» – такова формула конфликта в этой картине. Героиня фильма сестра Элозиус идёт до конца в своём стремлении защитить ученика от опасности развращения, но в том, что эта опасность реальна, она не уверена. Сомнение остаётся, и оно мучительно разъедает душу героини. Противоречие неустранимо: если есть подозрение, надо действовать, спасать учеников, их души, но всё равно остаётся вероятность ошибки. Бдительность может оказаться излишней, а активные действия могут разрушить жизнь невинного человека. И хотя действие фильма «Сомнение» строго локализовано в начале семидесятых годов прошлого столетия, это не имеет существенного значения ни для понимания конфликта, ни для уяснения характера героев. В самом общем виде конфликт можно сформулировать так: «Борьба добра

со злом». Тут действительно не так важно, в каком «историческом антураже» этот конфликт разворачивается.

Действие фильма Алексея Учителя «Космос как предчувствие» начинается в конце пятидесятых годов XX века, в эпоху первых спутников, а заканчивается в 1961-м – полётом Гагарина в космос. Но фильм не о космосе. Главный конфликт фильма намечен сразу достаточно энергично резким противопоставлением на боксёрском ринге наивного «несвободного» Конька и свободолюбивого романтического Германа. Космос в фильме – только метафора, метафора свободы. Если записать название картины с учётом этого соображения – «Свобода как предчувствие» – то идея картины предельно обнажается. Собственно, и спрятана она неглубоко: тот, кто не стремится к свободе, обречён стать двойником, тенью, слиться с толпой, безликой массой. Так и происходит с Коньком – он второй сорт, двойник, тень. Прекрасен же Герман, плывущий в ледяных волнах навстречу золотым огням иностранного судна. В сущности, заявленный конфликт оказывается неразработанным автором. Мы не знаем, как Герман понимает свободу и для чего она ему нужна. Сама идея бегства пришла к нему от политического заключённого, от которого он узнал «всю правду». Какова эта правда, в фильме не говорится. Лишённые конкретики положения фильма становятся штампами.

Слабая энергия главного конфликта фильма оказывается разрушенной мощной энергией хроники. Именно хроника несёт в себе ощущение истории, счастья достижения, разделяемого многими людьми. В системе, предложенной Учителем, – «рабство или свобода» – нам становится понятно: за Гагарина все рады потому, что он единственный вырвался, обрёл свободу. Такова метафора. Но она накладывается на конкретно-историческую реальность: полёт в космос – триумф целого народа, его науки, его веры, труда и терпения. Хроника влечёт за собой целый шлейф смыслов, работающих против сюжета фильма «Космос как предчувствие». Возникает противоречие, к которому оказались чувствительны и зрители, и критики. Финал картины двоится.

Н. Сирипля пишет: «Миф о космосе, бравадно увенчанный документальными кадрами прохода Гагарина по Красной площади, становится

здесь не предчувствием свободы, но способом констатации вековечного рабства: нечего рыпаться, бежать куда-то, здесь тепло и кормят, а чтобы утолить мужское самолюбие – вот вам погремушка, повод для национальной гордости, вера в великий подвиг, который можно совершить, не выпадая из медвежьих объятий системы»<sup>106</sup>.

Противоречие между хроникой и игровой частью картины очевидно. Но каково его содержание? По мнению автора статьи, между «предчувствием свободы» и «мифом о космосе». Дело обстоит прямо противоположным образом: неразработанная тема свободы вступает внутри художественной структуры в противоречие именно с исторической реальностью, запечатлённой хроникой, с реальностью освоения космоса. Конфликт человека и системы мог стать основой сюжета, но не стал.

Главным событием фильма Алексея Германа-младшего «Бумажный солдат» становится полёт первого человека в космос. Здесь режиссёр обошёлся без хроники. Парадоксальным образом полёт в космос становится уже не знаком свободы, как в картине «Космос как предчувствие», а знаком разочарования, тщеты всякого усилия. Фильм о крушении надежды.

В одном из своих интервью режиссёр говорит: «Я думаю, идеалисты есть, но мы с ними мало пересекаемся. Они выдавлены из общественно-политической жизни, и большинство наших знакомых с ними общаться боятся. На мой взгляд, будет сейчас странно звучать, но для меня всегда вопрос – где мы живём, как живём и как будем жить – являлся одним из основных. Для меня эта история про то, что... все заканчивается говном. Так или иначе»<sup>107</sup>.

Именно эта циничная, может, чуть печальная констатация переносится в прошлое. Проблема в том, что сюжет разочарования помещается в историческую ситуацию, связанную как раз с подъёмом, ожиданием нового, невиданным энтузиазмом. Неудачная локализация современного конфликта в историческом времени не даёт возможности поверить ни в главного героя, ни в реальность происходящего на экране. К этому добавляется крайне небрежное отношение к

---

<sup>106</sup>Сиривля. Н.А. Дело в нюансах. Космос как предчувствие // Искусство кино. 2005, № 10. С. 6.

<sup>107</sup>Сиривля Н.А. Цит. соч. С. 6.

решению художественного пространства: современные вагоны, автомобили, неряшливое решение костюмов персонажей, случайный реквизит и пр.

Режиссёр и сам понимает, что время первых полётов иное, чем то, которое он конструирует в своём фильме: «Мне было интересно попробовать понять, что такое начало 60-х. Я тогда не жил, но это время, в которое, по моим представлениям, некоторая часть людей очень верила. Верила в возможность. В то, что, так или иначе, всё может получиться»<sup>108</sup>.

Но фильм не о вере, а об утрате веры. Именно в предлагаемых обстоятельствах места и времени действия этот сюжет кажется неубедительным, недостоверным. «Исторический антураж» приобретает самодовлеющее значение.

Вне убедительного конфликта история превращается в муляж. «Муляж исторического времени» – крайний, предельный случай стилизации. Историческое должно быть осмыслено. Осмыслено в формах драматургического конфликта. Без этого осмысления невозможно ощутить художественное историческое время как подлинное. Или конфликт, помещённый в определённое историческое время, должен быть крупнее и значительнее, масштабнее локально-исторического, иметь вневременное значение.

История как таковая А. Германа-младшего не интересует. Почему же режиссёр не снимает о современности? В одном из своих интервью А. Герман говорит: «Я раньше не понимал как. Это же не просто взять камеру и придумать историю из какой-то московской жизни, добавить хорошего, прекрасного, ужасного, чтобы все боялись. Видимо, сейчас я буду снимать кино про сегодня. Я не могу для себя чётко ответить, почему я до сих пор этого не сделал. Наверное, не о чем было эмоционально, интеллектуально, как угодно, – говорить. Не накопилось»<sup>109</sup>.

Можно говорить о бегстве в историю от настоящего. О некоторой форме эскапизма. Это при том, что в последние годы в российском кинематографе вышло значительное количество фильмов, действие которых разворачивается в историческом прошлом.

---

<sup>108</sup>Афиша, №236, 3 ноября 2008.

<sup>109</sup>Афиша, №236, 3 ноября 2008.

«Груз-200» – фильм-скандал, фильм-провокация. Действие фильма разворачивается в 1984 году в некоем вымышленном городе Ленинске Дзержинского района. Предметная среда разработана с необыкновенной тщательностью. Омерзительно-отталкивающая, она по-своему выразительна. Титр настаивает: фильм снят по реальным событиям. Но вымышленные названия, особая концентрация иррационального заставляет задуматься, имеем ли мы дело с реконструкцией события или с чем-то иным? Метафора понятна. СССР – гниющий и разлагающийся труп. Это позиция автора. Но это лишь на поверхности. Центральной темой картины становится тема бессилия утопии, её нежизнеспособности. «Город солнца» не состоялся. Утопия обманула ожидания. Утопия для Балабанова – это демагогия, рабство и в конечном итоге обман. Олицетворением утопии становится жутковатый милиционер. Факт его импотенции имеет принципиальное значение. Речь идёт не только о физиологическом или психопатологическом аспекте состояния этого персонажа. Перед нами не история маньяка, терзающего жертву, а «импотентная любовь». Утопия – это и есть импотенция. Этот изъян утопии нельзя исправить или восполнить, как нельзя сложить одного здорового, любящего мужчину из троих ущербных: мёртвого героя, похотливого скота и бессильно алчущего. Простая сумма этих компонентов не даёт любви и жизни. Утопия – стремление без силы.

Художественное пространство строится противопоставлением утопии, её несбывшихся обещаний, и реальности. Понятно, что это противоречие художественно усиливается, чрезмерно нагнетается. Поэтому в фильме так много лозунгов и поверженных богов – всё это знаки мёртвой утопии. И так чудовищна реальность. Она тотально страшна – и на хуторе, и в Ленинграде, и в несуществующем городе Ленинске.

Утопия не состоялась. Что дальше? Собственно, тревога о будущем звучит в первом же диалоге картины. Будущее пока неизвестно. Оно ещё скрыто, но герои фильма убеждены: «Скоро всё будет по-другому». Фильм дышит предчувствием перемен. Саундтрек «Груза-200» состоит из хитов того времени, которые звучали в середине восьмидесятых – «Трава у дома», «Вологда» и других.

Контрастно к лирическим словам звучат слова новых песен: «Я хочу пить, я хочу есть!»

Из разлагающихся тканей рождается новое сегодняшнее. Вокруг трупов вьются мухи. Из разложившейся утопии выходят в пустые питерские переулки герои завтрашнего дня. То есть сегодняшние герои – простодушные дельцы. Настоящее бедно и страшно.

Вернее, страшно прошлое без настоящего и настоящее без будущего. Ужас этого положения Александр Блок сравнивает с адом: «Путешествие по стране, богатой прошлым и бедной настоящим, – подобно нисхождению в дантовский ад. Из глубины обнажённых ущелий истории возникают бесконечно бледные образы, и языки синего пламени обжигают лицо. Хорошо, если носишь с собою в душе своего Вергилия, который говорит: "Не бойся, в конце пути ты увидишь ту, которая послала тебя". История поражает и угнетает»<sup>110</sup>.

Исторические фильмы всегда живут сопряжением настоящего и прошлого. Именно этот стык диктует их драматизм и своеобразие. В историю от настоящего сбежать нельзя, невозможно. От пустоты и разочарования сегодняшнего дня не укрыться в дне вчерашнем. Возможно, поэтому на экране вчерашняя, знакомая, известная реальность – трагическая, героическая, привычно уютная, какая угодно – становится незнакомой пугающей, «возникают бесконечно бледные образы», и нет своего Вергилия.

Другая сторона бегства от настоящего в прошлое – это историческая инверсия. Сущность такой инверсии сводится к тому, что художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, счастливое и гармоническое состояние человека.

Явление исторической инверсии в литературе было исследовано М.М. Бахтиным: «Мифы о рае, о Золотом веке, о героическом веке, о древней правде; более поздние представления о естественном состоянии, о естественных прирождённых правах и др. – являются выражениями этой исторической инверсии. Определяя её несколько упрощённо, можно сказать, что здесь

---

<sup>110</sup>Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. / Ред кол.: М. Дудин и др., Л.: Художественная литература, 1980-1983. С. 25.

изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого»<sup>111</sup>.

Историческая инверсия вытесняет собственно историческое время. Прошлое приобретает новые качества, ему несвойственные. В картинах такого рода исторический конфликт искажён и сглажен, но зато расцветает художественное пространство. В этом случае можно говорить об «истории в глянце», о «костюмном фильме».

Странно ожидать осмысления исторического конфликта от фильма Андрея Кравчука «Адмирал». Перед нами «золотой век», когда мужчины отважны и благородны, а женщины кротки, влюблены и прекрасны. Зрителю предлагается любоваться красивыми нарядами дам и мундирами моряков. Любовная история разворачивается на фоне седых балтийских вод, бескрайних сибирских снегов.

Проблема в том, что тема, лишь намеченная авторами, по сути, не разработанная как конфликт, оказывается для зрителя интереснее любовной мелодрамы: тема Гражданской войны, противостояния красных и белых, тема интервенции. Реакция на фильм, собственно, и показала остроту проблемы так до конца и не преодоленного конфликта в современном обществе, актуальность темы. Возбуждённый фильмом зрительский интерес оказывается неутолённым. Простительные в любовной мелодраме исторические неточности вызывают споры и раздражение.

Нужно заметить, что внимание зрителя смещается в историческую сторону вследствие слабости самой любовной линии. Острые углы, которые стремились сгладить авторы, разрывают непрочную художественную ткань костюмной мелодрамы. Открывается именно исторический конфликт, требующий осмысления и воплощения в искусстве.

В фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день» историческое время входит в непрочную ткань настоящего многократно. В кремле выставка

---

<sup>111</sup>Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 76.

«Багратион и его время». Героиня, стоя на колокольне, говорит о временах Екатерины, когда были вырублены местные леса.

Настоящее здесь – не то время, в котором рождается и свершается грядущее. В картине будущее вообще невозможно, непредставимо, ткань исторического времени на наших глазах истлевает, истончается. Почти всё действие картины развивается на фоне руин и тления. Руины здесь не живописны и символичны, как в картинах Феллини. Руины здесь – остатки истории: древнерусской, советской.

Остатки, осколки исторического времени в картине повсюду: огромное живописное полотно в стиле социалистического реализма в тюремной больнице, стены белокаменного кремля, разрушенная бетонная автостанция семидесятых, новенькая машина героини. Заботы о будущем выглядят суетными и ненужными. Разговоры о сайдинге, дешёвом бензине происходят перед лицом человеческого горя. Идея авторов вполне ясна: храм – не стены, храм – иное, то, что не нуждается в подобных мелочных заботах.

Если историческое время в «Амаркорде» Феллини поглощено интимным, внутренним временем героя, то в «Юрьевом дне» историческое вытесняется эпическим временем, уступая место вечному и нетленному. Музей в древнем кремле пустует, он никому не интересен.

Но жизнь в городе Юрьевце теплится, среди мрака и запустения поют ангелы. И пусть это просто поют местные старухи в холодном разрушенном храме. Так это слышит билетёрша Таня, так же услышит Людмила. Она присоединит свой голос, уже даже не голос, а дыхание к ангельскому хору. Так свершается судьба Людмилы, уже известная заранее: она уже была и будет всегда, женщина Люся-Небоюся. Она уже мыла полы в тюремной больнице, омывала ноги преступнику, жалея его как сына, пела в церковном хоре, и её дыхание благодарно славил Господа.

В фильме Вима Вендерса «Небо над Берлином» настоящее оказывается важнее вечности. Прекрасно произносить «сейчас, сейчас», а не «с тех пор и навеки»! Ради этого «сейчас» герой, Ангел Дамиэль, оставляет небо и вечность,



стремится в настоящее, а значит, в историю: «Вперёд в историю, путь только для того, чтобы подержать яблоко в руке. Долой мир, оставшийся за миром».

Вопрос героини, воздушной гимнастки Марион: «Время лечит всё, а если само время и есть болезнь?» – становится одним из ключей к пониманию фильма. В системе, созданной Вендерсом, время – антипод вечности. Можно быть человеком только во времени.

Прошлое неотделимо от настоящего: «Боль не имеет прошлого». История возрождается в человеческой душе и становится настоящим. Воспоминания персонажей и кадры фильма обретают цвет. Так на мгновение оживают и расцветиваются воспоминания старика-историка, женщины из массовки. В фильме много хроники. Настоящее – то, что становится историей, история – то, что живёт в настоящем.

Времени нужен свой летописец, нужен историк. Зачем? В самом деле, зачем? Историк размышляет: «Не пора ли мне отказаться от воспевания прошлого? От полётов через века. Отныне меня волнует лишь настоящее». Но возвращается к своему ремеслу: «Потеряв своего летописца, человечество одновременно лишится детства».

Так, Лев Карсавин писал: «Философия истории определяется тремя основными задачами. Во-первых, она исследует первоначала исторического бытия, которые вместе с тем являются и основными началами исторического знания, истории как науки. Во-вторых, она рассматривает эти первоначала в единстве бытия и знания, то есть указывает значение и место исторического в целом мира и в отношении к абсолютному Бытию. В-третьих, задача её заключается в познании и изображении конкретного исторического процесса в целом, в раскрытии смысла этого процесса»<sup>112</sup>.

В этом «во-вторых» Карсавина содержится укрупнение собственно исторического до бытийного, онтологического. Разрешая проблему бытия человека в истории, художник необходимо подходит к проблеме человеческого бытия вообще, к тому, что не подвержено воздействию времени.

---

<sup>112</sup>Карсавин Л.П. Философия истории. М.: АСТ. Хранитель, 2007. С. 5.

Из проведённого исследования вытекает важный вывод: анализ темпоральных аспектов художественного произведения приближает к глубинному проникновению в его содержание.

Второй важный вывод, который можно сформулировать на основании вычленения линейного времени из художественной ткани фильма, заключается в том, что темпоральные аспекты имеют важное, в ряде случаев определяющее формообразующее значение. Так доминирование в структуре исторического времени формирует жанр исторического фильма.

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

### 1.3. Сюжетообразующее значение нелинейного времени

Сюжет фильма – это модель динамического процесса, модель процесса становления. Ж. Делёз и Ф. Гваттари считали «становление» идеальным концептом. Выработанный теорией нелинейных динамик, он открывает новые возможности для изучения самых разнообразных процессов и весьма удачно ложится на реальность художественного текста в целом, и кинотекста в частности<sup>113</sup>.

Однако перенос концепта, рождённого в области физики, в область искусствоведения, требует особой осторожности: искусство имеет дело с несравнимо более сложной реальностью, чем естественные науки. Следовательно, сам концепт требует серьёзного осмысления применительно к новой предметной области и содержание его нуждается в уточнении (с этой методологической трудностью искусствознание уже столкнулось при адаптации к исследованию литературного текста концепта хронотопа).

Применяя к гуманитарной области модели, полученные в области физики, следует иметь в виду следующее: «Построение любой математической модели начинается с установления существенных для изучаемых явлений и процессов их качественных свойств и отношений, которые следует выделить от других несущественных факторов и моментов, затрудняющих исследование. Обычно эта стадия осуществляется в специальных науках»<sup>114</sup>.

То есть существенные связи и закономерности должны быть поняты в рамках специальных наук, в нашем случае – в рамках теории кинодраматургии. Важные параметры должны быть отделены от второстепенных во избежание искажения сущностных основ моделируемых процессов.

---

<sup>113</sup> Подробнее см. Мариевская Н.Е. Сценарий фильма как модель динамического процесса // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2014. №20. С. 32 – 44.

<sup>114</sup> Рузавин Г.И. Математизация научного знания: Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН, Научно-ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2000 – 2001. С. 507.

На практике же при очевидных трудностях, возникающих при приспособлении концепта к новой реальности, при непрояснённости в рамках базовой теории качественных свойств и отношений, происходит резкое снижение ёмкости самого концепта вплоть до полного выхолащивания его содержания. Не отвечая новым задачам и новой предметной области, концепт употребляется как метафора, фигура речи. Связь нелинейности и становления упрощается. На первый план выходит нелинейность, понимаемая достаточно плоско. При этом слово «нелинейный» употребляется, по-видимому, вполне 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. Но именно эти идеи становления, как представляется, важны для понимания кино как темпорального искусства.

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».

Напротив, Р. Макки полагает, что само по себе наличие перестановок или «обратных кадров»<sup>115</sup> не является достаточным признаком «нелинейности» истории: «история с обратными кадрами или без них, которая выстраивается в последовательности, понятной зрителям, излагается в линейном времени»<sup>116</sup>. Таким образом, включение в ткань картины, скажем, воспоминаний или реконструкций позволяет говорить о выстраивании истории в линейном времени.

На различении линейного и нелинейного времени Р. Макки строит свою типологию сюжета. Он выделяет три типологически различные группы: архисюжет, антисюжет и минисюжет. Архисюжет строится в линейном времени.

История же с антисюжетом – это «история, которая беспорядочно перескакивает с одного момента времени на другой или слишком запутывает

---

<sup>115</sup> Так называет перестановки Р. Макки. – *Прим. авт.*

<sup>116</sup> Макки Р. Цит. соч. С. 59.

временную последовательность, и зрители не могут понять, что происходит раньше, а что – потом, излагается в нелинейном времени»<sup>117</sup>.

Беглый взгляд на эти определения позволяет обнаружить следующее: решение вопроса о строении художественного времени, по существу, отдаётся на откуп зрителям, то есть, если последовательность кадров непонятна зрителю и он не может сказать, что случилось раньше, а что позже, значит, время истории нелинейное. Замечание об истории, которая беспорядочно перескакивает с одного момента на другой, содержит косвенное указание на распад художественной формы. Вводя понятие антисюжета, Р. Макки противопоставляет сюжетное построение фильма и нелинейность времени. Это уже видимое противоречие.

Сюжет фильма Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» отнесён Р. Макки к антисюжету с нелинейным временем. Следовательно, Макки считает, что фильм запутывает зрителя, который не может понять, что происходит раньше, а что позже. Положим, что это так. Тогда, оставив в стороне рассуждения о способности к пониманию фильма абстрактным зрителем, необходимо поставить вопрос о том, как строится этот фильм авторами. О каких приёмах, усложняющих его конструкцию, идёт речь?

Ален Роб-Грийе, автор сценария «Мариенбада», вовсе не рассчитывал на искущённого зрителя, напротив, зрителю следовало плыть по течению, полностью отдавшись его художественной стихии: «...в таком случае возможны два образа действия: или зритель постарается реконструировать некую «картезианскую» схему, самую линейную из всех ему доступных, и тогда он найдёт этот фильм трудным, если не вовсе недоступным пониманию; или же, напротив, позволит увлечь себя необычным образам, возникшим перед ним то ли силою голосов актёров, то ли благодаря различным шумам, музыке, то ли под воздействием ритма монтажа или страстности героев... такому зрителю кинокартина покажется самую лёгкою из всех увиденных, адресованной лишь его чувствам – способности видеть, слушать, ощущать и волноваться»<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup>Макки Р. Цит. соч. С. 59.

<sup>118</sup>Роб-Грийе А. Романески. М.: Ладомир, 2005. С. 443.

Фабула фильма предельно проста. Зритель следит за тем, удастся ли главному герою убедить героиню сделать выбор: послушаться зова сердца и уйти от нелюбимого мужа к нему.

Можно предположить, что временную форму усложняет визуализация различных исходов сюжетных ситуаций (версификация), например, двойной финал: в одном случае муж убивает героиню, решившую последовать за возлюбленным, в другом – она спокойно ожидает возлюбленного в пустынном холле мрачного отеля, чтобы навсегда связать с ним свою судьбу.

Однако известны фильмы, в которых приём версификации используется достаточно широко и последовательно, вполне понятные зрителю.

Классическим примером фильма, предлагающего визуализацию различных версий одного события, является картина Акиры Куросавы «Расёмон», созданная по рассказам Рюноске Акутагавы «В чаще» и «Ворота Расёмон». Зритель так и не узнает, что случилось в чаще на самом деле. Ему представлены визуализированные версии рассказов различных персонажей фильма, сильно различающиеся и по составу событий, и по их оценке.

Другой известный пример последовательного использования приёма версификации даёт картина Тома Тыквера «Беги, Лола, беги». Главные герои фильма – пара влюблённых: Мэнни и Лола. Мэнни работает мелким курьером у мафиози. Когда до встречи с боссом остаётся всего 20 минут, незадачливый Мэнни обнаруживает, что забыл пакет с деньгами в метро. В ужасе он звонит подружке и признаётся, что, если деньги не найдутся, его убьют. Лола выбегает из дома, чтобы достать деньги и спасти Мэнни. Вот, собственно, и всё.

Фильм изначально задумывался режиссёром в расчёте на зрительский успех, то есть как фильм, зрителю понятный: «Бегущий человек объединяет в себе воедино взрыв динамики и эмоций. Когда люди находятся в движении, они тем самым являются живым изображением отчаяния, счастья, вообще чего угодно. Я хотел, чтобы «Беги, Лола, беги» схватила зрителя за шиворот и поволокла за собой с головокружительной скоростью «американских горок». Я желал добиться

истинного, неприукрашенного ощущения скорости – ощущения дикой погони с необратимыми последствиями»<sup>119</sup>.

Конструкция фильма в принципе не предполагает вопроса о том, что происходит раньше, а что позже, так как зрителю предлагается всякий раз увидеть три варианта перехода из настоящего в будущее, но восприятие картины не вызывает у зрителя затруднения. С момента своего появления на экранах фильм «Беги, Лола, беги» пользуется у зрителей необычайным успехом. Ясно, что зрительская сообразительность сама по себе не может стать надёжным основанием для определения свойств художественного времени, а «понятность» фильма для зрителя не может лежать в основе определения нелинейного сюжета.

Само понятие «нелинейный» в теории драматургии является размытым, и коль скоро оно связывается с понятием сюжета, необходимо задаться вопросом: как обнаруживается нелинейность в строении сюжета фильма. Предварим ответ на этот вопрос рассмотрением того, что такое сюжетный текст вообще и чем он отличается от текста бессюжетного.

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>120</sup>.

Итак, 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.

Напротив, бессюжетные тексты статичны: «...бессюжетные тексты утверждают некоторый порядок, регулярность, классификацию. Они будут

---

<sup>119</sup> «Беги, Лола, беги». Пресса о фильме. Arthouse.Ru URL:<http://www.arthouse.ru/attachment.asp?id=49> (Дата последнего обращения 5.07.2014)

<sup>120</sup> Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб. 2005. С. 338.

вскрывать структуру жизни на каком-либо уровне её организации – будь то учебник по квантовой механике, правила уличного движения, расписание поездов, описание иерархии богов античного Олимпа или атлас небесных светил. Эти тексты по своей природе статичны. Если же они описывают движения, то эти движения регулярны и правильно повторяющиеся, всегда равные самим себе»<sup>121</sup>.

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. К бессюжетным фильмам можно отнести, например, короткометражные фильмы Питера Гринуэя «Интервалы», «Падения», «Вертикали». В этих экспериментальных работах режиссёр предельно обнажает принцип каталога как возможности организации художественного произведения. Гринуэй показывает, что каталог может быть интересен сам по себе, именно как определённый уровень организации реальности, достойный осмысления. За каталогом, за банальным списком вещей, уложенных в чемодан, может быть угадано нечто, что сможет стать сюжетом. Каталог обладает потенциалом сюжетного текста. Но этого потенциала недостаточно для длительного удержания зрительского интереса.

Иначе обстоит дело с фильмами, в которых режиссёр реализует превращение каталога в сюжет. Особенно ярко этот художественный приём воплощён в фильме «Книги Просперо» и в трилогии «Чемоданы Тульса Люпера», где отчётливо видна эта борьба динамики со статикой, каталога и судьбы, плена и движения, бытия и становления. 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

---

<sup>121</sup>Лотман Ю.М. Цит. соч. С. 338.



искусства»<sup>122</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 еще более усложняет собой структурную сущность произведения»<sup>123</sup>. Сюжет представляет собой модель динамического процесса, двигателем которого является художественный конфликт. Это положение следует считать фундаментальным для теории драматургии кино. Сюжет предполагает становление нового, необратимое и потому революционное изменение начального состояния системы. Важно подчеркнуть, что речь идет о любом сюжетном тексте. Нелинейная динамика, динамика становления является отличительной особенностью сюжетного текста.

Противопоставление классических текстов современным по параметру линейности – нелинейности не имеет под собой оснований. Тем не менее, противопоставление классического и нон-классического построения сюжета существует. Так, в словаре «Постмодернизм» читаем: «Сюжет – способ организации классически понятого произведения, моделируемая в котором событийность выстраивается линейно, т.е. разворачивается из прошлого через настоящее в будущее (при возможных ретроспективах) и характеризуется наличием имманентной логики, находящей своё выражение в так называемом “развитии сюжета”»<sup>124</sup>.

Слово «нелинейный» неуловимо порхает в разговорах о кино, становясь синонимом слов «сложный», «современный», «новаторский» или, если говорить на кинематографическом жаргоне, «артхаусный».

При этом упускается из вида то обстоятельство, что искусство научилось схватывать мир в становлении несравнимо раньше, чем это сделала наука. Уже Античность выработала такие сложные конструкции, описывающие разнообразные динамики, как кайрос, хаос, космос, соотносимые с современными концептами времени. В древнем понятии «кайроса» (от греческого Καῖρός –

<sup>122</sup>Лотман Ю.М. Цит. соч. С. 338.

<sup>123</sup>Там же.

<sup>124</sup> Цит. по: Можейко В.А., Можейко М.А. Сюжет // Постмодернизм: Энциклопедия. С. 808.

благоприятный момент, бог счастливого мгновения) фиксируются сложные отношения настоящего и будущего, в которых схвачена самая сущность необратимости. Сюжеты классического искусства воспроизводят сложные динамики в той же мере, в какой это делают современные произведения драматического искусства. Тем не менее классические тексты обыкновенно выводятся исследователями за рамки рассмотрения теорией нелинейных динамик.

Покажем, как выявляются моменты взрыва (точки, удовлетворяющие условиям Пригожина: вероятность, необратимость, возможность появления новых связей) в сюжетах на конкретных примерах. Будем рассматривать случаи, когда эта задача представляется трудноразрешимой.

В фильме Пьера-Паоло Пазолини «Царь Эдип» динамика трагедии Софокла изменена таким образом, что именно предопределённость, изначальная заданность событий выходит на первый план. Страшное будущее Эдипа предречено оракулом.

Фильм строится таким образом, что невозможными оказываются по крайней мере два условия, необходимые по мнению Пригожина, для любой истории: вероятность и возможность появления новых связей. Вероятность того, что пророчества удастся избежать, равна нулю.

Отчаянные попытки героя возбудить силы хаоса, избавиться от власти рока, актуализировать настоящее, обречены на неудачу. Эдип кружится на перекрёстке до полной потери ощущения пространства именно для того, чтобы выбрать направление случайным образом. Однако стрелка указателя неумолимо показывает на Фивы.

Можно ли говорить в этом случае о становлении будущего, если это будущее предопределено с самого начала? Возможно ли обнаружить точку взрыва, в которой будущее является областью неопределённости?

Даже в финале картины, когда Эдип, узнавший о том, что страшное предсказание уже сбылось, ослепляет себя, жёстко работает закон причинности: Эдип ослепил себя потому, что не хочет видеть того, что стало результатом его действий. Пока мы видим только итог, результат действия механизма Судьбы.

Точка, когда актуализируется настоящее и стремительно разворачивается в неопределённое будущее, возникает позже, в тот момент, когда уже слепой Эдип выходит из дворца и его встречает Анжело. Юноша протягивает Эдипу свирель. Эдип замирает в замешательстве. Будущее открыто. Что может выбрать Эдип, после того как страшное пророчество свершилось? Эта напряжённая пауза остро ощущается зрителем. Наконец Эдип протягивает руку к свирели. Что означает выбор Эдипа?

О слепом Тиресии с его свирелью говорится, что Судьба не властна над ним. Мотив слепоты оказывается связанным с мотивом свободы. Эта связь закреплена, поддержана деталью, эта деталь – свирель, на которой играет слепец. Момент, когда Эдип касается свирели, – это момент, когда герой обретает свободу: действие оракула исчерпано.

История Эдипа рассказана как история освобождения, история победы Героя над роком. Мир предопределённости оказывается необратимо разрушенным выбором героя.

Мгновение, когда Эдип замирает перед Анжело, это момент, когда будущее неопределённо и открыто, оно отвечает всем трём условиям, которые предполагает сюжетное построение текста: необратимость, вероятность, возможность, появление новых связей.

Время фильма неоднородно. Долгий период, когда силы хаоса дремали и безраздельно царствовала предопределённость, приходит к мгновению, когда герой, и только он, способен разорвать власть причинности и самостоятельно определять будущее.

Рассмотрим другой случай, обещающий затруднения в выявлении особых точек сюжета. Фильмы Андрея Тарковского интуитивно ощущаются как сюжетные тексты. П.М. Ямпольский пишет о том, что время этих фильмов линейно, то есть точек взрыва в них не должно быть: «Время понимается Тарковским как некая причинно-следственная линейность, континуум»<sup>125</sup>, или «почти любое событие у Тарковского – это событие прошлого. Его мир –

---

<sup>125</sup>Ямпольский М.Б. Язык-тело-случай: Кинематограф в поисках смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 335.

абсолютный мир ностальгии, не имеющий доступа к переживанию настоящего. Это связано с тем, что время даётся нам в виде некой эстетической формы. ...Этой эстетике, построенной на закрытой форме времени (хотя течение струй иногда и создаёт иллюзию открытости этой формы), соответствует и типичная для Тарковского фигура стороннего наблюдателя – Рублёва, Сталкера, героя «Зеркала», драматически и безнадежно пытающегося вступить в настоящее. Сложность позиции такого героя заключается в том, что мир, предстающий его глазам, всегда уже мир, получивший форму, а потому мир прошлого, объект ностальгии»<sup>126</sup>.

Приведённое утверждение содержит противоречие, заслуживающее рассмотрения. С одной стороны, говорится о застывшем, уже сложившемся мире, перед которым стоит герой-наблюдатель, с другой – говорится о драматичной и безнадежной борьбе героя, пытающегося вступить в этот мир. Борьба героя, его конфликт с миром предполагает сложную динамику, включающую моменты обострения, крайней неопределённости, когда будущее не определено и черты его скрыты от героя.

Именно об этой неопределённости сам Тарковский пишет: «Причины и следствия взаимно обусловлены прямой и обратной связью. Одно порождает другое с неумолимой предопределённостью, которая оказалась бы фатальной, если бы мы были способны обнаружить все связи сразу и до конца. Связь причины и следствия, то есть переход из одного состояния в другое, и есть форма существования времени»<sup>127</sup>.

Фильмы А. Тарковского ощущаются как сюжетные тексты (и, как мы увидим, таковыми и являются). Самый беглый анализ отдельных, наугад выбранных эпизодов фильмов Тарковского позволяет выявить особые точки, удовлетворяющие условиям Пригожина. Например, можно указать на момент в прологе фильма «Зеркало», когда, обращаясь к страдающему заиканием юноше, женщина-врач произносит с надеждой: «Если ты будешь говорить, то это на всю

---

<sup>126</sup>Там же. С. 337.

<sup>127</sup>Тарковский А.А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы, воспоминания // Сост. П.Д. Волкова. М.: Подкова; Эксмо-Пресс, 2002. С. 157.

жизнь!» Здесь есть только две возможности разрешения ситуации, одна из которых не артикулируется, не задаётся явно, но она понимается достаточно ясно. Зритель слышал и видел, как слова застревают у юноши в горле, обрекая его на немоту. Эта обречённость и есть альтернатива возможности говорить. Выбор варианта развития будущего осуществляется, когда подросток ясно и чётко произносит: «Я могу говорить!» Эта фраза становится камертоном фильма «Зеркало». Вообще тема обретения голоса проходит через все творчество Тарковского. В «Зеркале» она поддержана звучащей в кадре строкой стихотворения Арсения Тарковского: «И речь по горло полнозвучной силой наполнилась», связывая возможность «полнозвучной» речи с обретением любви и счастья. Перед нами момент обретения речи как в обыкновенном, физическом смысле, так и момент становления художника, когда он обретает возможность и право говорить от своего имени.

Ещё пример, возможно самый наглядный. Наиболее динамичный эпизод «Зеркала» – это эпизод в типографии, когда мать ищет в гослитовском издании несуществующую опечатку. Напряжение здесь создаёт всё – дождь, стремительное движение героини, необычное изобразительное решение. Но главный источник напряжения – особая динамика момента. Все та же неопределённость будущего. Эта точка в сюжете отвечает условиям: вероятность, необратимость, возникновение новых связей.

Сначала не вполне ясно, что же все-таки случилось и случилось ли? Вероятны оба исхода: опечатка в тексте могла быть, равновероятна и другая ситуация – опечатки не было. Если иначе, то надежды нет, а раз так, то стремительный бег под дождём не имеет никакого смысла. Но ясно, что если что-то произошло, то это непоправимо: «Ведь всю ночь печатали». «Если случилось, так случилось». Вот она – необратимость, важная для любой истории.

И наконец, возникновение новых связей: Тарковский задаёт динамику такой мощи, что она выдерживает напряжение одновременно нескольких сюжетных линий и возникающие на них изменения. Это и отношения матери и её подруги Лизаветы, и линия отношений матери и мужа, оставившего её по причине, на которую жестоко намекает только что пережившая тяжёлый стресс Лиза. Эта

динамика позволяет удерживать в напряжённом единстве всех персонажей сцены и тех персонажей фильма, которые прямо и непосредственно в этой сцене не участвуют. Эта динамика позволяет автору включать в сцену длинные монологи с цитатами из Достоевского, не заботясь о том, будут ли они до конца понятны зрителям.

Такие точки – когда настоящее только готово развернуться в неизвестное неопределённое будущее – опорные точки сюжета Тарковского (как и любого другого сюжетного текста): подросток бросает гранату, которую накрывает своим телом контуженный военрук; пожар, когда на мгновение неизвестно, где находится ребёнок, и потом, когда родители предлагают Игнату выбрать, с кем из них он останется, или сцена с петухом, когда мать совершает, возможно, главный в своей жизни выбор – совершает убийство, избавляя от него сына.

Эти особые точки у Тарковского не связаны друг с другом в линейную последовательность. Они локальны, изолированы, но и в такой внешне ослабленной связи они являются моментами наибольшего напряжения, задавая неопределённость и драматизм мгновенного перехода из настоящего в будущее.

Ошибки в оценке художественного времени фильмов возникают от того, что делаются попытки качественной оценки художественного времени вообще, как некоего однородного целого («линейное»/«нелинейное»). Всякий сюжетный текст необходимо включает в себя особые точки, удовлетворяющие условиям: вероятность, необратимость, возникновение новых связей. В этом контексте словосочетание «линейный сюжет» звучит некорректно, а сочетание «нелинейный сюжет» как тавтология: точки, когда время течёт нелинейно, включает любой сюжет.

Сценарий представляет собой модель динамического процесса. Искусство кинодраматурга состоит в умении создавать разнообразные динамики (динамику фабулы, динамику художественного пространства, динамику смысла).

Теория кинодраматургии строится на понимании фильма как динамической системы, описывая алгоритм развёртывания смыслового ядра замысла в связанной системе событий, называемой сюжетом.

Во всяком случае, именно такое построение теории кажется наиболее плодотворным, ориентированным на практику создания сценария: от замысла, от идеи к формированию конфликта, понимаемого как оппозиция ценностей внутри художественного мира, к раскрытию этого конфликта через конкретные, взаимосвязанные порой очень прихотливой причинностью события.

Динамические процессы были достаточно хорошо изучены в 80-х годах прошлого столетия, когда произошло становление теории нелинейной динамики. И важно понимание отношения между случайностью и необходимостью, которые обнаруживают подобные исследования.

В работе «Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой» И. Пригожин и И. Стенгерс пишут: «При удалении от равновесного пространства усиление флуктуации, происшедшей в «нужный момент», приводит к преимущественному выбору одного пути реакции из ряда априори одинаково возможных. ...В сильно неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют тонкому взаимодействию между случайностью и необходимостью, флуктуациями и детерминистическими законами. Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации и случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты»<sup>128</sup>.

Всё это звучит, возможно, несколько наукообразно, но суть дела достаточно проста: в некоторых особых точках (точках бифуркации) существует множество путей перехода в новое состояние. В этих точках процесс достигает момента, когда однозначное предсказание будущего становится невозможным. Дальнейшее развитие осуществляется как реализация одной из нескольких равновероятных альтернатив. В этих особых моментах система находится в состоянии, когда предсказать, в какое следующее состояние она перейдёт, невозможно. Тут нарушается линейное развитие любого процесса.

Ю.М. Лотман одним из первых применяет методы нелинейной динамики к историческому и культурному процессам, показав чрезвычайную плодотворность этого подхода. Им, в частности, написана фундаментальная работа «Культура как

---

<sup>128</sup>Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. С. 235.

взрыв». При этом Лотман фактически заменяет термин «бифуркация» менее «научообразным» словом «взрыв».

По Лотману, «взрыв» – это момент, когда событие находится не перед каким-либо одним, единственно возможным последствием, а перед целым пучком равновероятных будущих состояний. Именно поэтому результат «взрыва» в принципе непредсказуем. Событие вырывается из-под власти жёсткой цепи причин и следствий.

Переход в новое состояние совершается по законам случайности: «В момент взрыва не только причинно-следственные, но и вероятностные механизмы не выступают здесь в своих обычных функциях. Случайные процессы, с которыми мы имеем дело, могут быть единичными или иррегулярными и не подчиняться законам причинности или частотности»<sup>129</sup>.

Сегодня совершенно ясно, что теория драматургии не будет оперировать такими понятиями, как «точка бифуркации», «точка взрыва», потому что язык этой теории уже сложился (во всяком случае, в самых общих чертах), но это вовсе не означает, что в этом языке им нет никаких аналогов.

Главный вывод наших рассуждений заключается в следующем: любой сюжетный текст (классический и нон-классический) может быть описан в терминах теории нелинейных динамик. Это утверждение имеет вполне конкретное практическое значение: увидеть процесс создания киносценария как процесс создания разнообразных динамик, удовлетворяющих наперёд заданным свойствам. Этот подход позволит увидеть содержательную сторону тех многообразных понятий, которые выработали различные кинематографии в своих подходах к сюжетосложению.

Если сюжет фильма является моделью неравновесного процесса, то в какой момент фильма это равновесие необходимо нарушается?

Очевидно, это нарушение должно возникать в самом начале фильма, когда определяется конфликт, лежащий в основе сюжета. Тут мы приходим к событию, которое в отечественной теории называется завязкой конфликта, главным

---

<sup>129</sup>Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство, 2002. С. 117.



событием завязочной части сюжета, в американской – побуждающим происшествием.

Важно рассмотреть, что представляет собой, с точки зрения теории нелинейных динамик, так называемое побуждающее происшествие.

Говоря о структуре истории, Р. Макки утверждает следующее: «Структура истории включает в себя пять частей: побуждающее происшествие, или первое важное событие, является основной причиной всего, что следует за ним, и приводит в движение остальные четыре элемента – прогрессию усложнений, кризис, кульминацию и развязку»<sup>130</sup>.

Остановимся на понятии «побуждающее происшествие». В примечании переводчика к русскому изданию книги «История на миллион долларов» читаем: «В оригинале используется принятое в международной терминологии понятие «*inciting icident*», которое разными специалистами переводится как «побуждающее пришествие», «провоцирующее событие», «инициирующее событие»<sup>131</sup>.

Понятно, что речь идёт о событии, нарушающем равновесие, заданное в экспозиции фильма: «В начале истории жизнь главного героя более или менее сбалансирована. В ней есть успехи и неудачи, взлёты и падения. А у кого их нет? Но герой в той или иной степени управляет тем, что происходит. Затем неожиданно для него, но в любом случае неотвратно, происходит событие, которое коренным образом нарушает равновесие, смещая заряд ценности в отрицательную или положительную сторону»<sup>132</sup>.

Необходимо, чтобы это нарушение носило значительный характер: «Побуждающее происшествие коренным образом нарушает баланс сил в жизни главного героя»<sup>133</sup>.

Далее вполне определённо говорится именно о нарушении равновесия в момент наступления побуждающего события: «Так или иначе событие нарушает

---

<sup>130</sup>Макки Р. История на миллион долларов. С. 187.

<sup>131</sup>Там же.

<sup>132</sup>Макки Р. История на миллион долларов. С. 195.

<sup>133</sup>Там же.

равновесие в жизни персонажа, пробуждая в нем осознанное и/или подсознательное желание отыскать то, что, по его мнению, восстановит баланс, и отправляет его на поиски объекта его желания, требующие преодоления сил антагонизма (внутренних, личностных, внеличностных). Герой может добиться своего или потерпеть неудачу. Это и есть история в сжатом виде»<sup>134</sup>.

Итак, под побуждающим событием понимается особая точка в сюжете, когда линейное течение времени нарушается. Это нарушение носит в масштабе всего фильма глобальный характер. Именно в этот момент задаётся динамика всего будущего фильма, характер и амплитуда главного художественного конфликта. Как уже говорилось, в отечественной теории драматургии это событие называется завязкой конфликта. Представляется, что это понятие является весьма точным, увязывая точку сюжета с конфликтом как источником динамики фильма.

Масштаб провоцирующего события определяется не яркостью физического действия как такового, а значением вызываемых им дальнейших изменений. К потрясениям в будущем может привести улыбка ребёнка и нечаянное слово.

Рассмотрим «побуждающее событие» в фильме Тарковского «Зеркало». Для настоящего исследования фильм интересен прежде всего потому, что редко рассматривается как динамическая система. Многочисленные исследования делают акцент не столько на выявлении классической «железной» драматургической основы фильма, сколько на статических связях внутри сюжета.

Побуждающим событием в фильме становится реплика в телефонном разговоре главного героя Алексея с матерью: «Мама, если я в чем-то виноват, прости!» В ответ герой слышит долгие телефонные гудки. Признание какой-то ещё неведомой зрителю вины отвергнуто, отвергнуто без всяких объяснений. На наших глазах мучительно рвётся связь, ощущаемая как неразрывная связь между матерью и её сыном. Так ничтожным в обычной «реальной жизни» событием задаётся главный конфликт фильма и его масштаб.

За разрывом интимной человеческой связи, проступают черты глобальной катастрофы. Оборвана не только связь Алексея с матерью, но и связь Алексея с сыном Игнатом. Рушится вся вертикаль родственных, кровных отношений: Игнат

---

<sup>134</sup>Там же. С.202 – 203.

уже не знает своей бабушки («приходила какая-то»). И за этой катастрофой видится катастрофа вселенского масштаба: разрыв связи времён. Для Тарковского смерти нет: за одним столом и прадеды, и внуки. Поэтому явление предков Игнату дело простое и естественное. Это соприсутствие всех родных и близких в настоящем перед лицом грядущего подчёркивается звучащими с экрана строками поэта Арсения Тарковского:

«Живите в доме – и не рухнет дом.  
 Я вызову любое из столетий,  
 Войду в него и дом построю в нём.  
 Вот почему со мною ваши дети  
 И жёны ваши за одним столом,-  
 А стол один и прадеду и внуку:  
 Грядущее свершается сейчас,  
 И, если я приподымаю руку,  
 Все пять лучей останутся у вас.  
 Я каждый день минувшего, как крепью,  
 Ключицами своими подпирал,  
 Измерил время землемерной цепью  
 И сквозь него прошёл, как сквозь Урал»<sup>135</sup>.

1965.

Метафизически Дом стоит и крепится живой связью между близкими. Созданное Тарковским побуждающее событие (отказ матери от примирения) становится не просто обрывом родственной связи, а источником катастрофы всеобщего порядка. Отсюда появляющиеся в картине визуальные образы гибели дома: пылающий под дождём дом соседей, образы обрушения рожают кадры медленного и неотвратимого падения кусков штукатурки. Именно это замедление создаёт ощущение вселенской гибели. Тем более что происходит это в сцене, идущей встык с эпизодом убийства матерью петуха – которая отчётливо читается

---

<sup>135</sup>Тарковский А.А. Благословенный свет. М.: Азбука, Азбука- Аттикус; 2012. С. 236.

как сцена гибели души – совершённого, чтобы сохранить душу сына незапятнанной убийством.

Нарушение равновесия, обрыв родственной связи, начало катастрофы, которую стремится предотвратить Алексей, герой «Зеркала». Этот обрыв сулит гибель. Вертикаль разрушена. Мир гибнет. Поэтому совершенно не случайно в фильме, наполненном предчувствиями, появляется взрыв. Настоящий ядерный взрыв, вклеенный из хроники, – образ гибели тотальной, всеобщей, образ необратимого разрушения, утраты будущего.

Мгновенно обозначившийся разлад с матерью формирует цель героя – восстановление однажды оборванной связи. В финале картины старая мать ведёт за руку героя, вновь ставшего маленьким мальчиком. Так осуществляется не только цель, но и тайное, скрытое, желание Алексея восстановить с матерью те отношения, которые были в детстве (и тайное желание матери вновь видеть своего сына ребёнком, чтобы беречь и защищать его).

Чтобы связать разорвавшуюся цепь времён, герою необходимо умереть. Картина оканчивается сумрачным криком одинокой птицы.

Побуждающее событие, как видим, обладает особой структурой. Это та точка в сюжете, в которой предполагается множество вариантов связи настоящего и будущего. Отсюда непреодолимое желание увидеть, чем всё это закончится. Вечный зрительский вопрос: «Что же дальше?! Что же дальше?!» Если драматург правильно сформировал побуждающее событие, то он выиграл, зритель вольно или невольно уже с ним.

Важнейшим свойством этой точки является необратимость. Далее герой может идти только вперёд. Это свойство побуждающего события специально подчёркивает американский драматург Скипп Пресс в своей популярной книге для начинающих «Как пишут и продают сценарии в США»: «Определите место завязки сюжетной интриги. Вам необходимо провоцирующее событие, после которого герой не может повернуть назад. Если у вас группа главных

действующих лиц, провоцирующее событие бесповоротно вводит их в основное действие»<sup>136</sup>.

Вторым свойством этой точки является то, что будущее из неё видится открытым. Его невозможно предсказать. Побуждающее событие строится таким образом, чтобы разнообразные связи, возникающие в будущем, были уже заложены в нём, как в зерне заложено строение колоса.

Это свойство события кинодраматург и педагог Н.Н. Фигуровский называл судьбоносностью. Так происходит только в тех случаях, когда создатель фильма ясно представляет ценностные полюса художественного конфликта фильма.

Приведём ещё пример. В фильме режиссёра Сергея Бондарчука «Судьба человека» в словах главного героя фильма, сказанных случайному собеседнику на переправе: «За что ты меня, жизнь, так искалечила?», – обозначен главный конфликт фильма. Конфликт человека с судьбой. Дыхание рока, космический масштаб происходящего ощущается в картине очень остро. Мы смотрим на героя, на войну откуда-то сверху, откуда не может смотреть человек, а только, может быть, смотрели беспристрастные боги. Это достигается выбором верхних точек съёмки, особой динамикой художественного пространства.

На первый взгляд герой фильма – это человек, который проиграл в схватке с судьбой. Судьба победила и отняла у него всё: «Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника»<sup>137</sup>. Так описывает своего героя Шолохов в рассказе, ставшем основой сценария фильма. Судьба лишила героя дома, близких, надежды на будущее, разорвала все человеческие связи. Герой не может принять случившегося. Сформирован конфликт, требующий разрешения. Равновесие нарушено. Чем может ответить герой судьбе, власть которой неумолима?

---

<sup>136</sup>Пресс С. Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения.[Пер. с англ.] / М.: Триумф. 2004. С. 209.

<sup>137</sup>Советский рассказ. Т.2. / Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Т. 182. М.: Художественная литература, 1975. С. 70.

Этот главный вопрос разрешается в кульминации картины, когда герой решается подобрать на улице беспризорного Ванюшку, пятилетнего мальчонку-сироту. Судьба, искалечив жизнь человека, не может отнять у него главного: способности любить и сострадать. Формируя завязку фильма, автор задаёт полюса конфликта: с одной стороны, неумолимое всесилие Судьбы, с другой – живое человеческое сердце.

В реальной жизни смысл происходящего открывается, когда некий процесс уже завершён. Смысл прожитой человеком жизни открывается (или не открывается), когда жизнь уже оборвалась. Поэтому понятна грустная ирония Пазолини: «Умереть совершенно необходимо. Пока мы живы, нам недостаёт смысла, и язык нашей жизни (с помощью которого мы выражаем себя и потому придаём ему столь большое значение) непереволим: это хаос возможностей, это непрекращающийся поиск связей и смыслов без продолжающихся решений. Смерть молниеносно монтирует нашу жизнь, она отбирает самые важные её моменты (на которые больше не могут повлиять никакие новые, противоречащие или не соответствующие им поступки) и выстраивает их в некую последовательность, превращая наше продолжающееся, изменчивое и неясное, а значит, и не поддающееся никакому описанию настоящее в завершённое, устойчивое, ясное и, значит, вполне описуемое языковыми средствами прошедшее. Жизнь может выразить нас только благодаря смерти».<sup>138</sup>

В отличие от естественных систем, в художественном произведении характер новых связей должен быть изначально понятен автору. Ясно, что это возможно лишь в самых общих, принципиальных чертах, таких, как сам характер причинности. Конкретные альтернативы развития будущего после провоцирующего события окончательно выявляются лишь по мере разработки сюжета. Вот почему именно это место в сценарии переписывается столько раз, сколько не переписывается ни одно другое.

Побуждающее событие (завязка конфликта) имеет структуру, описанную теорией нелинейных динамик (вероятность непредсказуемость, возможность образования новых связей). По Ю. Лотману, эта точка называется точкой взрыва.

---

<sup>138</sup>Pasolini P.P. *Empizis mo eretico*. Milano, 1991. P. 241.

Завязка – это точка настоящего, взрыв, вспышка ещё не развернувшегося смыслового пространства.

Можно утверждать, что момент завязки главного конфликта фильма есть момент нарушения линейности протекания процесса. Это момент, «когда главный герой выходит за пределы побуждающего происшествия, он вступает в мир, где правит закон конфликта. Этот закон гласит: в истории движение происходит только через конфликт»<sup>139</sup>.

Итак, первый и обязательный момент нарушения линейного течения времени в сюжетном тексте есть момент завязки конфликта.

Кроме момента завязки конфликта, в котором задаётся динамика фильма, важно указать другую обязательную точку нелинейности сюжета – момент кульминации фильма. Её значение трудно переоценить: «Несомненно, сложнее всего создавать кульминацию последнего акта: это душа рассказа. Если она "не работает", не будет "работать" и вся история»<sup>140</sup>. Для правильного формирования структуры кульминации важно понимать её именно как момент взрыва, когда герой получает возможность сделать выбор из множества альтернатив, определив будущее.

Из наших рассуждений следует важный вывод: кульминация конфликта – точка нарушения линейного течения времени.

Нам удалось выявить две обязательные точки взрыва в любом сценарии. Существуют ли другие подобные точки и какое значения они имеют для формирования структуры фильма? Для ответа на этот вопрос нам необходимо исследовать особенности драматургии сцены.

Само слово «сценарий» отражает то обстоятельство, что он представляет собой цепочку сцен. О драматургии сцены читаем следующее: «Сцена – это история в миниатюре, или обусловленное конфликтом и связанное единством времени и места действие, которое способствует изменению важных для персонажа жизненных обстоятельств. Теоретически продолжительность сцены и количество мест съёмок не ограничены. Сцена может быть предельно мала. В

---

<sup>139</sup>Макки Р. Цит. соч. С. 216.

<sup>140</sup>Там же. С. 212.

правильном контексте единственный кадр, где рука переворачивает игральную карту, может выразить колоссальное изменение. И наоборот, десять минут показа десятков позиций поля боевых действий произведут гораздо меньший эффект. Вне зависимости от частоты смены декораций и отведённого ей экранного времени сцену объединяют желание, действие, конфликт и изменение»<sup>141</sup>.

Динамика сцены повторяет динамику истории в целом: каждая значимая сцена содержит точку взрыва, точку необратимости. Сцена нужна и важна лишь тогда, когда она ведёт к существенному изменению конфликта.

В обзоре американских учебников по драматургии кино, составленном А. Червинским, читаем: «Драматургия – это искусство создавать критические ситуации. Поэтому и начинать ваш сценарий надо критической ситуацией».

Создание критических ситуаций, ситуаций, нарушающих линейную динамику, есть рабочий инструмент драматурга. Это обстоятельство отражено в том, что теория ищет эти инвариантные ситуации, которыми можно воспользоваться при формировании сюжета любой истории.

Укажем на тридцать шесть драматических ситуаций (*Les 36 situations dramatiques*), описанных Жоржем Польти.

Список этот хорошо известен любому драматургу и выглядит таким образом<sup>142</sup>: 1) мольба; 2) спасение; 3) месть, преследующая преступление; 4) месть близкому за близкого; 5) затравленный; 6) внезапное несчастье; 7) жертва кого-нибудь; 8) бунт; 9) отважная попытка; 10) похищение; 11) загадка; 12) достижение; 13) ненависть между близкими; 14) соперничество между близкими; 15) адюльтер, сопровождающийся убийством; 16) безумие; 17) фатальная неосторожность; 18) невольное кровосмешение; 19) невольное убийство близкого; 20) самопожертвование во имя идеала; 21) самопожертвование ради близких; 22) жертва безмерной радости; 23) жертва близким во имя долга; 24) соперничество неравных; 25) адюльтер; 26) преступление любви; 27) бесчестие любимого существа; 28) любовь, встречающая препятствия; 29) любовь к врагу; 30)

<sup>141</sup>Макки Р. Цит. соч. С. 239.

<sup>142</sup>Туркин В.К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. С. 98 – 107.



честолюбие; 31)борьба против бога; 32)неосновательная ревность; 33)судебная ошибка; 34)угрызения совести; 35)вновь найденный; 36)потеря близких.

Измышление новых ситуаций стало чем-то вроде игры, интеллектуальной забавы сценаристов, впрочем совершенно бесполезной для формирования сюжета. В представленном списке обращает на себя внимание то, что сами названия ситуаций фиксируют статичное состояние, обозначаемое существительным. Чтобы уяснить себе суть драматической ситуации, важно понять её структуру.

Герой, оказавшийся в драматической ситуации ставится в положение, когда он вынужден действовать, вынужден принимать решение. Так, ситуация, получившая название «мольба», предполагает как минимум два исхода: тот, кого умоляют, может оказаться неумолимым, а может, напротив, снизойти к слезам умоляющего. Таким образом задаётся, как минимум, два равновероятных исхода. Как минимум, потому что во власти сценариста разрешить исход ситуации через случайность (возможность, о которой не подозревал зритель). Это замечание справедливо относительно любой драматической ситуации, по сути являющейся точкой активного роста сюжета.

Вопрос о количестве, взаимном расположении таких особых драматических точек и, следовательно, ритмической организации сюжета требует специального рассмотрения. Он не может быть решён вне понимания тех динамических процессов, моделью которых является сюжет.

Сюжет подлежит рассмотрению как система особых точек, точек взрыва. В тексте Поэтики у Аристотеля читаем: «Трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, а счастье и злосчастье заключается в действии...»<sup>143</sup>.

В рассуждении философа речь идёт не просто о сюжете как модели действия, но о сюжете как модели самой жизни с её сложными колебаниями от счастья к злосчастью и от злосчастья снова к полноте бытия. Томас Манн пишет: «Жизнь – это осуществление, реализация в любом смысле, но потому-то она и

---

<sup>143</sup>Аристотель. Поэтика. Риторика. С. 31.

фантастична...»<sup>144</sup>. Для Томаса Манна жизнь есть процесс становления, процесс, предполагающий включение участков неустойчивого равновесия.

Человеческая жизнь, наполненная страстями, любовью, ненавистью, ожиданием, характеризуется крайней неустойчивостью. Как чередование особых точек может быть понята и любовь: «Любовь – это комбинация различных эмоций, непрерывное чередование неустойчивостей. В термодинамике открытых и неравномерных систем, к которым относятся и социально-психологические системы, неустойчивость выступает причиной, моментом развития. Можно сказать, что заряд неустойчивости в столь бурно протекающем чувстве любви таков, что приводит к зарождению новой жизни. Чувства людей как неустойчивости играют в социальных системах роль стимулов к развитию, подобно тому как революции в социально-экономических системах (бифуркации соответствующего фазового портрета) являются причинами смены экономического базиса»<sup>145</sup>.

Описание любви, данное физиком, вызывает улыбку. И все-таки трудно возражать: любовь, сама жизнь есть каскад неустойчивостей. Это обстоятельство отражает сам язык: «Из огня да в полымя».

Непредсказуемость, неустойчивость может носить многоступенчатый характер, реализоваться как каскад взрывов.

Эта ситуация описана Лотманом, проецировавшим модели И. Пригожина на процессы в культуре: «Взрыв может реализоваться и как цепь последовательных, сменяющих друг друга взрывов, придающих динамической кривой многоступенчатую непредсказуемость»<sup>146</sup>.

Это соображение имеет конструктивное значение для создания сюжета фильма, его сюжет может представлять собой целый каскад особых точек. То есть не только побуждающее событие и кульминация имеют структуру взрыва, можно выделить цепочку, каскад особых состояний, отвечающих условиям Пригожина.

---

<sup>144</sup>Манн Т. Аристократия духа. Сборник очерков статей и эссе. М.: Культурная революция, 2009. С. 69.

<sup>145</sup>Милованов В.П. Неравновесные социально-экономические системы: синергетика и самоорганизация. М.: Едиториал УРСС, 2001, С. 59.

<sup>146</sup>Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2001. С. 106.

Примером такого строения сюжета является фильм братьев Коэнов «Человек, которого не было». В финале картины главный герой Эд Крэйн говорит: «Лабиринт – это форма жизни». Фильм строится как модель лабиринта, однако это модель динамическая, движение задаётся от одной точки взрыва к другой.

Действие происходит в маленьком городке Санта-Роза в Калифорнии, населённом обывателями, чьё представление о благе исчерпывается собственным маленьким бизнесом, домом с лужайкой и электрическим измельчителем мусора в мойке. Здесь случайность – счастье, подарок. Для бухгалтера галантерейного магазина Доррис, жены Эда, жизнь – награда, а бинго – часть награды. Выигрыш вызывает у неё не просто радость, а ликование. Азарт и непредсказуемость возникает только в игре в бинго по вторникам.

Фильм начинается закадровым текстом, в котором герой Эд Крэйн представляет себя: «Я работаю в парикмахерской, но я не парикмахер». Задаётся неустойчивая ситуация, когда герой вынужден или смириться со своей участью и стать парикмахером, или что-то изменить. В парикмахерской появляется странный человек в парике – бизнесмен Толивер. Он соблазняет Крэйна идеей открыть химчистку. Эд решается на поступок и далее попадает в лабиринт, когда будущее оказывается непредсказуемым. Он пишет анонимное письмо любовнику своей жены большому Дэйву с угрозой разоблачить их связь.

С этого момента будущее приходит к Эду не таким, каким он его ждёт. После случайного убийства Большого Дейва он ожидает ареста. Его могут арестовать, а могут не арестовать. Так рассуждает Эд, так рассуждает зритель. Но авторы фильма нарушают привычную логику бинарных оппозиций и вбрасывают новый вариант. К нему в парикмахерскую действительно приходят копы, но не для того, чтобы арестовать. Они приходят с дурной вестью: его жена Доррис арестована по подозрению в убийстве. Тут видна механика создания лабиринта, плодотворная для построения сюжета. Коэны строят логику мира, в котором, «смысл в фактах, а факты не имеют смысла».

Отдалённые последствия первого шага невозможно логически вывести из исходной ситуации, но они впечатляют: Доррис повесится в тюрьме накануне суда. Будет убит Толивер, разорится простодушный болтун Фрэнки, сводный брат

Крэйна и владелец парикмахерской. Сам Эд Крэйн будет арестован за убийство Толивера, к которому он не имел никакого отношения, и будет казнён на электрическом стуле. Он перестанет быть парикмахером. Эд Крэйн больше не бреет подбородки и не стрижёт волосы, напротив, перед казнью бесстрашный тюремный служащий тщательно бреет ему ногу – цель персонажа достигнута. Смерть – выход из лабиринта.

В фильме, по сути, создаётся модель динамического хаоса, когда действие стремительно летит от одной точки взрыва к другой.

Это яркий пример того, как «искусство расширяет пространство непредсказуемого – пространство информации – и одновременно создаёт условный мир, экспериментирующий с этим пространством и провозглашающий торжество над ним»<sup>147</sup>. Перед нами сюжет фильма, построенный как каскад особых точек, удовлетворяющих условиям Пригожина: вероятность, непредсказуемость, возможность образования новых связей.

Работа с точками взрыва требует от сценариста виртуозного владения мастерством. Однако именно каскадное построение создаёт мощную динамику, целиком увлекающую зрителя в поток фильма.

Сложные жизненные процессы, как видим, требуют сложной сценарной техники. Для того чтобы построить сюжет фильма, необходимо освоить моделирование сложных ситуаций с множеством равновероятных исходов, овладеть навыком моделирования перехода от хаоса к новому состоянию.

Нон-классическое построение сюжета представляет собой движение по ветвям времени.

Для моделирования динамического процесса недостаточно просто задать варианты ветвления, нужно понимать, как происходит выбор того или иного пути из равновероятных.

Очевидно, выбор может осуществляться героем, зрителем или через случайность.

Интерактивный выбор предполагает вмешательство зрителя и хорошо известен по компьютерным играм, например квестам. Важно отметить, что

---

<sup>147</sup>Лотман Ю.М. Семиосфера. С. 108.

техника работы драматурга при создании игр принципиально не отличается от техники создания сюжета кинематографического произведения. Вполне вероятно, что в будущем включение интерактивных процессов станет актуальным для многих видов аудиовизуальных искусств.

Ситуация, когда переход из настоящего в будущее осуществляется через выбор героя, исследована в теории драматургии применительно к классическому построению сюжета. В моменты взрыва система чрезвычайно чувствительна к малым изменениям. Флуктуации ведут к необратимым последствиям для будущего. Это означает, что даже незначительный поступок героя приобретает в такие мгновения огромное значение, вызывая изменения глобального характера.

Классическая драматургия владеет техникой работы со случайностью. Так, переход из настоящего в будущее может быть структурирован азартной игрой. Исходов ситуации может быть столько, сколько имеет сама игра. Так при бросании пары двусторонних фишек – шесть вариантов. Бинарные оппозиции возникают в ситуации пари, в играх «на интерес», игре в рулетку.

Игра структурирует завязку фильма Джеймса Кэмерона «Титаник». Юный художник выигрывает билет на пароход в карты, решая свою судьбу. Этот приём настолько эффективно вовлекает зрителя в происходящее, что его часто используют, чтобы исправить ошибки драматургии и хоть как-то оживить действие.

Карточной игрой структурируется значительная часть фильма «Гранд Отель». Но здесь через отношение к выигрышу и проигрышу раскрываются характеры героев. Исход игры может спасти или погубить репутацию, и даже жизнь человека. Эффективность приёма определяется тем, что именно в азартных играх непредсказуемость событий проявляется со всей очевидностью.

Исследования сложных динамик вызвали интерес к самой природе случайности. Момент взрыва создаёт непредсказуемую ситуацию, являясь точкой резкого возрастания информативности всей системы. Развитие перескакивает здесь на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь.

Доминирующим элементом, который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из

другой системы, втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения.

Только в том случае, когда система ведёт себя достаточно случайным образом, в её описании возникает различие между прошлым и будущим и, следовательно, необратимость. Это положение нелинейной динамики совсем не очевидно и представляет некоторую сложность для понимания. Так, П. Флоренский считает случайность признаком безвременности процесса: «В качестве наиболее яркого учения о безвременности мира, т.е. отрицания процесса как такового, следует назвать дарвинизм: тут жизнь рода, самого по себе, представляется абсолютно независимой от времени и рода — не имеющим никакой истории, ибо всякое изменение происходит силою внешнего толчка, не связанного с жизнью рода и потому случайного, т.е. могущего быть или не быть»<sup>148</sup>.

В книге «Случайность и хаос» Д. Рюэль приводит замечание Пуанкаре, которое носит фундаментальный характер и проливает свет на природу случайности: «Очень маленькая причина, которая от нас ускользает, определяет значительное следствие, которое мы не можем проигнорировать, и тогда мы говорим, что это следствие вызвано случайностью»<sup>149</sup>.

Этот интерес к случайности и новое понимание её роли в динамике становления находит отражение в искусстве.

В шестидесятых годах прошлого века американский писатель-фантаст Рэй Бредбери в коротком рассказе «И грянул гром» создаёт модель динамического хаоса, раскрывающую роль случайности. Он моделирует систему, чувствительную к начальным данным, то есть такую, в которой малое отклонение в настоящем даёт непредсказуемые последствия в будущем. Гибель бабочки ведёт к лавинообразному нарастанию изменений в системе.

Приведём характерный эпизод из кинокартины Рона Ховарда «Игры разума». Обед в честь стипендиатов Принстонского университета. Молодой

---

<sup>148</sup>Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. С. 203.

<sup>149</sup>Рюэль. Д. Случайность и Хаос. С. 50.

многообещающий математик Джон Нэш рассматривает солнечный блик, упавший на грань стакана. Он поворачивает стакан, блик скользит по блюду с кружками лимона, преломляется гранями кувшина с водой. Прихотливый узор света замирает на галстуке студента, однокашника Джона Нэша. И происходит чудо – световой узор совпадает с узором на галстуке: кружки лимона и полосы. Нэш убеждён, что стал очевидцем не случайности, а вдруг обнаружившейся закономерности: «Безвкусице вашего галстука должно быть математическое объяснение». В мире несчастного Нэша нет места случайности.

Другой эпизод из этого фильма. Нэш садится играть со своим удачливым другом. И проигрывает: «Я не мог проиграть. Я играл идеально!» Но счастливый приятель лишь лукаво улыбается. И действительно, всякий человек, даже не будучи специалистом в теории вероятности, знает, чем отличается любая азартная игра, скажем, от шахмат. Случайностью. Фантом Ричард, альтер-эго Нэша, утверждает: «Уверенность – это роскошь, доступная наблюдателям. Человек, живущий в мире людей, должен признать: я знаю наверняка лишь то, что ничего нельзя знать наверняка».

В фильме Коэнов «Человек, которого не было» игра в бинго воспринимается Доррис как подарок, как выигрыш, как счастье. Такая механическая случайность, подаренная игрой, не проклятие, а благо.

В ироничной полемике со знаменитым утверждением Альберта Эйнштейна «Бог не играет в кости!» развиваются события в комедии американского режиссёра Кевина Смита «Догма». Бог в кинокартине действительно не играет в кости. Он покидает небеса, чтобы в человеческом облике проводить время в зале игровых автоматов. Выигрыш он раздаёт бедным детям. Его бонус – случайность.

В фильме Фолькера Шлэндорфа «Озарение» нелепая случайность, неосторожный взмах у жаровни, разрешает неотвратимый конфликт между чернокожим парнем и скинхедами.

Тема случайности и неопределённости составляет ядро художественного мира фильма Роберта Земекиса «Форрест Гамп». «Жизнь – это коробка конфет. И никогда не знаешь, которая из них тебе достанется» — вот мудрость,

унаследованная Форрестом от матери. Мир героя опасен и непредсказуем, и он, слабый, больной ребёнок, уязвим. Спасая Форреста от преследования жестоких мальчишек, его подруга, маленькая девочка, задаёт ему беспрюирышную стратегию поведения: «Что бы ни случилось – беги!» Форрест на всю жизнь усвоит простую стратегию жизненного поведения: «Что бы ни случилось – беги», «Что бы ни случилось – смотри на шарик». Его поведение в экстремальных ситуациях автоматическое, лишённое выбора. Но за внешним механизмом стоит иной – внутренний. В нём заключён мощный этический посыл. Урок детства усвоен Форрестом полнее и глубже, чем представляется. Его поведение лишено рефлексии и колебаний: «Что бы ни случилось – спасай» – вот что вынесет для себя Форрест из детства.

Совершенно иная философия стоит за капитаном Денбаром, боевым товарищем нашего героя. Его мир дышит древней темой судьбы: «У меня есть судьба, и я должен её исполнить». Капитан Денбар убеждён, что должен погибнуть на поле брани. Его судьба – судьба героя. Стратегия непреклонного и простодушного Форреста изменяет мир капитана Денбара. Он не пал смертью храбрых — капитан получил в подарок жизнь, с которой без помощи своего друга Форреста уже не может справиться.

В реальности в момент взрыва из множества равновероятных вариантов осуществляется всего один. Классический сюжет строится именно так. Неопределённость будущего в точке взрыва разрешается единственным способом. Остальные варианты остаются как бы в виртуальном поле сюжета.

Искусство обладает уникальной возможностью показать все будущие времена реализовавшимися. Нон-классическое искусство реализует именно эту возможность.

Ю.М. Лотман: «Искусство воссоздаёт принципиально новый уровень действительности, который отличается от неё резким увеличением свободы. Свобода привносится в те сферы, которые в реальности ею не располагают»<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб. 2001. С. 129.



В классически построенном сюжетном тексте особые точки располагаются одна за другой, последовательно. Альтернативы существуют в виртуальном пространстве истории.

В нон-классическом произведении может быть реализован весь веер возможностей перехода от одного состояния системы в другое.

Описание произведения, устроенного по такому принципу, находим в рассказе «Сад расходящихся тропок». Это роман, созданный воображением Цюй Пэна: «Недоконченный, но и не искажённый образ мира, каким его видел Цюй Пэн. В отличие от Ньютона и Шопенгауэра ваш предок не верил в единое, абсолютное время. Он верил в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времён. И эта канва времён, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, включает в себе все мыслимые возможности. В большинстве этих времён мы с вами не существуем; в каких-то существуете вы, а я – нет; в других есть я, но нет вас; в иных существуем мы оба. В одном из них, когда счастливый случай выпал мне, вы явились в мой дом; в другом – вы, проходя по саду, нашли меня мёртвым; в третьем – я произношу эти же слова, но сам я – мираж, призрак»<sup>151</sup>.

Элементы подобной структуры обнаруживаются в фильме Тома Тыквера «Беги, Лола, беги».

Особые точки расположены не по прямой, а по ветвям дерева.

Простейший вариант ветвления реализован и в фильме Питера Хоуэтта «Осторожно! Двери закрываются». Точка ветвления – это момент, когда героиня пытается успеть запрыгнуть в вагон метро. Здесь задаются всего две возможности развития событий: героиня может уехать в этом поезде. Или опоздать и не уехать на нём. Осуществляются обе возможности. И только. Дальше два линейных сюжета, пересекаясь, образуют единое повествование. Новые ветвления не возникают.

---

<sup>151</sup>Борхес Х.Л. Сад расходящихся тропок // Вымышленные истории. М.: Амфора, 1999. С. 122.

Нон-классическая структура предполагает не только проработку ветвей (вариантов исхода драматической ситуации), но и точное понимание механизма перехода из одного состояния системы в другое.

Классический, и нон-классический сюжеты предполагают включение точек взрыва, удовлетворяющих условиям Пригожина, однако из этих двух видов сюжета они образуют различную конфигурацию.

Во втором случае за счёт одновременной реализации различных исходов из критической ситуации образуются структуры, которые можно сравнить с сетью, лабиринтом, ризомой.

Создание подобных структур требует от драматурга освоения не только более высокой размерностью системы, но и принципиально иного ощущения свободы, осмысления роли причинности и случайности в создаваемой им системе.

Таким образом, древняя идея кайроса, особого мгновения, когда определяется будущее, когда нарушается линейный ход времени, является фундаментальным в теории драматургии.

Особые точки, точки взрыва, необходимо входят как в классическую структуру, являющуюся основой аудио-визуальных процессов в широком смысле в том отношении, в каком они связаны с необратимостью и возникновением нового.

#### 1.4. Циклическое время и его функция во временной конструкции фильма

Историческое время необходимо входит в структуру фильма как опыт автора, опыт героя, как реальность сегодняшнего дня, того дня, в котором живёт автор и снимается кино. Историческое время – это время линейное и время направленное.

Сама идея истории связана с идеей направленности к цели, с движением к неизбежному финалу, к чему-то, что должно быть прояснено, иначе эта неумолимая прямолинейная направленность истории в будущее сделает жизнь человека бессмысленной. Существование человека во времени конфликтно по самой своей сути: «Человек – сын вечности, брошенный в поток времени, сын свободы, находящийся в плену необходимости, в зависимости от законов естества, от видимого, природного мира»<sup>152</sup>.

Именно 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, пожалуй, самый древний пример подобного преодоления.

Миф устраняет противоречие между жизнью и смертью, преобразуя линейное время истории во время циклическое.

Древняя идея космоса – это идея гармонии, осуществлённой через цикличность: «Этот космос, один и тот же для всех, не создал никто из богов, никто из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий»<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Бердяев Н.А. Русская историософия. Антология. М.: РОССПЭН, 2006. С. 416.

<sup>153</sup> Павленко А.Н. Космос. Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН, Научно-ред. совет: предс. В.С. Степин. М.: Мысль, 2010. С. 315.

Идея цикла чрезвычайно распространена в культуре. Циклические модели развития существовали в глубокой древности и возникают по сей день. Благотворное действие замыкания стрелы времени в кольцо ощущает каждый, ежегодно отмечая день рождения или празднуя Новый год. Собственно, в самом названии «Новый год» уже содержится идея цикличности. Циклическая модель времени позволяет миру всякий раз рождаться заново, прежним и все-таки обновлённым<sup>154</sup>.

Наиболее значимой является идея неполного повторения, так, Х.Л. Борхес, много размышлявший о времени в своей работе, которая так и называется «Циклическое время», пишет: «Перехожу к третьей интерпретации вечных повторений, менее пугающей и сентиментальной, но единственно вообразимой. А именно – к идее подобных, но не тождественных циклов. Невозможно составить нескончаемый каталог её авторов: на память приходят дни и ночи Брахмы; периоды, недвижимыми часами которых служили пирамиды, медленно стирающиеся от приходящегося раз на тысячу и один год прикосновения крыла птицы; люди Гесиода, убывающие от золота к железу; универсум Гераклита, зачатый в огне и периодически пожираемый огнём; мир Сенеки и Хризиппа, его уничтожение в пламени, его обновление в водах; четвертая буколика Вергилия и её восхитительный отзвук у Шелли; книга Экклесиаста; теософы; десятичная история, предложенная Кондорсе; Фрэнсис Бэкон и Успенский; Джералд Хэрд, Шпенглер, Вико; Шопенгауэр, Эмерсон; "First Principles" Спенсера и "Эврика" По»<sup>155</sup>.

К этому длинному списку можно добавить циклические модели развития истории и культуры П.А. Сорокина, концепции А.Л. Чижевского, напрямую связывающие космические циклы с историческими циклами и колебаниями, идеи В.И. Вернадского, Н.А. Морозова, К.Э. Циолковского.

Идея замыкания времени кажется чрезвычайно простой, но освоение её сознанием связано с острыми переживаниями новизны, преобразования мира.

---

<sup>154</sup> Подробнее см. Мариевская Н.Е. Циклическое время кинематографического произведения // Философия и культура. 2014. № 10 (82). С. 1393 – 1404.

<sup>155</sup> Борхес Х.Л. Циклическое время. Сочинения. В 3 т. Т. 1. М.: Полярис, 1997. С. 209.

Это чувство очень ярко передаёт «Эврика», произведение Э.А. По, о котором упомянул в своём обширном реестре циклических моделей Борхес: «Тем немногим, кто любит меня и кого я люблю, – тем, кто чувствует скорее, чем тем, кто думает, – сновидцам и тем, кто верит в сны как в единую действительность – я отдаю эту Книгу Истин не как Истину Глаголящую, а во имя Красоты, что пребывает в её Истине, – делающей её истинной. Им я предлагаю творение это как Создание Искусства и только, скажем, как Повесть, или, если моё притязание не слишком высоко, как Поэму. Что я здесь возвещаю, есть истинно: – потому оно не может умереть: – или, если какими-либо средствами будет затоптано ныне так, что умрёт, оно снова восстанет для Жизни Бесконечной»<sup>156</sup>.

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.

Стрела времени замыкается, начало соединяется с концом, смерть и рождение становятся нерасторжимым единством. Время линейное преобразуется в циклическое. Конфликт разрешается.

Это не единственный способ разрешения конфликта человека со временем. Идея Эсхатологического времени с её идеей конечности мира также возникает из указанного противоречия.

Однако именно циклическое время имеет огромное значение для формирования структуры художественного произведения. Для прояснения этого утверждения необходимо определить, что такое цикл и по каким признакам он обнаруживается в художественной структуре.

Современное определение цикла выглядит следующим образом: «...под циклом понимается совокупность процессов и явлений, составляющих кругооборот в течение определённого промежутка времени и приводящих социальную систему в исходное или подобное исходному состояние»<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup>По Э.А. Эврика. Серия “Антология мудрости”, М: Эксмо, 2008. С. 11.

<sup>157</sup>Пантин В.И. Цикличности теории. Новая философская энциклопедия. С. 335.

Таким образом, акцент делается на моменте повторяемости. Причём речь идёт не только о полном повторении, но и о подобии. Это важно учитывать при выявлении циклического времени в структуре фильма, так же как и исходный механизм преобразования линейного времени в циклическое: в художественной структуре циклическое время актуализируется всегда, когда стратегия сюжета направлена на примирение противоположностей.

Цикл – это примирение, соединение противоположностей; начала и конца, разлуки и встречи, жизни и смерти.

Анимационный фильм Майкла Дадока де Уита «Отец и дочь» начинается сценой внезапного прощания отца с дочерью на берегу реки. Прервав велосипедную прогулку, отец порывисто обнимает дочь, оставляет её на берегу, спускается к воде, снова возвращается к девочке, прижимает её к себе. Потом уходит, садится в лодку. Растерянный ребёнок неуклюже бежит по берегу и смотрит, как лодка с Отцом плывёт вдаль, пока не исчезает из виду. Девочка остаётся одна. Начинается её самостоятельная жизнь: взросление, зрелость, замужество, рождение детей. Снова одиночество. Поворот к закату, к тоске по ушедшему отцу. Старость... И возвращение на крутой берег, от которого когда-то давно отплыл Отец. Тихая смерть в затянувшейся песком разошедшейся лодке. Смерть. И воскресение. Встреча с Отцом. Отец прижимает Дочь к сердцу. Цикл завершён.

Момент повтора в картине – объятия Отца и Дочери. Противоречие, которое разрешает введение циклического времени, неизбежная, закономерная разлука с самыми близким.

В картине циклическое время очевидно доминирует над всеми другими временными формами, доминирует оно над историческим временем, хотя и не вытесняет его полностью. Так, мы видим современную одежду, шляпы, пальто, детский капор, видим велосипед, однако все детали, которые позволили бы указать дату происходящего, сведены к минимуму. Напротив, циклическое время подчёркивается введением образа колеса, которое воспринимается ключом к пониманию всего происходящего на экране, введена в ткань фильма циклическая смена времён года.

Доминирование циклического времени закономерно формирует язык картины, структуру его визуальных образов. Образность фильма оказывается родственной языку мифа, мифологическому обобщению, которое «оперирует конкретным и персональным, взятым в качестве знака»<sup>158</sup>.

Таким образом, при преобладании в сюжете циклического времени возникает обобщение, близкое к тому, с которым имеет дело мифологическое сознание: чувственно-конкретное превращается в знак. Рассохшаяся лодка становится лодкой Харона, белая птичка, промелькнувшая на чёрном фоне кроны дерева в летний день, символом отлетевшей души. Всё узнаваемо конкретно и в то же время причастно предельному бытию. Весь фильм может быть прочитан как развёрнутая метафора и в то же время доступен опыту каждого.

Язык анимации вообще тяготеет к философскому обобщению, к особому метафорическому строю. Анимация в силу своей природы оказывается приподнятой над бытовым планом, над преходящим. Однако можно привести примеры игровых фильмов с доминированием циклического времени.

Идея цикличности вынесена в название фильма Ким Ки Дука «Весна, Лето, Осень, Зима и... снова Весна».

Учитель и ученик, старик и мальчик живут отдельно от всего мира на маленьком плоту посреди озера, отделённого от всего мира туманными горами. Эта отдельность, отгороженность от всего мира, от истории, от всего случайного подчёркивается специальным приёмом: каждая глава фильма начинается изображением распахивающихся ворот с барельефами грозных стражников.

За воротами гладь озера, мир покоя, тишины и молитвы. Но этот покой обманчив. Первое слово, произнесённое в фильме, – слово «учитель». Учитель тот, кто различает, где жизнь, где смерть, где ложь, где истина. Учитель и ученик разбирают собранные лечебные травы. Ученик ошибся, его трава не годится, она убивает, но она очень похожа на целебную. Лишь тонкая белая жилка на конце листа отличает её от той, что спасает жизнь. В постижении разницы – порой неуловимой разницы между добром и злом – заключается суть ученичества.

---

<sup>158</sup>Мелетинский Е.М. Мифология: Новая философская энциклопедия. С. 581.

Учитель – ученик одна из основных оппозиций, смысловых осей фильма. Учитель близок к просветлению, к освобождению от страстей, ученику предстоит долгий и мучительный путь. Настанет время, и учитель достигает просветления, листки бумаги с иероглифом «закрывать» останутся неподвижными на его веках и губах, учитель ляжет в лодку и исчезнет, растворится в озере. На его место придёт Ученик, теперь уже готовый стать Учителем. Круг замкнулся.

Во временной форме фильма доминирует циклическое время, связанное с покоем, гармонией, с осуществлением необходимого и закономерного. Оно замыкает, вбирает в себя другие формы времени, и прежде всего нелинейное время, связанное с активным выбором героя своего будущего.

Нелинейное время внутри фильма отмечается беспокойством, раздражением. Желание героя обладать определяет его выбор и, как и предупреждал Учитель, приводит к намерению убивать. Знаком беспокойства, беспорядка становится яркий петух, который и появляется только в главе «Лето».

Однако циклическое время не всегда доминирует в художественной структуре. Его вычленение требует внимательного анализа, который должен быть направлен на выявление противоположностей, составляющих основу сюжета, и на те эпизоды, в которых это противоречие разрешается. Важно при этом выделить границы цикла, маркированные полным или частичным повторением.

В фильме Ларса фон Триера «Антихрист» циклическое время доминирует в эпизоде падения из окна ребёнка. Закономерность и предопределённость гибели мальчика подчёркивается высоким строем музыки Г.Ф. Генделя из оперы «Ринальдо», звучащей за кадром. Введение циклического времени подчёркивается вращением барабана стиральной машины, прекращающимся в момент, когда ребёнок разбивается. Музыка замолкает. Свершается то, что было указано тремя стражниками-нищими «Скорбь», «Боль» и «Отчаяние». Ужасное эстетизируется Триером и становится гармоничным. Этот мир создан дьяволом. Он слишком плох для ребёнка. Аллегорические скульптуры Боли, Скорби и Отчаяния отмечают границы цикла.

Присутствие циклического времени в структуре фильма Бернардо Бертолуччи «Конформист» не кажется очевидным. Однако обращает на себя



внимание композиционное сходство первых и последних кадров фильма: герой сидит в темноте на фоне разобранной постели. Сходство дополнено совпадением цветового и светового решения начала и финала фильма: контрастное сочетание чёрного и красного. Само совпадение деталей наводит на мысль о замыкании цикла. Желание героя обрести свободу или, по крайней мере, покой, примкнув к большинству, привело его катастрофе. Большинство оказалось переменчиво, а он сам, находясь среди людей, в самой гуще толпы, теперь уже приветствующей свержение диктатора, по-прежнему чувствует свою отчуждённость. Очевидно, рифма начала фильма и его финала не случайна.

В фильме Андрея Тарковского «Зеркало», утверждающем равноправие различных времён, сложная форма рождается из совмещения различных слоёв исторического и биографического времени. Входит ли в эту сложную временную структуру циклическое время?

Картина оканчивается рассуждением врача у постели больного Алексея: «При чём здесь ангина? Это обычный случай». Причина болезни вызвана памятью, совестью. Желание умереть, считая себя виновным. Немощная рука больного приподнимает с одеяла смятую птичку: «Всё ещё будет!» Птица взлетает.

Далее мы видим место перед домом, которое мы видели в самом начале фильма, тот самый забор, на котором сидела мать Алексея, гадая о возвращении мужа. И в самом деле, мы видим мать рядом с отцом в момент их счастья. Это возвращение героя к началу жизни имеет определённое сходство с эпизодом фильма Пьера Паоло Пазолини «Царь Эдип», когда слепой Эдип возвращается на поляну, где молодая мать кормила его грудью, прозревая будущее младенца-сына. Там циклическое время оказывается акцентированным круговым движением камеры по кронам деревьев.

В «Зеркале» момент смерти героя сводится с моментом зачатия, с самым началом его жизни. Осуществляется цикл жизни. В смерти героя разрешается главный конфликт фильма – разорванность связи времён, возникшая через разрыв в отношениях самых любимых и близких – матери и отца, матери и сына, бабушки и внука.

Старая мать ведёт под руку маленького Алексея. Невозможное возможно в смерти. Мать с детьми выходит к поляне. На поляне вдалеке одинокая фигура – это молодая Мать в узнаваемой чёрной кофте с узлом золотых волос на затылке, такая, какой она появляется в фильме в самом начале. Эта поляна с её травами и заполненными водой низменностями, эта одинокая, едва различимая фигура вдали – всё странным образом напоминает картину Камиля Коро «Орфей и Эвридика».

Тема Эвридики с её возвращением в Аид возникает вместе с закадровым звучанием стихотворения Арсения Тарковского:

«...

И снится мне другая  
 Душа, в другой одежде:  
 Горит, перебегая  
 От робости к надежде,  
 Огнём, как спирт, без тени  
 Уходит по земле,  
 На память гроздь сирени  
 Оставив на столе.  
 Дитя, беги, не сетуй  
 Над Эвридикой бедной  
 И палочкой по свету  
 Гони свой обруч медный,  
 Пока хоть в четверть слуха  
 В ответ на каждый шаг  
 И весело и сухо  
 Земля шумит в ушах»<sup>159</sup>.

Эвридика. 1983.

Смерти нет, душа неуничтожимо возникнет снова в другой одежде, в другом теле. Цикличность мифа об Эвридике в стихотворении акцентируется

---

<sup>159</sup>Тарковский А.А. Благословенный свет. С. 239.

образом медного обруча, подгоняемого играющим ребёнком. Последние слова героя: «Всё ещё будет!» – приобретают кристально ясный смысл.

Время действия фильма охватывает время болезни героя с момента позднего пробуждения и до заката. Кадры с закатным солнцем подчёркивают цикличность времени.

Рассмотренные нами примеры позволяют сделать предположение о необходимом включении циклического времени в структуру фильма и его связи с основным конфликтом произведения. В самом деле, любое произведение источником своего внутреннего движения имеет конфликт, проходящий три фазы: завязку, развитие (вплоть до кульминации) и развязку.

Формула сюжета, предложенная Аристотелем, содержит неявное указание на его цикличность: «Установлено нами, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объём, так как ведь существует целое и без всякого объёма. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало – то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или происходит, по закону природы, нечто другое; наоборот, конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого; а середина – то, что и само следует за другим, и за ним другое. Итак, хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться, но должны пользоваться указанными определениями»<sup>160</sup>.

Вероятно, с этим связывается требование Аристотеля и Н. Буало, предъявляемое к сюжету, вне этого рассуждения кажущееся не вполне убедительным: действие должно вмещаться в один оборот солнца.

Утверждение 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

---

<sup>160</sup>Аристотель. Поэтика. Риторика. С.33.

модели, включающей в себя пограничное, противоположное и отрицание отрицания»<sup>161</sup>.

При этом речь идёт именно о цикле, так как развязка конфликта по сути есть повтор завязки на новом уровне: «Восстановление равновесия благодаря победе одной из тенденций, выступающих в действии»<sup>162</sup>.

Процесс развития конфликта, лежащего в основе сюжетного произведения, описывается языком диалектики Гегеля, в которой закон отрицания отрицания означает снятие внутреннего противоречия в процессе развития понятия. При этом цикл развития описывается следующим образом: «Понятие, существующее как абстрактная определённая, выходит за свои пределы, начинает развиваться через развёртывание внутреннего противоречия. Момент выхода понятия в своё инобытие, полагание им собственной противоположности выступает как первое отрицание. Отчуждённое от себя понятие возвращается к себе в форме конкретной, более богатой определённости, содержащей само понятие и его противоположность как снятый – идеальный – момент. Этот процесс носит у Гегеля название отрицания отрицания, или снятия. Развитие понятия у Гегеля циклично, оно подчинено триадичному ритму: тезис – антитезис – синтез»<sup>163</sup>.

Структура кинематографического произведения представляет собой также триадичный завершённый цикл:

НАРУШЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ → РАЗВИТИЕ ДИНАМИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА → ВОССТАНОВЛЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ.

Фаза «развитие динамического процесса» предполагает полное раскрытие противоречия, заложенного в начале произведения. Противоречие достигает своего апогея в кульминации. На языке теории драматургии эта фаза называется «прогрессией усложнений» или вторым актом истории.

Из понимания характера развития конфликта следует положение о том, что аттракционы (агрессивные моменты действия) в сценарии должны следовать по нарастающей. Самый сильный аттракцион приходится на кульминацию фильма.

---

<sup>161</sup>Макки Р. История на миллион долларов. С. 322.

<sup>162</sup>Цит. по: Тмарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 2002. С. 330.

<sup>163</sup>Вышегородцева О.В. Отрицание отрицания. Новая философская энциклопедия. С. 180.

Цикличность в сюжете выражается свойствами мышления, способами понимания и разрешения противоречий. О сходстве текстов, возникших в разных обстоятельствах и в разных культурах, пишет В.Б. Шкловский: «Совпадения объясняются только существованием особых приёмов сюжетосложения»<sup>164</sup>.

Сходное устройство всех без исключения сюжетов позволило ввести в научный и практический обиход понятие сюжетной схемы. А.Н. Веселовский пишет: «Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные аспекты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»<sup>165</sup>. Для нас это понимание сюжета как пусть сложной, но всё-таки схемы имеет важное значение.

Наиболее радикальная попытка выделить среди сюжетов отдельные группы, обладающие общей сюжетной схемой, предпринята Борхесом. В его рассказе «Четыре цикла» утверждается: «Историй всего четыре. Одна, самая старая, – об укрепленном городе, который штурмуют и обороняют герои. Защитники знают, что город обречён мечу и огню, а сопротивление бесполезно; самый прославленный из завоевателей, Ахилл, знает, что обречён погибнуть, не дожив до победы...

Вторая, связанная с первой, – о возвращении. Об Улиссе, после десяти лет скитаний по грозным морям и остановок на зачарованных островах приплывшем к родной Итаке, и о северных богах, вслед за уничтожением земли видящих, как она, зеленея и лучась, вновь восстаёт из моря, и находящихся в траве шахматные фигуры, которыми сражались накануне.

Третья история – о поиске. Можно считать её вариантом предыдущей. Это Ясон, плывущий за золотым руном, и тридцать персидских птиц, пересекающих горы и моря, чтобы увидеть лик своего бога – Симурга, который есть каждая из них и все они разом. В прошлом любое начинание завершалось удачей. Один герой похищал в итоге золотые яблоки, другому в итоге удавалось захватить Грааль. Теперь поиски обречены на провал. Капитан Ахав попадает в кита, но кит

---

<sup>164</sup>Шкловский В.Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // В. Б. Шкловский. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 26.

<sup>165</sup> Цит. по: Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. С. 207.

его все-таки уничтожает; героев Джеймса и Кафки может ждать только поражение. Мы так бедны отвагой и верой, что видим в счастливом конце лишь грубо сфабрикованное потворство массовым вкусам. Мы не способны верить в рай и ещё меньше – в ад.

Последняя история – о самоубийстве бога. Атис во Фригии калечит и убивает себя; Один жертвует собой Одину, самому себе, девять дней висит на дереве, пригвождённый копьём; Христа распинают римские легионеры.

Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их – в том или ином виде»<sup>166</sup>.

Текст Борхеса – это художественный текст и потому не предполагает развёрнутой аргументации. Однако можно заметить, что четыре сюжетные схемы рождаются из пересечения горизонтальной оси пространственных координат и вертикальной оси координат ценностных.

В первом цикле ценность имеет то, что охраняет защитник или защитники, то, что стремятся получить осаждающие. Противоборствующие стороны здесь оказываются лицом друг к другу. Эта сюжетная схема реализована в фильме Джона Фода «Потерянный патруль», ставшем позднее толчком к созданию фильма Михаила Ромма «Тринадцать». В свою очередь американский режиссёр Золтан Корда под впечатлением работы Ромма снял в 1943 году фильм «Сахара». В 1995 году режиссёр Брайан Тренчард-Смит снимает ремейк этого фильма. Схема «осаждённая крепость» легко вычленяется из ткани этих фильмов.

Однако сюжетная схема может быть глубоко спрятана в живой ткани произведения.

В фильме Альфреда Хичкока «Психо» в роли крепости выступает дом Нормана Бейтса. Сокровище, которое находится в доме, – тайна самого Бейтса.

В фильме Софи Файнс «Киногид извращенца» Славой Жижек даёт толкование «Психо» с точки зрения психоанализа: дом – это метафора сознания Бейтса и имеет его структуру: первый этаж – это его Эго, второй этаж, там где располагается комната матери, – суперэго, а подвал – мир инстинктивных влечений. Приближение к дому, хранящему загадку, смертельно опасно, сама

<sup>166</sup>Борхес Х.Л. Сочинения. В 3 т. Т. 2. М.: Полярис, 1997. С. 213.

возможность приблизиться смертоносна. Она оборачивается гибелью и для нежной и легкомысленной Мэрион, и для самоуверенного сыщика Арбогаста. В подвал проникнет только Вера, сестра Мэрион. Но тайна для неё останется тайной, раскрыть которую сможет только психоаналитик.

Что касается второго цикла Возвращения, то он лежит в основе огромного множества фильмов и даже целых жанров, например роуд муви. Но и сама история Одиссея может быть взята за основу сценария.

Фильм братьев Коэнов «О, где же ты, брат?» предварён титром «По мотивам "Одиссеи" Гомера». Христианский сюжет об обретении веры в Бога и спасении души реализуется через структуру древнего эпоса. Причём зритель получает удовольствие от узнавания эпизодов встречи с Циклопом или соблазнения Сиренами.

Сценарист «Апокалипсиса сегодня» Джон Милиус говорит о заимствовании сюжетной схемы фильма из «Одиссеи» Гомера, которую внимательно изучал в киношколе<sup>167</sup>. В самом деле, эпизод встречи капитана Уилларда и его отряда с щеголеватым любителем запаха напалма полковником Килгорном, помешанным на сёрфинге, имеет ту же структуру, что и встреча Одиссея с Циклопом. В девушках-моделях легко узнаются сирены, после встречи с которыми персонажей ждёт неминуемая гибель.

Схема возвращения предполагает движение в пространстве, позволяющее работать с авантюрным временем: в дороге может случиться что угодно и в любой момент. Ценность, находящаяся в конечном пункте путешествия, не должна вызывать сомнений (Одиссей возвращается в родной дом к любимой жене, Алёша Скворцов, герой «Баллады о солдате», к матери. Если ценность цели, к которой следует герой, не очевидна, требуются дополнительные усилия сценариста). В любом случае правила игры требуют, чтобы герой непременно следовал в заданном направлении. При этом движение героя в пространстве происходит одновременно с движением в глубь себя, к пониманию и разрешению внутреннего конфликта. В «Апокалипсисе сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы герой, капитан

---

<sup>167</sup>См. «Интервью с Джоном Милиусом», взятое Ф.Ф. Копполой. «Апокалипсис сегодня»: Специальное издание STUDIO CHANAD, 2000.

Уилард, следуя по реке Меконг в логово мятежного полковника Курца, мучительно пытается разгадать его загадку. При этом Уилард воспринимает полковника как своего двойника.

В фильме Ингмара Бергмана «Земляничная поляна», построенном на схеме возвращения, путь внутреннего самопознания профессора Борга сопровождается визуализацией его снов и воспоминаний, через которые раскрываются этапы развития его внутреннего конфликта.

Структурное сходство фильма Вуди Аллена «Разбирая Гарри» с «Земляничной поляной» Ингмара Бергмана поразительно и вряд ли случайно, если принять во внимание сходство имён главных героев. Писатель Гарри Блок следует так же, как Исаак Борк, в родной университет, где его собираются чувствовать. В композиции Аллена роль снов выполняют визуализации рассказов Блока. В результате путешествия персонаж Бергмана находит источник своего страха смерти и примиряется с близкими, у Аллена напротив – писатель-невротик принимает свою болезнь и убеждается, что выдуманные им персонажи для него важнее своих реальных прототипов.

Эскапизм Исаака Борга был самообманом, добровольным отказом от реальности и подлинного человеческого существования, для художника Гарри Блока нет иной реальности, как реальность, существующая внутри него самого. Два фильма, созданные по одинаковой сюжетной схеме, очевидно находятся в полемике друг с другом.

Третий цикл связан с получением сокровища в результате некой процедуры. Сюда можно отнести любовные истории, которые Р. Макки выделяет в отдельный жанр<sup>168</sup>, спортивный фильм или производственную драму.

В последнем, четвёртом цикле пространственные координаты свёрнуты в точку, при том что ценностная вертикаль устремляется в бесконечность.

Сюжет «Зеркала» Андрея Тарковского можно отнести к последней группе сюжетов: Алексей умирает, искупая остро переживаемую им вину, восстанавливая связь времён, спасая мир от катастрофы.

---

<sup>168</sup>Макки Р. История на миллион долларов. С. 89.



Цикл самоубийства бога ясно читается в последней картине режиссёра «Жертвоприношение».

Самопожертвование (самоубийство Бога), четвёртый цикл Борхеса, обнаруживается в структуре произведений, где ценностная система предполагает существование ценностей, превышающих ценность человеческой жизни.

«Радуга» Марка Донского, «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Баллада о солдате» Григория Чухрая, «Царь Эдип» Пазолини. Фильмы, в которых четвёртый цикл читается буквально как самоубийство Бога: «Страсти Христовы» Мэла Гибсона и «Евангелие от Матфея» Пазолини.

В художественной структуре эти схемы могут сочетаться друг с другом, создавая новые варианты.

Борхес в своей классификации исходит из цели героя, из того, что за ценность он получает в конце цикла.

К понятию цикла приводит понимание сюжета как преобразования логической модальности. Существует классификация сюжетных схем, основанных на том, что начальное состояние системы преобразуется в конечное по законам модальной логики, в которой изучаются логические операторы, называемые модальностями.

1. Алетические модальности: необходимо – возможно – невозможно. Знак оператора меняется, например, когда невозможное становится возможным или возможное становится невозможным.
2. Деонтические модальности: должное – разрешённое – запрещённое. Знак оператора меняется, когда, например, нарушается запрет.
3. Аксиологические модальности: ценное – безразличное – неценное. В этом случае знак оператора меняется, когда обесценивается ценность или, напротив, неценное приобретает значение ценности.
4. Эпистемические модальности: знание – полагание – неведение. Знак оператора меняется, когда, например, неизвестное становится известным.
5. Пространственные модальности: здесь – там – нигде. Смена знака оператора происходит, например, когда модальность «здесь» меняется на модальность «там».

6. Временные модальности: прошлое – настоящее – будущее. В этом случае так же смена знака оператора происходит при смене модальности.

Первые исследования в области модальной логики принадлежат Аристотелю. Аристотелю же принадлежит введение в научный обиход понятия перипетия: «Перипетия, как сказано, есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в "Эдипе" [вестник], пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного, и в "Линкее" – одного ведут на смерть, а Данай идёт за ним, чтобы убить его, но вследствие хода событий последнему пришлось умереть, а первый спастся»<sup>169</sup>.

Нетрудно видеть, что перечень основных логических модальностей расширяет и уточняет само понятие «перипетия», которое активно используется в современной теории кинодраматургии. При этом сценарист скорее интуитивно ощущает смену знака на противоположный.

Сам Аристотель идею перипетии дополняет важным понятием для построения фабулы понятием узнавания: «А узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, [ведущий] или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в "Эдипе". – Бывают, конечно, и другие узнавания; именно, оно может, как сказано, случаться по отношению к неодушевлённым и вообще всякого рода предметам; возможно также узнать, совершил или не совершил кто-нибудь [что-либо]; – но наиболее существенным для фабулы и наиболее существенным для действия является вышеупомянутое узнавание, так как подобное узнавание и перипетия произведёт или сострадание, или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия; сверх того, несчастье и счастье следует именно за подобными событиями»<sup>170</sup>.

По-видимому, Аристотель сближает перипетию и узнавание, уравнивая их роль в построении фабулы: «Итак, две части фабулы сводятся именно к только что

<sup>169</sup>Аристотель. Поэтика. Риторика. С. 38.

<sup>170</sup>Аристотель. Поэтика. Риторика. С. 39.

сказанному: это – перипетия и узнавание; третью же часть составляет страдание. Из этих частей о перипетии и узнавании сказано, а страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и всё тому подобное»<sup>171</sup>.

Очевидно, что узнавание есть перипетия особого рода: смена эпистемической модальности.

В теории Аристотеля перипетия – это точка в сюжете. Сильной перипетией обыкновенно оканчивается первый акт сценария, наличие перипетии предполагает хорошо разработанный эпизод.

Модальная логика учитывает все принципиальные, мыслимые возможности движения от счастья к злосчастию и наоборот, при этом уточняется и проясняется структура перипетии. Это сам по себе серьёзный вклад в учение о перипетии.

Однако если весь сюжет можно рассматривать как цикл, то этот цикл работает как перипетия. То есть модальная логика позволяет прояснить характер неполного повторения цикла, который представляет собой сюжет в целом, выявить природу различия между началом и концом цикла.

В.П. Руднев пишет: «Все модальности имеют сюжетобразующий характер»<sup>172</sup>, утверждая, что сюжет произведения цикличен, однако повтор исходного состояния системы происходит при смене знака логического оператора.

Поясним это примерами. Сюжет фильма Тарковского «Зеркало» невозможное делает возможным. Сын не может примириться с матерью, потому что стал взрослым. Именно поэтому мать не может относиться к нему, как к ребёнку. В финале картины невозможное становится возможным: мы видим, как старая мать ведёт за руку сына такого, каким он был ещё до войны. Невозможное становится возможным.

Вторая группа модальностей работает с нарушением запрета. В фильме Лилианы Кавани «Ночной портье» герой Макс ведёт ночной образ жизни, запрещая себе выходить на свет, этот запрет – наказание за преступления,

---

<sup>171</sup>Там же.

<sup>172</sup>Руднев В.П. Введение в шизореальность. М.: Аграф, 2011. С. 182.

совершённые им, будучи офицером-нацистом. В финале герой снимает запрет: на рассвете он выходит на мост, чтобы принять смерть. Модальный оператор меняет знак на противоположный.

Что касается аксиологических модальностей, то тут можно назвать целые группы сюжетов, работающих с превращением ценностей. Например, сюжет воспитания. Или сюжет разочарования.

В фильме «Апокалипсис сегодня» герой фильма капитан Уиллард разочаровывается в ценностях «калифорнийской» культуры. Он знает, что такое настоящий героизм, знает, как должен действовать герой. Поэтому он, как и его альтер эго полковник Курц, может побеждать и вести за собой людей. Но ему нечего предложить людям. Герой вынужден бросить оружие.

В отношении эпистемических модальностей следует отметить, что детектив и фильм-расследование работают именно с движением сюжета от незнания к знанию. Загадка формируется в первом акте большинства фильмов Хичкока: в «Психо» с домом Бейтса связана загадка убийства Мэрион, загадка его психической жизни, в «Головокружении» детектив Скотти разгадывает тайну Мадлен, разгадка становится финалом фильмов «Ребекка» и «Заворожённый».

В фильме Бернардо Бертолуччи «Под покровом небес» героине Кит Морсби предстоит ответить на вопрос мужа, Порта Морсби: «Можешь ли ты полюбить чужое пространство как своё?» Во время путешествия Порт заражается тифом и умирает во французском форте посреди Сахары. Кит вынуждена присоединиться к каравану берберов. Завораживающе прекрасная пустыня расстилается перед ней. Кит почти готова жить жизнью кочевников. И всё-таки она покидает пустыню. Она попадает в больницу, где её находят работники американского посольства и перевозят обратно в Танжер. Путешествие Кит заканчивается в том же кафе, где и начиналось. Цикл замкнулся. Кит оказывается на границе между двумя мирами, чужим и своим. Кит околдована миром, в который был влюблён её муж, но не может стать его частью.

Фильмы, в которых начало и конец цикла сюжета связывает смена знака пространственной модальности, удобно назвать сюжетами пространства.

В этой группе сюжетов важно, чтобы зритель понимал, чем одно пространство, «своё», отличается от другого, «чужого пространства», необходимо правильно оформить границу между двумя мирами. На границе может появиться страж «чужого мира». Чужой мир является для героя местом испытания его самого.

Важно, что в развязке меняется по отношению к развязке знак не одного оператора, а сразу нескольких. Скажем, герой не просто возвращается в своё пространство, но и происходит трансформация его системы ценностей, при этом он вполне может разгадать загадку.

Подобное понимание сюжетной схемы важно уже тем, что, по сути, содержит формулу финала кинопроизведения.

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

Этим объясняется сходство структуры, кинопроизведения и мифа. А.Н. Веселовскому принадлежит точное замечание: «Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причём сказка виделась бы обескровленным мифом, а единством материалов, приёмов и схем, только иначе приуроченных»<sup>173</sup>.

То же самое можно сказать о сходстве мифа и кинофильма.

Но существуют подходы, направленные на то, чтобы структуру мифа напрямую приспособить к практике сюжетосложения, при этом сам миф трактуется весьма расширительно. Так, в книге «Психология для сценаристов» У. Индик пишет: «Подобно тому как существуют архетипические образы, есть архетипические темы, имеющие отношение ко всем людям, они отражают события, происходящие в жизни каждого человека; рождение, брак, а также присущую человеку потребность в развитии и изменении. Эти темы объединяют

---

<sup>173</sup>Цит. по: Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. С. 208.

нас всех в мире коллективного бессознательного. Мифология позволяет выйти за привычные пределы и разрешить наши личные конфликты»<sup>174</sup>.

К архетипическим сюжетным схемам У. Индик относит, в частности, сюжетную схему под названием «Путешествие героя», предложенную Джозефом Кэмпбеллом, на основе сравнительного анализа мифов.

Джордж Лукас после выхода на экраны «Звёздных войн» утверждал, что сценарий фильма строился на принципах мифа, описанных в «Герое с тысячей лиц» и других книгах Кэмпбелла.

С этого момента схема используется в американской киноиндустрии как основа работы драматурга, своего рода типовой план киносценария.

В самых общих чертах эта схема выглядит следующим образом:

УХОД → ПУТЬ ИСПЫТАНИЯ (ИНИЦИАЦИЯ) → ВОЗВРАЩЕНИЕ.

То есть обнаруживается уже известная нам трёхактная структура: нарушение равновесия – развитие динамического процесса – восстановление равновесия.

Содержание актов расписывается следующим образом:

Первый акт «УХОД»:

1. герой слышит зов,
2. герой отвергает зов,
3. герой обретает помощника,
4. герой преодолевает первый порог,
5. герой выходит за пределы привычного мира.

Второй акт «ПУТЬ ИСПЫТАНИЯ (ИНИЦИАЦИЯ)»:

1. герой совершает подвиг,
2. герой встречает Богиню,
3. герой подвергается искушению,
4. герой примиряется с Отцом,
5. главное испытание героя (символическая смерть),
6. герой получает вознаграждение (герой прозревает).

---

<sup>174</sup>Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / Уильям Индик; Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. С. 185.

Третий акт «ВОЗВРАЩЕНИЕ»:

1. герой отказывается от возвращения,
2. герой добровольно жертвует собой,
3. помощник спасает героя,
4. герой переступает порог дома,
5. герой становится учителем,
6. герой становится легендой.

Понятно, что общие очертания этой схемы можно обнаружить в картинах, созданных авторами, никогда не читавшими произведений Д. Кэмпбелла и свободными от диктата американских учебников по драматургии.

Контур архетипической схемы «путешествие героя» легко читается в структуре комедии Михаила Калатозова «Верные друзья» о путешествии трёх товарищей по реке на плоту. Академик Нистратов «не слышит зов», бурно протестуя против путешествия на утлом плоту, он же, встретившись со своим отвратительным двойником Неходой, поднимается, в полном согласии с архетипической сюжетной схемой, на новый духовный уровень.

Крупные проекты, изначально рассчитанные на получение высоких прибылей, например полнометражные анимационные фильмы, делаются строго по указанным прописям.

Создателям «Ранго», оscarоносного мультфильма про артистичную ящерицу, влюблённую в Шекспира, хватает остроумия для того, чтобы пошутить над превратностями сценариста. Кроме того, в фильме с большим изяществом жёсткая структура прикрыта пародией на вестерн.

Рыбка-клоун из мультфильма «В поисках Немо», герой мультфильма «Вверх!» неуклюжий малыш-скаут, отправившийся в путешествие на летающем домике, и многие, многие герои современных фильмов путешествуют от одной точки к другой архетипической из учебника по драматургии.

Безусловно, в начале своей работы сценаристу может быть полезно проработать готовую, оживить уже сложившуюся схему, но крайне опасно думать, что ею исчерпывается мир сюжета.

Кэмпбелл описал только схему путешествия героя, Индик дополняет её схемой путешествия героини, предложенной Морин Мердок. В самых общих чертах она выглядит следующим образом:

ОТКАЗ ОТ ЖЕНСКОГО НАЧАЛА → ПУТЬ ИСПЫТАНИЙ → СОЕДИНЕНИЕ С ЖЕНСКИМ НАЧАЛОМ.<sup>175</sup>

В этой схеме читается цикличность, предопределённая способом разрешения оппозиции мужское – женское. Возможно, она станет источником типового сюжета «женского фильма» и, вместе с этим, унылого однообразия.

Представляется, что работа сценариста не может сводиться к расцвечиванию, оживлению готовых схем. Важно понимание глубинного конфликта, лежащего в основе истории и связь его развития с общими контурами сюжета.

---

<sup>175</sup>Подробно этапы путешествия героини по Мердок описаны: Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете. С. 225-238.



## ГЛАВА 2. ВЕРТИКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В КИНО

### 2.1. К постановке проблемы вертикального времени кинематографического произведения

Кинематограф ассоциируется с настоящим, с фотографической фиксацией того, что происходит здесь и сейчас. Совпадение времени происходящего на экране с актуальным зрительским обеспечивает эмоциональное воздействие фильма. Бела Балаш категоричен в своих высказываниях о художественном времени кинематографа: «В кино сцены развёртываются на наших глазах, так же, как и в театре, то есть своим содержанием они заполняют настоящее время, только то, что происходит, и не могут выражать ни прошлого, ни будущего»<sup>176</sup>.

На первый взгляд это понимание времени снимает проблему поэтики памяти в кинематографе вообще и вопрос о проблеме культурной памяти в частности, но на самом деле именно он ставит во всей остроте главную проблему кинематографа: «Что такое настоящее время в фильме, настоящее время как время, созданное художником?»

В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» Ален Рене выстраивает концепцию единственного мгновения настоящего, когда в человеческой душе возникает решение порвать с прошлым, шагнуть в будущее.

За кадром звучит: «По бесконечным коридорам огромной барочной постройки века иного, вдоль бесконечных, приводящих к пустым гостиным, перегруженным убранством века иного, где звук шагов не долетает до собственного слуха». Мы движемся в зрительный зал, где неподвижные зрители следят за последними мгновениями пьесы, разыгранной на сцене двумя актёрами – мужчиной и женщиной.

Актриса на сцене медлит: «Вам нужно подождать ещё несколько минут, не более нескольких секунд». Наконец, словно в забытьи, произносит: «Вот... теперь... я ваша». Это финал, миг перед падением занавеса. Мы видим финал,

---

<sup>176</sup>Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 132.

мгновенное завершение, окончание драмы. Внешнюю фиксацию завершения процесса, о содержании которого нам неизвестно.

И снова начинается томительное бессильное движение-замирание в нереальном и притом плотном и зримом пространстве гостиницы с чёрными зеркалами, картинами с оттенками чёрного, медленное движение по каменному парку. Ясно, что это пышное, перегруженное деталями пространство «века иного» («иного» – тут неопределённость, сомнение в важности любых уточнений), сад, выточенный из камня, всё это читается как некое нереальное пространство, которое не сводится к физической реальности, как метафора. Метафора чего?

Предполагаем, что это – метафора прошлого. Зрителю передаётся мучительное желание вырваться из лабиринта с гранёными зеркалами, гравюрами, повторяющими уже увиденное нами в парке. «Отсюда нельзя вырваться», «Откуда нельзя вырваться?» – эти слова героев замирают в разреженном воздухе странного лабиринта, где человек не слышит собственного голоса. Странное место, невозможное для всего, в том числе для свободы.

Настоящее – мгновение, когда пути разрываются. Настоящее – миг абсолютно пустой, полый, свободный от прошлого и от будущего – миг свободы. Блуждания души заканчиваются. Мгновение настоящего – это рывок из прошлого, результат блуждания по заколдованному лабиринту.

Что дальше? Остановленное мгновение настоящего превращается в застывшее сейчас, превращённое в вечность, и сливается с прошлым. Отсюда повторяющееся в фильме изображение статуи: двое – мужчина и женщина – на краю пропасти. В скульптуре закрепляется постоянная, вечная неопределённость. «Кажется, в этом месте нельзя потеряться», – говорит герой перед рассветом. Настоящее необратимо становится прошлым. Из лабиринта нет выхода. Герои остаются в нём навсегда.

Загадка мгновения настоящего остаётся загадкой.

Ларс фон Триер попытался покончить с загадкой времени. Его знаменитая «Догма» гласит: сюжеты, где действие происходит в другую эпоху или в другой стране, запрещены (действие должно происходить здесь и сейчас).

Позже Вим Вендерс предложил режиссёрам в форме десятиминутных фильмов высказать своё понимание времени.

Фолькер Шлёндорф отозвался предельно ироничным фильмом «Озарение», в котором великий текст Августина он вложил в уста комару, заплатившему за свою пытливость жизнью.

Шлёндорф уловил главное: именно у Августина есть два положения, идеально ложащиеся на ситуацию художественного времени в кино.

Во-первых: настоящее настоящему рознь. Существуют разные «настоящие времена»: «Правильно было бы сказать, что есть настоящее прошедшего, просто настоящее и настоящее будущего»<sup>177</sup>. И во-вторых: художественное время, возникающее в душе художника.

Блаженный Августин как раз и рассматривал то сокровенное и потому важное для искусства отношение, которое имеет время к душе: «Эти три времени существуют в нашей душе и нигде более, настоящее прошедшего – это память, просто настоящее – это созерцание, настоящее будущего – ожидание»<sup>178</sup>.

Действительно, настоящее время одного кадра принципиально отличается от настоящего времени другого кадра. Настоящее время отдельных кадров фильма может быть качественно неоднородным. Из отрезков качественно разного настоящего (настоящего прошлого, настоящего будущего и др.) строится временная конструкция фильма. Каким образом?

Этот вопрос может быть поставлен шире: «Как организуется в сознании время?» Именно так поставил вопрос об организации художественного времени Флоренский. Ответ о. Павла на этот вопрос звучит так: «В отношении... членения во времени делается во всяком искусстве конструкция; тот же основной приём обработки времени необходим и в искусствах изобразительных»<sup>179</sup>.

Заметим, речь идёт именно о членении, делении на отрезки гомогенного настоящего времени. Далее из этих кусков строится конструкция, определённая

---

<sup>177</sup>Августин А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. С. 204.

<sup>178</sup>Там же.

<sup>179</sup>Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. С. 227.

последовательность отрезков, соединённых монтажной склейкой. Временная конструкция фильма формируется развёртыванием авторской мысли, причём в соответствии с положением П. Флоренского о том, что время строится активностью сознания и, напротив, разрушается при пассивности сознания художника, распадаясь на отдельные части, лишая произведение целостности.

Понимание художественного времени фильма как процессуальной конструкции позволяет увидеть соотнесённость таких понятий, как «художественное время» и «композиция», «художественное время» и «динамическая структура». Такие временные конструкции мы обнаруживаем как в кинематографе, так и в литературе. Время мыслится. Монтаж – способ разворачивать мысль.

Кинематограф пользуется моделями времени, созданными культурой. В произведениях кинематографа обнаруживаются циклические модели времени, созданные мифологической культурой, векторные модели, возникшие вместе с культурой христианской, энтропийные модели времени, воспроизводящие динамику хаоса.

Однако в данном случае нас будет интересовать иное. Рассмотрим предельный случай остановки времени, когда движения нет – перед нами статичное изображение.

Можно ли говорить о том, что в этом случае художественное время предельно упрощается, утрачивает динамику? <sup>180</sup>

Следы времени обнаруживает Андрей Тарковский в самом фотографическом изображении: «...фактура в фильме выражает определённое состояние материи, момент её изменения во времени»<sup>181</sup>. Динамизм статичного кадра в эстетике режиссёра связывается с понятием киногении: «Для цветного

---

<sup>180</sup> Подробнее см. Мариевская Н.Е. Культурная память в структуре кинематографического произведения // Международный журнал исследования культуры International Journal of Cultural research. 2012. № 2(7) С. 55 – 60.

<sup>181</sup> Тарковский А.А. Произведение во времени. // Козлов Л.К. Произведение во времени. Статья, исследование, беседы. М.: Эйзенштейн центр, 2005. С. 443.

кино фотогенична не всякая фактура, но прежде всего динамическая – такая, в которой как бы отложены соли времени...»<sup>182</sup>.

Жест персонажа, по мнению Юрия Норштейна, в особом смысле наполнен временем: «...психологические "жесты" фильма не появляются без подробностей времени. Нужно набить голову ветошью времени»<sup>183</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 мы можем предположить внутри кадра наложение различных времён. В динамике фильма возникает смещение, движение этих слоёв времени. Во временном отношении фильм имеет параллельное строение.

Об этом пишет и Ю. Норштейн: «Строение произведения в кино и в литературе суть разные вещи. Если словесная запись последовательна, то кино и последовательна, и параллельна одновременно. В этом и состоит его феномен. В кино мы воспринимаем действие многослойно: звук, цвет, свет»<sup>184</sup>.

Вопрос о вертикальном времени кадра кажется существенным, поскольку здесь лежит отличие художественного времени в литературе и в кинематографе.

Как устроено настоящее время остановленного фильма, настоящее время одного-единственного кадра? Собственно, этим вопросом задаётся Питер Гринуэй в своей ленте «Рембрандт: я обвиняю».

Фильм исследует единственный кадр, запечатлевший шедевр Рембрандта «Ночной дозор».

Режиссёр утверждает: в знаменитом шедевре Рембрандта Харменса ван Рейна зашифровано обвинение убийцам капитана 12-го отряда гражданского ополчения Амстердама Пирса Хассельбурга. Гринуэй настаивает: «Это обвинение, но обвинение не в виде текста, а в виде изображения».

---

<sup>182</sup>Тарковский А.А. Произведение во времени. С. 443.

<sup>183</sup>Норштейн Ю.Б. Снег на траве. Кн. II. М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»; «Красная площадь», 2008. С. 150.

<sup>184</sup>Там же. С. 121.

Простодушный зритель заглатывает наживку: сейчас ему расскажут историю убийства, возможно, что-нибудь из биографии художника или из истории создания картины. Далее фильм пролетает мимо глаз зрителя, превращаясь, как снисходительно выразились некоторые критики, в «научпоп», в «костюмированную лекцию».

Собственно, на это и рассчитывал Гринуэй. Развёрнутый эксперимент в области эстетики кино вполне удался. Гринуэй торжествует. Зритель следит за рассказом об убийстве капитана мушкетёров, но не видит визуальных экспериментов режиссёра. Всё созданное в фильме зримое великолепие проходит мимо реципиентов: в присутствии закадрового текста изображение превращается в иллюстрацию или не воспринимается вовсе. Почему?

Уже в самом начале фильма в одной из своих реплик за кадром режиссёр говорит: «Большинство людей визуально безграмотны, иначе и быть не может, ведь наша культура основана на текстах, наша система образования учит ценить текст превыше изображения, что отчасти объясняет, почему у нас такое убогое с визуальной точки зрения кино».

Возможности кино не реализуются, но, по большому счёту, и не осознаются.

Вся визуальная роскошь фильма оказывается вне поля внимания зрителя, поглощённого восприятием текста. Фактура тканей, пластика поз, игра освещением уходят на периферию сознания. В целом результат эксперимента режиссёра неутешителен: фильм воспринят именно как лекция, то есть как словесный текст.

Вглядываясь в единственную картину Рембрандта, Гринуэй разматывает время и втягивает всё новые визуальные образы: творения самого Рембрандта, полотна Рубенса, парадные групповые портреты, картины великих итальянцев. Он открывает колоссальную ёмкость одного изображения, одного кадра. Нет сомнений, что фильм Гринуэя о кино. Вглядываясь вместе со зрителем в игру света и тени на картинах барокко, Гринуэй восклицает: «Свеча и зеркало – вот метафора кино!»

Караваджо, Рубенс, Рембрандт, Веласкес создали световую эстетику кино. Гринуэй усиливает это утверждение. Он восклицает: «Можно сказать, что искусство кино началось с этих четверых художников!». Гринуэй показывает, как эксперименты этих живописцев со светом позволили заново открыть мир в одном полотне или развернуть волнующую драму и волшебство фантазии.

Главный вывод, к которому приводит зрителя Гринуэй, заключается в том, что в единственном кадре фильма свёрнуты пласты культурной памяти. Они могут развернуться, обнаружив всё богатство своего содержания, но лишь при одном условии: необходимо соприкосновение кадра с культурной памятью зрителя.

Иногда это соприкосновение вызывает отклик бурный, почти патологический, как однажды случилось с одним из зрителей, пытавшимся изрезать полотно «Ночного дозора». В картине Рембрандта неуравновешенному посетителю музея привиделся сюжет соблазнения Христа дьяволом. И не без оснований, как считает Гринуэй. Ведь разве не самим дьяволом в красно-чёрном одеянии предстаёт Банинг Кокк? И пальцы его лишены ногтей. Стоит только взглянуться. Злобный лай собак, подложенный под изображение, создаёт ощущение ужаса.

Мы смотрим одну и ту же картину, но испытываем разные эмоции. Режиссёр заставляет зрителя видеть и чувствовать по-новому. И встречает зрительское сопротивление.

Важность заявленной проблематики для Гринуэя не вызывает сомнений. К ней он обращался неоднократно, правда, в не столь явной форме, как в фильме о картине Рембрандта. Что пишет художник?

Этот вопрос задаётся уже в первой игровой картине режиссёра «Контракт рисовальщика». Фильм, поражающий изяществом и непередаваемой лёгкостью авторской интонации, ничем не похож на фильм о «Ночном дозоре», в котором некоторый академизм намеренно подчёркивается режиссёром. Но если посмотреть внимательно, перед нами снова история создания картины, изобличающей преступление.

По сути, замысел «Рембрандт: я обвиняю» симметричен «Контракту рисовальщика». В «Рембрандте» осуществляется операция, обратная той, что

реализуется в «Контракте рисовальщика», а именно: режиссёр сворачивает динамику бурно развивающегося сюжета, вернее, интриги в статику двенадцати рисунков Невилла. Если подробнее, фабула такова: рисовальщик мистер Невилл заключает контракт с миссис Херберт на двенадцать рисунков её сада, которые он должен сделать в течение двенадцати дней до возвращения её мужа. На излишние, как Невиллу кажется, условия миссис Херберт он выставляет свои – требует от неё полнейшей тишины и спокойствия в саду, отсутствия в поле зрения кого-либо из домочадцев, выстроенного под его нужды распорядка дня и кое-что ещё сверх того. Невилл легкомысленно считает, что полностью контролирует ситуацию. Нужно ли говорить, что он попадёт в ловушку.

Можно ещё добавить, действие происходит в 1694 году в Англии.

Вся эта сложность, звучащая столь витиевато и запутанно, без остатка разместится в рисунках Невилла. Двенадцать рисунков, двенадцать кадров, оказываются «равными» большому запутанному тесту. Да и так ли он важен, этот текст?

Фильм погружает нас в странную стихию, которая едва ли может быть развёрнута в строгую последовательность событий. Не фабула занимает режиссёра, хотя внешне кажется, что именно она. Возникает ощущение, что мы всё время что-то теряем, что-то ускользает от нашего внимания. Много ли? Вот некая странная фигура, «бронзовый» человек, превращённый в садовую скульптуру. Очевидно, его не удаётся вплести в интригу с убийством. Гринуэй в одном из интервью вежливо и подробно говорит о человеке-статуе: «Вначале она была призвана играть в сюжете гораздо более важную роль. Наша гениальная гримёрша тратила часы на превращение актёра в статую, кладя ему на уши пену, на тело – улиток... По сути, это повод для разрядки, английская традиция “Зелёного человека” и Киплинга, развлечение посреди напряжённой драмы. Это символическое существо, олицетворяющее природу и парки; в английской литературе ему родствен персонаж шута. В эту эпоху английские протестанты путешествуют на юг Европы, привозят оттуда статуи и ставят их в своих садах как свидетельство того, что человек состоятелен. И мистер Герберт, то ли по незнанию, то ли потому, что он хочет показать своим друзьям, что побывал в



Средиземноморье, нанимает человека, который должен играть роль статуи. А этот слуга, немножко сумасшедший простачок, перегибает палку!»<sup>185</sup>

Огромные усилия тратятся для создания избыточности игры, визуальной радости, для пробуждения фантазии и блуждания по временным слоям памяти. Что рождает этот образ? Радость от визуального опыта самого автора. Символика плодов, картины Караваджо, фильмы Бергмана и книги Борхеса живут в эмоциональном и интеллектуальном опыте Гринуэя и входят в культурную память его фильмов.

Несомненно, Гринуэй в своих фильмах, склонен скорее к интеллектуальной игре, чем к яркой эмоциональности. Тон его картин сдержанный, холодновато-ироничный. Но его отношения с культурой лишены отстранённости. Тут настоящая страсть, влюблённость в семнадцатый век, особые чувственные вибрации влюблённого в живопись человека.

Сложное настоящее возникает тогда, когда реальность вступает в соприкосновение с человеческой душой.

Визуальные образы фильмов Гринуэя рождаются его эмоциональным контактом с культурой, ставшим личным переживанием. Об остроте этого переживания говорят строки одного из интервью режиссёра: «Моя страсть к статистике, дух коллекционирования? Это у меня прежде всего от Борхеса, которого я открыл для себя в 16 лет. Я помню, как смотрел "Седьмую печать" Бергмана в маленьком зальчике. Я не думал, что кино существует для того, чтобы проводить какие-то идеи, в чем заключается роль литературы. Но я по-прежнему думаю о живописи. Я считаю, что девяносто процентов моих фильмов так или иначе отсылают к картинам. "Контракт" – вполне открыто к Караваджо, Жоржу де Латуру и другим французским и итальянским художникам»<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup>Гринуэй П. Киносценарий. №№3-4, 1995.. URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinowed/grinuej.txt> (Дата последнего обращения 20.10.14.)

<sup>186</sup>URL: <http://www.fidel-kastro.ru/kino/Grenuy%20Piter%20-%20Kontrakt%20risoval%27shika.htm> lfnf j,hfotybz (Дата последнего обращения 10.10.2014.)

В одном из эпизодов фильма из трилогии о Тульсе Люпере «Из Во к морю» Гринуэй цитирует «Контракт рисовальщика» и снова задаётся вопросом: «Что художник изображает? То, что знает, или то, что видит?»

Художник предстаёт пленником на этот раз уже не индивидуального прошлого, а истории. Выход из плена – расширение масштаба фантазии. Снова возникает уже знакомая проблематика: «Разве каталог примитивен? Всё сущее в мире может поместиться в книгу, в чемодан (точный перевод названия трилогии "Жизнь в чемоданах")?» Кадр может вместить очень многое: историю рода, любовь, насилие, желание, вечность. Это требует колоссального усилия – напряжения воображения.

«А для чего напрягать воображение?» – спрашивает один из героев фильма. В самом деле? Нам предлагают сделать усилие – «выйти из плена вымышленной истории» и войти в мир, в котором соприкасаются века, эротические гравюры Хендрика Гольциуса соседствуют с полотнами Энгра, подданные Людовика XIV – с нацистами.

Воображение расширяет мир человека до бесконечности. Возникает то, что Н.Б. Маньковская в одной из своих статей, посвящённых современным мифогенным практикам, назвала «возгонкой потока сознания»: «В "Чемоданах" проведена своеобразная возгонка потока сознания, магического реализма, абсурдизма и многих других авангардистско-модернистских приёмов. Не случайно в фильме возникают фигуры Беккета, Ионеско, и Джойса (между прочим, Гринуэй сетует на то, что кино так и не открыло для себя Джойса, а остановилось на Бальзаке, Диккенсе или даже, скорее, на Джейн Остин). Можно назвать эту ленту гиперфильмом по аналогии с гипертекстом»<sup>187</sup>.

Именно сознание увлекает в свой поток самые разные элементы культуры, жизненные впечатления, воспоминания, чаяния и надежды и превращает их в искусство.

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

<sup>187</sup>Маньковская Н.Б. Постмодернизм как мифогенная практика // Вестник ВГИК, 2009, №1, ноябрь. С. 27.

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, мы сталкиваемся 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 неопределенности – the future (будущее), – но и чувственное восприятие, и память, и предвидение, всё это существует в нашем сознании вместе»<sup>188</sup>.

Иными словами, трудно говорить о вертикали, упорядоченности разделения элементов культурной памяти. Иногда присутствие в образе элементов, его питавших, почти неразличимо. 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 образов воедино.

«В это время мне попала книжка "Греческая цивилизация" Андре Боннара, и там была фотография птицы (тогда мне казалось, что это была цапля) среди камней, среди бывшего дворцового величия. (Позже, заглянув как-то в эту книжку, я обнаружил, что птицы (это были журавли) и развалины древнего города Персеполя – две отдельные фотографии. Моя фантазия соединила их в одно, и получился образ»<sup>189</sup>.

<sup>188</sup>Цит. по: Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследование по философии текста. П. М.: Аграф, 2000. С. 34.

<sup>189</sup>Норштейн Ю.Б. Цит. соч. С. 133.

В визуальном образе, созданном художником, разные слои культуры могут неразлично сливаться в нерасторжимом единстве. «Кинокадр – вспышка сознания. Многие секунды действия – в одно мгновение. Колоссальное уплотнение творческой энергии. Отдельные фрагменты осыпавшейся фрески, которые надо восстановить»<sup>190</sup>.

Особенность кинематографического видения изображения заключается в умении уловить внутреннюю динамику внешне статичного образа. Именно эту особенность демонстрирует Гринуэй, превращая статичный портрет мадам Муатесье Энгра в живой и потому смертный персонаж своего фильма.

Рассматривая произведение искусства, Гринуэй чувствует характер движения и возможность развития этих образов. Так, ожившее изображение мадам Муатесье дышит, движется, раздражается и в каждом движении идеально вписывается в «энгровский» интерьер, созданный режиссёром.

Но движутся и лошадки с гравюр в её комнате. Это особое механическое, но совершенно точно вытекающее из изображения движение, и потому завораживающее.

Совершенно по-своему видит живопись, в частности иконопись, Норштейн – в динамике, как кинематографист: «Вспомните икону "Богоматерь Владимирская". Там таким знаменателем является пяточка Младенца. Здесь всё – гармония, но эта пяточка придаёт иконе движение и абсолютную живость, почти гиперреалистическую. Нам знакомо это ласковое ощущение детских пальчиков, которое естественно соединяется с ощущением от увиденной на иконе пяточки. Внезапный её разворот является тем первотолчком, от которого вдруг наше сознание начинает лететь, набирая скорость и охватывая всё изображение целиком»<sup>191</sup>.

Образ, запечатлённый в кадре, должен обладать внутренним движением. Визуальная культура зрителя заключается в развитии такого воображения, чтобы могло «лететь, набирая скорость». В способности к этому напряжению, к

---

<sup>190</sup>Там же. С. 160.

<sup>191</sup>Искусство кино. 2002. № 5.

духовному усилию и заключается, по-видимому, кинематографическая культура как зрителя, так и режиссёра.

Визуальный образ присутствует на экране постоянно, воздействуя на зрителя, он не знает пауз: «...литература закрывает словом физиологические подробности. В ней промежутки между словами заполняются чем угодно и, прежде всего, паузами. В кино изображение непрерывно волочится. Необходим возвышающий обман, чтобы снять физиологию и дать действию дыхание. Культурный контекст в этом отношении важнее материального знания эпохи. Он помогает обобщить подробности миропониманием, мирочувствованием»<sup>192</sup>.

Вспышка сознания не только означает синтез, но и задаёт динамику, способность к движению и развитию внутрикадрового образа. Внутреннее содержание его определяется авторским мирочувствованием. Но «мирочувствование» у каждого художника своё.

Норштейн воспринимает икону предельно чувственно, видя в ней движение живых, тёплых и трепетных человеческих чувств. Изображение очеловечивается. Образы скорби, радости, ликования открывает Норштейн в фресках шестнадцатого века. Скорбная женская фигура своей линией и пластикой перейдёт из этой живописи в «Сказку сказок», став фигурой вдовы солдата Отечественной войны, не вернувшегося домой.

Но есть и метафизическая, сакральная сторона иконы, которая открывается Норштейну. Он чувствует и понимает символику света в иконе. Лики предков в «Сече при Керженце» возникают на плоскости экрана в потоке света. Это почти иллюстративное воспроизведение средневековой религиозной живописи.

И в «Сказке сказок» свет становится знаком полноты бытия и символом святости: светоносно яблоко (очень похожее на знаменитое яблоко Рене Магритта из «Комнаты для прослушивания»), светоносны плащ-палатки воинов, вспыхивает и гаснет свет в поминальном стакане водки, накрытом куском ржаного хлеба.

Внутрикадровый образ может выражать стремление души художника к сакральному, при этом он будет бесконечно расширяться.

---

<sup>192</sup>Норштейн Ю.Б. Цит. соч. С. 160.

О внутренней потребности выйти за границы бытия пишет Норштейн: «Вообще сценарий для меня не основа фильма. Это возможность воспалить память, уходящую за черту твоей жизни»<sup>193</sup>.

О такой возможности выхода в метафизическую область говорит и Андрей Тарковский: «Не нужно ничего удалять ни из так называемого индуизма, ни из христианства, ни из любого другого человеческого стремления, но нужно все расширять, расширять да бесконечности»<sup>194</sup>.

Если припомнить сюжет «Сталкера», то окажется, что в отношении концепции времени он близок фильму Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Пространство зоны, в которой оказались герои, утраивает им ловушки на пути к цели – комнате, исполняющей желания. Вот в этой комнате будущее уже не отстаёт от настоящего, а сливается с ним. Персонажи «Сталкера», как и персонажи «Мариенбада», кружат в лабиринте, двигаясь к единственному мгновению – мгновению счастья.

Но оно так и не наступает – никто не решается войти в заветную комнату. Никто не обнаруживает в душе веры, чтобы вместить её в это мгновение.

Пустой миг настоящего для Тарковского заполняется бесконечностью, вернее, обладает способностью, чтобы вместить Бога, веру. В этом принципиальное отличие концепции настоящего у Алена Рене от концепции Андрея Тарковского.

Робер Брессон считал, что бесконечность – это Бог, для А.Ф. Лосева Бог – это свобода.

Особое неизмеряемое математически внутреннее время Н.А. Бердяев называет временем «экзистенциальным». «Экзистенциальное время, известное по опыту всякому человеку ("счастливые часов не наблюдают"), свидетельствует о том, что это время – в человеке, а не человек во времени и что время зависит от изменений в человеке. На большой глубине, мы знаем, что временная жизнь совершается в вечности. Развитие духа в истории – сверхвременно»<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup>Норштейн Ю.Б. Цит. соч. С.160.

<sup>194</sup>Тарковский А.А. Встать на путь // Искусство кино. 1989. №2. С. 34.

<sup>195</sup> Цит. по: Русская историософия: Антология. М.: РОССПЭН, 2006. С. 381.

В человеке есть точка – Дух, уходящий в бесконечность.

В фильме Гильермо Дель Торо «Лабиринт фавна» речь идёт о взрослении. О страшном испытании, которое должна пройти маленькая героиня на пороге взрослой жизни. Её внутренний мир воплощён на экране необыкновенно зримо. Это – мир сказки. Мир целостный и погружённый в вечность.

Внешняя реальность протекает в историческом времени, оно течёт в согласии с календарём. Кульминацией фильма становится столкновение двух временных потоков. В одной точке пересекаются внутреннее время героини, тяготеющее к времени сказки, и историческое время. Героиня совершает самопожертвование. Она погибает ради спасения маленького брата. Историческое становится вневременным, вечным.

В разговоре о культурной памяти вызывает внутреннее сопротивление слово «цитата». Память художника тут имеет ключевое значение. Процесс создания кадра определяется позицией художника, культурой, которой он обладает. Символ, вставленный в структуру, чуждую этому символу, разрушается, теряет наполняющую его бесконечность, так и происходит при цитировании.

Созданный фильм начинает своё существование в поле культуры. Начинается изменение и трансформация образа, его самостоятельная жизнь.

В фильме «Рембрандт: я обвиняю» Питер Гринуэй говорит об особой чувствительности визуального образа ко времени: «Как всегда, история и время стирают, преувеличивают, искажают или меняют контекст каждого предмета или события, особенно визуальных объектов и особенно картин...»

В любом случае можно с уверенностью сказать, что ёмкость визуального образа со временем возрастает в результате пребывания в культуре. На него наслаиваются всё новые и новые временные слои. Это свойство самой культуры, о котором В.П. Руднев писал: «Культура всегда антиэнтропична и поэтому стремится к повышенной семиотичности»<sup>196</sup>.

Есть ещё один аспект культурной памяти в кинематографическом произведении, требующий исследования. Мы рассматривали ситуации

---

<sup>196</sup>Руднев В.П. Прочь от реальности. С. 24.

бесконфликтного включения опыта культуры в жизненный и художественный опыт автора. Но эту ситуацию нельзя абсолютизировать.

Сам контакт с культурой может рождать не только страсть, любовь и нежность, но и глубинный конфликт. Мишель Фуко пишет: «Психологическая эволюция интегрирует прошлое и настоящее, объединяя их в бесконфликтное единство, в то упорядоченное единство, что определяется как иерархия структур в то прочное единство, которое может подорвать лишь патологическая регрессия; патологическая история, напротив, игнорирует подобную куммуляцию предшествующего и актуального, она выстраивает их относительно друг друга, устанавливает между ними расстояние, обычно допускающее напряжение, конфликт и противоречие»<sup>197</sup>.

Сегодня с развитием цифровых технологий изобразительные возможности кино невероятно расширились. Именно поэтому вопрос о сути и природе кинематографического изображения стоит особенно остро. Лишённое включений «солей времён», следов культурной памяти, изображение превращает искусство кино в примитивный ярмарочный аттракцион.

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>197</sup>Фуко М. Психическая болезнь и личность / Пер. с фр., предисл. и коммент. О.А. Власовой. СПб.: Гуманитарная Академия, 2009. С. 114.



## 2.2. Формы организации вертикального времени фильма

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. Анализ этих свойств представляет значительную сложность. 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>198</sup>.

Вот что пишет Августин в «Исповеди»: «Детства моего, например, нет, ибо оно в прошлом, которого нет, но, вспоминая о нём, я вижу его образ, живущий в памяти моей в настоящем»<sup>199</sup>.

В простых словах Августина трудно уловить отзвук отчаяния, возможно, именно такая тихая простота возникает при приближении к истине. В коротком высказывании философа для нашего исследования оказываются важными, во-первых, указание на возникновение при воспоминании визуального образа «я вижу», во-вторых, уничтожение прошлого как внешней реальности и, в-третьих, понимание времени визуального образа как особого сплавленного времени

---

<sup>198</sup>Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. Собр. соч. Т. I. Пер. с нем./Вступ. статья В.И. Молчанова. М.: Гнозис. 1994. С. 1.

<sup>199</sup>Августин А. Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского. С. 203.

«прошлое в настоящем», имеющего по крайней мере два слоя – «настоящее» и «прошлое», при том что имеется в виду особое, преобразованное соприкосновением с настоящим: прошлое – уже не прошлое, не слепок с ушедшей в небытие реальности.

Отсюда и идея вертикали, так как включений прошлого в это настоящее может быть множество: для каждого вспоминающего существует множество прошлых времён. Феллини говорил о многомерности человеческого духовного устройства: «Мы сконструированы внутри памяти, представляя собой сразу и детство, и отрочество, и старость, и зрелость»<sup>200</sup>.

Сконструированный внутри памяти человек хранит не только впечатления собственной жизни, но огромное количество образов культуры. В этом заключается острый драматизм его отношений с действительностью. Живущий в потоке истории и культуры, он взаимодействует с этим потоком, формируя собственную внутреннюю реальность.

Спотыкаясь и царапаясь о действительность, человек включает её в свою внутреннюю жизнь. При этом возникает особая новая реальность, звучащая и имеющая цвет и даже фактуру.

Г.Г. Шпет описывает это так: «Подходя к проблеме истории как проблеме действительности, мы не можем игнорировать одного обстоятельства, являющегося, в конце концов, решающим при самом описании и определении исторического и социального вообще. Дело в том, что непредвзятое описание действительности во всей её конкретной – исторической – полноте, разрушает гипотезу о том, будто эта действительность только комплекс "ощущений". Действительность не только имеет цвет, не только оказывает сопротивление и выступает как шероховатая, гладкая, скользкая и т. п., но и необходимо добавить к этому наличность так называемого внутреннего опыта, поскольку речь идёт о субъективных переживаниях, ограниченных сферой психофизического организма»<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup>Цит. по: Делёз Ж. Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. С.401.

<sup>201</sup>Шпет Г.Г. История как проблема логики // Русская историософия: Антология. М.: РОССПЭН, 2006. С. 277.

Художественная ткань фильма возникает из опыта переживаний драматурга, из образов, которые до поры в неподвижности хранились в его душе. Источником вертикального времени зримого образа является не только физический мир, но и внутренняя реальность художника, опыт боли, озарения экстаза, опыт забвения.

Природа возникновения визуального образа раскрывается в фильме Алена Рене «Хиросима, любовь моя!».

Молодая француженка пытается убедить своего возлюбленного в том, что всё видела в Хиросиме. Трагедия города, сгоревшего в пламени ядерного взрыва, её мучительно волнует и притягивает. Она искренне верит, что чувствует горе Хиросимы. Действительно, она бывала в музее Хиросимы, рассматривала экспонаты, хранящие ужас страдания. Она была на просмотре фильма о Хиросиме, того, что показывают посетителям музея. Она видела хронику. Даже была в больнице.

Однако её возлюбленный непреклонен: «Ты ничего не видела в Хиросиме!» И он прав.

В визуальную ткань картины вводятся подлинные фотографии жертв бомбардировки, фрагменты игрового фильма, кадры с заснятыми в музее экспонатами, игровая сцена в больнице. Зритель и героиня оказываются равноправными по отношению к увиденному. Героине и зрителю предъявлены образы-фиксации, вызывающие смущение, ужас, но при этом возникает то странное состояние, которое В.А. Подорога называет анестезией чувств: «Благодаря фотографии я могу касаться ужасающих вещей, отношения между моим взглядом и предметом, на который я смотрю, устойчивые и повторимые. Глаз видит, потому что поддерживается точечной силой руки, касающейся мира; как всякий механический инструмент, та же палка, он безразличен к содержанию фотографий. Именно поэтому касание ужасного и невыносимого сегодня намного безболезненнее, чем вчера. ...известная анестезия чувств, исходящая от самых отвратительных фотографий мест преступлений»<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup>Подорога В.А. Запрет образа // Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX веков. М.: Канон +; РООМ и Реабилитация, 2013. С. 393.

Увеличенные фотографии обожжённых лиц становятся транспарантами. Их несут дети: идёт репетиция шествия. Всё это снимают на плёнку. Кадры войдут в «Фильм о мире», в котором снимается героиня, француженка родом из Невера. Повторение. Репетиция – это повтор. Мальчик с транспарантом один раз проходит мимо камеры, второй... Фотография обгоревшего ребёнка на транспаранте снова и снова попадает в кадр. Мы перестаём различать образ на фотографии, перестаём его видеть. Тиражирование лишает его индивидуальных черт. Он уже не может вызвать ни ужаса, ни боли. Ужасное со временем уравнивается с нейтральным и даже соблазнительным. Глянцевые изображения могут оказаться в одном ряду с суровыми документами. Героиня может представить, что в фильм о Хиросиме будет вставлена реклама мыла.

Фиксация события на плёнку не есть память о нём. Оттиск реальности не тождественен памяти.

Анестезия заканчивается от случайного толчка, невольного припоминания, вызванного взглядом, случайно упавшим на кисть руки спящего, и в настоящее врывается прошлое. На мгновение в сознании героини вспыхивает образ лежащего на земле возлюбленного, убитого в Невере. У него так же, как у спящего здесь на постели в японской гостинице, неловко подвёрнута кисть руки. Мёртвый и спящий на мгновение сливаются в один образ.

Слои настоящего и прошлого на краткий миг слипаются в сознании героини, причиняя ей мучительную боль. Вот это и называется увидеть. Увидеть – значит воспринять не глазом, а содрогнуться всей душевной структурой.

С этого момента поток прошлого неотвратимо врывается в настоящее героини, этот поток несёт множество образов: мокрые чёрные стволы деревьев, шорохи тёплой августовской ночи, когда наконец пришла победа. Этот поток имеет аромат речной воды, он прохладен от светящегося тумана над Луарой, у него есть вкус, солёный вкус крови и замшелых камней подвала. Все эти образы встроены в вертикальное время фильма. Иногда внутреннее время героини перестаёт двигаться и останавливается. Сидя в подвале, в какой-то момент она перестаёт слышать бой часов на колокольне собора, перестаёт воспринимать

любые звуки. Остаётся только застывший взгляд жёлтых глаз пришедшего в подвал кота.

Помнить о боли вечно – значит остановить время, обречь себя на вечную боль. «Нет времени, чтобы жить, нет времени, чтобы умереть» – так чувствует героиня. Ночь не может длиться вечно. Снова отрастают волосы, устье реки Ота вновь и вновь заполняется водой. Чтобы жить дальше, нужно забывать. Истории нет самой по себе.

Возможно, именно это имел в виду Питер Гринуэй, когда в одном из интервью произнёс: «Такого предмета, как история, не существует, есть только историки»<sup>203</sup>.

Снова бьют часы на башне собора. Героиня начинает слышать. Она слышит этот бой. Слышит время. Боль, вина, всё, что случилось в прошлом, разрешается в настоящем и открывает будущее. Образы Невера рождаются через мучительные усилия героини, Невера и Луары, которые мы видим, сделаны по мерке её тела, а точнее, по мерке души. У героини есть опыт первой любви, опыт утраты и забвения. У её спутника японца есть опыт переживания гибели всей семьи в Хиросиме. Он пережил гибель города в огне множества солнц. У него есть воспоминания. Это дано понять зрителю. И вообразить, если это возможно.

Фильм «Хиросима, любовь моя!» является своеобразным эстетическим манифестом: нельзя создать полнокровный художественный образ вне опыта переживания и восхождения. Вертикальное время рождается из духовного напряжения творца.

Р. Макки, написавший свою книгу для сценаристов в строго прагматическом ключе и посвятивший сотни страниц формированию структуры истории, причём структуры, понимаемой именно как способ развёртывания произведения по горизонтали, словно спохватившись, предъявляет к сценаристам неожиданное требование: «Формируйте символический заряд образов истории – от индивидуальных до универсальных, от специфических до архетипических»<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup>Цит. по: Плахов А.С. Режиссёры настоящего. Т. I. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. С. 136.

<sup>204</sup>Макки Р. История на миллион долларов. С. 299.

Более того, оказывается, что наличие символической образной системы как раз и отличает великий фильм от хорошего: «Хорошо рассказанная история может стать удачным фильмом. К тому же хорошо рассказанная история, дополненная действующими на подсознание символами, поднимает повествование на следующий уровень выразительности, и в результате может появиться великий фильм»<sup>205</sup>.

В этом высказывании смущает то, что образная система понимается именно как дополнение к рассказу, к тщательно выстроенной структуре, сформированной при работе с горизонтальным временем повествования.

«Хорошо рассказанная» у Макки означает правильно построенная. Дополненная символическими образами история должна превратиться в поэтическую. Более того, Макки утверждает, что синтез этих образов является работой сценариста, и величайшее заблуждение полагать, что этим должен заниматься режиссёр. В этом он, несомненно, прав.

Однако как именно возникают эти образы, превращающие хорошее кино в великое, Макки не говорит. Вернее, когда он пытается говорить об этом, возникает совершенно несвойственный этому автору сбивчивый текст, скорее вызывающий вопросы, чем предлагающий ответы: «Для того, чтобы превратить хорошо рассказанную историю в поэтическое произведение, необходимо исключить из неё 90 процентов реальности. Подавляющее большинство предметов в мире обладают коннотацией, которая подходит не всем фильмам. Поэтому спектр возможных образов должен быть чётко ограничен теми предметами, которые имеют соответствующее значение»<sup>206</sup>.

Введение в этот текст точного процентного отношения должно произвести впечатление точного знания, но этого не происходит, а упоминание о соответствующем значении и вовсе сводит на нет усилия автора. Очевидно, Макки сталкивается с неразрешимым затруднением. Введённое им самим понятие «поэтический фильм» оказывается лишённым содержания: «Поэтический не значит милый или приятный. Декоративные образы, которые заставляют зрителей

---

<sup>205</sup>Макки Р. История на миллион долларов. С. 299.

<sup>206</sup>Там же. С. 403.

покидать кинозал с чувством разочарования и словами о том, что "фильм всё-таки очень красиво снят", нельзя назвать поэтическими. Возьмём, к примеру, фильм "Под покровом небес" (The Sheltering Sky) по одноименному роману Пола Боулза. В романе главной темой является скука и отчаянная бессмысленность существования – то, что в своё время называли экзистенциальным кризисом, а пустыня служит метафорой убожества жизни главных героев. Однако снятый по роману фильм сверкает яркими глянцевыми красками путеводаителя туристического агентства, и страдания почти не ощущаются. Красивые картинки уместны только тогда, когда фильм рассказывает о чем-то приятном, например, "Звуки музыки" (The Sound of Music)»<sup>207</sup>.

Макки как будто не замечает, что в фильме происходит радикальное изменение образной системы по отношению к роману. В романе и фильме существуют разные коды реальности. Пустыня в фильме и в романе наделяется разными, несопоставимыми значениями.

У Бертолуччи в прологе фильма «Под покровом небес» Нью-Йорк предстаёт скученной, сдавленной, механической, а точнее – автоматической реальностью. Бесконечные вешалки с рядами готового платья, автоматы, продающие бесконечные порции одинаковой еды – кадры чёрно-белой хроники подбираются так, чтобы даже при движении камеры вверх не было видно неба. Лишь однажды появляется сдавленный крышами небоскрёбов кусочек мглистого неба, окутанного дымом множества труб. В фильме именно город наделяется значением нечеловеческого, механического и, в итоге, неподлинного существования.

Вся динамика фильма выстраивается от этого клочка к распахнутому, великолепному небу пустыни. Пустыня Бертолуччи – это главный предсмертный подарок Порты Морсби своей жене Кит. Его вопрос к ней: сможет ли она полюбить этот мир, полюбить чужое как своё? Это вопрос о том, сможет ли Кит полюбить то, что Порт считает своим. Полюбить его самого. Для Кит принять пустыню означает – пусть после смерти – принять и полюбить своего мужа. Чем дальше в глубь песков движется с караваном героиня, тем больше вытесняется

---

<sup>207</sup>Макки Р. Цит. соч. С. 403.

бытовое пустое время, уступая место времени космическому, в котором продолжительность пути отмечается сменой лунных фаз. Пустыня – это космос, утраченный навсегда культурой, к которой принадлежат героиня, и в то же время космос, однажды обретённый Портом.

Теоретическая ошибка не позволяет Макки увидеть этот космос, почувствовать его дыхание. В чём она состоит?

Ошибка состоит в том, что Макки выстраивает структуру фильма строго по горизонтали. По ней распластываются многослойные по своей природе образы. Воспоминания персонажей для него просто часть экспозиции фильма. От этого возникает странное ощущение, что вся книга написана так, как будто на время своей работы сценарист теряет зрение и слух.

Полагаем, что совершенно прав Э. Жильсон, писавший о возникновении живописного образа: «Изначальную форму произведения следует представлять себе не как Идею, но как мысленный аналог аристотелевской формы. Последняя – объект опыта, а не изображения»<sup>208</sup>.

Витторио Стораро, оператору, снявшему «Под покровом небес», принадлежит удивительно точная формула кино: «То, что человек слышит, несомненно, влияет на то, что человек видит, и это, конечно, начинается со сценариста. Всеми этими людьми управляет режиссёр, но каждый из них вносит свой личный вклад. Кино – это оркестровая партия, сыгранная солистами»<sup>209</sup>.

По сути, Стораро утверждает, что звучание меняет восприятие картинки. Это и есть то, что С.М. Эйзенштейн называл в своих работах синестетикой. Совмещение звука и света – пример самой простой и естественной вертикали кинематографического образа, но визуальный образ сам состоит из отдельных слоёв со своей собственной специфической темпоральностью.

Процесс создания этого образа представляет собой чрезвычайно сложный акт, о котором С.М. Эйзенштейн писал: «Почему же сей творческий акт протекает в такой усугублено нервной обстановке, почему такая дикая раздражительность и

---

<sup>208</sup>Жильсон Э. Живопись и реальность / Пер. с фр. Н.Б. Маньковская, М.: РОССПЭН. 2004. С. 193.

<sup>209</sup>URL: Живопись светом: Витторио Стораро на IMDb.com последнее обращение 10.10.2014



пр. и пр.? По той простой причине, что психический акт, сопутствующий этому акту творчества, весьма сложный.

И состоит он в том, чтобы усилием воли сдвинуть свой мыслительный аппарат на иную фазу сознания. На ту фазу мышления, когда нет ещё строгой дифференциации между отдельными видами восприятия. Когда ещё способен видеть... звук и способен слышать... краски»<sup>210</sup>.

Аудиовизуальный образ возникает не вследствие анализа повествовательной структуры, не вслед за ней, а одновременно с ней в едином акте творчества. Горизонтальная временная форма может возникнуть вследствие мыслительных усилий автора из внезапно вспыхнувшего в сознании образа в результате напряжённого осмысленного усилия.

В.Г. Короленко приводит рассказ А.П. Чехова о том, как он сочиняет свои рассказы: «Вот – он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь. Это оказалась пепельница, поставил передо мною и сказал: – Хотите, завтра будет рассказ? Заглавие "Пепельница"»<sup>211</sup>.

В кино не редкость, когда случайный образ – запах влажной сирени, девушка, едущая на велосипеде под дождём, приснившийся дом детства – оказывались импульсом к тому, что в дальнейшем становилось работой большого числа людей.

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 введший 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,

---

<sup>210</sup>Эйзенштейн С.М. Определяющий жест // Метод. М.: Музей-кино, Эйзенштейн-центр. С. 164–199. С. 170.

<sup>211</sup>Короленко В.Г. Антон Павлович Чехов. Собр. соч., Т. 8. М.: Гослитиздат, 1955. С.359.

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>212</sup>.

Эта слитность, принадлежность «обоим слоям мышления» предполагает сдвиг сознания, который Эйзенштейн полагал сдвигом в сторону безумия, когда логические связи слабеют и рвутся. Что происходит в этом случае со временем?

Рассмотрим предельный случай, опыт настоящего безумия, понимаемого в клиническом, психиатрическом смысле. О темпоральности безумия А. Кемпинский пишет: «Иногда, особенно в острых фазах болезни, наблюдается как бы временная «буря», прошлое бурно смешивается с будущим и настоящим. Больной переживает то, что было много лет назад, так, как если бы это было прямо сейчас; его мечтания о будущем становятся реальным настоящим; вся его жизнь – прошлое настоящее и будущее – как бы концентрируется в одной точке»<sup>213</sup>.

Временная реальность больного является «мозаикой мелких, иногда очень ярко переживаемых событий, которые не связываются в единую композицию»<sup>214</sup>. Художник, сдвигаясь в сторону от жёстких логических связей, видит расплав времён, материал для создания нового художественного образа, который в своей основе представляет собой нерасторжимое единство: «Не можешь отдаться безумству до конца (пример Рембо нам показывает, к какому распадению это ведёт), но, отдаваясь ему, тут же с железной логикой чеканить в структуру то, что подсказывает разум [для достижения звукозрительного единства ощущения]. Тут

---

<sup>212</sup>Эйзенштейн С.М. Определяющий жест. С. 171.

<sup>213</sup>Кемпинский А. Психология шизофрении. Библиотека зарубежной психологии М.: Ювента, 1998. С. 220.

<sup>214</sup>Там же. С. 221.

процессом переживаешь то, что является основным законом природы произведения»<sup>215</sup>.

Описывая творческий акт в самых экстремальных формах, С.М. Эйзенштейн утверждает тем не менее единство темы как основу единства всего произведения в целом: «...существенным остаётся то, что слои эти едины, как един в звучании оркестр, слагающийся из пластов – линеек отдельных партитур и как в нем каждый голос говорит своё об едином замысле вещи и своим голосом и своими средствами толкует и выражает всё объединяющую тему, так здесь через многоголосую полифонию говорит объединяющее их "по вертикали" единство чувства и замысла»<sup>216</sup>.

Из этого следует важный вывод: вертикальное время обладает жёсткой структурой и имеет сюжетобразующее значение. Сюжет строится не только логикой горизонтальной причинно-следственной связи, но и логикой организации аудио-визуальных слоёв, имеющих собственную темпоральность: «...сюжет в ткани произведения»<sup>217</sup>.

Работа с формированием вертикального времени фильма требует той же интенсивности, что и работа над его монтажной организацией и так же необходима, более того, процессы эти идут одновременно. Этот вывод вполне согласуется с утверждением П. Рикёра о том, что «искусство вымысла состоит в том, чтобы соткать вместе мир вымысла и мир интроспекции, смешать восприятие повседневности и восприятие внутреннего мира»<sup>218</sup>. Оставив в стороне вопросы о возможности психических сдвигов сценариста в сторону временной бури, зададимся вопросом о том, в чём состоит его практическая работа над организацией временных слоёв произведения.

Во-первых, уже в момент замысла сценария необходимо решить вопрос о том, сколько временных слоёв необходимо включает в себя произведение.

---

<sup>215</sup>Эйзенштейн С. М. Определяющий жест. С. 171.

<sup>216</sup>Там же. С. 164 – 199. С. 170.

<sup>217</sup>Эйзенштейн С.М. Из дневника // Метод. М.: Музей-кино, Эйзенштейн-центр, 2002. С. 35.

<sup>218</sup>Рикер П. Время и рассказ. В 2 т., Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. М.: Университетская книга, 2000. С. 111.

На практике этот вопрос чаще всего звучит так: «Нужен ли flashback в конкретном произведении?»

Название фильма Федерико Феллини «Амаркорд» переводится как «Я вспоминаю», то есть – вспоминаю сейчас. Уже название со всей определённостью указывает на двухслойную временную структуру: время «Амаркорда» – это прошлое в настоящем. Оно однородно, то есть представляет собой единый поток.

Именно эта временная форма определяет своеобразие его эстетики, сразу задавая предельный уровень субъективности: не «так было», а «я так помню».

Воспоминания героя относятся ко времени Второй мировой войны, к 1942 году, но война не имеет тут определяющего значения, историческое время утоплено во внутреннем, субъективном времени автора, растворено в нём.

История для Феллини – мёртвая наука суровых гимназических педагогов. В фильме их учёность посрамлена, и посрамлена со вкусом и многократно. Почтенный адвокат, принимаясь с умилением рассказывать историю города, всякий раз побивается снежками неизвестным озорником, самим Феллини.

Историческое, реально бывшее, изменяется, трансформируется внутри авторского «я», принимая подчас невероятные фантастические черты. Парад в честь приезда Муссолини в город, где живёт Титто, превращается в гротескное театральное зрелище: учителя переодеты в чёрную униформу, они скандируют на бегу слова любви к Дуче, всплывает огромный говорящий портрет Муссолини.

Перед зрителями в воспоминаниях автора разворачивается сюжет взросления юного Титто, история приобщения его к миру взрослых, к миру чувственности. В мире Феллини правит Эрос, а не Клио. Все герои фильма влюблены или живут ожиданием любви. Формы этой чувственности в фильме необыкновенно разнообразны: патологическая чувственность Лисички, пробуждающая чувственность юного Титто, комическая хвастливая чувственность дедушки, исступлённая неистовая чувственность дяди Тео, похотливое любопытство священника, зрелая чувственность Градиски, предвкушающей брак. Любовь, желание, эрос – это и есть жизнь.

В этот поток внутреннего времени вводится время космическое, солярное. Фильм начинается грандиозным городским празднеством в честь весны: «Пух по

небу полетел, значит, тут зимы предел!» Титто встречает свою весну. Противоположностью яркому чувственному миру является смерть. Дедушка Титто, заблудившийся в тумане, всерьёз верит, что уже умер. В том другом мире нет женщин, вина. Дедушка спешит выбраться из тумана.

Внутреннее время, сливаясь со временем космическим, определяет его поэтику.

Соотнесённость с прошлым, с исчезнувшей и остро переживаемой реальностью в «Амаркорде» очевидна, она акцентирована автором, у фильма особый аромат времени уходящего, свойственный элегии. Он особенно остро ощутим в финале, когда под дождём провожают Градиску и, запрокинув лицо в небо, самозабвенно играет слепой музыкант.

Фильм Марлена Хуциева «Июльский дождь» начинается коротким кадром, воспроизводящим полотно эпохи Возрождения. На первый взгляд это объясняется строением фабулы: героиня фильма Лена работает в типографии, в которой печатают репродукции для альбомов живописи. Однако с этим кадром Возрождение входит в фильм, прежде всего своей этической проблематикой, своим вопросом о человеке: «Каким должен быть Человек?». Фильм строится как процедура тестирования Леной жениха, молодого учёного Володи. Тот ли? Настоящий ли? Володя оказывается угодливым приспособленцем. Он не тот, не достоин. Володя делает Лене предложение руки и сердца и получает отказ. Он отвергнут как не соответствующий высокой мерке Человека. Финал картины замыкает сюжетный цикл: уже наши современники смотрят в кадр, как в самом начале смотрели фигуры со старинной картины.

Время живописных работ, включённых в ткань фильма, 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 в главную перипетию картины и поэтому связаны с тканью произведения множеством нитей. Из этого следует важный вывод: 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>219</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 множество других.

Это смещение во времени рассказа от основных событий имеет важные последствия для сюжета. «Если сдвиг пространственный связан с изменением поля 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 происшествия»<sup>220</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» 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 «Человек, которого не было», приходит к пониманию смерти как выходу из лабиринта. Он обретает надежду на

<sup>219</sup>Шмид В. Нарратология. 2-е изд. испр. и доп.; М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 119.

<sup>220</sup>Там же. С. 119.

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.

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

$t1 \rightarrow t2$ .

Фильм «Лабиринт фавна» Гильермо Дель Торо начинается титром: «Испания. 1944 год. Закончилась Гражданская война. Но вооружённые партизаны укрылись в горах, продолжая сопротивляться новому фашистскому режиму, пытающемуся их уничтожить». Титр достаточно длинный, и от этого кажется, что историческое время неизбежно выйдет на первый план. Но вот слышится тихая колыбельная, на экране появляется окровавленное лицо девочки.

Звучит закадровый текст: «Давным-давно, в подземном царстве, где не было ни лжи, ни боли, жила принцесса, которая мечтала попасть в мир людей». Так сразу возникает иное время, отличное от исторического – время сказки.

Сказка о возвращении юной принцессы в подземное царство разворачивается в сознании девочки в краткий миг умирания. Взрослые живут в истории, маленькая Офелия живёт в сказке. Фильм начинается эпизодом смерти героини. Им и заканчивается.

В обычной реальности юной Офелии выпадает слишком много испытаний: болезнь и смерть от родов матери, появление на свет маленького брата, жестокое противостояние с садистом отчимом, капитаном Видалем. Но самое главное испытание происходит в её воображении.

Чтобы открыть Офелии дорогу в Вечность, Фавн должен принести в жертву невинного младенца, её маленького брата. Офелия отказывается от вечности, от встречи с отцом и матерью. Фавн поражён: «Вы готовы отказаться от

своих священных прав ради этого младенца, которого вы едва знаете?». Офелия отвечает утвердительно. Она умирает, застреленная отчимом. В этом и состоял смысл испытания. Офелия пожертвовала собой, навсегда став дочерью подземного царя – принцессой Лоанной.

Здесь также два пласта временной реальности, и переход от одного к другому всякий раз создаёт мощный смысловой, сюжетно важный акцент.

Однако вопрос, что было раньше, а что позже в отношении событий, принадлежавших к разным временным пластам, не всегда правомерен. Отец Офелии в одной реальности умер, в другой – жив. Эта несопоставимость подчёркивается сменой имён: Офелия – Лоанна.

Приём введения временной точки зрения в ткань фильма может развиваться и усложняться, во-первых, за счёт увеличения числа рассказчиков (наблюдателей).

Наиболее последовательно и наглядно этот ход используется в фильме Акиро Куросавы «Рассёмон».

Сюжет фильма Алана Паркера «Птаха» строится на том, что у главного героя сержанта Эда Колумбато и его друга Птахи общие воспоминания.

Двое вспоминающих – в фильме Лилианы Кавани «Ночной портье».

И множестве других.

Во-вторых, приём введения временной точки зрения может быть развит за счёт введения в фильм большего количества пластов, обладающих разной темпоральностью. В этом случае важной становится разработка временных свойств этих пластов, характера их взаимодействия между собой и способ этих взаимодействий.

Так, в «Зеркле» Андрея Тарковского утверждается принцип равноправия времён. Пласты различной реальности соприкасаются, возникают образы, обладающие способностью перемещаться по вертикали: ваза с сухими цветами, лицо матери, которое оказывается лицом Наташи. Слои времени оказываются проткнуты внезапным появлением птицы, усевшейся на подростка, замершего на фоне пейзажа, созданного по известной картине Брейгеля. В «Зеркале» хроника в



равной мере факт и исторической жизни, и внутренней жизни героя. Именно поэтому хроника легко совмещается с фонограммой стихов.

Сразу с несколькими временными реальностями работает Юрий Норштейн в «Сказке сказок». Тут герой один, Волчок, и воспоминания принадлежат только ему. У Норштейна «теперь» – это время, когда Волчок остаётся один в опустевшем доме. «Тогда» – когда из этого дома провожали на фронт. Но есть в фильме ещё один, особый, пласт реальности – это реальность полноценного, полновесного счастья. В этой реальности есть муки творчества, есть дом, всё, что описано в стихотворении Назыма Хикмета, давшего название фильму:

«...

Стоим над водой –

солнце, кошка, чинара, я и наша судьба.

Вода прохладная,

чинара высокая,

я стихи сочиняю,

кошка дремлет,

солнце греет.

Слава Богу, живём!

Блеск воды бьёт нам в лица –

солнцу, кошке, чинаре, мне и нашей судьбе»<sup>221</sup>.

Сказка сказок. 1962.

Этот пласт особой реальности отличается тем, что бытовое домашнее сплавляется в нерасторжимое единство с сакральным. Рыба, плывущая по небу над этим миром, одновременно и символ души, и просто рыба, которую можно поймать на удочку, эта рыба, сердито бьющая по морде кота. Молчаливый бычок – это символ жертвенности, знак евангелиста Луки, но это и сказочный бычок, вращающий верёвочку для прыгающей через неё девочки.

---

<sup>221</sup>Норштейн Ю, Дмитриевская М. Солнце, кошка, чинара, я и наша судьба... Скепсисю Научно-просветительский журнал, URL: [http://scepsis.net/library/id\\_1273.html](http://scepsis.net/library/id_1273.html) (Дата последнего обращения 10.10.2014.)

Этот особый слой художественной реальности фильма обладает светоносностью: «Первый яркий световой взрыв – прямо из центра в глаза зрителю, перпендикулярный, торчком, взрыв, растворяющий коридор, и мы выходим в другое пространство»<sup>222</sup>.

Норштейн, сделавший фильм «Сеча при Керженце» по мотивам русской фресковой живописи XIV-XV веков, несомненно, знаком со световой эстетикой и вводит её в «Сказку сказок» совершенно осознанно. Яркий, фосфорно-белый свет в фильме становится знаком святости. Этот свет исходит от пространства земного счастья, от материнской груди, от младенца, от листа бумаги, ждущего поэтических строк. Слои реальности проницаемы для осеннего листа, для света. Они не равноправны, но при этом неподвижны друг относительно друга.

Однако драматургия фильма может включать в себя процедуру сложного динамического взаимодействия пластов реальности, обладающих разной темпоральностью. В частности, этот процесс может быть реализован как вытеснение одного временного потока другим

Действие фильма Лилианы Кавани «Ночной портье» происходит в послевоенной Австрии, что подчёркнуто титром: «Вена. 1957 год». Макс, ночной портье, узнаёт в одной из постоялиц гостиницы госпоже Лючии Аттертон, жене знаменитого дирижёра, девушку из своего прошлого. Происходит мгновенный разрыв настоящего времени. Макс буквально не слышит обращённую к нему просьбу, не может запомнить простой номер: 32. Он многократно переспрашивает. Он не слышит, он не здесь. Здесь ещё нет визуализированного воспоминания, только обозначение выпадения героя из настоящего. Героиня тоже встревожена нечаянной встречей.

Причина этого волнения открывается позже. Прошлое неудержимо просачивается в настоящее. Первое воспоминание Макса даётся коротким, совершенно очищенным от исторического времени кадром: крупный план испуганной юной девушки в розовом платье. Вскоре воспоминание возвращается, увеличивается его длительность. Во внутреннее время входит время историческое. На экране снова лицо девушки. Но пространство кадра

---

<sup>222</sup>Норштейн Ю.Б. Цит. соч. С. 273.

расширяется, и мы видим Лючию среди заключённых: стариков, женщин, детей. Идёт киносъёмка: Макс в форме офицера СС снимает ручной кинокамерой узников. Яркая лампа его ассистента высвечивает лицо Лючии. Трудно указать точно, когда происходит эта съёмка, но совершенно понятно, что тут разворачивается фрагмент трагической истории уничтожения миллионов людей в фашистских лагерях, та история, которая заставила человечество с ужасом посмотреть на себя. Герои неотделимы от происходящего: палач и жертва.

Крупный план Лючии в розовом платье является воспоминанием и одновременно не является им: это кадр из когда-то отснятого фильма. Воспоминание становится документом. Этим приёмом воспоминания Макса и Лючии объективируются. Историческое время врывается во время внутреннее и заполняет его.

Первые воспоминания Лючии, героини фильма, относятся к тому же времени, что и воспоминания Макса. Она видит его с кинокамерой в руках снимающим заключённых. Воспоминания героев расположены в одном отрезке времени. Других воспоминаний у них нет. Они лишены воспоминаний о детстве, о послевоенных годах. Лючия вообще не помнит себя без Макса. Внутреннее время каждого героя накладывается одно на другое. У них общая память. Ровно так же ставится в строй жертв Лючия. Камера выделяет и фиксирует её в тесноте обнажённых среди множества таких же, как она, заключённых. Люди, испытывающие унижение от своей наготы, покорно и без запинки отвечают затянутому в элегантную форму эсэсовцу на вопросы о своём вероисповедании. Перед зрителем уже не тела, а души, готовые предстать перед Господом.

Макс один из многих. Не он один носил эсэсовскую форму, не он один выжил. Бывшие сослуживцы Макса создают группу по уничтожению собственного прошлого, они разыскивают и сжигают документы, изобличающие их преступления.

Они знают о Максе всё. Согласно их сведениям, «Максимилиан Тео Адольфер служил под началом Кальтельбруннера, управление 4Б, дело III категории». Авторы имитируют документальную точность, чтобы полнее интегрировать героя в историю, сделать его преступление частью общего

преступления фашизма. Макс ставится в строй таких же, как он, становится элементом множества. По их мнению, Максимум ничто не угрожает. Он – мелкая сошка. Свидетелей нет. Кроме Лючии. На словах все они утверждают, что память – это что-то внешнее по отношению к человеку: «Не будем заблуждаться, память не в уголках сознания, а во взглядах и жестах, указывающих на тебя». По этой странной логике избавиться от свидетелей – значит избавиться от вины. Не помнить – значит не быть виновным. Все члены группы лишены воспоминаний. По их собственному утверждению, они очистились, «перестали существовать».

Это персонажи, лишённые внутреннего времени. Они утратили совесть и память. Они уверяют, что освободились. Так же говорит и танцовщик Берт. В каком-то смысле он свободен. У него совершенное тело, есть средства к существованию, все документы, способные бросить на него тень, уничтожены. Но ни отсутствие свидетелей, ни уничтожение документов не могут освободить Берта от переживания прошлого.

Ночью в конторке Макса раздаётся звонок. Его вызывает Берт. Возможно, так происходит каждую ночь. Макс поднимается в номер Берта. Берт ставит пластинку – звучит музыка. Начинается танец. Прошлое врывается в настоящее: Берт танцует в застенке перед застывшими в холодном равнодушии нацистами. Музыка звучит непрерывно, соединяя настоящее и прошлое. Невозможно с уверенностью сказать, чьё это воспоминание – Макса или Берта. Берт испытывает болезненную потребность вновь и вновь переживать своё прошлое. Но он не может с ним справиться. Чтобы хоть на время убить прошлое, Макс вводит Берту раствор люминала.

Для Макса теория внешней памяти неприемлема. В отличие от Берта, он даже не пытается себя обмануть. Для него все самое главное внутри. Память и совесть оказываются для героя явлениями одного порядка.

Так же дело обстоит и в поэтике фильмов Тарковского. Герой «Зеркала» умирает не потому, что простудился. Он умирает потому, что «есть ещё совесть, память».

У Чехова пошляки обычно лишены воспоминаний. На пошляках время не оставляет следов. Не меняется Аркадина, гордящаяся своей молодостью. Для

неё прошлое – это «всё романы, романы». Аркадина не помнит того, что помнит её сын. Не помнит жилищу-прачку, не помнит, как в корыте мыла её детей. Не меняется и Тригорин. Ни любовь, ни смерть ребёнка не оставляет на нём никаких следов. Он с записной книжкой, чтобы помнить. Тригорин не помнит, что приказал сделать чучело чайки. То есть, следуя чеховской метафоре, не помнит Нину. Памятливы же любимые персонажи Чехова – Треплев, Нина Заречная.

Встреча Макса, ночного портье венского отеля, с бывшей узницей Люцией запустила механизм движения прошлого в настоящее. Воспоминания Макса во время представления «Волшебной флейты», обрываясь, становятся воспоминаниями Люции. С этого момента Люция полностью захвачена прошлым. Будущее утрачивается, его нет. Собственно, о невозможности будущего для себя Люция догадалась сразу после встречи с Максом. Ей кажутся смешными планы мужа даже на ближайшие три дня. С этого момента, ещё до первого разговора, устанавливается связь между героями.

Один из сослуживцев Макса говорит Люции: «Ваш разум помрачён, вы гонитесь за прошлым». Прошлое и в самом деле овладевает героями. Но они не могут и не хотят избавиться от него. Причина, по которой Макс появляется только ночью – дневной свет. Муки стыда – вот, что несёт прошлое герою. Память – болезнь, от которой нет лекарства. Герои приходят к сокровенному знанию о самих себе. Им предстоит принять и осознать масштаб вины. В восприятии Макса его история соразмерна библейскому сюжету о царе Ироде. Царь Ирод – это он сам.

На этот сверхвременной уровень бытия выходят герои. Здесь исчезает внутреннее время. Исчезает всякое время. Остаётся принять и признать то, что произошло.

Герои переодеваются в одежду военного времени, то есть символически возвращаются к себе прежним. Из подъезда выходят Макс, одетый в форму штурмбанфюрера, и Люция в розовом детском платье. Они гибнут на мосту, на рассвете, как бы на пороге, в преддверии будущего.

В фильме реализуется динамика становления прошлого настоящим. В конце концов, давление прошлого на настоящее оказывается настолько сильным, что настоящее поглощается прошлым.

Из этого следует важный вывод о характере функционирования вертикального времени в структуре фильма: оно обладает сложной структурой, которая предполагает динамическую составляющую.

Реальность воспоминаний, в известном смысле, уже эстетическая реальность: «И, правдиво повествуя о прошлом, люди извлекают не сами события (они прошли), а слова, навеянные этими событиями, которые, проходя, оставили в душе свои отпечатки»<sup>223</sup>.

Другой заслуживающей рассмотрения в контексте исследования вертикального времени реальностью являются сны. Кинематографические образы часто отождествляют с образами онейрической, сновидческой реальности<sup>224</sup>.

Исключая из рассмотрения вертикальную организацию драматургии кинопроизведения, Р. Макки отрицает саму необходимость введения снов персонажей в ткань произведения: «Кадры, показывающие, что снится одному из персонажей, или эпизод со сновидениями – это экспозиция, отличающаяся утончённостью и элегантностью, словно девушка в бальном платье. Когда речь идёт о таких, как правило слабых, попытках скрыть информацию под фрейдистскими штампами, все требования к показу экспозиции, о которых говорилось выше, должны соблюдаться с удвоенным старанием. Пример одного из немногих удачных случаев использования снов – начало фильма Ингмара Бергмана "Земляничная поляна" (Wild Strawberries)»<sup>225</sup>.

Макки не анализирует причины того, почему Бергману удалось, включив в свою картину сновидения, добиться выдающегося художественного результата. Но даже если рассматривать только горизонтальную структуру фильма, ясно, что сон профессора Борга не может быть отнесён к экспозиции. Во сне профессор обнаружил, что он боится смерти. Это открытие меняет его линию поведения.

---

<sup>223</sup>Августин А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. С. 203.

<sup>224</sup> Например, книга В. Михалковича «Избранные российские киносы», М.: Аграф, 2006. 320 с.

<sup>225</sup> Макки Р. История на миллион долларов. С. 345.

Собственно, цель героя – понять, почему этот страх стал итогом его успешной, хорошо отлаженной жизни. То есть сон – в терминологии самого же Макки – является побуждающим происшествием, источником дальнейшего развития действия.

Очевидно, включение сна в ткань фильма является источником особых возможностей, которые необходимо прояснить. В фильме Тома Дичилло «Жизнь в забвении» есть очень смешная сцена, когда изнурённый творчеством режиссёр артхауса пытается снять сцену сна: актёр-карлик с яблоком в руке обходит героиню, наряженную в свадебное платье. После множества неудачных дублей актёр покидает площадку со словами: «Даже карлики не видят во сне карликов!» Ощущение сна, причём сна кошмарного, возникает, когда на съёмочной площадке внезапно появляется сбежавшая из больницы полубезумная мать режиссёра.

Притягательность снов для кино кажется очевидной. Причина лежит в особой захватывающей визуальности сновидения. О высокой степени этой свободы пишет В.А. Подорога: «Глаз видящего сон, не просто видит, он обладает конституционной силой по отношению к видимому. Этот глаз находится в непрерывном движении, его направление не подчиняется заранее выбранному плану, он как бы дрейфует вместе с тем, что видит, так как располагается в самом видимом. Освобождённый от тела и его "дневной тяжести", такой глаз столь же быстр, как и сновидение. Не потому ли он с лёгкостью схватывает даже мельчайшие детали сна, казалось бы совершенно невидимые с точки зрения бодрствующего сознания, владеющего языком. ...такой глаз высвобождает из видимого потенциальную энергию невидимого и движется на её волне в мгновенном огляде мира. Это глаз радости и свободы»<sup>226</sup>.

Тут важно указание на особую динамику пространства, пластичность пространственного образа и на способность сна актуализировать скрытое. Герой «Сна смешного человека» Ф.М. Достоевского, произведения, которое, как писал М.М. Бахтин, «поражает предельным универсализмом и одновременно предельной же сжатостью»<sup>227</sup>, говорит о гиперреализме сна: «по обыкновению,

<sup>226</sup>Подорога В.А. Запрет образа. С. 517.

<sup>227</sup>Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. XXV, Л.: Наука, 1982, С. 402.

как во сне, принимаю действительность без спора»<sup>228</sup>. Вот это принятие невозможного как не просто возможного, а как самого что ни на есть реального объясняет эмоциональную остроту, с которой переживается сон.

Образы сна предельно сгущены, сны обладают чрезвычайной информационной ёмкостью. Об этой сгущённости П.А. Флоренский пишет: «"Мало спалось, да много виделось" – такова сжатая формула этой сгущённости сновидческих образов»<sup>229</sup>.

Х.Л. Борхес, рассматривавший сон как эстетическую реальность, говорит о драматургии сна: «Сны – эстетическая реальность, возможно, самая древняя. Она обладает драматической формой...»<sup>230</sup>.

Ясно, что в случае сновидения ярким своеобразием обладает не только пространственная форма, но и временная: «Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающей ясностью, с ювелирски-мелочной отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, через пространство и время»<sup>231</sup>.

Во сне нет хронологической упорядоченности временных слоёв, присущих воспоминанию. Нет прошлого и будущего, нет юности и старости. Время сна не знает ни времени исторического, ни времени биографического. Во сне душа освобождается от оков времени внешнего. Лирический образ сновидческого состояния души создан Афанасием Фетом:

«Всё, всё моё, что есть и прежде было,  
В мечтах и снах нет времени оков;  
Блаженных грёз душа не поделила:  
Нет старческих и юношеских снов.  
За рубежом вседневного удела  
Хотя на миг отрадно и светло;

<sup>228</sup>Там же. С. 109.

<sup>229</sup>Флоренский П.А. Иконостас. М.: АСТ, 2005. С. 5.

<sup>230</sup>Борхес Х.Л. [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес; [пер. с исп.] СПб.: Амфора, 2009. С. 315.

<sup>231</sup>Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. XXV, Л.: Наука, 1982. С. 110.



Пока душа кипит в горниле тела,  
Она летит, куда несёт крыло.

Не говори о счастье, о свободе  
Там, где царит железная судьба.  
Сюда! сюда! не рабство здесь природе –  
Она сама здесь верная раба»<sup>232</sup>.

1887.

Возникает иное время, в котором движется душа, время душевного движения. П.А. Флоренский пишет: «Всякий знает, что за краткое, по внешнему измерению со стороны, время можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы, а при некоторых особых обстоятельствах – века и тысячелетия. В этом смысле никто не сомневается, что спящий, замыкаясь от внешнего видимого мира и переходя сознанием в другую систему, и меру времени приобретает новую, в силу чего его время, сравнительно со временем покинутой им системы, протекает с невероятной быстротою»<sup>233</sup>.

Особая динамика плотного визуального потока по-своему чрезвычайно кинематографична. Однако можно согласиться с Р. Макки, что удачных включений снов персонажа в ткань фильма немного. Или с Т. Манном, написавшим: «...известно, увы, как блекнут подобные сны от слов, превращаясь в мумию, в засохшее и запелёнатое подобие того, чем они были, когда они снились, когда зеленели, цвели и плодоносили, как та виноградная лоза, что предстала мне в моём сне»<sup>234</sup>.

В чём причина? Опасность включения сна в структуру фильма заключается именно в том, что его темпоральность резко отличается от темпоральности внешнего действия и если не сонаправлена ему, то неизбежно тормозит его или, что ещё хуже, разрушает.

<sup>232</sup> Фет А.А. Стихотворения. М.: Эксмо, 2012. С. 134.

<sup>233</sup>Флоренский П.А. Иконостас. М.: АСТ, 2005. С. 5.

<sup>234</sup>Цит. по: Хапаева Д.Р. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. С. 233.

Драматургический же потенциал включения в фильм сновидческой реальности заключается именно в свойстве сна, является представлением в зримых образах скрытого, того, что человек прячет от себя сам.

Норштейн приводит пример на первый взгляд совершенно бытового свойства: «Когда я рассказал Франческе сон, она откомментировала просто, как хозяйка на кухне между делом: "Это из тебя гадость вышла" (по-моему, не без тайного удовлетворения)»<sup>235</sup>.

Однако в этом комментарии отчётливо читается мотив знания о самом рассказчике сновидения: во сне он видел правду о самом себе и тем очистился: «гадость вышла». Но «гадость» – это то, что он сам о себе не знает или не хочет знать.

Содержание сна профессора Исаака Борга, героя «Земляничной поляны», обнаруживает не только и не столько страх смерти, а то, что на краю могилы герой не хочет знать правду о самом себе. На пустынной улице в совершенно пустом городе профессор видит одинокую фигуру незнакомца; тронув его за плечо, профессор поворачивает его к себе – лицо мужчины уродливо искажено гримасой, глаза зажмурены. Так же зажмурится Исаак Борг, когда Сара, которую он сделал несчастной, поднесёт ему к лицу зеркало.

Перипетия, которая возникает в драматургии фильма в связи с введением сна, основана на смене знака аксиологической модальности: ложно – истинно.

Введение этой перипетии должно согласовываться с общим тематическим единством произведения.

Сюжетная схема долгого возвращения домой (возвращение Одиссея, по Борхесу) всегда строится на перемещении в пространстве и одновременно в глубь себя. Возвращение оказывается путём самопознания. В долгом путешествии в университет к месту своего чествования постепенно шаг за шагом профессор Борг узнает правду о самом себе. И тем самым образом обретает всю полноту истины.

Таким образом, характер перипетии, связанной со сном, оказывается тем же, что и у перипетии, оформляющей цикл всего произведения.

---

<sup>235</sup>Норштейн Ю.Б. Цит. соч. С. 283.

Именно так происходит в «фантастическом рассказе» Достоевского «Кроткая»: «Приступаю к сну моему. Да, мне приснился тогда этот сон, мой сон третьего ноября! Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину?»<sup>236</sup>.

Сон способен явить не просто знание об истине, но её живой образ: «Как же мне не верить: я видел истину, – но не то, что изобрёл умом, а видел, видел, и живой образ её наполнил душу мою навеки»<sup>237</sup>.

Во сне освобождение от времени даётся человеку ради постижения истины: «А между тем, время действительно может быть мгновенным и обращённым от будущего к прошедшему, от следствий к причинам, телеологическим, и это бывает именно тогда, когда наша жизнь от видимого переходит в невидимое, от действительного – в мнимое»<sup>238</sup>.

Если воспоминание связывает настоящее и прошлое, это движение по слоям времени, то сон – это движение души к истине. П. А. Флоренский говорит о первой ступеньке на этом пути: «Сон – вот первая и простейшая, т. е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом. Пусть эта ступень есть низшая, по крайней мере чаще всего бывает низшей; но и сон, даже в диком своём состоянии, невоспитанный сон, – восторгает душу в невидимое и даёт даже самым нечутким из нас предощущение, что есть и иное, кроме того, что мы склонны считать единственно жизнью»<sup>239</sup>.

Это движение к беспредельной, трудновыразимой свободе, к которой приблизился Блаженный Августин, однажды задавшийся вопросом об отношении времени к душе: «Ты вечный – Отец мой, я же пребываю во времени; мысли мои, сердцевина души, раздираются шумной толпой преходящего, и как будет дотоле, доколе не прильну я к Тебе, не сольюсь с Тобою, очищенный и расплавленный в душе твоей»<sup>240</sup>.

<sup>236</sup>Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. XXV. Л. ; Наука, 1982. С 108.

<sup>237</sup>Там же. С. 118.

<sup>238</sup>Флоренский П. А. Иконостас. С. 5.

<sup>239</sup>Флоренский П. А. Иконостас. С. 4.

<sup>240</sup>Августин А. Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского. С. 212.

Становление самопознающей души является важнейшим предметом искусства. Это движение реализуется через динамику вертикального времени.

### 2.3. Особые динамики вертикального времени фильма (экстатическое время)

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>241</sup>.

Введение в теорию художественного времени концепта «вертикальное время» позволяет задаться вопросом 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>242</sup>.

Предельно напряжённые, экстатичные состояния характерны для героев Ф.М. Достоевского. Кинематографисты неоднократно пытались экранизировать повесть «Кроткая». В этом нет ничего примечательного. Известно, что Достоевский является одним из самых «экранизируемых» авторов мировой литературы. Для нашего исследования важно, что внешней реальности в повести как таковой нет. По сути, весь текст произведения – внутренний монолог героя у гроба юной жены-самоубийцы.

Аскетизм внешних средств этого произведения не должен вводить нас в заблуждение: «Есть писатели, для которых проблема времени не представляет

---

<sup>241</sup> Цит. по: Русская историософия. Антология. М.: РОСПЭН. 2006. С. 379.

<sup>242</sup> Там же.

особенной важности и которые довольствуются поэтому традиционными формами художественного времени. Для Достоевского, напротив, художественное время было одной из самых существенных сторон художественной изобразительности»<sup>243</sup>.

У Достоевского в короткой предварительной части от автора говорится: «Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его "фантастическим", тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и находим нужным пояснить дополнительно»<sup>244</sup>.

Уже название глав заставляет предполагать сложную временную форму. Модусы настоящего, прошлого и будущего оказываются неупорядоченными, их последовательность нарушена. Так, IV раздел первой главы называется «Всё планы, планы» и явно говорит о переживании предвосхищения будущего, но уже следующий за ним V раздел «Кроткая бунтует» указывает на настоящее, а VI – «Страшное воспоминание» – отбрасывает нас в прошлое. В главе второй названия разделов также отражают внезапную смену временной ситуации: «Пелена вдруг спала», «Всего только на пять минут опоздал», «Слишком понимаю». В этих «вдруг», «всего только на пять минут» пульсация живого времени.

То, что художественное время произведения организовано как время внутреннее, даёт возможность мгновенных переходов от времени воспоминаний ко времени впечатлений, ожиданий и надежд. Эта особая пластичность временной формы позволяет автору воплотить в произведении свою «тоску по текущему»<sup>245</sup>, погрузиться в мгновенные изменения человеческой души.

Сам внутренний монолог героя максимально приближен к главному событию – падению жены героя из окна. Сознание героя как бы всё время кружится около случившегося, заставляя остро переживать необратимость этого почти случайного события.

---

<sup>243</sup>Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы // Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. С. 99.

<sup>244</sup>Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах, Т. XXIV, Л.: Наука, 1982. С. 5.

<sup>245</sup>Лихачёв Д.С. Цит. соч. С. 100.

Однако в произведениях Достоевского в их временной организации есть то, что можно назвать «длинным приводом»<sup>246</sup>: воспоминание о событиях отдалённого прошлого. Отношение души персонажа к давнему воспоминанию оказывается сложным, динамическим, требующим понимания и серьёзного исследования.

Настоящее время, переживаемое рассказчиком, оказывается сопряжённым у героя Достоевского с событиями его жизни, произошедшими раньше. Герой рассказывает нам не только о самоубийстве жены, событии непосредственно предшествующем рассказу, но и о событиях далёкого прошлого. По сути, он рассказывает свою биографию.

Тут вспоминается замечание М. Фуко, сделанное по поводу воспроизведения истории жизни в психиатрической или юридической практике: «В связи с этим возникает проблема, которую я сейчас не могу разрешить: каким образом автобиографический рассказ был действительно введён в психиатрическую, а также криминалистические практики в 1825 – 1940-е годы и как этот рассказ о своей жизни стал многофункциональным ядром всех процедур взятия под опеку и дисциплинаризации индивидов? Почему изложение своего прошлого стало частью дисциплинарной практики? И как эта автобиография, воспоминания о детстве оказались в её рамках? Не знаю. Но в любом случае я хотел бы сказать, что этот манёвр изречения истины примечателен сразу несколькими своими аспектами»<sup>247</sup>.

Именно такая процедура идентификации героя со своим прошлым реализуется художественным временем рассказа Достоевского. В чём смысл этой идентификации? В рассуждении Фуко чрезвычайно важно понимание рассказа о биографии как процедуры извлечения истины. Философ говорит вполне определённо: «Иными словами, именно в этом признании ряда эпизодов своей биографии больной должен в первый раз высказать истину»<sup>248</sup>.

---

<sup>246</sup>Лихачёв Д.С. Цит. соч. С. 100.

<sup>247</sup>Фуко М. Психиатрическая власть: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1973-1974 году/ М. Фуко; Пер. с фр. А.В. Шестакова. СПб.: Наука, 2007. С. 187.

<sup>248</sup>Фуко М. Психиатрическая власть. С. 187.

Припоминанием своей биографии занят герой Достоевского для того, чтобы уловить и высказать «истину», говоря словами самого героя, «собрать жизнь в точку». И об этом словами автора говорится в первой главе: «Малопомалу он действительно уясняет себе дело и собирает "мысли в точку". Ряд высказанных им воспоминаний неотразимо приводит его к правде; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определённо, по крайней мере для него самого»<sup>249</sup>.

Вот она, сердцевина рассказа: «неотразимое возвышение ума и сердца»! К этому главному событию ведёт нас автор. Этот короткий абзац авторского предисловия, по сути, является точным описанием временной формы произведения. Перед нами внутреннее время героя, но время динамическое, сходящееся к точке в глубине памяти персонажа. Достоевский реализует динамику, приводящую героя к прозрению, к спасению и любви.

Герой рассказа преодолевает ложный стыд от мучительного воспоминания о случившемся в полку, полностью открывается любимой женщине. Хаос человеческой души оказывается преодолённым. Хаотическое «взорванное» время героя предстаёт жёстко организованным. Через обрывочные случайные впечатления герой движется к единственной сияющей точке – к истине. Процесс рассказывания биографии героем произведения у Достоевского связан с движением к постижению истины.

Совершенно иная временная конструкция реализована в первой экранизации рассказа. Фантастический рассказ «Кроткая», включённый в Дневник писателя за 1876 год, впервые был перенесён на экран в 1960 году режиссёром Александром Борисовым.

Фильм запоминается по величественному, даже монументальному началу. Перед нами холодный безлюдный город. Звучит закадровый текст: «Петербург, столица...»

Это голос не героя, скорбящего у гроба молоденькой жены. Это голос автора. По мысли создателя фильма, голос самого Достоевского. Введение этого

---

<sup>249</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. XXIV, Л.: Наука, 1982. С. 5.



другого рассказчика разрушает камерность, интимность произведения Достоевского. Внутреннее время героя больше не совпадает с внутренним временем воспринимающего. Напротив, зритель ставится в оппозицию герою, призывается в свидетели: «Вникните и сами рассудите, что за жизнь!»

Вводится эпическое время, принципиально отличное, нарочито дистанцированное от внутреннего времени героя. Не душа человека, а сама жизнь подвергается исследованию. Возникает некий «объективный» взгляд повествователя, взгляд пристальный, суровый, обличающий. Внутренний монолог героя начинает звучать не сразу. Более того, герой постоянно находится под наблюдением третьих лиц – сапожника, разносчика. Фильм оказывается перенаселённым разнообразными персонажами. Их фигуры то и дело появляются в кадре без видимой необходимости. Но необходимость всё-таки есть: нужен взгляд со стороны. Эти персонажи – соглядатаи, персонажи – обвинители. Зрительское время отделяется от внутреннего времени героя. Зритель приглашается в свидетели обвинения. Икона с разбитым окладом, трепещущее золото изломанного нимба Богородицы – вот визуальный ключ к сюжету фильма Александра Борисова.

В дикторском тексте, воспроизводящем предисловие Достоевского, акцент делается именно на реализме рассказа. Мы видим и слышим героя со стороны, смотрим на события не его глазами.

Объективируется и время героини. Возникает её собственное время, связанное с ней и освобождённое от внутреннего времени главного героя. Она существует не только во внутреннем времени героя, но и сама по себе. Ей придумывается «ботаническая» рифма – пастушья сумка, пробившаяся через щели полированных плит гранита набережной. Хрупкий ландыш, нежные нарциссы. И тем не менее звучит монолог героя, его рассказ о событиях. «Фантастическое прорывается». Возникает двойственность, которая находит отражение и в решении художественного пространства фильма. С одной стороны, мы видим вполне условное, экспрессионистское пространство кассы ссуд, других интерьеров. С другой – подчёркнуто реалистическое пространство натуральных сцен. Улицы, экипажи, прохожие, собака, нищие бродяги и пр.

Уникальность происходящего в человеческой душе в фильме заменяется реалистическим обобщением, произнесённым диктором за кадром: «Мрачная история, одна из тех потаённых историй, которые сбывались под петербургским небом». Сюжет воскрешения человеческой души трансформируется в нечто иное.

Герой оказывается обвиняемым, губителем. Любопытно то, что герой, никак не названный автором и не могущий быть названным (у Достоевского время герметично и взгляд на героя со стороны принципиально отсутствует), в титрах фильма обозначен как «ростовщик». Героиня же из губительницы собственной души становится невинной жертвой. Меж тем читателя поражает именно готовность юной особы к преступлению.

Мы видим сюжет вины и раскаяния со стороны, не погружаясь в процесс душевного движения героя, который «неотразимо возвышает его ум и сердце».

Такова трансформация временной формы, а значит, и сюжета у Борисова.

Иначе трансформирована эта временная конструкция в фильме Робера Брессона. «Короткий привод» усилен: рассказ максимально приближен ко времени падения героини из окна. Тело погибшей присутствует в кадре. Укрупняются детали, напоминающие о её смерти: таз с водой, белая ткань, испачканная свежей алой кровью.

Герой здесь же рядом, возле тела покойной жены. Он говорит, но говорит не для себя и себе, а под пристальным взглядом прислуги Анны, для неё, иногда обращаясь к ней с вопросом. Его монолог очень мало походит на внутренний монолог героя Достоевского.

Хаос не явлен. Он скрыт. Но в фильме он подразумевается. Он «мнимая часть художественной структуры». На него указывают жесты, намёки. Эти намёки на скрытое и производят неизгладимое впечатление на зрителя.

Режиссёр Звягинцев в одном из интервью говорит о своих впечатлениях о методе Брессона: «Я только совсем недавно посмотрел последний фильм Брессона "Деньги". В этой картине он довёл до совершенства свой метод. Ну вообще нет ничего! Совсем! Вот вообще! Никакой вовлечённости, привычной нам страстности или сентиментальности, никакого чувства! Лица почти никак не выражают своих эмоций, никак. Это, конечно, смелый ход и зачаровывающий. Да

и все остальные его фильмы – это его длинный путь к методу. "Приговорённый к смерти бежал" и более поздние фильмы: "Мушкет", "Вероятно, дьявол", "Наудачу, Бальтазар". Брессон иногда лицо уже не показывает, в кадре часть тела: просто рука, открывающая дверь, – постоянный рефрен фильма "Кроткая"<sup>250</sup>.

Мы имеем дело с героями, превращёнными в жест. Жест, существующий в настоящем. Это особенно верно в отношении героини, не имеющей воспоминаний. Время главного героя лишено глубины, заданной Достоевским. Случай в полку – печальный опыт, приведший героя в подполье, отдалённый пласт его воспоминаний – в фильме отсутствует. Сюжет утрачивает свой «длинный привод», идентификацию героя с событиями своей биографии.

Что касается «короткого привода» истории, то вместо внутреннего взорванного, распадающегося времени перед нами вполне упорядоченный в ясную хронологическую последовательность рассказ о случившемся.

Совершенно очевидно, что режиссёр ставит перед собой задачу говорить о страсти бесстрастно, вполголоса, знаками, полунамёками. Для раскрытия существа этого метода Брессон вводит эпизод в театре, когда героиня следит за постановкой «Гамлета». Вернувшись домой, она перечитывает шекспировский текст и убеждается в фальши сценического действия. Героиня читает вслух особенно важные места: «Не дать возможности актёрам вопить!», «В смерче страсти соблюдать меру».

Перед нами молчаливый фильм о хаосе.

Тут очень любопытно проследить присутствие в кадре красного цвета. Фильм Брессона выдержан в сдержанной и изысканной цветовой гамме: бежевый, фисташковый, пастельно-сиреневый. Но вот появляется пятно крови. Потом именно этот оттенок возникает как знак неизбежной катастрофы: красный ремень безопасности, дорожный знак, красное платье Гертруды в театре, красная подкладка плаща героини, которая обнаруживается не сразу, не вдруг, красная краска на старинных китайских гравюрах, наконец, красное поле в витрине туристического агентства, на котором стоит модель самолёта. В этом последнем

---

<sup>250</sup>Мастер-класс-01. Кинорежиссура. Андрей Звягинцев. М.: АРТкино, Мир искусства, 2010. С. 9.

кадре красного много, он почти заполняет пространство. Можно говорить о нарастающей динамике красного.

Лишённый «длинного привода» схождения в глубину памяти, фильм утрачивает связь с сюжетом внезапного «неотразимого возвышения ума и сердца», с сюжетом Достоевского.

Здесь нет динамики внезапного сведения всего в точку, озарения. Здесь другая динамика, сюжет другой. Какой же? В фильме на первый план выходит тема чувственной любви, тема «мужского непонимания женщины». В одном из эпизодов героиня читает книгу. Читает вслух с какой-то подчеркнутой настойчивостью абзац об особой песне молодой птицы. Роняет книгу на пол, горько безутешно плачет. Птичья тема поддерживается рисунком её утреннего кимоно: на нежном шёлке изображены певчие птички. Фильм Брессона прекрасен, но это фильм о загубленной песне молодой птицы.

Итог этого «губительства» вполне отчётливо явлен в картине: руки с ключом медленно (и очень долго) завинчивают крышку гроба.

Анализ художественного времени рассказа и его экранизаций открывает существенные различия, и прежде всего в понимании главного героя.

Мерло-Понти в своей работе «Феноменология восприятия» пишет: «Анализировать время – не значит извлекать следствия из предустановленной концепции субъективности, это значит через время проникать в её конкретную структуру. Если нам удаётся понять субъекта, то отнюдь не в его чистой форме, но отыскивая его на пресечении его измерений. Нам нужно, стало быть, рассмотреть время само по себе, и, лишь следуя его внутренней диалектике, мы придём к преобразованию нашей идеи субъекта»<sup>251</sup>.

Режиссёры предлагают, каждый по-своему, иную, отличную от созданной Достоевским, «концепцию субъективности».

Можно говорить о бытовании персонажа художественного произведения как временной формы.

Тут снова возникает необходимость сослаться на высказывание Мерло-Понти, очень точное в отношении художественного времени: «Нужно понимать

<sup>251</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука. С. 520.

время как субъект, а субъект как время»<sup>252</sup>. В прикладных целях слово «субъект» можно заменить на слово «персонаж».

В случае двух названных экранизаций возможности временной формы, созданной Достоевским, не были использованы. Почему?

Нужно ли думать, что возможности кинематографа ограничены по сравнению с литературой? Рассмотрим «длинный привод» рассказа – припоминание героем событий собственной биографии.

Что касается «короткого привода» рассказа, воссоздания внутреннего времени героя с его разрывами, скачками, внезапными ускорениями и замедлениями, то с ним «проще» работать в кино.

В литературе описания, создающие зрительный образ, неизбежно тормозят время, замедляют восприятие, в кино визуальный образ явлен сразу, он чрезвычайно пластичен, художественное пространство фильма может обладать интенсивной динамикой. Внутреннее время героя, охваченного смятением, воспроизводится в фильмах «Хиросима, любовь моя» Алена Рене, «Жизнь в забвении» Томаса Ди Чилло, «Внутренняя империя» Дэвида Линча.

Кинематограф вообще и современный кинематограф в частности даёт богатейшие возможности по созданию сложных временных форм.

Как видим, вовсе не стеснённость в художественных средствах стала причиной трансформации временной формы рассказа «Кроткая» в кино.

Возможно, режиссёрам нужно и важно рассказать иной сюжет. В случае с фильмом Робера Брессона возникло некое новое художественное целое, по-своему притягательное и завораживающее. Но в нём гораздо больше Брессона, чем Достоевского.

Временная форма «фантастического» рассказа «Кроткая» чрезвычайно современна и «кинематографична». Но в своей полноте в кино не реализована. Как и сюжет рассказа.

В небольшой по объёму, но весьма примечательной статье «Воля к барокко» Ортега-и-Гассет замечает: «Достоевский, который пишет в эпоху, всецело настроенную на реализм, словно бы предлагает нам не задерживаться на

---

<sup>252</sup>Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука. С. 534.

материале, которым он пользуется. Если рассматривать каждую 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>253</sup>.

Растворение реального, видимого, во внутреннем пространстве героя требует поиска адекватной визуальности. В связи с этим возникает важный вопрос: располагает ли кинематограф изобразительными возможностями для воспроизведения внутреннего мира человека?

Как выглядит или может выглядеть 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. Возможно, самый яркий пример – это 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.

У С.М. Эйзенштейна есть особо примечательная статья. Она написана с характерной для режиссёра методичностью и скрупулёзностью, её текст сопровождают эскизы, дополненные математическими обозначениями. То есть работа написана в стиле фундаментального исследования, характерном для Эйзенштейна. И все же в нервных штрихах набросков, сопровождающих текст, в самом строе этой статьи есть что-то совершенно необыкновенное: её возвышенно-взволнованный тон поражает.

---

<sup>253</sup>Ортега-и-Гассет Х. Воля к барокко // Запах культуры. М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. С. 119.

Название работы: «Пиранези, или Текучесть форм». Само по себе внимание режиссёра к живописи итальянского художника не вызывает удивления. В поле зрения Эйзенштейна в разное время попадали самые разные вещи: театр кабуки и архитектура Бернини, романы Золя и драматургия Бэна Джонса. В данном случае поражает именно специальный, особенный интерес к серии офортов «Carcere» – в русском переводе «Темницы».

Приведём отрывок из статьи, самое её начало: «Я сижу в залитой солнцем ярко-жёлтой комнате. Она угловая в моей квартире на Потылихе и смотрит одним своим окном в деревню Троицкое-Голенищево. Отсюда, бия французов "по тылам", партизаны когда-то гнали армию захватчиков Наполеона от Москвы (это дало название всему району). Другое окно глядит в пустое поле. Когда-то это поле было яблочным садом.

Яблони сада – [выкопал] я, в 1938 году, освободив эту площадь фруктового сада под площадку "Ледового побоища". Здесь летом, преобразив площадку в обледенелую поверхность Чудского озера, я месяц гонял, воссоздавая, – другие орды захватчиков русской земли – псов-рыцарей "Александра Невского". Ещё недавно за окнами кончалось очертание города Москвы. И дом, в котором я живу, был последним домом в черте города Москвы. Ненароком уронив из окна кухни огурец, можно было уронить его в Московскую... область. Теперь очертания города расширены, и линия водораздела области и города ушла далеко из-под моих окон. В 1941 году захватчик-немец не был допущен до этой черты и задержан где-то, не докатившись до моей жёлтой комнаты, поверх деревни Троицкой и поля "Ледового побоища", глядящей своими окнами в сторону Можайска и Минска.

Между окнами – углом – простенок. В простенке – он. Он – объект долголетней вожделенной охоты...

Совсем недавно – только-только – мне удалось его наконец раздобыть. Как всегда – путями странными и неисповедимыми. В порядке обмена. Обмена с одним

периферийным музеем. В основу музея было положено взбалмошное и бессистемное собрание раритетов какого-то купца, немало поездившего за границей. В его особняке мирно уживались чучело медведя с блюдом, ужасные резные «арапы» с подсвечниками и прекрасные вещи подлинно высокого класса: например, несколько листов Пиранези. В обмен пошли – один Эделинк, один Хогарт, один Нантейль и прелестный Клод Меллан... Может быть, и много.

Но зато наконец и этот, и ещё один лист Пиранези – моя собственность. Собственность аккуратно окантована и выразительными кофейными пятнами цвета жжёной сиены и белым паспарту отделяется от канареечно-жёлтых стен»<sup>254</sup>.

Этот отрывок богат эмоциями: от сожаления («может быть, и много») до полнейшего восторга охотника. Объект многолетней вожаделенной охоты наконец получен, схвачен, заключён в прямоугольник паспарту, он на стене с жёлтенькими обоями! Обретение форта оказывается событием едва ли не сопоставимым со съёмками «Александра Невского», с движениями вражеских войск, с жизнью самого режиссёра. Не говоря о том, что Пиранези почему-то перевесил Хогарта.

И оказался на стене рядом с другим листом Пиранези. И вот тут-то кроется разгадка.

Итак, у Эйзенштейна оказались два листа, принадлежащих к одной серии «Carcere», но выполненных в разное время: первый лист был исполнен в 1742 году, второй через три года – в 1745-м. Листы эти, пусть и относящиеся к одной серии, при всем очевидном сходстве отличаются разительно. Спокойствие первого изображения, его мягкая живописность сменяется в работе сорок пятого года экстатической напряжённостью, вздыбленностью. Это обстоятельство и является решающим для Эйзенштейна. Он проводит сравнительный анализ двух полученных

---

<sup>254</sup>Эйзенштейн С.М. Пиранези, или Текучесть форм // Нравнодушная природа в 2 томах. Т.2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006. С. 150 – 151.



им изображений. Открытие состоит в следующем: «Так или иначе, второй лист Пиранези – это первый, взорвавшийся в экстатическом взлёте»<sup>255</sup>.

Важный вопрос, который ставит перед собой режиссёр, – это вопрос о цепочке преобразований, в результате которых первый офорт превращается во второй. Иными словами, режиссёра волнует алгоритм превращения покоя в хаос, статики в динамику. Алгоритм этот получен и подробно описан в статье. Эйзенштейн пишет о десяти шагах, которые необходимо последовательно провести, чтобы изображение первого трансформировать в то, что изображено на втором листе: «Десяти взрывов будет достаточно, чтобы экстатически преобразить ту схему, что рисуется перед нами»<sup>256</sup>.

Понятно, что не архитектурные этюды сами по себе увлекают Эйзенштейна, не методическое разложение художественного пространства. Ему удаётся за архитектурными фантазиями увидеть движение психической жизни. В частности, Эйзенштейна волнует перемена во внутреннем состоянии самого художника: «За эти годы в сознании и чувствах Пиранези происходит один из тех взрывов, один из тех внутренних "катаклизмов", потрясающих духовную структуру, мировосприятие, отношение к действительности, которые преобразуют человека. Один из тех психических скачков, которые "вдруг", "внезапно", неожиданно и непредусмотренно превозносят человека из ряда всех себе подобных на высоту истинного творца, способного исторгать из души своей образы небывалой мощи, с неослабной силой возжигающей сердца людей»<sup>257</sup>.

Не является ли этот путь, способ визуализации душевной жизни слишком сложным, окольным, вычурным и, собственно, малопригодным для кино? Почему кинематограф должен одалживаться у барокко, а не, скажем, у психоанализа с его

---

<sup>255</sup>Эйзенштейн С.М. Пиранези, или Текучесть форм. С. 156.

<sup>256</sup>Там же. С. 153.

<sup>257</sup>Там же. С. 159.

предельной конкретикой зримых образов подсознания? В те годы, когда Эйзенштейн писал статью об офортах Пиранези, кинематограф (речь идёт прежде всего о западном кинематографе) увлечён психоанализом. Теория Фрейда становится ключом к изображению психической реальности человека. Эйзенштейн проявляет интерес к этим опытам, в особенности к экспериментам Хичкока. В статье «Хуан Грис» Эйзенштейн много места уделяет анализу «Заворожённого». Картина вышла в сорок шестом году, то есть примерно в те же годы, когда Эйзенштейн изучает «Темницы» Пиранези. Образы сюрреалистической живописи, вводимые Хичкоком в ткань кино, не кажутся Эйзенштейну сколько-нибудь плодотворными. В них он видит омертвление живого, превращение живого в мёртвое: «...некрофилией затравленных насмерть фигур поэтики упивается сюрреализм»<sup>258</sup>. Ясно, что Эйзенштейн бесконечно далёк от плоского формализма визуальных решений внутреннего мира персонажа Хичкока. Почему? Откуда столь резкое отношение режиссёра к увлечению кинематографа фрейдизмом?

Дело в том, что в своём анализе работ Пиранези Эйзенштейн сосредоточен не столько на способности изобразительного искусства как такового являть внутренний мир человека. О возможности живописи воплотить на холсте состояние души он писал ранее в статье, посвящённой Эль Греко<sup>259</sup>. Режиссёр Эйзенштейн сосредоточен на тех приёмах, которые позволяют воплотить динамику взрыва, скачка, внезапного изменения, происходящего в человеке. Экстаз как состояние души – вот что по-настоящему занимает режиссёра. Экстаз по Эйзенштейну – это момент внезапного преображения человеческой души.

---

<sup>258</sup> Эйзенштейн С.М. Хуан Грис // Неравнодушная природа. в 2х томах. Т 1. М. Музей кино, Эйзенштейн центр, 2006. С. 293.

<sup>259</sup> Эйзенштейн С. М. Эль Греко // Неравнодушная природа. в 2х томах. Т. 2. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006. С. 132.

Экстаз обладает динамикой взрыва. Преобразование статического изображения в динамическое – вот что увлекает Эйзенштейна в Пиранези, мгновение взрыва, явленное одним офортом, одним кадром. И есть ещё один аспект, который представляется весьма важным: для Эйзенштейна внутренняя жизнь человека принципиально несводима к психической жизни. Жизнь духа – вот что лежит в основе динамики сюжета у Эйзенштейна. Не история психической болезни, а сюжет мгновенного преображения души увлекает режиссёра.

Вне устремлённости вверх, к бесконечности искусство в принципе невозможно: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нём происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих устремлений создаёт ту замечательную напряжённость единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения искусства»<sup>260</sup>.

Борис Парамонов как-то не без желания эпатировать публику писал: «Последними платониками Запада были коммунисты, русские большевики»<sup>261</sup>. В известном отношении Парамонов прав: режиссёр не был реалистом в формальном, техническом смысле этого слова. Все творчество Эйзенштейна устремлено вверх, к небесному, отсюда его теория пафоса как основы кинематографа, отсюда же и специальный интерес к экстатическим состояниям героев. В офортах Пиранези Эйзенштейн улавливает динамику мгновенного изменения души: «Экстатический эффект, выходящий за пределы простого, реального отражения видимости явлений». Искусство, по Эйзенштейну, движение вверх за границу физической реальности. Этот порыв режиссёр видит в устремлённых ввысь формах готической архитектуры.

---

<sup>260</sup>Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. С. 30.

<sup>261</sup>Парамонов Б.М. Конец стиля. СПб.: Аграф, Алетейя, 1999. С. 7.

По Эйзенштейну, дух необходимо взрывает предметность. Пространство исчезает, время, напротив, актуализируется. Режиссёр сосредоточен на темпоральных, динамических аспектах этого преобразования. В «Гернике» Пикассо он видит «внутреннюю динамику трагического человека уничтожения»<sup>262</sup>. Динамику экстаза, выходя за контуры предметного, бытового обнаруживает режиссёр у Гоголя, преобразование индивидуального мироощущения в динамику национального самосознания. Анализируя «птицу-тройку», отрывок из финала первой части «Мёртвых душ», Эйзенштейн целиком сосредоточен на анализе смены одних временных форм текста другими. Ему удаётся показать, как «обличье стало одним устремлением»<sup>263</sup>.

Этим анализом оканчивается статья об офортах Пиранези. Гоголь и Пиранези сближаются Эйзенштейном, и это сближение уже не кажется странным.

Проводя опыт над двумя офортами, Эйзенштейн вплотную подходит к разрешению проблемы визуального представления динамики мгновенных взрывных состояний внутреннего мира человека, наглядности экстатических форм. Не только из чисто теоретического интереса (хотя в этом интересе – весь пафос научной мысли Эйзенштейна), но из насущной потребности решения практических задач. Теоретические выкладки режиссёра можно рассматривать как подготовительный этап в работе над «Иваном Грозным» и как разъяснение того, что происходит на экране. Даже беглое сравнение визуального решения художественного пространства фильма с офортами «Темниц» выявляет поразительное сходство: арки, своды, косые пролёты лестниц, контраст света и тьмы – все это уже знакомо по «Темницам» Пиранези.

---

<sup>262</sup>Эйзенштейн С. М. Пиранези, или Текучесть форм // Неравнодушная природа. С. 163.

<sup>263</sup>Эйзенштейн С. М. Пиранези, или Текучесть форм. С. 193.

Имея возможность снимать в подлинных, исторических интерьерах, автор отказывается от этого в пользу принципиально иного изобразительного решения. Происходит вытеснение экстатическим временем автора времени исторического.

Ради чего это делается? Очевидно, ответ на этот вопрос – в понимании сюжета «Ивана Грозного» и образа главного героя фильма. О характере царя Ивана режиссёр пишет: «В характере исторического персонажа меня пленила та же трагическая раздвоенность и вместе с тем слитность в единстве, которой так по-своему пленительны образы Достоевского»<sup>264</sup>.

Возникает тугой смысловой узел, связанный с особым пониманием сюжета художником, когда, по сути, неважно, идёт ли речь о живописи, литературе или кинематографе. Как только сюжет трактуется как динамика души, как столкновения душ персонажей, возникают сходные художественные задачи.

Достоевский в этом отношении оказывается близок к Эйзенштейну: «Если рассматривать каждую 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»<sup>265</sup>.

Снова мы видим истончение до полного растворения предметности, распад физической реальности, вытеснение времени исторического и замена его временем взрыва. То есть тот же экстаз, та же, говоря словами Ортеги-и-Гассета, «воля к барокко». Не случайно философ считал, что образы Достоевского визуально близки Эль Греко.

Для Эйзенштейна сравнительный анализ двух работ Пиранези – это анализ опыта выражения экстатических переживаний автора.

---

<sup>264</sup>Эйзенштейн С.М. Лев в старости // Неравнодушная природа. С.125.

<sup>265</sup>Ортега-и-Гассет Х. Воля к Барокко // Запах культуры. М.: Алгоритм, Эксмо, 2000. С. 119.

В своей теоретической работе Эйзенштейн обогнал своё время. Выразительные средства современного цифрового кинематографа со всей очевидностью обнаружили сходство его природы с изобразительным искусством: «Теперь это уже не "кино-глаз" Дзиги Вертова, но "кино-кисть"<sup>266</sup>: возможность вручную рисовать на оцифрованных снимках стирает грани между фотографией, как основой плёночного фильма, и рисунком»<sup>267</sup>.

Но это технический, на поверхности лежащий момент. Говоря о родстве кинематографа и живописи, Питер Гринуэй утверждает, что световая эстетика кинематографа начинается с живописцев эпохи барокко: Караваджо, Рубенса, Рембрандта, Веласкеса. Гринуэй говорит об особых возможностях живописи как нарратива, которые кинематографу предстоит освоить. Здесь речь очевидно идёт в известном смысле о подчинённом отношении кино к живописи. О предстоящем ученичестве. О необходимости учиться читать изображение.

И Эйзенштейн, и Гринуэй обнаруживают каждый по-своему «волю к барокко». В этом есть родство двух художников (не случайно Гринуэй принялся за фильм о великом предшественнике). Но есть и различие. Не повествовательные возможности изобразительного искусства увлекают Эйзенштейна, а опыт воплощения динамики душевной трансформации в визуальных образах: «Пусть здесь имеет место образное воплощение своей души через сюжеты и краски, после урагана живописного акта на века сохраняющиеся на неподвижной поверхности записанного холста»<sup>268</sup>.

---

<sup>266</sup>Теракопьян М.Л. Нереальная реальность. Компьютерные технологии и феномен нового кино. М.: Материк, 2007. С. 25.

<sup>267</sup>Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М.: ВГИК, 2011. С. 25.

<sup>268</sup>Эйзенштейн С.М. Эль Греко // Неравнодушная природа. С. 132.

Задолго до появления цифровых технологий, не имея тех технических возможностей, которыми располагает Гринуэй, Эйзенштейн выявляет совершенно особый аспект родства кинематографа и изобразительного искусства – это аспект темпоральный. Между художественным временем кадра (в нашей терминологии «вертикальным временем») и временем души может быть установлено соответствие. Мгновение настоящего становится вечностью. И тут сходство теоретических поисков Эйзенштейна с художественными исканиями Достоевского поразительно. Сюжет, который стремился воплотить Достоевский в литературе, Эйзенштейн пытался воплотить в кинематографе.

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».

Сам по себе визуальный образ обладает своей собственной темпоральностью: статичный кадр наделён временными свойствами. Таким образом, 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.

## 2.4. Концепты вечности в структуре кинематографического произведения

Само понятие вечности оказывается соотнесённым 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>269</sup>.

Анализ структуры вертикального времени подводит к предельным состояниям души человека, их особой динамике. Переживается ли вечность душой? Какие визуальные образы порождает это переживание? Можно ли увидеть то, что известно душе, сопричастной вечности?

Фильм Дерекы Джармена «Людвиг Витгенштейн» заканчивается словами мистера Грина, персонажа фильма, фантома, мучившего несчастного философа: «Решение загадки жизни в пространстве и времени лежит за пределами пространства и времени». Его злая ирония относится ко всем исследователям времени: есть проклятые вопросы, от которых лучше воздерживаться.

Существуют целые эпохи, когда возникают вспышки острого интереса к проблеме времени. Это может быть связано с новым пониманием вечности. Таково барокко: «...ни один период не был обуян такой глубиной и широтой, ужасом и величием понятия времени, как эпоха барокко – эпоха, когда человек обнаружил своё противостояние бесконечности как свойству Вселенной, а не

---

<sup>269</sup>Смирнов А.В. Вечность // Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Ит-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. Т. 1, М.: Мысль, 2010. С. 390.



прерогативе Бога»<sup>270</sup>. Вечность, утратившая в сознании людей отблеск священного, перестаёт в этот период полноценно противостоять времени.

Ясно, что само отношение «время – вечность» содержит мощный драматизм, источник глубинного конфликта, мимо которого не может пройти искусство кино. Однако текучая и подвижная материя кинематографа, идеально приспособленная к тому, чтобы изображать время, на первый взгляд мало годится для изображения вечности. Неизменность бытия или его нескончаемая длительность едва ли могут быть показаны через фильм, произведение, заведомо ограниченное во времени и построенное на непрерывном движении.

Вопрос о том, «что такое вечность?», таит в себе мучительный соблазн и вызывает такое же беспокойство, как и вопрос о времени. Едва ли можно избежать этого беспокоящего вопроса, снимая фильм о «Вечном городе». Нет никаких сомнений, фильм Федерико Феллини «Рим» о том, что вечно в Вечном городе. Отношение «вечное – преходящее» определяет основной художественный конфликт фильма, его единство и целостность. Со всей определённой оно задаётся сразу с первых кадров картины. Ярко-красный фон титров сменяется глубоким синим цветом ночного неба. По этому фону движутся чёрные силуэты: путники входят в город мимо «изъеденного временем камня». «Изъеденный временем» – именно так сказано в закадровом тексте фильма. Мы видим силуэт косы на синем фоне неба – известный атрибут Старика Хроноса.

Мысль Феллини понятна – камни не вечны. Не только этот придорожный камень с лаконичной надписью, не вечны дворцы, которые выглядят совсем неубедительно на выцветших открытках. Не вечны статуи, от снега и дождей их мрамор давно утратил белизну. Возле одной из таких фигур мёрзнет бродяга. Он нараспев читает стихи:

«И красив он и плечист,  
 Это первый наш фашист!  
 Это он, это он  
 перешёл наш Рубикон.  
 Это древний наш герой,

<sup>270</sup>Пановский Э. Этюды по иконологии. Глава III. Старик Хронологии. СПб.: Азбука классики, 2009. С.1 26.

Его приветствуют рукой».

Снег идёт, засыпая бродягу и статую героя, уравнивая их. Они оба, видимо, мёрзнут и страдают. Бродяга закутан в какое-то тряпье, смеётся беззубым ртом. У статуи снесена часть головы и отбита рука, которой он мог бы поприветствовать Дуче (стишок сложен в честь Муссолини). Трое мальчишек, идущих под большим чёрным зонтом, останавливаются перед статуей. Композиция кадра меняется. Она выстраивается таким образом, что бродяга с газетой в руках и мраморный герой оказываются зримо уравниены. Возникает важное для смыслового ядра картины сопоставление живого, лишённого всякого величия и претензии на вечное существование, и того, что создавалось для вечности, но оказалось из основательно изъеденного «зубами времени» камня.

В «Этюдах по иконологии» Эрвин Панофский пишет об одной замечательной в своём роде книге: «Это понятие о "зубе Времени" в старинном приложении к археологии очень буквально и вследствие этого забавно воспроизведено на фронтисписе издания XVII века "One Handred Roman Statues Spared by the Envious Tooth of Time"; на нём среди архитектурных и скульптурных фрагментов мы видим Старика Хроноса с косою и кусающей свой хвост змеей, грызущей Бельведерский торс...»<sup>271</sup>. Эта гравюра воспроизведена в книге Панофского: мускулистый крылатый старик опирается на клюку и при этом старательно грызёт остатки мраморной статуи. Она уже лишилась головы, рук и ног, но упорный старик не прекращает свой труд. Интересно, что по фону художник изобразил мраморного героя, странно похожего на мраморного героя Феллини, стоящего под снегом. Неизвестно, видел ли Феллини названное приложение, но его логика ему близка, она рождает схожую визуальность.

Другим носителем вечного в Вечном городе считается священная древность, история. Вне фильмов Феллини так и происходит. Но для режиссёра история и вечность не соотносимы. Об этом недвусмысленно сообщается эпизодом, в котором юные школьники переходят реку Рубикон: с криком «На Рим!» – учитель увлекает стайку учеников за собой. «Alea jacta est» – его латынь торжественна и

<sup>271</sup>Панофский Э. Этюды по иконологии. С. 137.

величава. И что же из этого выходит? Выходит прямое посрамление истории. Рубикон – мелкая сонная речушка, суровая латынь не впечатляет ребятишек, они не разделяют восторга учителя, шлёпают по воде босыми ногами. Да и сам учитель кажется фигурой комической: грозный взгляд, суровый профиль и шапочка, сделанная из носового платка с помощью узелков. Этот образ оказывается настолько ярким, что снова возникает уже через год в картине «Амаркорд».

Для наглядной демонстрации тщетности реинкарнации событий римской истории режиссёр включает в ткань картины фрагменты спектакля и кинофильма о тех временах, когда, по мнению одного из персонажей фильма (господина в сером костюме, возмущённого упадком современных нравов), был жив дух Великого Рима. Нужно сказать, что появление этого персонажа в картине важно. От этого господина, с брезгливостью озирающего всех, кто населяет Рим сегодня, дистанцируется режиссёр.

На сцене Брут убивает Цезаря. Вся эта бутафория нестерпимо скучна и фальшива – скучны актёры с набелёнными лицами, унылы картонные декорации. Всё это мертво.

В кинотеатре происходящее в зале намного интересней того, что на экране. Это в зале живые конфликты, страстные взгляды. Да и чему служат эти реконструкции, если жизнь сама воспроизводит себя. Жена аптекаря может оказаться Мессалиной.

Живые люди, «сброд», по-настоящему интересны Феллини-режиссёру: жена аптекаря с её ненасытным взором, бродяга, читающий газету под снегом, девушка в окне, которую он спрашивал, любит ли она Муссолини, её поза, живой смех. Она сидит на подоконнике, спиной к зрителю, юбка туго обтягивает её зад (слово это оказывается в данном случае наиболее подходящим). Голубая юбка девушки вдруг становится ярким пятном, центром всего кадра, его смысловым акцентом.

На уроке, среди фотографий исторических памятников, тех, что показывал учитель сонным от скуки ученикам с комментарием: «Капитолийская волчица целиком из бронзы, собор Святого Петра, главный Храм святой матери Христа...» – случайно попадает открытка, приведшая учителей в невероятное смятение.

Вопль учителя: «Закройте глаза. Это дьявол! Он искушает!» – должен был бы напугать враз проснувшихся учеников. Но воодушевлению их нет предела. Что, собственно, так напугало учителей и обрадовало учеников?

Изображение сидящей спиной к зрителю женщины в позе, уже знакомой нам – вот что пугает, волнует, приводит в трепет, почти в экстаз. Чувственный образ полновесной женственности возникает в картине именно как нечто выбивающееся из ряда, связанного с памятниками, руинами, как живое среди мёртвого. Становится доминантой в художественном мире фильма. Вечное – это живое во всей его полноте.

Значение этого мотива важно настолько, что его смысл Феллини дополнительно закрепляет на вербальном уровне.

После пышного спектакля с тогами и лавровыми венками зрители собираются в баре, чтобы пропустить стаканчик и отдохнуть от несколько натужного драматизма сценического действия. Они беседуют о Риме. Разговор размякших зрителей быстро соскальзывает на тему римских женщин: «Я тебе скажу, в чем прелесть Рима... /А какие в Риме женщины! /Римская женщина? /Вот такая задница!»

И сами слова, и красноречивый жест служат закреплению сюжетного мотива, одновременно вынося его на вербальный и визуальный уровень зрительского восприятия. Значение, глубинное содержание этого образа вполне проясняется лишь в знаменитом эпизоде строительства метро, когда съёмочная группа попадает в римский дом, построенный две тысячи лет назад. Само погружение под землю становится пространственной метафорой движения во времени.

Перед съёмочной группой открывается комната с прекрасно сохранившимися фресками. Но что изображают фрески? Семью, обитателей дома, таких же, или почти таких же, как колоритные жильцы квартиры, в которой поселился наш герой по возвращении в Рим. Суть настоящего и прошлого неизменна. Капитолийские гуси всё те же. Гуси, спасшие Рим («вечная память благородным птицам!»), и те, что гогочут под окнами школы, одинаковы. Взгляд аптекарши ненасытен и страшен, как взгляд Мессалины, а квартирная хозяйка

величественна, как самая величественная римская матрона. В связке перца или лука больше смысла, чем в былых воинских почестях.

Мужчины и женщины, старики и юноши, чьи изображения вызвали такой благоговейный восторг людей, их обнаруживших, – смертны, как смертны и все люди. И фрески умирают, тают, исчезают со стены на глазах потрясённых кинематографистов и строителей. Феллини блистательно решает это исчезновение через непрерывную деформацию, вызывающую прямые ассоциации с агонией. На нарисованных лицах проявляется выражение боли, подлинного страдания.

Но в зале есть что-то ещё, кроме фресок, то, на что обращают внимание открыватели. В центре зала остаётся мраморная фигура – поза женщины напоминает позы девушки в окне и женщины на фривольной открытке – женщина Рима, жившая две тысячи лет назад.

Эта фигура не просто изображение, не любование чувственной красотой. Она воплощение бесконечной полноты бытия, схваченного в одно мгновение и сохраняющего значение навсегда. Таким образом, у Феллини речь идёт не о чувственном удовольствии, а о прорыве к особому качеству переживания. Вечно то, что неизменно, вызывает полнокровный отклик в душе. А это простые радости человеческого земного бытия. Совершенное «теперь» рождается чувственным восприятием мира. Здесь важно не только содержание переживания, но его полнота, её степень.

Создание визуального образа этой полноты – вот что занимает режиссёра. Этот образ является особенностью кинематографа Феллини. Он не просто ищет и находит чувственные образы, а воспроизводит их в предельном, экстремальном качестве: невероятно телесно обильные женщины, дети на горшках, снова дети, еда, музыка, вино, детский плач, смех, флирт.

Слова Боэция о вечности кажутся специально написанными о кинематографе Феллини: «Вечность есть совершенное обладание безграничной жизнью в целом и одновременно (*aeternitas est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*)»<sup>272</sup>. Для Феллини вечность есть совершенное обладание

---

<sup>272</sup>Боэций А.М.С. Утешение философией / Пер. В.И. Уколова, М.Н. Цейтлин, Т.Ю. Бородай, Г.Г. Майорова. М.: ЛКИ, 2011. V. 6. С. 286.

бесконечной жизнью целиком и сразу. Его вечность не испытывает недостатка ни в чём, вечность как совершенное «теперь».

Отсюда непосредственно вытекают этические ценности мира Феллини. Общее переживание полноты бытия создаёт социальные связи на всех уровнях. Оно объединяет жильцов в квартире, посетителей ресторанчика, зрителей в тёмном кинозале. Оно струится, как живое электричество. Переживание полноты бытия относится к общечеловеческим ценностям. Это то, что, по мнению Феллини, связывает людей, соединяет их. В этом и состоит этическое значение вечного. Для Феллини ценность – это полнота мгновения, прежде всего чувственная. Но не только. Чувственность в его фильмах нечто большее, чем просто субъективное удовольствие. Чувственность – это человеческое, то, что объединяет людей.

Целый мир «Амаркорда» объединён общим волнением вокруг Градиски. Зрелые мужи, седобородые старцы и прыщавые юнцы – все опьянены общим волнением, как опьянена сама Градиска и весь город наступлением весны. Так же дело обстоит в картине «Рим». «Того пусть дьявол заберёт, кто ужин свой один сожрёт!» – именно это слышит юный герой, вернувшийся в Рим. Сцена в ресторанчике оставляет ощущение буйного праздника, радости, разделённой на всех. Грубые шутки, весёлые непристойности, брань и песня – всё сливается в общий гул голосов. Уровню чувственных ценностей подчинены все другие уровни картины, они им определяются. Подобная художественная структура требует введения особого героя.

У такого понимания вечности возникает и эстетический аспект, важный для визуального образа фильма и кинематографа Феллини в целом: искусство живо ощущением вечности, художник лишь выражает полноту бытия. Пока искусство дышит радостью бытия, оно может иметь значение. Именно поэтому суждения толпы об эстетической ценности произведения – суждение верное. Толпа, заражаясь от произведения искусства полнотой ощущения жизни, способна уловить самую суть искусства.

Художник может и должен выражать чувства, которые испытывает сам. Одним из ключевых в картине является эпизод с выбором объекта съёмки в Риме.

Зеваки спрашивают режиссёра о том, каким будет фильм: «Вы должны снять объективную картину Рима!» Режиссёр возражает: «Я хочу снимать людей, то, что пережил, действительно пережил сам!» А потому в Вечном городе он будет снимать театр «Барафонда» таким, каким он был тридцать лет назад. Вернее, таким, каким он помнит его сам – крошечный театрик в Риме времён Муссолини.

Театр «Барафонда» тридцать лет назад: странный мир, густой воздух которого физически ощутим, мир, в котором зрители и актёры свободно общаются, не чувствуя границы сцены, где рукоплещут тому, кому удалось загипнотизировать зал хоть на мгновение, в ком кипит радость жизни.

«Лошадка необъезженная!/ Ты любишь лошадей!/ Я бы погарцевал!» – примерно так, почти словами античного поэта Анакреонта, выражают зрители «Барафонды» чувственную радость от общения с искусством. Сообщение конференсье о взятии Сицилии вызывает меньший энтузиазм, чем пение трио «Физа» – немолодых красоток, подражающих мяуканью кошечек и стуку лошадиных копыт.

О времени зрители вспоминают только тогда, когда оказываются в бомбоубежище. Время – это тревога, ожидание, ощущение беды. Ночь кончается. Наступает тоскливое утро. Счастливого и безмятежного мира, чуждого политики и истории, касается война: «Горит дом Альберти! Помогите, там дети!»

Возможно, это одна из самых пронзительных и гениально снятых сцен у Феллини: розовый рассвет, туннель, вой сирены «скорой помощи», тень безымянного парня, бросившегося на помощь, проскользнувшая по стене туннеля и исчезнувшая навсегда, застывший силуэт матери, молившей о помощи.

Образ времени у Феллини визуально решается через мотив исчезновения, ускользания. Так в картине 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. Вот она, развёрнутая визуальная метафора Вечности.

Хрупкое и преходящее постоянно возрождается, не утрачивая своего значения, оказываясь вечным. Вечность Феллини рождается из полноты ощущения земного.

Кажется странным, что «Рим» называют фильмом – предупреждением<sup>273</sup>. Напротив, это редкий в творчестве режиссёра фильм, когда время картины развёрнуто в будущее. Оно наступает, оно желанно. Временная конструкция фильма образуется единством биографического времени и вечности. Отсюда необыкновенно оптимистическая тональность картины.

Рим – это город, в котором можно встречать конец света: «Он так много пережил, что любой конец здесь покажется сказкой». Но опасения напрасны. Вот это присутствие вечного в настоящем и есть источник радости и оптимизма. Феллини снимает молодых хиппи, для которых любовь перестала быть проблемой, образы детей-цветов в картине режиссёра светлы и радостны, их естественная чувственность противопоставляется искусственному миру борделей.

Вечная жизнь в Вечном городе трепещет и бурлит, как бурлила две тысячи лет назад, как, вероятно, будет бурлить и через много веков.

Совершенно иная концепция вечности развёртывается в фильме Дерика Джармена «Караваджо».

---

<sup>273</sup> См., например: Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. СПб.: Алетейя, 2000. С. 227 – 243.



Начало шестнадцатого века. Эта хронология заявлена в тексте картины, но на экране время иное – что-то, а именно одежда персонажей, принадлежат другой эпохе. Вопрос: «Когда это все происходит?» в отношении фильма «Караваджо» теряет всякий смысл. Раннуцио, собирающий мопед, мальчик, играющий щитом с изображением отсечённой головы медузы, подмастерье Караваджо Иерусалиме в засаленном пиджаке – очевидный временной сбой. В дальнейшем свобода в совмещении временных пластов нарастает: шестнадцатый век, органично превращающийся в девятнадцатый, двадцатый, в какой угодно век. Тонкий писк калькулятора сопровождает разговор священнослужителей о жалованьи Караваджо. Образ с картины Жана Луи Давида оживает, чтобы превратиться в клеветника, отстукивающего донос на Караваджо на пишущей машинке: все узнаваемо – и ванна, и тюрбан на голове. Механическая машинка, очевидный анахронизм, отлично вписывается в картину, не разрушая целостности образа.

Время сбито, сломано и, по существу, не имеет значения.

Но это не безвременье агонии, не разрушенное время спутанного, умирающего сознания. Тут дело в другом.

Джармен утверждает особые отношения художника со временем. Микеланджело де Караваджо не является именем собственным – это имя Художника. Он не принадлежит ни пятнадцатому веку, ни шестнадцатому, никакому другому, обитая на границе между временем и вечностью. Именно потому календарное время, как конкретная точка на оси истории, не имеет принципиального значения. На экране умирание художника – рождение последних предельных истин. Истина, возвещённая героем фильма, в том, что «Живопись – чистый Дух, заключённый в материальную оболочку».

Художник подобен богу Меркурию, в день своего рождения изобретшему кифару.

С ним сравнивает себя Караваджо: «Меркурий изобрёл искусство, совершив кражу». Меркурий – посредник между людьми и богами, между смертными и бессмертными. Превратить проститутку Лену в Мадонну по силам лишь художнику, восприимчивому к небесному. Иерусалиме у Караваджо похож на

Иоанна Крестителя. Реальная Магдалена тонет в водах забвения, а её образ, созданный художником, остаётся нетленным на холсте.

Антиномия земного и небесного является ключевой для художественного конфликта фильма. Прекрасно то, что принадлежит небесному. Это понимание универсально. Женщина в нищей лачуге так же понимает прекрасное, как и художник: «Звезды – бриллианты бедняков». За частицу вечного готовы платить золотом и прощать пороки художнику те, что ставят искусство себе на службу.

Все земное подвластно времени и потому тленно. Образы тления, распада сопровождают картину. О тлении напоминает жужжание мух в фонограмме фильма. О мухах, похожих на гнилой виноград, вспоминает Караваджо, когда говорит о времени, о часах старых, как время, колеса которых вытачивают из кедра, растущего в Эдеме.

Любовную игру Магдалены и Раннуццо сопровождают жужжание мух и звуки механических гудков. Лежащие в гамаке разомлевшие от солнца и желания любовники обмениваются монетами. Но деньги, золото внутри картины маркируют тлен. Это особенно отчётливо видно в сцене маскарада у Папы, когда он появляется перед приближенными в золотой маске козла. Роскошно одетые гости носятся в лабиринте среди праха и рассыпающихся скелетов.

В отличие от Феллини, мотив чувственности у Джармена связан не с полнотой жизни и уж никак не с совершенным «теперь», а с ущербом, болезнью, одиночеством и распадом. Живопись, изображение несут в себе зерно вечности. Поэтому эротические эпизоды биографии художника практически вытеснены из изобразительного ряда картины в звуковой и в развёрнутом виде существуют только в рассказе героя.

По мысли режиссёра, искусство и жизнь несопоставимы. Именно это провозглашает в картине Микеле Караваджо: «Разве можно сопоставить краску и кровь?»

Но краска и кровь постоянно сопоставляются в фильме. Оттенок краски, которую растирает Иерусалиме, с необыкновенной точностью воспроизводит оттенок крови, текущей из раны художника. Краска и кровь для художника одно,

потому что он обитает на границе между временем и вечностью. Его бытие имеет свою цену.

«Считай себя бессмертным!» – призывает папа юного художника. И он откликается на этот призыв всем сердцем. Караваджо рисует себя в образе Бахуса. Он почти бог. Но для смертного быть богом – безумное саморазрушение. Это разрушение смертной (тленной, временной) оболочки отражается в картине. Бахус на картине болен, его тело разрушается, кожа желта. Это изображение земного, но оно не равно ничему земному, потому что содержит частицу неба, добытую художником, частицу вечности.

Посредник между людьми и богами должен заплатить. Караваджо говорит: «Цена картины – мой нож». Этот нож с выгравированным девизом «Ни надежды, ни страха!» – деталь, которая пройдёт через всю картину и станет постоянным напоминанием о цене, которую платит художник за приобщённость к небесам. Жизнь без надежды и страха – это обречённость на полное одиночество.

Вечность живёт в самом художнике, как и в его картинах. Поэтому внутри фильма с его системой отношений между временем и вечностью вполне естественно считать самого художника произведением искусства. Именно так и происходит. Об этом говорит сам герой фильма.

В финале картины 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.

Ясно, что вечность может пониматься совершенно по-разному разными художниками, но вопрос о вечности, как представляется, всегда связан с переживанием конечности человеческого бытия, с проблемой смерти.

В «Восхождении» Ларисы Шепитько сталкиваются две позиции, два представления о человеческой жизни. Падение и гибель Рыбака, персонажа кинокартины, начинается с убеждения в том, что жизнь есть главная ценность просто потому, что дальше нет ничего, дальше – «в яму червей кормить». Сотников, герой картины, убеждён – есть вещи «поважнее собственной шкуры». Допрос Сотникова состоящим на службе у фашистов Портновым – ключевой эпизод картины.

Портнов не знает вещей «важнее собственной шкуры»: «Где они? Ну что это? Из чего состоят?.. Это чушь! Мы же конечны. Со смертью для нас заканчивается все. Весь мир. Мы сами. Не стоит... Ради чего? Пример для потомков? Но героической смерти у вас тоже не будет. Вы не умрёте, вы сдохнете как предатель. Не выдашь ты – выдаст другой, а спишем все на тебя, ясно?» «Мы конечны» – вот что делает Портнова мразью человеческой, предателем и палачом.

Тут дело не только в самой позиции Портнова, а в том, что он совершенно искренне убеждён, что иначе нельзя думать, нельзя иначе жить. Человек не просто конечен, он гнусен и низок по самой своей природе. Для него это непреложная истина. Пытка, которой он подвергает Сотникова, служит не добыванию информации, она призвана показать (и доказать) эту «истину» Сотникову: «Я знаю, что такое человек на самом деле. Вы обнаружите в себе такое, что вам и в голову не приходило».

Сцена пытки снята таким образом, что внимание зрителя переключается с крупного плана лица Сотникова на крупный план лица Портнова. Это глумливое самодовольное лицо искажается мукой сомнения: того, что он ждал, в чём был так уверен, не происходит. В человеке, сидящем напротив него, в человеке, чью плоть

жгут раскалённым железом, действительно есть то, что недоступно его пониманию, то, что оказывается сильнее страха смерти. Истязая Сотникова, Портнов терзает самого себя. Если ему не удастся утвердиться в собственной правоте, его «истины» рассыплются. А значит – прав Сотников. И он сам «мразь человеческая».

Вот поэтому он с напряжением вглядывается в лицо Сотникова, пришедшего в себя после пытки. Сотников выстоял. В его взгляде появляется ясность, вокруг глаз Портнова лежит чернота. Он в смущении отворачивается. Но до самого конца фильма он будет надеяться.

В кромешной темноте подвала Сотников говорит об открывшейся ему истине: «Теперь я знаю, знаю главное – чтобы по совести с самим собой!» Совесть – это причастность абсолютному бытию, причастность Богу. Совесть – то, что делает человека бессмертным. Вечность – это совесть в человеке. Всякое искажение этого понимания совести – ложь, самообман. «Моя совесть думает!» – говорит Рыбак, и лицо превращается в страшную гримасу, становится изменчивым, подвижным. В этой подвижности лица – удаление не только от божеского, но и от человеческого: распад, падение.

Святость – это достигнутый предел личного совершенства, когда образ и подобие Богу в человеке проступает с максимально возможной силой. Сотников достигает этого предела. Крупный план его лица совмещён с фонограммой молитвы. Тихим шёпотом староста читает: «Господи Иисусе Христе! Помилуй мя грешного и Душу мою сохрани». Возникает совмещение двух пластов реальности – земной и небесной.

Картина Шепитько не просто воспроизводит христианские образы: освежёванный ягнёнок как символ жертвы, церковь с куполами, Евангелие в руках старосты, место казни, вызывающее прямые ассоциации с Голгофой. Весь визуальный образ картины строится по законам средневековой эстетики. Художественное пространство внятно структурировано по вертикали, свет в фильме имеет символическое значение. В чёрно-белой картине режиссёру удаётся добиться удивительного эффекта свечения белого неба и особого сгущения тьмы как образа преисподней.

Иерархия ценностей в картине выстроена таким образом, что выходит на уровень священного. Свят воинский подвиг, свято самопожертвование. «Мы же солдаты», – говорит Сотников Рыбаку. За этой фразой стоит особое понимание того, что такое солдат, что такое воинский подвиг, совершенно понятное в контексте русской культуры.

Солдат, воин как священный образ возникает в картинах «Баллада о солдате» Григория Чухрая, «Сказка сказок» Юрия Норштейна. Тема самопожертвования является центральной темой советского кинематографа. Возможно, наиболее ярко на военном материале она воплощается в картине Марка Донского «Радуга». Понимание защиты Отечества как области священного закреплено в языке: «священная война», «вечный огонь, вечная память», «имя твоё неизвестно, подвиг твой бессмертен».

В современных российских фильмах о войне отношения между временем и вечностью выстраиваются иначе. Пласт вечного может в принципе отсутствовать в структуре фильма, и тогда самопожертвование превращается в ненужную жертву, подвиг – в случайную смерть. Изображение обгоревших до угольно-чёрного состояния танкистов, раздавленных гусеницами танков черепов, оторванные конечности, заполнившие экраны, превращается в кинематографический аттракцион, по сути развращающий зрителя уже тем, что оставляет его совершенно равнодушным. Происходит выведение войны из области сакрального. Например, в фильме «Брестская крепость» Александра Котта.

Возможно и иное преобразование отношения времени и вечности в современных фильмах о войне: изменяется само содержание вечности, возникают принципиально новые концепты. В фильме Никиты Михалкова «Утомлённые солнцем – 2» героям даруется бессмертие, но они оказываются в тёмном лесу, в области полной неопределённости. В картине Карена Шахназарова «Белый Тигр» бессмертным и неуничтожимым становится фашистский танк, воплощающий самый дух войны, а Гитлер, пребывающий в загробном мире, с проникновенным лиризмом излагает свою философию войны.

Концепт вечности в картине «Восхождение» содержательно близок советским фильмам о войне. В этом отношении картина не уникальна. Однако само отношение времени и вечности выстраивается особым образом. Прежде всего это отношение динамическое. То есть мы видим процесс перехода героя в вечность. Между вечностью и временем нет границы. В картине Шепитько время не противостоит вечности. Само по себе оно, например, в отличие от картины Джармена, лишено отрицательных характеристик. Здесь время – это путь, движение к вечности. Время – это и возможность изменения в человеческой душе. Пока есть время, есть возможность молитвы, есть возможность раскаяния. Староста Сыч исповедуется умирающему Сотникову, он спешит открыть ему свою душу. Успеваает попросить прощения у старосты и сам Сотников. Время даётся Рыбаку, чтобы осознать, почувствовать весь ужас своего падения и раскаяться.

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!»

Динамика соотношения времени и вечности в «Восхождении» реализует идею богочеловечества.

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 неразлично, а возраст персонажей – понятие весьма условное. Подобное мироустройство вызывает вполне понятные этические следствия: убийство врага такой же грех, что и неосторожное убийство жука.

Исследование вечности как концепта, внесённого в структуру фильма, всегда имеет аксиологический аспект.

Макс Шелер утверждает: «Всему царству ценностей присущ особый порядок, который состоит в том, что ценности в отношениях друг к другу образуют высокую "иерархию", в силу которой одна ценность оказывается "более высокой" или "более низкой", чем другая. Эта иерархия, как и разделение на "позитивные" и "негативные" ценности, вытекает из самой сущности ценностей и не относится только к "известным нам ценностям"»<sup>274</sup>.

Ценности, которые утверждают упомянутые нами режиссёры своими фильмами, можно соотнести с уровнями Чувственное – Эстетическое – Этическое – Религиозное. Внутри фильма соотнесённость этих слоёв, степень проявленности каждого из них может быть различна. Вероятно, для утверждения авторской позиции фильма и снимаются. Однако выявление структуры соотношений временного и вечного представляется методологически важным.

В настоящей работе выбраны фильмы, максимально непохожие друг на друга, они создавались в разное время, в разных странах, их создатели принадлежат разным культурам. Система ценностей каждого из рассмотренных нами фильмов как уникальных художественных произведений оказывается вполне проявленной.

Постижение авторской философии времени требует скрупулёзного анализа. Для понимания сюжета фильма, характера его образности важно не только выделить качественное содержание концептов времени и вечности. Необходим анализ динамики отношения времени и вечности. Как видим, тут возможны как

---

<sup>274</sup>Шелер М. Избранные произведения / Пер. с нем.; сост., науч. ред., предисл. А.В. Денежкина; послесл. Л.А. Чухиной. М.: Гнозис, 1994. С. 305.



динамические, так и статические отношения: как переживание границы («Караваджо»), так и преодоление её («Восхождение»).

Как представляется, есть обстоятельства, определяющие сходство в решении отношения «время – вечность» внутри одного кинематографического жанра. Так, в фильмах, тяготеющих к мистицизму (например, в мистическом триллере), можно ожидать разрыва между вечностью и временем, они не должны смешиваться.

Включение образа вечности в структуру фильма не может быть и никогда не бывает случайным. По сути, 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.

### ГЛАВА 3. ТЕМПОРАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА

#### 3.1. Художественное время и сюжет кинематографического произведения: аспекты смыслообразования

Возможна ли ситуация, когда смысл, заложенный в произведении кинематографа его создателями, ускользает от зрителя, когда критики спорят о его содержании, приписывая авторам взаимоисключающие идеи? Разумеется, если такой фильм появляется, то он сразу становится событием. По отношению к нему зрители делятся на горячих поклонников и столь же горячих противников. Именно такую неоднозначную реакцию вызывают, например, фильмы Михаэля Ханеке, Питера Гринуэя, Дэвида Линча. Таким стал фильм «Нимфоманка» Ларса фон Триера, вызвавший растерянность не только зрителей, но и критиков. Он был сразу объявлен «пятичасовой двухсерийной издёвкой, в которой Триер с помощью длинной череды флешбэков рассказывает историю гиперсексуальной героини по имени Джо»<sup>275</sup>.

В фильме увидели провокацию, а его эстетику посчитали экстремальной: «В целом же можно сказать, что это квинтэссенция триеризма – ироничная провокация, заставляющая взглянуть на привычное в доведённой до абсурдной экстремальности форме, протестировать человеческое, слишком человеческое в отчуждённом от камуфляжной оболочки виде, сверить свои обыденные или, напротив, абстрактные представления о людях и моральных ценностях с тем, как всё это предстаёт в другом реальном обличьи»<sup>276</sup>.

Относя фильм к области экстремальных экспериментов, критики отгораживаются от наивного и неудобного вопроса: «О чём кино?».

---

<sup>275</sup>Стейси Мартин. Интервью. Andey's Warhol's Interwview. Iinteriwussia. 11 февраля 2014 год. URL: <http://www.interviewrussia.ru/movie/steysi-martin-roditelyam-ya-tak-i-skazala-ne-mogu-zhe-ya-otkazat-larsu-fon-trieru> (Дата последнего обращения 20.11.2014.)

<sup>276</sup> Там же.

Ответ на него затемняется множеством обстоятельств. Понимание смысла произведения формируется 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 в создании рекламных материалов далеко не всегда исходят из понимания сюжета фильма, его глубиной структуры. В результате зритель, идущий в кино, уже имеет сформированные ожидания относительно его возможного смысла. Он оказывается во власти рекламных обещаний, которые не ставят своей задачей облегчить зрителю понимание фильма.

Опрометчиво также рассчитывать, что режиссёр говорит зрителю чистую правду о своём творении. Так, актёр Стеллан Скарскорд, исполнитель роли Селигмана в «Нимфоманке», в одном из своих интервью приводит слова Триера о своём фильме: «Расскажу вам, как Ларс позвал меня в этот фильм. Позвонил и сказал: "Стеллан, я снимаю порнофильм. Хочу пригласить тебя на главную роль"»<sup>277</sup>. Но стоит ли простодушно доверять заявлениям режиссёра о том, что он «снял порнографию»? Разумеется, нет. Автор художественного высказывания совершенно не обязан своими комментариями облегчать зрителю жизнь, заведомо упрощая созданное и обедняя яркость эстетического переживания.

Внешние обстоятельства появления фильма «Нимфоманка» трудно назвать нейтральными. Растерянность перед содержанием фильма заключалась также и в том, что интерпретации его смысла стали искать не в ткани картины, а именно во внешних обстоятельствах, увидев в фильме изощрённую месть кинособобществу, вызванную обидой режиссёра на критиков: «То, что режиссёр отомстит за унижение и травлю в столице мирового кино, было понятно сразу: достаточно вспомнить, с каким типом героев он ассоциировал себя в собственной фильмографии. Вопрос был в сценарии вендетты. Самый безобидный – отыгрываться за пределами съёмочной площадки: обойти Канны новым фильмом,

---

<sup>277</sup>Долин А. Стеллан Скарскорд: «Фильмы Триера – сказки для взрослых, а сам он – Андерсен». Интервью со Стелланом Скарскордом. Афиша. URL: <http://vozduh.afisha.ru/cinema/stellan-skarsgard-filmy-triera-skazki-dlya-vzroslyh-a-sam-on-andersen/> (Дата последнего обращения 10.11.2014.)

выбрать для его презентации Берлин, нахлобучить на голову Шайи Лабафа мусорный пакет, а самому нарядиться в футболку с приговором Лазурному берегу на груди. На все эти шаги Триер пошёл, обеспечив фильму лучшую промо-кампанию в истории авторского кино»<sup>278</sup>.

Мечь Триера усматривается и в том, что фильм намеренно построен режиссёром так, чтобы ускользнуть от интерпретации: «Ещё более изощрённая мечь – в лице Селигмана превратить кинособрество в безответного спарринг-партнёра на протяжении всего фильма. Герой Скарсгарда выполняет в «Нимфоманке» функцию киноведа, моментально интерпретирующего любой художественный ход Триера. Если у Джо будет библейское видение, Селигман тут же объяснит, кто именно ей явился. Если за кадром зазвучит Бах или Моцарт, снисходительный герой тут же устроит зрителю ликбез. Поначалу это сравнение всезнающего героя и кинокритика льстит, но быстро проясняются две неприятные вещи. Во-первых, не исключено, что Триер так издевается: показывает нам порно, а мы интерпретируем его с помощью чисел Фибоначчи, аналогий из мира животных и сюжетов православных икон. Во-вторых, только тщеславный критик откажется признать: мозг Селигмана на две головы выше, а уж сам Триер и вовсе поселился в чертогах разума на верхних этажах. До него – не дотянуться. Он тиражирует нам волчьи билеты»<sup>279</sup>.

Последнее высказывание совершенно отчётливо демонстрирует растерянность критиков перед происходящим на экране. И хотя слово «смысл» не произносится, очевидно, именно смысл фильма ускользает от понимания интерпретаторов. Тем более что сам режиссёр подливает масла в огонь, словно нарочно уклоняясь от прямого ответа на наивный вопрос «о чём кино?» Насколько подобный вопрос вообще правомерен?

Первые кадры фильма «Нимфоманка» задают способ коммуникации со зрителем: больше минуты, а точнее одну минуту сорок две секунды, на экране длится тьма. Это очень долго. Настолько долго, что вызывает замешательство. Что

---

<sup>278</sup> Москвитин Е. Мечь Ларса фон Триера. Реуензия на 2 часть «Нимфоманки», Афиша 2014-03-12 URL<http://afisha.amic.ru/news/4646/> (Дата последнего обращения 11.10.2014.)

<sup>279</sup> Там же.

это? Почему фильм не начинается? Но эта тьма начинает звучать. Тихо. Потом отчётливее. Эти неясные звуки: скрежет железа, звон капли – заставляют вслушиваться, вглядываться в темноту. Потом, наконец, возникает изображение. Звуки стихают. В великолепном безмолвии в свете уличного фонаря на землю падает снег. Красиво. Нестерпимо красиво. Почти так же, как начало «Меланхолии». Как умеет Ларс фон Триер.

Очевидно, выбранная режиссёром стратегия не предполагает комфортного восприятия фильма зрителем. Вместо расслабленного созерцания от него требуется активное соучастие в происходящем, напряжённое всматривание в экранное действие. В этом следует усматривать огромное доверие к зрителю, к его эстетическому опыту. Насилие над зрителем совершается ради того, чтобы быть понятым.

Возможно ли вступить в контакт с глубинным смысловым ядром фильма или обнаружить его отсутствие (в последнем случае зритель сталкивается с провокацией, которая несомненно может иметь место и принести создателям немалые дивиденды)? Как отличить подделку, издёвку, провокацию от выстраданного, осмысленного, одухотворённого произведения искусства? Существует ли способ выявить смысл (или отсутствие такового) зрелища, на создание которого тратятся огромные материальные и духовные усилия?

Создание сценария предполагает именно работу с причинно-следственной связью. Это проявляется при формировании замысла фильма уже на уровне определения темы произведения, понимания его главного конфликта («ценностей истории» в терминологии Р. Макки) и в дальнейшем, когда идёт разработка мотивировок отдельных персонажей: «В жизни события становятся понятными через некоторое время, после размышлений. В искусстве они осмысливаются в тот момент, когда возникают»<sup>280</sup>.

Таким образом, смысл изначально определяет конструкцию фильма и, следовательно, может быть извлечён заинтересованным зрителем.

Но что собой представляет подобный анализ? Каким должен быть его алгоритм?

---

<sup>280</sup>Макки Р. История на миллион долларов. С. 121.

Славой Жижек демонстрирует один из подходов к анализу кинопроизведения: «Я предлагаю сделать кое-что гораздо более наивное и неожиданное: проанализировать то, как мотив Вещи возникает в диегетическом пространстве кинематографического нарратива – короче говоря, обсудить фильмы, повествование в которых связано с некой невозможно травматической Вещью, наподобие чужого в научно-фантастических фильмах»<sup>281</sup>.

Этот подход философ применил для выявления смысла фильмов Андрея Тарковского в эссе «Андрей Тарковский, или вещь из внутреннего пространства».

В качестве травматической Вещи Жижек предлагает рассмотреть, например, Зону в фильме «Сталкер». В рассуждении Жижека о Зоне вкрадывается, например, такой пассаж: «У гражданина ныне покойного Советского Союза понятие о запретной зоне вызывает (по меньшей мере) пять ассоциаций. Это (1)ГУЛАГ; (2)территория отравленная или ставшая непригодной для обитания в результате некоей техногенной (биохимической, ядерной) катастрофы, наподобие Чернобыльской; (3)уединённые имения, в которых проживает номенклатура; (4)заграничная территория, доступ на которую закрыт (пример, закрытый Западный Берлин в самом центре ГДР; (5)территория, на которую упал метеорит (например, Тунгуска в Сибири)»<sup>282</sup>.

В этот момент подвижная лёгкость текста эссе разрушается. В остроумном анализе философа невозможно узнать смыслы фильма Тарковского. Почему это случилось? Жижек утверждает, что в своих рассуждениях следует Жаку Лакану, полагавшему, что «искусство как таковое всегда организовано вокруг центра пустоты, невозможно-реальной Вещи»<sup>283</sup>.

Однако вместо исследования самой организации произведения искусства Жижек напрямик устремляется к травматической вещи, то есть к центру пустоты. Эта пустота, как вакуум, затягивает в себя самые странные вещи: абстракции, идеологические штампы, собственные предрассудки исследователя. В этом и

---

<sup>281</sup>Жижек С. Киногид извращенца // Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славой Жижек; предисл. А. Павлова; пер. с англ. – Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 171.

<sup>282</sup> Там же. С. 202.

<sup>283</sup> Жижек С. Киногид извращенца. С. 171.

состоит «наивность и неожиданность» предложенного подхода, который отличает, во-первых, фрагментация художественного целого и, во-вторых, как следствие, произвольное размыкание замкнутой структуры. Иными словами, анализируется не сюжет как многослойная внутренне-связная сложность, а его часть – травматическая Вещь. Ещё более занимательно и притом менее достоверно выглядят интерпретации С. Жижekom фильма Питера Уира «Пикник у висячей скалы», предложенные в той же работе: «криминально-сексуальное объяснение», «сексуально-патологическое объяснение», «примитивно-религиозное, сверхъестественное объяснение», «объяснение в духе похищения инопланетянами»<sup>284</sup>.

Изъян методологии Жижека заключается в той поразительной свободе, с которой он игнорирует именно то, что обеспечивает единство фильма: его сюжет.

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. А.А. Тарковский замечает: «Причины и следствия взаимообусловлены прямой и обратной связью. Одно порождает другое с неумолимой предопределённостью, которая оказалась бы фатальной, если бы мы были способны обнаружить все связи сразу и до конца. Связь причины и следствия, то есть переход из одного состояния в другое, и есть форма существования времени»<sup>285</sup>.

Причинная связь является связью временной. Связь сюжета и художественного времени внутри кинематографического произведения фундаментальна. «Кино – это машина, спрессовывающая вместе изображение,

---

<sup>284</sup>Там же. С. 176 –177.

<sup>285</sup>Тарковский А. Запечатлённое время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы, воспоминания. / Сост. П.Д. Волкова. Подкова, Эксмо-Пресс. М.: 2002. С. 157.

свет, и время, и магия или алхимия её движения заключается в соединении этих трёх материалов, отныне не делимых друг от друга»<sup>286</sup>.

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 размыканная фильма во вне задаются его вертикальным временем, слоями культурной памяти, которую он включает.

Можно утверждать, что надёжные результаты должны быть получены в результате глубокого и всестороннего анализа структурных отношений внутри ткани фильма.

На примере темпорального анализа фильма «Нимфоманка» покажем возможные подходы к выявлению смысла произведения.

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

Циклическое время организует результат преобразования исходной реальности в иную реальность, фиксируя возникновение нового. Выявление этой темпоральной формы позволяет увидеть связь исходных событий и финала, выявить главный конфликт фильма. Необходимо согласится 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>287</sup>.

Обратим внимание на то, что определить смысл фильма возможно из сопоставления исходной и конечной ситуации фильма, но иногда для этого требуются дополнительные усилия.

---

<sup>286</sup>Флешер А. Лаборатории Времени. Эссе о кино и фотографии / Пер. с фр. И.Г. Стальной и В. В. Фурс. Минск: Прописи, 2014. С. 158.

<sup>287</sup>Макки Р. Цит. соч. С. 125.



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.

Вернёмся к началу фильма «Нимфоманка»: в свете жёлтого фонаря на землю падает снег. Мир снова начинает звучать. Мы видим и слышим, как с журчанием струится талая вода по каменной кладке стены, как с шумом стучат капли по оцинкованной крышке мусорного бака, как долго, невыносимо долго со скрипом вращаются лопасти ржавого вентилятора.

И только потом среди этих предметов видим не человека, нет, а только руку лежащего на земле человека. Руку, испачканную в крови. Потом медленное вхождение во тьму, черноту квадратного туннеля вентиляционной шахты. Лишь потом мы видим лежащую на земле женщину – героиню фильма с мужским именем Джо. Кровь и тьма становится важнейшим элементом образной системы фильма. И сразу зритель знакомится с другим персонажем – одиноким холостяком Селигманом, в непогожий вечер отправившимся за молоком. Именно он находит избитую Джо.

В его холостяцкой квартире Джо не сразу, но всё-таки решается начать свой рассказ. До самого финала картины зритель остаётся в неведении о том, что же случилось с Джо. Героиня настаивает на долгом и обстоятельном рассказе. Время рассказа Джо, время непрерывное, включает точки острого напряжения, характерного для актуализации нелинейного времени, движущего сюжет к развязке.

Как видим, временная конструкция фильма обнаруживает себя сразу в реализованной процедуре припоминания героиней фильма обстоятельств собственной жизни, приведших к катастрофе, разразившейся в тот вечер, когда Селигман обнаружил её, залитую нечистотами, в крайне плачевном состоянии.

Такая процедура реализована, например, в сюжете рассказа «Кроткая» Ф.М. Достоевского, в картине «Конформист» Бернардо Бертолуччи, в «Форресте Гампе» Роберта Земекиса и ряде других произведений. Ревизия собственного прошлого (ради очищения и обретения истины) с самого начала предполагает, что ночь закончится, наступит рассвет, а с ним и долгожданное прозрение. Именно так и происходит в «Нимфоманке».

Смысл этого припоминания состоит в том, чтобы в «...признании ряда эпизодов своей биографии... высказать истину»<sup>288</sup>.

Именно так и происходит в сюжете «Нимфоманки». Рассказ Джо длится целую ночь и заканчивается только с рассветом, когда героиня обретает прозрение, а вместе с ним и долгожданный покой (пусть ненадолго). В этот момент Триер делает зрителей свидетелями чуда: случается невозможное, во двор-колодец, замкнутый со всех сторон глухими каменными стенами, падает солнечный луч. Джо поражена красотой наступившего утра. Для неё наступает новая жизнь. Высказав истину о том, что с ней произошло, Джо полна решимости жить свободно.

Этот цикл сюжета завершается преобразованием крошечной тьмы начала кинокартины в робкий трепетный утренний свет, возникающий в финале. Героиня обнаруживает источник того, что привело её к катастрофе. Истина, высказанная ею, заключается в том, что её первое соединение с мужчиной, соединение без любви, стало началом её последующего падения и распада. Этот момент отмечен двумя числами из ряда Фибоначчи: 2 и 3. Последовательность чисел Фибоначчи описывает раскручивающуюся спираль. Случившееся, каким бы обыденным оно ни казалось на первый взгляд, будет иметь отдалённые последствия, нарастающие со скоростью лавины.

---

<sup>288</sup>Фуко М. Психиатрическая власть. С. 187.

В момент завершения сюжетного цикла пара чисел из ряда Фибоначчи появляется на экране снова: 3 и 5 в сцене отвратительного совокупления двоих, в котором есть похоть, жажда мести, утверждение собственного превосходства, глумление над оставленной возлюбленной, всё что угодно – только не любовь. Мы возвращаемся к начальным эпизодам, обладая знанием о том, что же случилось в непогожий вечер с героиней.

Активное циклическое время, смыкание начала и конца истории – ясное указание на то, что автор реконструирует некий закономерный процесс. Другой, внешний, цикл сюжета, разрешающий главный конфликт фильма, связан с конфидентом Джо – Селигманом. Уже в первом эпизоде персонажи представлены зрителю независимо друг от друга как равноправные участники действия, две планеты, движущиеся навстречу друг к другу.

Момент встречи этих двух персонажей – точка актуализации нелинейного времени: Джо отрицает все варианты дальнейшего развития событий, предложенные Селигманом: не нужно вызывать полицию, не нужно звонить в скорую помощь. Она не отказалась бы от чашки молока. Если иметь в виду, что она видит только что купленную бутылку молока, лежащую в сетке Селигмана, её слова можно считать предложением контакта. Джо выбирает себе собеседника. В ответ она получает приглашение Селигмана.

Контакт установлен. Селигман будет терпеливым слушателем. Он поможет Джо на секунду поверить в то, что она до самой последней минуты сохраняла уважение к человеческой жизни, что она могла быть кем угодно, но только не убийцей. Она скажет: «Я счастлива, что пистолет не выстрелил. Я благодарю своего единственного в мире друга».

Селигман, пусть на миг, станет особенным человеком в судьбе Джо, единственным другом, но именно он и спровоцирует, минутой спустя, Джо на убийство. Она выстрелит в Селигмана, и это станет финалом картины. Завершением внешнего цикла сюжета.

Почему Джо, для которой человеческая жизнь является наивысшей ценностью, покушаться на которую не вправе никто, нажимает на курок и убивает

приютившего её человека, на протяжении мучительно долгой ночи бывшего её собеседником?

Критик Н. Циркун так определяет полюса этого конфликта: «В «Нимфоманке» фон Триер сталкивает «низ» и «верх», персонализированные двумя главными героями – женщиной по имени Джо (её в юности играет Стейси Мартин, а в зрелом возрасте Шарлотта Генсбур) и мужчиной, холостяком-девственником Селигманом (Стеллан Скарсгорд)»<sup>289</sup>.

Так ли это? Действительно ли Джо – это тьма, а Селигман – свет? В чём состоит содержание конфликта этих двух персонажей? Для ответа на этот вопрос необходимо рассмотреть, как строится время обоих персонажей.

Время Селигмана устроено проще, чем время Джо. Оно свободно от нелинейности: от моментов выбора и от вмешательства случайности. И, тем не менее, это сложное, неоднородное время. Воспоминания и даже фантазии Селигмана входят в визуальный ряд картины.

Его воспоминание о детстве воссоздано в отчётливых, почти осязаемых образах: вот он, белокурый мальчик, берёт с полки из череды книг том в старинном сафьяновом переплёте. Зрителю удаётся рассмотреть книгу, изящные гравюры, украшающие её страницы. Это – «Искусный рыболов», знаменитое сочинение английского писателя Исаака Уолтона – любимая книга Селигмана, его «романтическая библия», написанная эрудитом и остроумцем, полная анекдотов, шуток, афоризмов. В своём знаменитом сочинении Уолтон опирается на Библию и другие религиозные сочинения, очень хорошо известные ему. Он блещет знанием театра, музыки, поэзии, кулинарии и медицины. Его безграничный кругозор позволил написать сочинение, выделившее его из ряда произведений современников.

Селигману, по-видимому, совершенно неслучайно придано сходство с этим автором – красноватое лицо в обрамлении седых прядей, белый воротничок на фоне темной одежды. Это он, Селигман, счастливый человек, такой же, как и Уолтон, умница и эрудит, человек книжной культуры, возвысившей знания, носитель европейского философического рационализма. Именно после его

---

<sup>289</sup>Циркун Н.А. В жанровой упаковке. Берлин 2014 // Искусство кино. № 3, март 2014. С. 55 – 56.

рассказа о рыбалке, а точнее о признании в любви к романтизму («романтизм» – слово, которое прозвучит несколько позже в одном из ключевых моментов рассказа Джо), героиня принимает решение поведать свою историю, сообщив, что она будет долгой и нравоучительной.

Время Селигмана дискретное. Оно ровно делит рассказ Джо на восемь глав по четыре в каждой части фильма: «Искусный рыболов», «Джером», «Романтический портрет миссис Х.», «Делирий», «Маленькая органная школа», «Восточная и Западная церкви», «Молчаливая утка», «Зеркало», «Пистолет».

Суперпозиция времён двух персонажей создаёт своеобразную временную картину «Нимфоманки» – одновременно напряжённую, эмоционально насыщенную и бесконечно изящную и выверенную.

Форма диалога и членение на главы заимствовано фон Триером из книги Исаака Уолтона. Каждой главе предпослано нечто вроде виньетки, нечто изысканное и чрезвычайно простое в визуальном отношении.

Первая глава истории называется «Искусный рыболов», так же, как и любимая книга Селигмана. Её предваряет небольшой рассказ о рыбалке. Сам Селигман показан с удочкой в руке, забрасывающий леску с наживкой в реку: лёгкая наживка, тяжёлая леска. Если припомнить финал картины, то этот бросок, такой энергичный, акцентированный в начале фильма, приобретает особое значение. Селигман предстаёт искусным рыболовом на лёгкую наживку, уловившим душу Джо.

Рассказ героини – это рассказ о грехопадении. Джо знает, что грех – не статичное состояние. Напротив, он преобразует сначала самого согрешившего, которого отныне раздражает сам вид невинности: чистота детей, искренние чувства.

Грех превращает живого человека в мёртвого, механического человека. Потом он меняет мир вокруг него. У Джо и её подружки появляется ненависть к душевной чистоте, желание растлить невинность. В этом отношении весьма показателен эпизод, когда подруга в присутствии Джо разбивает копилку младшего брата, похищая деньги. Позже эти деньги будут потрачены на конфетки, приз для выигравшего пари: соблаздившего большее количество случайных

попутчиков в электричке. Нелинейное время в рассказе Джо чрезвычайно активно. Это видно из самой ситуации пари, но особенно оно актуализируется в сцене, когда Джо соблазняет пассажира из вагона первого класса. Впрочем, речь идёт не о соблазнении, а о насилии, глумлении над чувствами супруга, спешащего к жене. Джо важно превратить верность, нежность, целомудрие в чисто физиологическую реакцию сексуальной разрядки. Что ей и удаётся. События этого воспоминания, мучительного для Джо (поэтому оно и рассказывается), рационализируются Селигманом: мол, всё, что случилось, к лучшему, необременительный контакт в электричке обеспечит случайного пассажира здоровым потомством.

Суть конфликта между позицией Джо и Селигмана очевидна: для Джо грех существует, но он не существует для Селигмана. Сама идея греха чужда её собеседнику. Идея греха – самая непривлекательная часть любой религии для неверующего Селигмана. Это отражается в строении художественного времени персонажей. Контрастом к напряжённой, мучительной и по-своему целомудренной исповеди героини служат непристойные сценки, рождённые нечистым воображением Селигмана: весьма фривольные фантазии на тему «учёбы» развращённой школьницы.

В дальнейшем конфликт между персонажами только углубляется, пока, наконец, не завершается финальной точкой.

Героиня же рассказывает об отдалённых последствиях греха. Для неё характер причинности в мире меняется. Миром отныне правит хаос, в нём господствует безличная случайность. Она отказывается от принятия решений, просто бросая на стол игральные кости из стаканчика.

Последствия принятого таким образом решения не важны для неё и не трогают её эмоционально. Не имеют значения страдания людей. В главе «Романтический портрет миссис Х.» она видит последствия произведённых ею самой разрушений: растерянные лица мальчишек, которых оставил отец, некрасивую истерику женщины, потерявшей мужа. Для неё это скучное, неловкое недоразумение, с которым надо поскорее покончить. Отца у детишек отняла не она, а выпавшая из стаканчика комбинация чисел.

Мир Джо становится фрагментарным. Однако из фрагментов нельзя собрать целое. Множество любовников не могут заменить одного единственного любимого. Любовь – чувство, которое невозможно создать из множества чувственных ощущений – так Джо видит и чувствует источник «нимфомании», которая по сути является отторгнутостью от Абсолюта, отторгнутостью от любви.

Комментарии к рассказу Джо книжника-рационалиста Селигмана проходят мимо существа её рассказа. Их конфликт углубляется от одной главы к другой. Его объяснение к эпизоду «Делирий» звучит почти кошунственно.

Предваряя свой рассказ о смерти отца, Джо говорит: «Я знаю, что такое делирий!». Слово «делирий» происходит от латинского *delirium*, что означает безумие, бред. Медицинские справочники трактуют делирий как «острое психическое расстройство». При делирии возникает выраженное аффективное напряжение, переживание тревоги, ужаса.

Делирий – это ужас чувственного бреда. Этот ужас и пытается донести героиня до Селигмана.

Бред, когда во взгляде отца, корчившегося в предсмертной судороге, чудится похоть.

Делирий, состояние, когда скорбь по умирающему заменяется чем-то, чему нет названия, что вызывает ужас и отвращение. Когда, простая и естественная эмоция человеческого горя заменяется физиологической судорогой. Единственным местом полумёртвого организма Джо, способным на какую-то реакцию, оказывается вагина.

Селигман же и тут пытается утверждать, что подобная реакция случается и, по существу, является совершенно нормальной. Конфликт Джо и Селигмана – это конфликт разума и чувства, веры и рационального суждения. Героиня же отчётливо сознает свою порочность как источник глобального зла: «Не дети порочны, я порочна».

Селигман убеждён, что может объяснить и в самом деле объясняет всё в истории Джо, даже предательство ребёнка, когда жизнь малыша подвергается

опасности ради восстановления утраченной чувственности. Так происходит в главе «Молчаливая утка», в которой нелинейное время ощущается особенно отчётливо. Теперь уже совершенно понятно, что Селигман готов оправдать то, чему нет оправдания.

В финале лукавый Селигман говорит о том, что будь Джо мужчиной, её история была бы совершенно обычной. Повторяются кадры наиболее болезненных моментов рассказа Джо. Зритель представляет на её месте мужчину и убеждается, да, ничего необычного в её рассказе нет. Женщина может поступать, как мужчина. Но чувство подсказывает, что тут что-то не так. Если следовать за логикой рассказа героини – так не могут поступать ни мужчина, ни женщина.

Время персонажей качественно различно. Время Селигмана чрезвычайно широко. Оно включает в себя знания о различных эпохах и даже о духовных практиках. Но это плоское время, нигде не выходящее за границы физического мира. Он человек задания, но не веры. Селигман – монах без веры. Плоский персонаж, не способный воспринять чудо возрождения души, происходящее у него на глазах. Именно поэтому рассказ Джо будит в нём низменные чувства, отвратительные для Джо.

Её время, напротив, открыто. Не случайно для Джо такое большое значение имеют образы деревьев. Деревья не только то, что связывает героиню с отцом, с трепетной чистотой его рассказов (в самые тяжёлые мгновения жизни Джо, доставая заветную папку с гербарием, рассматривает засушенные листья). Ясень не просто дерево, а прекрасное светоносное (семантика света имеет огромное значение в картине Триера), лучшее создание Господа среди деревьев. Свободное от листьев зимнее дерево для Джо становится символом души. Тем, к чему можно подняться. Эпизод восхождения к дереву имеет ключевое значение в фильме.

В воспоминаниях Джо возникает образ сада. Прогулки по саду возникают в её жизни, когда она по-настоящему влюбляется в Джерома.

Во время этих прогулок у Джо возникает потребность в единении с другими людьми. Здесь она вновь встречается с Джеромом, сложив из обрывков его фотографию.



Селигман замечает невероятность такого совпадения. И он, безусловно, прав. Так как сад у Триера – это область чудесного, вызывающего в памяти образ райского сада.

Селигман разоблачает себя только тогда, когда крадётся на цыпочках к успокоившейся Джо. Она больше не восприимчива к доводам рациональной логики – звучит выстрел.

«Нимфоманка» – история раскаявшейся грешницы, над исповедью которой глумится «духовник». Насколько подобный сюжет чувствителен к историческому времени?

Время биографии Джо неразрывно связано со временем историческим. Память свободно переносит её в прошлое. Однако каждый момент рассказа точно локализован во времени истории. Иногда в тексте рассказа на это содержится прямое указание: «прошло два года...»

По мнению П. Тиллиха, «поскольку история есть всеохватывающее измерение жизни и поскольку историческое время – это время, в котором заключены все прочие временные измерения, ответ на вопрос о смысле истории содержит ответ на вопрос об универсальном смысле бытия»<sup>290</sup>.

Однако вовсе не история как таковая и тем более не исторические события, совпавшие с биографическим временем, занимают режиссёра. То, что биографическое время трудно отделимо от времени исторического, создаёт колоссальные трудности при визуализации рассказа героини. Перемещаясь в пределах её биографии, мы попадаем в конкретную точку исторического времени. Это требует, по крайней мере, решения предметной среды фильма.

Возникает задача если не исключить, то приглушить «звучание» исторического времени. Насколько это вообще возможно? Л. Витгенштейн задавался вопросом о принципиальной возможности такого подхода: «Могу ли я сказать, что драма имеет собственное время, которое не является частью исторического времени? То есть, могу ли я рассуждать внутри неё о прошлом и о

---

<sup>290</sup>Цит. по: *Философия истории / Учебное пособие*. М.: Гардарики, 2000. С. 106.

будущем, но не будет иметь смысла вопрос, происходили ли события в ней описанные, скажем, до или после смерти Цезаря?»<sup>291</sup>

Драма не имеет собственного «внеисторического» времени. В фильме же фон Триера время рассказа героини обладает сложной динамикой, а значит, и сложной динамикой взаимодействия с историей.

В связи с этим перед режиссёром стоит невероятно трудная задача. Впустив движение истории в ткань произведения, не разрушить её. Эта задача решена с виртуозной точностью.

С одной стороны, переносясь в прошлое, режиссёр предельно сосредоточен на своей героине, с другой – скрупулёзно внимателен к деталям предметной среды, которая менялась на протяжении десятилетий жизни Джо с невероятной скоростью. Менялась мода, дизайн автомобилей, мебели, бытовой техники, даже канцелярских принадлежностей. Все это потребовало деликатной разработки деталей материального мира, которые с одной стороны соответствуют реальности прошлого, с другой – не отвлекают на себя внимания.

Платье матери школьницы Джо строго соответствует моде семидесятых годов, как соответствует реальности двадцатилетней давности каждая скрепка в издательстве, где работает Джером.

В фильме «Нимфоманка» прошлое служит цели актуализации настоящего, главным событием которого является прозрение и очищение героини и трагическая необходимость защитить свою вновь обрётённую чистоту и невинность.

Автор строго следует цели сделать историческое время незаметным и, с другой стороны, достоверным. Тщательность подобной работы говорит прежде всего о серьёзности и осмысленности работы режиссёра. Она является косвенным указанием на существование смыслового ядра в структуре фильма.

Анализ исторического времени фильма «Нимфоманка» позволяет выявить степень погружённости автора в главную тему фильма, тему греховности отдельного человека как источника несовершенности мира. Именно поэтому

---

<sup>291</sup>Витгенштейн Л. Культура и ценность. О достоверности / Пер. с англ. Л. Добросельского, М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 35.

историческое время подчинено другим темпоральным формам, прежде всего – времени персонажа.

Анализ горизонтального времени выявляет сюжетную логику в самых общих существенных чертах. Оттенки смысла невозможно прояснить без более тонкого анализа. В фильме «Нимфоманка» обращает на себя внимание необычайная ёмкость культурной памяти, входящей в её структуру. Во многом её объем сформирован временем эрудита Селигмана, его знанием истории, искусства, духовных практик. Но культурная память в фильме несравненно объёмнее памяти этого персонажа.

Интересен для анализа слой культурной памяти, связанный с кинематографом. В «Нимфоманке» есть множество визуальных ссылок на другие фильмы самого Ларса фон Триера. Так, в сцене пари с подругой Б., Джо появляется в узнаваемом костюме: латексные красные шорты и черные чулки в сетку. Зритель имеет возможность рассмотреть в деталях этот наряд. С одной стороны, это рабочая одежда доступной женщины, одновременно сексуальная и агрессивная, с другой, напоминание о Бесс Макнил, святой блуднице из фильма «Рассекая волны». Размыкание картины «Нимфоманка» в сторону этого фильма привносит новые смыслы, вызывая в памяти не только саму Бесс, но и её рассказы парализованному мужу Яну, чудесным образом исцелившемуся через гибель Бесс. Мотивировки этого персонажа вызывали и вызывают споры, но важно, что и Яна, и провокатора Селигмана играет один и тот же актёр Стеллан Скарсгорд. Едва ли это обстоятельство случайно, учитывая, что и Яна, и Селигмана связывает мотив провокации.

Ещё более отчётливо звучит отсыл к картине «Антихрист» через мотив угрозы жизни оставленному без надзора ребёнку. Оба фильма ставят проблему несостоявшегося материнства героинь. В «Антихристе» мать калечит ребёнка, надевая ему ботиночки «не на ту ногу». В «Нимфоманке» Джо добровольно отказывается от сына. Мальчик остаётся в живых, но оказывается в интернате, оставленный отцом и матерью. Единственная связь Джо с ребёнком – деньги, которые она перечисляет в интернат.

Ларс фон Триер вводит в ткань фильма образы и мотивы, вызывающие в памяти произведения мирового кинематографа, например, Альфреда Хичкока. Дерево, к которому мучительно и тщетно пытается в момент отчаяния подняться Джо, удивительным образом напоминает силуэт дерева из фильма Хичкока «Ребекка», в котором дерево было знаком связи отца и дочери. Точно так же дело обстоит и в «Нимфоманке».

Героиня фильма «Ребекка» говорит, что её отец-художник всю жизнь рисовал одно и то же дерево. Мрачноватый образ суковатого дерева без листьев возникает у Хичкока ещё в одном фильме – «Головокружении». Здесь дерево выступает знаком человеческой души и её тайны.

Фильм фон Триера вызывает в памяти устойчивые параллели с фильмом Пьера-Паоло Пазолини «Сало, или 120 дней Содома», в котором через демонстрацию оргий создаётся визуальный образ кругов ада, то есть опять же ущербного повреждённого мира, в котором существует запрет на само слово «любовь». В обществе, в котором оказалась Джо после грехопадения, совершались странные ритуалы, этот запрет на любовь существовал, а «мессы» сопровождалось исполнением аккордов, в котором Селигман распознает «тритон» – сатанинский интервал, в средние века запрещённый церковью. Мотив «сатанинской мессы» объединяет обе картины. Но для Пазолини социально-исторический аспект является определяющим, и именно поэтому историческое время имеет для «Сало» огромное значение. Для фон Триера источник порчи мира находится не в социуме, а в самом человеке.

Связь фильма «Нимфоманка» с фильмами Андрея Тарковского подчёркивается Триером: тут можно говорить о переключке сюжетных мотивов, музыкальных тем и визуальных образов.

В частности, одна из глав «Нимфоманки» так и называется – «Зеркало». Визуальная виньетка, предваряющая первую главу фильма «Искусный рыболов», – длинные ленты водорослей, медленно колышущиеся в прозрачной воде, напоминают известные кадры Тарковского.

В аскетичной квартире Селигмана так мало вещей, что каждая из них активно притягивает внимания зрителей. Православная икона, висящая на гладкой

стене в доме неверующего Селигмана, ставит перед зрителями неразрешимую загадку. Ненадолго сопоставляются в кадре образ Богородицы и лицо Селигмана. Это произойдёт в главе «Пистолет» в тот момент, когда ему ненадолго удастся освободить душу Джо от мук вины и обратить её к свету. Икона у Триера, как и у Тарковского в «Андрее Рублёве», как и в православной традиции, светоносна. Образ Богородицы несёт благословение грешнику, спасение его душе.

Анализ вертикального времени фильма позволяет наметить направления дальнейшего исследования фильма, следуя за его создателем. Это даёт возможность расширения смыслового ядра, выведенного через анализ горизонтального времени.

Завершая анализ фильма «Нимфоманка», необходимо остановиться на теме порнографии в том аспекте, в каком она касается художественного времени. Кино – искусство оптической иллюзии. Это означает, что время фильма и время зрителя разомкнуты и не соединяются за исключением специально организованных моментов. В этом отличие кинематографа от театра, гораздо более жестокого к зрителю. Описывая один из механизмов воздействия театрального действия на зрителя, Н.Б. Маньковская говорит: «Профилирующей для «театра жестокости» является физическая, а не словесная идея театра. Метафизику, по мысли Арто, можно внедрить в души лишь через кожу, поэтому театр невозможен без определённого момента жестокости, лежащего в основе спектакля. Театр в целом – сфера экстатического. ...Выбор в пользу эстетического шока (обострённой до предела эстетической оппозиции, вызывающей у реципиента чрезвычайно острую, а порой и болезненную эмоциональную реакцию, вплоть до отторжения) стал эмблематичным для театральных поисков конца XX – начала XXI вв.»<sup>292</sup>.

Время театра, таким образом, телесно. Время кинематографа, напротив, – бесплотно, иллюзорно. Это ограничивает амплитуду эстетического шока. Эта особенность искусства кино осознаётся создателями фильмов достаточно определённно. Отсюда поиск средств, позволяющих образам кино воздействовать

---

<sup>292</sup>Маньковская Н.Б. Театральная эстетика Максимилиана Волошина в контексте художественной жизни XX века // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. С. 112.

непосредственно на «пралогическую», чувственно-физиологическую сферу зрителя. Из этого, в частности, возникает теория «Монтажа аттракционов» С.М. Эйзенштейна.

Возможности подобного воздействия усматриваются в самой природе визуального, в природе фотографического изображения: «Фотография (даже в том случае, когда она создаёт изображения, столь же отличные от видимого, столь же кодированные, как живописные изображения) помышляет не о том, чтобы становиться между видимым и нами, но о том, чтобы связать нас с видимым через прямой контакт, границей раздела которого является оттиск на бумаге, своего рода кожа, мембрана, столь тонкая, что сквозь неё взгляд может дотянуться до зримого рельефа вещей. С тех пор, как фотография стала рассматриваться как практика тактильного контакта с видимым, какое более очевидное, более естественное и более сильное предназначение может она иметь, кроме как регистрировать, хранить след и отпечаток этого интимного контакта тел, этого взаимопроникновения органов, которые являются предметом и темой порнографии?»<sup>293</sup>

Мотив всматривания, преодоления мембраны между зримыми объектами и зрителем, вне всякого сомнения, существует в фильме «Нимфоманка». Движение во тьму затягивает зрителя ещё до того, как он увидит героиню, услышит её первые слова. Источник этой тьмы – грех прелюбодеяния, сексуальных действий без любви. Именно поэтому за этими действиями закрепляется эмоция отвращения.

Эротические образы, образы еды, крови и нечистот действуют именно на физиологический уровень восприятия. Это, вне всякого сомнения, использует кинематограф. Гринуэй с особым вкусом умеет совмещать ряды нечистот, секса и еды в едином действии. Их демонстрация становится аттракционом у Питера Гринуэя, Пьера-Паоло Пазолини, Дэвида Линча.

С.М. Эйзенштейн считал пренебрежение аттракционом бедой отечественного кинематографа: «Гибель большинства наших русских картин в

---

<sup>293</sup>Флешер А. Цит. соч. С. 64.

том, что не умеют сознательно строить аттракционные схемы и лишь ощупью наталкиваются на удачные комбинации»<sup>294</sup>.

Включённые в ткань фильма «предметы порнографии» уже не могут быть рассмотрены сами по себе. Эмоционально-чувственный эффект от демонстрации «предметов порнографии» может быть, в зависимости от контекста, совершенно различным. Так всматривание в сплетение обнажённых тел в начале фильма «Хиросима, любовь моя!», в медленно меняющуюся фактуру кожи возлюбленных, даёт странное завораживающее ощущение вневременности происходящего, разрушает всякую возможность бытового истолкования зрительных образов.

Границы непристойного могут быть подвижными. Так, подрагивающий кусок каната может быть непристойным объектом, именно таким образом обстоит дело в сцене, когда Джо говорит об «ощущениях». Ласки возлюбленных могут восприниматься сдержанно целомудренно, а один только взгляд героини, брошенный на наготу умирающего отца, быть нестерпимо непристойным, как симптом неотвратимого душевного распада героини, ужасающий её саму.

Вопрос о том, насколько Ларс фон Триер ироничен в своём художественном высказывании, это вопрос о том, как обнаруживает себя автор в ткани картины, как его время входит в его темпоральную форму.

В способе коммуникации фон Триера со зрителем всегда есть что-то раздражающее, насмешливое. Зритель интуитивно чувствует подвох, но не всегда понимает, в чём он состоит.

Присутствие автора обнаруживается в бесстрастных графических комментариях: огромных цифрах, отмечающих ряд Фибоначчи, графических разметках механической точности Джо при парковке автомобиля. Во введении полиэкрана, позволяющего повысить образную и информационную ёмкость каждого эпизода.

Комментарии Триера носят не разрушающий характер, а дополняющий смысл эпизодов картины. Авторские метки появляются там, где нужен смысловой акцент. Так, в графике картины много внимания уделено последовательности

---

<sup>294</sup>Эйзенштейн С.М. Монтаж киноаттракционов / Неравнодушная природа. С. 447.

чисел Фибоначчи: на экране появляется изображение самих чисел, изысканный чертёж раскручивающейся спирали.

Режиссёр дистанцируется от зрителя, затрудняя ему доступ к глубинному ядру своих фильмов. Он ироничен по отношению к зрителю, а не по отношению к создаваемому художественному миру своих произведений.

Свой главный вывод Триер делает безо всякой иронии. И, как показывает анализ темпоральности фильма, он 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>295</sup>.

Провокация фон Триера, по нашему мнению, 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 кое у кого сегодня вызывает улыбку. «Грех», «душа», «невинность» – слова забытого языка исчезнувшей (или грядущей) культуры?

Через анализ форм времени, входящих в состав произведения, проявляется подлинный смысл того, что действительно сказал автор, возможно, вопреки намерениям и вразрез с декларациями.

---

<sup>295</sup>Смирнова В.Л. Против интерпретации // Искусство Кино. № 3. 2014. С. 10.



### 3.2. Персонаж как временная форма

Формирование сюжета произведения представляет собой процесс создания сложной системы временных связей. При этом существуют определённые закономерности: сюжет необходимо включает точки, нарушающие нелинейное течение времени, способ завершения классически построенного произведения кинодраматургии актуализирует циклическое время.

Однако каждый фильм представляет собой непосредственное представление мысли автора на экране и обладает уникальной временной формой. Процесс её создания оказывается во многих своих аспектах не формализуемым. Например, в формировании структуры вертикального времени участвуют все образы, виденные, а вернее, воспринятые когда-либо автором, весь его эстетический опыт.

Характер ощущения времени отдельным человеком определяет весь строй его личности. В известном смысле сюжет есть временной автопортрет автора.

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.

Х.Л. Борхес, утверждавший, что историй, которые рассказывают люди, всего четыре, героя и его цели в этом рассуждении не учитывал. Но если внутри приведённых писателем сюжетных схем поместить героя, то оказывается, что у него и в самом деле всегда есть цель. В первом цикле цель – защитить город (или

захватить его, если герой принадлежит стороне, штурмующей город), во втором цикле, истории Одиссея, цель – достичь порога родного дома, в третьем – Золотое руно, в четвертой истории, истории о самоубийства бога, целью оказывается то, ради чего это самоубийство совершается.

Даже в фильмах, имеющих предельно сложную временную организацию, достаточно легко обнаруживается цель героя. Так, в ленте «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене цель героя – убедить возлюбленную принять решение. В фильме «Зеркало» Андрея Тарковского – восстановить связь с матерью, в «Сказке сказок» Юрия Норштейна цель Волчка – вернуть себе ребёнка, дом, без которого его существование невозможно. Движение героя к цели может быть закреплено уже в названии фильма. Так, вторая часть кинематографического эпоса Питера Гринуэя о Тульсе Люпере так и называется «Из Во к морю».

Цель героя формируется в момент нарушения равновесия в системе и достигается (или не достигается) в момент, когда завершается полный цикл сюжета, и равновесие восстанавливается. Это предположение находится в согласии с тем представлением о драматическом характере, которое выдвинул ещё Аристотель: «...характер это то, в чём обнаруживается направление воли»<sup>296</sup>.

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>297</sup>.

В словаре литературоведческих терминов персонаж определяется как «носитель конструктивной роли в произведении, автономный и олицетворённый в представлении воображения (это может быть личность, но также животное, растение, ландшафт, утварь, фантастическое существо, понятие), вовлечённый в действие (герой) или только эпизодически указанный»<sup>298</sup>.

<sup>296</sup>Аристотель. Поэтика. Риторика. С. 33.

<sup>297</sup>Борхес Х.Л. [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес; [пер. с исп.] СПб.: Амфора, 2009. С. 17.

<sup>298</sup>Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław. 1966. S. 200.

Герой, таким образом, входит в структуру драматического действия (понятно, что никакое действие без героя невозможно). Само действие теория определяет через понятие героя: «Действие (Аксја). Система тех событий, представленных в произведении, которые определяют судьбу героев и связаны хронологической последовательностью, зависимостью причинно-следственной и телеологической (развёртыванием в порядке, определённом целью), переход одних событий в другие»<sup>299</sup>.

Цель героя обеспечивает как прочность конструкции всего произведения, так и его целостность. Припомнив слова Аристотеля о том, что трагедия есть подражание действию, заметим, что цель героя и обеспечивает это самое единство. В стремлении героя к единственной цели Г.В.Ф. Гегель видел источник конструктивного единства произведения: «...драма постоянно должна направлять наш взор на *одну* (курсив Г.В.Ф. Гегеля – Н.М.) цель и её исполнение»<sup>300</sup>. Движение героя к цели придаёт драматургии фильма энергию, сжатость, то особое единство, которое свойственно драматическому искусству, о котором Гегель писал: «Драму следует рассматривать как высшую ступень поэзии и искусства вообще, поскольку как по своему содержанию, так и по своей форме она достигает в своём развитии наиболее совершенной целостности»<sup>301</sup>.

Драма работает с глубинными противоречиями бытия, с острыми конфликтами, именно из этого свойства драматической реальности вытекает требование единства действия как средства соединения несоединимого: «<...> внутреннему закону драмы противостоит в качестве внешнего закона единство действия: оно требует строго причинной и убедительной связи и мотивации с целью однозначного воздействия трагической необходимости или, соответственно, комической ситуации»<sup>302</sup>.

Направленность героя к конкретной цели, принадлежащей будущему на первый взгляд должна породить достаточно простую временную ситуацию,

<sup>299</sup>Там же. С. 22 –23.

<sup>300</sup>Гегель Г.В.Ф. Драматическая поэзия // Лекции по эстетике. В 4 т. Т. 3. СПб: Наука, 2007. С. 470.

<sup>301</sup>Гегель Г.В.Ф. Драматическая поэзия. С.466.

<sup>302</sup>Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. С. 207.

связанную с ним. Однако направленностью к цели, к будущему, время героя не исчерпывается.

В первом акте фильма, предшествующем началу основного действия, всегда есть несколько сцен, устанавливающих *status quo* героя. Из анализа этих сцен становится ясно, какие временные модальности будут иметь значение для дальнейшего действия.

Так Алексей, герой «Зеркала» Андрея Тарковского, впервые входит в ткань картины вместе со своим сном. Это сон о прошлом, о детстве, о матери. Именно прошлое и детство будут играть в картине значительную роль. Модальность настоящего, напротив, оказывается редуцированной: она не имеет для героя существенного значения. Именно поэтому герой лишён возможности позы, жеста, движения. Жест появляется только в финале картины, когда мы видим руку, лежащую на одеяле, руку, берущую птицу, руку, подбрасывающую слабое тело птицы вверх.

Предметы на ночном столике возле постели капитана Уиларда в начальной сцене фильма Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня» – это обломки прошлого: фотография жены, нежной миловидной женщины, книга. Прошлое присутствует в настоящем героя как невозможное, недостижимое и болезненная реальность. Будущего у героя нет, фильм «Апокалипсис сегодня» начинается словами: «Это конец! Конец мечтам и планам». Нет настоящего: встретившись со своим отражением в зеркале, герой разбивает его. Уничтожая своё изображение, он уничтожает себя в настоящем. Времени больше нет. Апокалипсис – бесконечная свобода и отчаяние.

Однако странный танец героя перед зеркалом мы увидим в финальных сценах. Он оказывается элементом будущего в начальном эпизоде фильма. В статусе Уиларда присутствуют настоящее прошлое и будущее, вернее, их остатки, из которых будет развиваться временная форма фильма. В движении к цели, к убийству полковника Курца, через изучение его досье капитан погружается в себя и своё прошлое. Это движение в глубину эмоционально гораздо более напряжённо, чем столкновение с прямой угрозой жизни.

Как видим, начальная временная ситуация, связанная с героем, может быть изначально сложной, но может обладать предельной ясностью и простотой. Герой фильма Стэнли Кубрика «Цельнометаллическая оболочка» Джокер молод, уверен в себе и весь словно развёрнут в будущее. Его жизнь в лагере подготовки морской пехоты только начинается. Прошлое не имеет значения, а будущее ещё только начинает формироваться. Фильм с подобным представлением героя не предполагает обратного временного хода. Герой движется только от настоящего к будущему.

По-своему просто устроено и время главного героя фильма Алексея Балабанова «Я тоже хочу». В сцене своего появления он хладнокровно убивает людей, назвавших себя по имени. Убийство не имеет для Бандита никакого значения. Он очищает душу исповедью, а тело баней. Грязь и кровь прошлого уничтожаются. А будущее Бандита не волнует. Как временная форма он пуст.

Таким образом, представление героя в первых сценах картины дает его временной портрет, содержащий те модусы времени, которые могут получать развитие при дальнейшем движении героя к цели. Герой не может быть представлен точкой. Герой – всегда изначально заданная временная форма, имеющая возможность развития.

Что представляет собой цель, к которой движется герой? Как задаётся она в сценарии?

Цель может быть объявлена самим персонажем. Так обстоит дело в «Цельнометаллической оболочке». На вопрос сержанта Хартмана о том, зачем он в морской пехоте, новобранец по прозвищу Джокер отвечает: «Чтобы убивать!» Хартман приказывает новобранцу показать лицо ярости. Джокер пытается, его попытки не кажутся убедительными. Он – не убийца. Пока. Между ним и целью есть брешь. Это запускает процедуру движения к цели.

Цель может быть задана герою другими персонажами. Капитан Уилард получает задание от офицеров контрразведки убить полковника Курца. Это приказ.

Цель может быть понятна из структуры побуждающего происшествия. Брошенная матерью телефонная трубка в ответ на извинения сына в «Зеркале» – именно такое побуждающее происшествие.

Цель, задаваемая в начале фильма, всегда конкретна. Она должна быть понятна зрителю. Она легко распознаётся в структуре фильма и может быть названа. Цель Алексея из фильма «Зеркало» – помириться с матерью. Цель Бандита и его попутчиков из фильма Балабанова – добраться до колокольни, откуда забирают людей. Цель Джокера – совершить убийство. Цель капитана Уиларда – добраться до полковника Курца и уничтожить его. Цель конкретна и принадлежит физическому миру.

Что движет героя к цели? Желает ли герой того, к чему неуклонно движется?

Объект желания смутен и принадлежит душевной жизни персонажа: «Желание – важнейший стимул, определяющий внутреннюю жизнь человека, и средство преобразования мира...»<sup>303</sup>.

Желание способно порождать зримые образы. В одном из эпизодов фильма «Апокалипсис сегодня» персонаж по прозвищу Шеф получает возможность остаться один на один со своей мечтой – брюнеткой, ставшей моделью для календаря. Он один на один с объектом своего желания. Не то чтобы Шеф разочарован. Живая девушка хороша. Как можно сравнивать с картинкой живую девушку? Шеф прекрасно знает, что она доступна, что Уилард выменял её, как и других девчонок, на две бочки горючего для вертолётa. Но Шеф не спешит с обладанием ею. Именно потому, что доступна. Но ещё и потому, что не похожа на объект желания. С помощью дешёвого парика он лихорадочно пытается усилить её сходство с нечёткой затёртой картинкой из календаря. Образ, живущий в душе, сложнее. Отношение к нему окрашено эмоционально.

Желание вбирает в себя все духовные силы персонажа, оно пронизывает разные уровни его духовной организации и потому обладает сложной структурой.

---

<sup>303</sup> Андреев Л. Желание / Энциклопедический словарь сюрреализма. Под ред. Т. Балашовой и Е. Гальцовой. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 179.

Страстность, с которой желают герои Балабанова, исходит уже от названия фильма: «Я тоже хочу!». Желание героя одинаково интенсивно-напряжённо в каждой точке сюжета. Интенсивность его такова, что, поверив глупой шутке Бандита: «Женщин не берут, только голых, а там, видишь, зима», – Проститутка, сбросив с себя одежду, босиком бежит по снегу туда, где желание её может осуществиться.

Если сюжетные стратегии цели обладают определённой чёткостью и статичностью, в вышесказанном смысле поддаются типизации, то работа драматурга с желанием персонажа предполагает большую пластичность: желание изменчиво. Оно связано с надеждой, опасением, страхом. Время желания – настоящее время. Но это сложное, многослойное настоящее.

Желает ли капитан Уилард убить Курца? Нет. Он не знает этого человека. Более того, сама необходимость убить соотечественника, офицера, вызывает у него смятение: «Я взялся за это задание, что мне ещё оставалось делать?» Но у него есть желание: «Сайгон, я по-прежнему в Сайгоне, каждый раз мне кажется, что я проснусь там, в джунглях... Каждый получает то, что хочет, я хочу получить задание, и я его получу». Его мучительно влечёт в джунгли, завораживающе прекрасные. Долгой и величественной панорамой по кронам деревьев начинается картина.

Что стоит за желанием героя оказаться в джунглях? К своей цели, к логову Курца в Камбодже Уилард движется по реке, всё больше удаляясь от цивилизации и всё глубже погружаясь в джунгли. Это движение по реке в глубь неведомого, шаг за шагом приближающее героя к логову чудовища, отчётливо напоминает структуру славянского мифа о Змееборце. «Змееборство – один из самых распространённых сюжетов мирового фольклора. Но каждый народ, в зависимости от эпохи и от особенностей своей национальной культуры и своей исторической борьбы, вкладывает в этот сюжет свой смысл и придаёт ему свою национальную форму»<sup>304</sup>.

В основе сценария, написанного Джоном Милиусом, лежит повесть «Сердце тьмы» английского писателя польского происхождения Джозефа Конрада

<sup>304</sup>Пропп В.Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 2006. С. 187.

(Юзефа Коженевского), несомненно знакомого со славянской мифологией. Это повесть о самопознании. Об открытии зла в себе. Стремление Уиларда в джунгли выражает острую потребность в самопознании, в расшифровке значения и содержания травмы, сделавшей его прошлую, нормальную жизнь невыносимой.

Чтобы понять это, необходимо понять Курца. Курц человек, постигший формулу героизма: герои те, кто не сомневается в деле, за которое умирают и убивают других. Курц храбр и умеет подчинять себе других. Он готов убивать и готов умереть сам. Страшное открытие, превратившее его в улитку, ползущую по лезвию бритвы, это знание о том, что за системой, пославшей его воевать, нет ценностей, достойных таких жертв. Курц сломлен.

Уилард убивает Курца. Не потому, что таков приказ, а потому, что он сострадает ему. Он хочет убить Курца. И полковник желает быть убитым именно Уилардом. Он доверяет ему рассказать о себе своему сыну. Выполнив задание контрразведки, Уилард парадоксальным образом не укрепляет свои связи с системой, а окончательно разрывает их.

Он убивает Курца в себе. С улиткой, ползущей по лезвию бритвы, покончено. Уилард свободен. Это превращение визуализируется через лик статуи Будды. Теперь лицо Уиларда показано иначе, чем в начальном эпизоде картины. Поворот на 180 градусов осуществился. Уилард освободился от времени и принадлежит вечности.

Герой фильма «Цельнометаллическая оболочка» в финале картины вовсе не желает убивать вьетнамскую девушку-снайпера. Это единственное убийство, совершенное им за весь фильм. Но он убивает из сострадания. Убивает, совершая насилие над самим собой. Желание же Джокера вовсе не связано с его целью научиться убивать. Он желает быть оригинальным, оставаться самим собой на войне. Его независимость на грани эпатажа сходит ему с рук. Всё меняется после того, как свершилось убийство. В финале картины он сливается с бойцами, идущими шеренгой и поющими песню о Микки Маусе.

Желание героев фильма Алексея Балабанова «Я тоже хочу!» на первый взгляд лишено содержания, оно – только порыв, неистовое движение, скорее, прочь от реальности, чем к конкретной цели. Героев можно назвать нигилистами в



том смысле этого слова, в каком его определяют энциклопедии: «Нигилизм (от лат. nihil – ничто) – в широком смысле – умонастроение, связанное с установкой на отрицание общепринятых ценностей, идеалов, моральных норм, культуры»<sup>305</sup>.

Однако постепенно по мере приближения к цели содержание желания раскрывается. В охраняемой зоне, окружающей колокольню счастья, шумное, напористое, глянцевое исчезают, возникает образ разрушенной страны: избы, ангары, мосты. Всё знакомое и вечное. В мальчике Петре спутники мгновенно распознают пророка. И доверчиво внимают его пророчествам. Вдруг возникает ощущение себя людьми: «А почему коровы не дохнут? Так они же не люди». В этом простодушное понимание, что к людям другие требования. В зоне герои обнаруживают нежность и стыдливость, ведут косноязычные разговоры о Боге.

В фонограмме звучит песня на стихи Александра Введенского, поэта объединения ОБЕРИУ:

«Так сочинилась мной элегия  
о том, как ехал на телеге я.  
Осматривая гор вершины,  
их бесконечные аршины,  
вином налитые кувшины,  
весь мир, как снег, прекрасный,  
я видел горные потоки,  
я видел бури взор жестокий,  
и ветер мирный и высокий,  
и смерти час напрасный.

...Исчезнувшее вдохновенье  
теперь приходит на мгновенье,  
на смерть, на смерть держи равненье,

---

<sup>305</sup>Визгин В.П., Пустарнаков В.Ф., Соловьев Э.Ю. Нигилизм // Новая философская энциклопедия. В 4 т. М.: Мысль, 2010. С. 84.

певец и всадник бедный».

Элегия. 1940.

Между Введенским и Балабановым есть принципиальное различие: для Введенского в смерти познаётся время, для Балабанова – нет. В смерти ничего не постигается, за гранью смерти ничто не предполагается. Остаётся только даже не надежда на смерть, а слёзная жалоба. И всё-таки нигилизм персонажей – особого рода, того, о котором писал А. Камю: «Нигилистом можно быть двойным образом, и каждый раз из-за непомерной жажды Абсолюта. По видимости, есть бунтовщики, желающие умереть, и есть другие бунтовщики, желающие умерщвлять. Но по своей сути это одни и те же люди, равно лишённые бытия, сжигаемые жаждой настоящей жизни и предпочитающие всеобщую несправедливость ущербной справедливости»<sup>306</sup>.

Они жаждут Абсолюта, уже не имея сил верить в него. За возможность слиться с ним они готовы платить жизнью.

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 «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>307</sup>

<sup>306</sup>Камю А. Бунтующий человек. М.: Издательство политической литературы, 1990. С. 4.

<sup>307</sup>Гегель Г.В.Ф. Драматическая поэзия // Лекции по эстетике. С. 498..

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.

### 3.3. Трансформация временной формы литературного произведения при экранизации

Кажется, само 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.

Действительно, «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова, опубликованный в 1935 – 1940 гг., определяет экранизацию «как приспособление чего-нибудь для показывания в кинематографе, на экране»<sup>308</sup>. Именно приспособление. Словарь зафиксировал утилитарный подход к литературе, существовавший в раннем кинематографе, ещё не вполне освоившем свои собственные выразительные средства.

Возможно ли считать «Сказку сказок» Юрия Норштейна результатом приспособления к экрану стихотворения Назыма Хикмета или «Жестяной Барабан» Фолькера Шлёндорфа – приспособлением одноименного романа Гюнтера Грасса?

Очевидно, нет. Ясно, что понятие «экранизация» устарело и не выражает глубины и драматизма отношений, существующих в настоящее время между кино и литературой. Сегодня это отчётливо понимается как исследователями, так и практиками кино. Однако на смену устаревшему понятию пока не пришло ничего нового. Это происходит оттого, что процесс создания фильма по произведению литературы по-прежнему мыслится если не как приспособление, то как прямой перевод. И речь, в сущности, идёт только о точности и полноте перевода. Но

---

<sup>308</sup>Винокур Г.О., Ларин Г.А., Ожегов С.И., Томашевский Б.В., Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка / В 4 т. / Под ред. Ушакова Д.Н. М.: Государственный институт «Советская энциклопедия»; ОГИЗ (т. 1); Государственное издательство иностранных и национальных словарей (т. 2-4), 1935–1940.

проблема в том, что сам перевод с языка литературы на язык кино принципиально невозможен: мы имеем дело с разными семантическими системами.

Теории экранизации сконцентрированы на отношении между двумя текстами: текстом 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.

И тут мы вступаем в область 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? Сам по себе это предмет серьёзного исследования, однако не возникает сомнений, что читатель именно видит книгу, слышит её, ощущает всеми своими чувствами. В этом и заключён опыт сотворчества, который даёт литература.

Литературоведы не склонны переоценивать роль читателя. Приведём пример наиболее радикального отрицания роли читателя: «Сколько мы ни говорили бы о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы всё же знаем, что читательское творчество вторично...»<sup>309</sup> Или: «Хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору»<sup>310</sup>. В действительности происходит нечто прямо противоположное: не читатель отдаётся автору, а автор присваивается читателем. Именно поэтому возможно цветаевское «Мой Пушкин».

Прочитанное вызывает долгий отклик в душе человека, становится частью его собственного духовного опыта, который принадлежит только ему и никому больше. До тех пор, пока не возникнет потребность выразить его средствами другого искусства. И тогда начинается поиск формы, средств и возможностей для реализации замысла.

В этом случае для художника важно прояснить свои отношения с произведением, которое вызвало творческий импульс. Сделать это без анализа

---

<sup>309</sup>Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М.: Высшая школа, 2007. С. 29.

<sup>310</sup>Там же.

художественного времени литературного произведения невозможно, так как именно временная форма наиболее отчётливо выражает динамику мысли автора. Сценарист может воссоздать её на экране, а может трансформировать, неизбежно вступив в полемику с первоисточником.

Анализ того, что происходит с конкретным произведением литературы, когда рука режиссёра с трепетом или без трепета переносит его на экран, зачастую порождает значительный ущерб литературной основе и горестный вопль исследователя, что кажется вполне естественным: знатоку непереносима гибель любимого творения на экране. А гибнет оно неизбежно, и хорошо, если при этом рождается что-то новое, другое произведение искусства, рождается кинофильм.

Обратимся к финалу рассказа Томаса Манна «Смерть в Венеции»: «Там он постоял, в задумчивости опустив глаза и выводя ногой на мокром песке какие-то фигуры, затем вошёл в разлившееся подле большого "маленькое море", где и на самом глубоком месте вода не доходила ему до колен, и, неторопливо ступая, добрался до песчаной отмели. Здесь он снова помедлил, глядя в морскую даль, и побрёл влево по длинной и узкой косе земли. Отделённый от тверди водою и от товарищей своей гордой обидой, он – существо обособленное, ни с чем и ни с кем не связанное – бродил у моря, перед лицом беспредельного, и волосы его развевались на ветру. Он опять остановился, вглядываясь вдаль. И вдруг, словно вспомнив о чем-то или повинувшись внезапному импульсу, он, рукою упёршись в бедро и не меняя позы, красивым движением повернул голову и торс к берегу. Тот, кто созерцал его, сидел там, сидел так же, как в день, когда в ресторане этот сумеречно-серый взгляд впервые встретился с его взглядом. Голова его, прислонённая к спинке кресла, медленно обернулась, как бы повторяя движение того, вдалеке, потом поднялась навстречу его взгляду и упала на грудь; его глаза теперь смотрели снизу, лицо же приняло вялое, обращённое внутрь выражение, как у человека, погрузившегося в глубокую дремоту...

Прошло несколько минут, прежде чем какие-то люди бросились на помощь Ашенбаху, соскользнувшему на бок в своём кресле. Его отнесли в комнату,

которую он занимал. И в тот же самый день потрясённый мир с благоговением принял весть о его смерти»<sup>311</sup>.

Похоже ли то, что мы видим на экране в финале картины Висконти «Смерть в Венеции», на этот текст или нет? И насколько правомерен этот вопрос? Есть что-то нелепое в попытке сравнения литературного текста и кинофильма. Как представляется, теория экранизации должна, оставив в стороне проблему сходства, ответить на вопрос, какого рода трансформации происходят при переводе произведения с языка литературы на язык кинематографа (если смотреть шире, то аудиовизуального искусства, дигитографа, экранных искусств в целом).

Понятно, что при подобном переводе все элементы поэтики претерпевают изменения. Важно понять характер этих изменений, их «законность» и необходимость.

Что вытекает из произвола автора экранизации, а что проистекает из самой природы кино как искусства?

В этой связи наиболее интересным, насущным кажется вопрос о трансформации сюжета литературного произведения.

Все известные определения сюжета пытаются соединить воедино два аспекта – динамический и статический: устойчивость событийной канвы и источник становления и развития.

Так, Умберто Эко пишет о сюжете: «Сюжет – это "история" (the story, la storia), как она действительно повествуется: со всеми временными смещениями (т.е. с прыжками вперёд или назад), описаниями, обсуждениями, а также всеми языковыми приёмами»<sup>312</sup>.

Очевидно, что высказывание Умберто Эко нельзя считать удовлетворительным определением сюжета: слишком высока степень неопределённости. Важно, что в этом высказывании схвачена связь сюжета и художественного времени.

---

<sup>311</sup>Манн Т. Ранние новеллы / Пер. с нем. / Томас Манн. М.: АСТ, Астрель, 2011. С. 637.

<sup>312</sup>Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Перев. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб.: «Симпозиум», 2007. С. 54.

Связь сюжета и художественного времени отчётлива в определении сюжета как динамической системы, она является фундаментальной. Следовательно, вопрос о трансформации сюжета может быть заменён на вопрос о трансформации художественного времени.

Роман Ингарден предложил рассматривать текст как двухмерную структуру: текст может быть рассмотрен как по горизонтали, так и по вертикали.

В понимании сюжета, предложенном Умберто Эко, есть указание на двухмерность сюжета – горизонталь и вертикаль. Если говорить о художественном времени, то его структура также содержит горизонталь и вертикаль.

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 квазивизуального образа произведения литературы.

Горизонтальное время литературного произведения и произведения кинематографического устроено похожим образом. Д.С. Лихачёв вполне определённо пишет, что «проблема изображения времени в словесном произведении не является проблемой грамматики»<sup>313</sup>. И в литературе, и в кинематографе горизонтальное время – это процессуальная конструкция в том смысле, в каком понимал процессуальную конструкцию о. П. Флоренский.

Оно есть выражение «кинематографичности», монтажности человеческого мышления вообще и художественного мышления в частности. В способах создания временной формы в кино и в литературе обнаруживается принципиальное сходство. Об этом подробно писал сначала Бергсон, а затем Делёз.

У кинематографа нет ни изъянов, ни преимуществ по сравнению с литературой в возможности воспроизводить горизонтальное время.

---

<sup>313</sup>Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. С. 11.



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.

Фильм Висконти «Смерть в Венеции» воспринимается зрителем как произведение, близкое литературному первоисточнику, во всяком случае, не входящее с ним в противоречие. Между тем Висконти предпринимает мощную перестройку, перекомпоновку исходного материала. В фильме отсутствует долгая экспозиция, связанная с описанием мотивировок принятия героем решения о путешествии в Италию.

Появились эпизоды, связанные с другом-конфидентом, ведущим долгие раздражающие профессора разговоры на эстетические темы.

При этом из рассказа изымается и не вводится в ткань картины оргиастический сон профессора Ашенбаха о служении чужому Богу, который, по видимому, нужно считать кульминацией рассказа Томаса Манна (в его истории помрачения страстью и деградации).

Итак, временная конструкция рассказа претерпела трансформацию, которая выглядит неизбежной, если принять во внимание слова самого Лукино Висконти о переосмыслении темы рассказа: «Я бы сказал, тема этой новеллы – а её можно переосмыслить как тему "смерти искусства" или как тему превосходства "политики" над "эстетикой" – всё ещё остаётся современной»<sup>314</sup>.

В нашей терминологии переосмысление и означает «перемонтаж», изменение горизонтального времени.

---

<sup>314</sup>Висконти Л. Интервью. URL:[http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%EC%E5%F0%F2%FC\\_%E2\\_%C2%E5%ED%E5%F6%E8%E8\\_\(%F4%E8%EB%FC%EC\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%EC%E5%F0%F2%FC_%E2_%C2%E5%ED%E5%F6%E8%E8_(%F4%E8%EB%FC%EC)) (Дата последнего обращения 15.05.2014.)

Висконти строит сюжет о преобразовании времени в вечность. Его история повествует об обретении эстетической истины в последнее смертное мгновение, когда времени уже не остаётся.

Кульминация смещается к финалу картины. В этом финале происходит не только преобразование Тадзио, но преобразование, освобождение самого Ашенбаха: краски фальшивой юности стекают с лица умирающего, очищаются его подлинные трагические черты. Этого образа нет в рассказе. Для фильма освобождение Ашенбаха от позорящего его грима является ключевым.

Столь радикальное изменение временной конструкции проходит безболезненно для зрителя. Почему?

Дело в том, что все эти шаги по изменению временной формы, вернее, их принципиальная возможность, заложены в самом рассказе Томаса Манна. Сокращение экспозиции за счёт мюнхенских эпизодов кажется более чем оправданными. С одной стороны, энергичное начало фильма – требование кинематографа. С другой – всё, что сообщается нам в экспозиции, не утрачивается, а переносится и вплетается в основное действие. И наконец, структура самого творчества Томаса Манна даёт определённые основания для подобного произвола. В самом деле, композиция «Смерти в Венеции» близка композиции романа Томаса Манна «Волшебная гора».

Это так называемые сюжеты пространства о внутреннем преобразении героя, попавшего в некую заповедную область (у Манна это пространства, где остро чувствуется близость смерти, её дыхание). Известно, что Висконти мечтал о постановке «Волшебной горы» и, несомненно, хорошо знал текст и его структуры.

Смещение темы рассказа в сторону эстетической проблематики также вытекает из содержания новеллы. Как сообщается в экспозиции рассказа, Густав Ашенбах – создатель страстного трактата «Дух и искусство». Кроме того, Томас Манн даёт эстетическую оценку творчеству своего героя: «...святой Себастьян – прекраснейший символ если не искусства в целом, то уж, конечно, того искусства, о котором мы говорим»<sup>315</sup>.

---

<sup>315</sup>Манн Т. Ранние новеллы / Пер. с нем. / Томас Манн. М.: АСТ, Астрель, 2011. С. 566.

Кризис, переживаемый героем в фильме, показан более выпукло, ярко, чем в новелле, но тем не менее в обоих случаях речь идёт именно о кризисе.

Необходимо при этом сказать о самом, на наш взгляд, уязвимом моменте этой экранизации. Введение друга, конфидента, обличителя нашего героя и его эстетической позиции нарушает эмоциональный внутренний строй кинокартины, его ритмическую организацию. Диалоги Сократа и Федра о прекрасном становятся философско-эстетическим комментарием к тому, что зритель в состоянии уловить из прямого действия фильма.

«Ашенбах с закрытыми глазами внимал этой песне, звучащей внутри него, и думал, что здесь хорошо и он здесь останется»<sup>316</sup>.

Тема времени и вечности звучит в литературном произведении: «Ночь продвигалась вперёд, распадалось время. В его родительском доме много лет назад были песочные часы, – сейчас он снова видел перед собой этот маленький хрупкий сосудец. Беззвучной тоненькой струйкой бежал песок, подкрашенный в красновато-ржавый цвет, через узкую горловину, и когда в верхней баночке он уже был на исходе, там образовывалась маленькая крутящаяся воронка»<sup>317</sup>.

Экранизируя «Смерть в Венеции», Висконти относится к рассказу как к замкнутой, внутренне связанной области. Он сам как-бы находится внутри текста. Именно этот подход делает мир Висконти похожим на мир Томаса Манна при той радикальной перестройке, которую претерпевает текст новеллы.

Однако это не единственно возможная стратегия отношения режиссёра к тексту. Текст может быть воспринят как внутренне замкнутая, закрытая система. И в таком качестве она оказывается включённой в новую структуру, структуру фильма. При этом определяющим оказывается характер бытования литературного текста в культуре.

Именно так отнеслись к «Одиссее» Гомера Итан и Джоэл Коэны. Эпиграф к фильму «О, где же ты, брат?» отсылает зрителя к «Одиссее»: в титре написано «По мотивам "Одиссеи" Гомера». Это само «по мотивам» давно утратило какие-

---

<sup>316</sup>Там же.

<sup>317</sup>Там же. С. 624.

либо чёткие контуры, но Американская киноакадемия посчитала сценарий адаптацией. Любопытно отметить, что Итан называет «Одиссею» «одной из любимых сюжетных схем», но при этом оба брата считают важным подчеркнуть, что им якобы неведом текст Гомера, а с содержанием они знакомы благодаря экранизациям и многочисленным упоминаниям «Одиссеи» в культуре<sup>318</sup>.

Само заявление о том, что якобы не читали, хотя именно фильм даёт основания сделать противоположный вывод, свидетельствует, что авторам важно остаться вне произведения. Сохранить для себя свободу включения «Одиссеи» в иной контекст. Иногда называют другой источник влияния – фильм «Странствия Салливана» режиссёра Престона Стёржеса.

«О, где же ты, брат?» содержит несколько цитат из этой классической голливудской ленты,ommaжем является и название фильма Коэнов. По мнению британского критика Питера Брэдшоу («The Guardian»), Коэнам удалось передать дух комедий Стёрджеса в забавных диалогах и стремительной скорости развития событий. Можно предположить, что на фильм повлиял американский писатель Говард Уолдроп, в новелле которого A Dozen Tough Jobs в пространство и время американского юга времён Великой депрессии перенесено действие мифа о двенадцати подвигах Геракла.

В картине художественное время авантюрного романа, такое, каким понимал его М. Бахтин, сопрягается с циклическим временем мифа и с линейным эсхатологическим временем, порождённым христианской культурой.

Образы «Одиссеи» оказываются сплетёнными с образами Тайной вечери и потопа. Циклоп оказывается торговцем словом Божьим, а Сирены по совместительству Вавилонскими блудницами.

Возможна принципиально иная стратегия экранизации. При сохранности текста исходная структура сплетается со структурой перечисления, каталога и др. В фильме «Озарение» Фолькер Шлэндорф 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

<sup>318</sup>Джим Ридли. Братья по оружию // Итан и Джоэл Коэны. Интервью: Братья по крови / Пер. с англ. С. Самохова. СПб.: Азбука классики, 2009. С. 316 – 321.

погибающего в финале. Визуальный ряд картины связан с текстом «Исповеди», но формируется режиссёром совершенно свободно.

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

В кино вертикальное время обнаруживается достаточно просто. Оно возникает при наложении визуальных образов с разными временными характеристиками. Предположим, герой фильма о современности смотрит на экране телевизора хронику испанских событий тридцать девятого года. При этом возникает наложение исторического времени на какое-то другое время.

В «Земляничной поляне» воспоминания профессора Борга – это совмещение настоящего, в котором Борг старик, и настоящего прошлого, в котором все его домочадцы предстают неизменно юными.

Открытие многослойности времени человеческой души принадлежит Августину. В дальнейшем этот подход в философии развивала феноменология.

Литература тоже работает с подобными структурами, но делает это иначе, чем искусства визуальные: «...Ашенбах снова с болью почувствовал, что слово способно воспеть чувственную красоту, но не воссоздать её»<sup>319</sup>.

Тут мы видим принципиально непреодолимое различие между искусством слова и искусством аудиовизуальным. Именно в этом заключено само существо проблемы экранизации.

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

Вернёмся к рассуждению Умберто Эко о сюжете. Что следует понимать под всеми временными смещениями? Содержатся ли эти смещения в литературных описаниях?

Описания в литературном произведении работают на создание визуального образа, порождая сложную систему связей и отношений, в том числе и

---

<sup>319</sup>Манн Т. Ранние новеллы. С. 610.

временных. Однако изначально, по самой природе литературного текста, эти описания не предполагают прямой визуализации. Они скорее возбуждающе действуют на воображение читателя. Если к ремарке сценария предъявляются вполне определённые требования (ремарка должна быть точной, зримой и краткой, при этом «быть зримой», означает возможность и, что важнее, необходимость прямого экранного воплощения), то к описанию литературного произведения эти требования неприменимы.

Даже в «простейшем» случае, когда в тексте есть прямое указание, скажем, на цвет предмета, нужно искать причину, по которой именно этот цвет появился в том или ином месте произведения.

В замкнутой системе художественного текста цвет может иметь совершенно особое значение. Указание на цвет в литературном произведении редко бывает случайным.

В рассказе Томаса Манна появление на корабле отплывающего в Венецию накрашенного старика, этого «поддельного юноши», является важным событием. Томас Манн даёт развёрнутое, жутковатое описание: «Один из них, в светло-жёлтом, чересчур модном костюме, с красным галстуком и лихо отогнутыми полями шляпы, выделялся из всей компании своим каркающим голосом и непомерной возбуждённостью. Но, попристальнее в него взглядевшись, Ашенбах с ужасом понял: юноша-то был поддельный. О его старости явно свидетельствовали морщины вокруг рта и глаз и тощая жилистая шея. Матовая розовость щёк оказалась гримом, русые волосы под соломенной шляпой с пёстрой ленточкой – париком, жёлтые, ровные зубы, которые он скалил в улыбке, – дешёвым изделием дантиста. Лихо закрученные усики и эспаньолка были подчернены. И руки его с перстнями-печатками на обоих указательных пальцах тоже были руками старика»<sup>320</sup>.

Далее мы увидим, что в рассказе за жёлтым цветом закрепляется особое значение: «Это был человек с неприятной, даже свирепой физиономией, одетый в синюю матросскую робу, подпоясанную жёлтым шарфом, в соломенной шляпе, местами расплётшейся и давно потерявшей форму, но лихо заломленной

---

<sup>320</sup>Эко У. Роль читателя. С. 572.

набекрень. Весь склад его лица, так же как светлые курчавые усы под коротким курносим носом, безусловно не имели в себе ничего итальянского»<sup>321</sup>.

В фильме Висконти мы не увидим ни жёлтого пиджака, ни жёлтого пояса у гондольера. Поддельный юноша появится в светлом льняном пиджаке, а гондольер будет в глухо застёгнутой синей матросской куртке.

«Стоит заглянуть в этот мир, воссозданный в рассказе, и мы увидим: изящное самообладание, до последнего вздоха скрывающее от людских глаз свою внутреннюю опустошённость, свой биологический распад; физически ущерблённое жёлтое уродство, что умеет свой тлеющий жар раздуть в чистое пламя и взнестись до полновластия в царстве красоты; бледную немочь, почерпнувшую свою силу в пылающих недрах духа и способную повергнуть целый кичливый народ к подножию креста, к своему подножию; приятную манеру при пустом, но строгом служении форме; фальшивую, полную опасностей жизнь, разрушительную тоску и искусство прирождённого обманщика»<sup>322</sup>.

Жёлтый цвет становится знаком тревоги и тления. Жёлтый – не зримый образ, а знак, маркёр фальши, тления. Режиссёр должен воспроизвести не жёлтое как цвет, как физическую характеристику мира, а именно мотив тления, вернее, весь комплекс мотивов, объединённых одной отметиной, – жёлтый. Что и происходит в экранизации Висконти.

Каждому сценаристу знакома фраза: «Мы не работаем с тем, чего нет». Проще говоря, сценарий не работает с прямой визуализацией отрицания. Литературные описания содержат намёки и умолчания, и эти намёки ведут к многозначности текста, позволяя читателю вообразить несказанное: «Перед ним открывался горизонт, терпимо обнимавший всё и вся. Слышалась приглушённая разноголосица языков. Вечерний костюм, этот мундир благопристойности, как бы сливал воедино человеческие особи разных рас и сословий»<sup>323</sup>.

Сложность этого пассажа в том, что Ашенбах должен выйти к публике, увидеть обитателей отеля, но воспринять их как слитое воедино общество.

<sup>321</sup>Манн Т. Ранние новеллы. С. 578.

<sup>322</sup>Эко У. Роль читателя. С. 566.

<sup>323</sup>Манн Т. Ранние новеллы. С. 582.

Висконти предельно точно следует описанию. Выстраивая долгую панораму по обитателям отеля, он выстраивает мизансцену так, что зритель, сам того не замечая, не видит лиц. И помогает в этом именно причудливый вечерний костюм. Лица то перекрываются веером, то оказываются спрятанными за полями шляпы.

Собственно, эти люди без лиц должны готовить появление единственного лица, которое достойно быть увиденным: «За бамбуковым столиком под надзором гувернантки сидела компания подростков, совсем ещё зелёная молодёжь. Три молоденькие девушки, лет, видимо, от пятнадцати до семнадцати, и мальчик с длинными волосами, на вид лет четырнадцати. Ашенбах с изумлением отметил про себя его безупречную красоту. Это лицо, бледное, изящно очерченное, в рамке золотисто-медвяных волос, с прямой линией носа, с очаровательным ртом и выражением прелестной божественной серьёзности, напоминало собою греческую скульптуру лучших времён и, при чистейшем совершенстве формы, было так неповторимо и своеобразно обаятельно, что Ашенбах вдруг понял: нигде, ни в природе, ни в пластическом искусстве, не встречалось ему что-либо более счастливо сотворённое»<sup>324</sup>.

Воспеть, но не воссоздать. Кино же обречено на воссоздание, на присутствие в кадре, на принудительную, обязательную явленность, которая требует сложного решения.

Как создаётся образ в литературе? Как возникают его временные параметры?

Приведём простой пример. Это описание из другого рассказа Томаса Манна: «Холодный пудинг, изготовленный из порошка с запахом миндаля и мыла, что теперь поступает в продажу»<sup>325</sup>.

Совершенно очевидно, что у этого несложного описания есть временная характеристика, как очевидно и то, что описанное невоспроизводимо средствами кино. Ни при каких обстоятельствах это описание не может быть превращено в ремарку. Это удивительное сочетание запаха миндаля и мыла, притягательное и отталкивающее, которого не было раньше, а теперь оно есть.

---

<sup>324</sup>Манн Т. Ранние новеллы. С. 582.

<sup>325</sup>Манн Т. Поздние новеллы / Пер. с нем. / Томас Манн. М.: АСТ, Астрель, 2011. С. 5.



Но вот описание значительно более сложное, портрет Густава Ашенбаха, с которым работал Висконти: «Густав Ашенбах был чуть пониже среднего роста, брюнет с бритым лицом. Голова его казалась слишком большой по отношению к почти субтильному телу. Его зачёсанные назад волосы, поредевшие на темени и на висках, уже совсем седые, обрамляли высокий, словно рубцами изборождённый лоб. Дужка золотых очков с неоправленными стёклами врезалась в переносицу крупного, благородно очерченного носа. Рот у него был большой, то дряблый, то вдруг подтянутый и узкий; щеки худые, в морщинах; изящно изваянный подбородок переделывала мягкая чёрточка. Большие испытания, казалось, пронесли над этой часто страдальчески склонённой набок головой; и всё же эти черты были высечены резцом искусства, а не тяжёлой и тревожной жизни. За этим лбом родилась сверкающая, как молния, реплика в разговоре Вольтера и короля о войне. Эти усталые глаза с пронизывающим взглядом за стёклами очков видели кровавый ад лазаретов Семилетней войны. Искусство и там, где речь идёт об отдельном художнике, означает повышенную жизнь. Оно счастливит глубже, пожирает быстрее. На лице того, кто ему служит, оно оставляет следы воображаемых или духовных авантюр; даже при внешне монастырской жизни оно порождает такую избалованность, переутончённость, усталость, нервное любопытство, какие едва ли может породить жизнь, самая бурная, полная страстей и наслаждений»<sup>326</sup>.

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.

Масштабная панорама по Венецианскому заливу, дворцам 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

---

<sup>326</sup>Манн Т. Ранние новеллы. С. 569 - 570.

кресле, закутанном в мягкий плед, мы без труда распознаём трагического героя, способного вместить в себя ужас минувших веков.

Томас Манн создаёт описания не просто многослойные. Они отсылают к бесконечности. За короткой (действительно короткой, ведь и сам рассказ невелик по объёму) зарисовкой заурядного путешествия в гондоле стоят бесконечные ряды образов, ведущих к невыразимому: «Кто не испытывал мгновенного трепета, тайной робости и душевного стеснения, впервые или после долгого перерыва садясь в венецианскую гондолу? Удивительное судёнышко, без малейших изменений перешедшее к нам из баснословных времён, и такое чёрное, каким из всех вещей на свете бывают только гробы, – оно напоминает нам о неслышных и преступных похождениях в тихо плещущей ночи, но ещё больше о смерти, о дрогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии. И кто мысленно не отмечал, что сиденье этой лодки, гробово-чёрное, лакированное и чёрным же обитое кресло, – самое мягкое, самое роскошное и нежащее сиденье на свете?»<sup>327</sup>

За этим описанием видятся не только баснословные времена, но и образы смерти, понимаемой как путешествие за границу физического мира в недостижимую область сакрального.

Литературное описание создаёт образ многослойный. Многослойность этого образа определяется внутренним временем художника. Если коротко, то это время души. Время души художника. И возможность работы с такими образами определяется духовными возможностями творца – режиссёра и художника. Движение души автора становится источником визуальной образности.

Об этом удивительно точно пишет сам Томас Манн: «Возбуждённый дневным трудом (тяжким, опасным и как раз теперь потребовавшим от него максимальной тщательности, осмотрительности, проникновения и точности воли), писатель и после обеда не в силах был приостановить в себе работу продуцирующего механизма, того «*totus animi continuus*» [бесперывное движение души (лат.)], в котором, по словам Цицерона, заключается сущность красноречия; спасительный

---

<sup>327</sup> Там же. С. 557.

дневной сон, остро необходимый при всё возраставшем упадке его сил, не шёл к нему»<sup>328</sup>.

«Бесперывное движение души» – и составляет сюжет произведения искусства, источник его образности. Оно и определяет временную форму произведения. Эта образность может создаваться вербальными средствами, средствами языка, как происходит в литературе. Может создаваться аудиовизуальными и вербальными средствами, как происходит в кино.

Литературный квазивизуальный образ несопоставим 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.

Вопрос о том, как создаёт литература аудиовизуальный образ в сознании, а вернее сказать, в душе читателя, представляется чрезвычайно интересным и требует серьёзных теоретических усилий. Иными словами, разрешения требует вопрос о том: «Как видит читатель литературный текст?» Как формируется время образа, возникающего в душе воспринимающего субъекта?

Горизонтальное время в литературе и кинематографе устроено похожим образом. Это время, в котором разворачивается авторская мысль.

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

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

---

<sup>328</sup>Манн Т. Ранние новеллы. С. 557.

произведения. При потере размерности вертикального времени происходит, по сути, омертвление всей художественной ткани, созданной писателем.

### 3.4. Художественное время и эмоциональный строй кинематографического произведения

В какой мере художественное время определяет эстетическое воздействие фильма?

Василий Кандинский в своей программной книге «О духовном в искусстве» пишет: «Всякий предмет (без различия: т. е. создан ли он непосредственно "природой" или человеческими руками) есть не что иное, как определённое существо со свойственной ему жизнью и вытекающим отсюда воздействием»<sup>329</sup>.

Фильм есть существо, жизнь которого организована временем, и через время жизнь, свойственная фильму, воздействует на зрителя. Андрей Тарковский полагал, что именно за временем зритель приходит в кинотеатр: «Время, запечатлённое в своих фактических формах и проявлениях, — вот в чём заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. Эта идея позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возможностей кино, о его колоссальном будущем. Исходя из неё, я и строю свои рабочие гипотезы, практические и теоретические. ...Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идёт туда за временем — за потерянным ли? или за упущенным, или за не обрётённым доселе»<sup>330</sup>.

В своих возможностях непосредственно передавать эмоции кино сравнимо только с музыкой. При всех изменениях, которые пережил кинематограф в течение века, он остаётся искусством, которое одновременно смотрят множество людей. Зритель по-прежнему идёт в кинозал за эмоциями. Эмоции одного зрителя входят в резонанс с эмоциями других зрителей, в зале возникает удивительное единение

---

<sup>329</sup>Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Издание второе исправленное и дополненное / Под. ред. Н.Б. Автономовой, Д.В. Сарабянова, В.С. Турчина. Т. I. 1901–1904. М.: Гилея, 2008. С. 199.

<sup>330</sup>Тарковский А.А. Запечатлённое время // Искусство кино. 2001. № 12. С. 42.

в смехе, страхе или печали. В этом во многом заключается особое удовольствие от просмотра.

Именно поэтому в задачи сценариста входит точное понимание того, какие эмоции должно вызывать его произведение. Ошибки тут совершенно недопустимы. Скука в зале – это всегда ошибка сценариста, изъян драматургии.

Существует ли связь между эмоциональным зарядом фильма и строением художественного времени?

Представим себе ситуацию, когда художественный фильм идёт на экране в темноте зрительного зала, транслируется по телевидению, и тут внезапно ткань фильма разрывается и в неё входит реклама. Зритель переключается на новое зрелище. Он на время забывает о том, какой фильм смотрит. Поэтому часто после перерыва на телеэкране появляется титр с названием прерванного фильма. Целостность временной структуры фильма оказывается погубленной. Может произойти иначе. Желая избежать агрессивных образов рекламы, зритель переключает канал. Смотрит его до тех пор, пока снова не наткнется на рекламу. И так далее. Он сам инициирует процедуру распада художественного времени фильма и потому имеет дело с неструктурированным потоком обломков самых разнообразных художественных форм.

Произвольный монтажный стык рождает новые значения, эмоциональный заряд ранее возникшего образа полностью уничтожается. Чудовищные кадры хроники могут соседствовать с фрагментами мультфильма или спортивного репортажа. Кроме того, эмоциональной анестезией являются бесконечные повторы одних и тех же образов в анонсах, после перерыва на рекламу.

Создатели телевизионных программ это понимают и пытаются этому противостоять.

Реклама идёт с повышенным звуком. Её образы становятся всё ярче и агрессивнее. Они напрямую адресованы чувственной сфере зрителя. Телевизионные шоу всё чаще включают интерактивные процедуры: разные формы телефонного голосования, участие зрителя в викторинах и тому подобное. Ситкомы используют включение закадрового смеха в качестве подсказки дезориентированному в эмоциональном отношении зрителю – это смешно, тут

надо смеяться. Попытки противостоять эмоциональному оупению зрителя едва ли оказываются удачными. Сама природа временной организации образов в процессе телевизионного показа не предполагает целостности: зритель всегда свободен нажать кнопку пульта.

Эмоциональное воздействие распадающегося времени крайне неэффективно.

Таким образом, существует прямая связь между целостностью временной формы произведения и его эмоциональным зарядом. Необходимо выявить конкретное содержание этой связи. В теоретической поэтике отношение между типом художественной целостности произведения и его эмоциональной окраской закреплено в понятии модуса художественности, который трактуется как «всеобъемлющая характеристика художественного целого, некоторая стратегия оцельнения художественной реальности, предполагающая внутреннее единство эстетической ситуации, управляемой единым творческим законом; соответствующий тип героя и окружающего его воображаемого мира; соответствующие авторская позиция и установка читательского восприятия; единая система ценностей и отвечающая ей поэтика»<sup>331</sup>.

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>332</sup>.

При этом речь идёт именно о цикле, так как развязка конфликта по сути есть повтор завязки но новом уровне. Структура кинематографического произведения представляет собой триадичный завершённый цикл:

**НАРУШЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ → РАЗВИТИЕ ДИНАМИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА → ВОССТАНОВЛЕНИЕ РАВНОВЕСИЯ.**

---

<sup>331</sup> Тюпа В.И. Модусы художественности // Поэтика слов, актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, 2008. С. 127.

<sup>332</sup> Макки Р. Цит. соч. С. 322.

Фаза «развитие динамического процесса» предполагает полное раскрытие противоречия, заложенного в начале произведения. Противоречие достигает своего апогея в кульминации. Этим объясняется сходство структуры кинопроизведения и мифа. Идея замыкания времени кажется чрезвычайно простой, но освоение её сознанием связано с острыми переживаниями новизны, преобразования мира. 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. В фильме Ларса фон Триера «Антихрист» циклическое время доминирует в эпизоде падения из окна ребёнка. Закономерность и предопределённость гибели мальчика подчёркивается высоким строем музыки Г.Ф. Генделя из оперы «Ринальдо», звучащей за кадром. Введение циклического времени подчёркивается вращением барабана стиральной машины, прекращающееся в момент, когда ребёнок разбивается. Музыка замолкает. Сворачивается то, что было указано тремя стражниками-нищими «Скорбь», «Боль» и «Отчаяние». Ужасное эстетизируется Триером и становится гармоничным. Этот мир создан дьяволом. Он слишком плох для ребёнка. Аллегорические скульптуры Боли, Скорби и Отчаяния отмечают границы цикла.

Стрела времени замыкается, начало соединяется с концом, смерть и рождение становятся нерасторжимым единством. Время линейное преобразуется в циклическое. Конфликт разрешается. Качество удовольствия, возникающее при этом у зрителя, зависит от глубины и характера конфликта произведения, от его масштаба. Отсюда, например, яркость трагического катарсиса, рождённого противостоянием Человека и Судьбы. Этот конфликт должен быть освоен, пережит автором.

Хэппи-энд представляет собой завершение линии *героя* и поэтому не сопоставим с катарсисом. Герой гибнет, претерпевает поражение в столкновении с судьбой, а зритель испытывает катарсис. Или, напротив, в трагикомедии «Книги Просперо» (экранизация «Бури» Шекспира Питера Гринуэя) можно говорить о катарсисе при счастливом финале.



В художественном произведении достижение катарсиса определяет для зрителя высокий уровень художественности; если его нет, вместо него примитивный хеппи-энд, то это, по общему определению, голливудская или соцреалистическая пустышка. «Пустышки» заимствуют внешние формы работы со временем, упрощая а, вернее, «уплощая» их за счёт оскудения самого источника становления во времени, конфликта. В случае идеологического заказа любого рода, проблема не в том, что предлагает заказ в качестве конфликта, а в том, что автор, может быть при всей ремесленной оснащённости, к нему вполне равнодушен. Он торопится с утверждением заказанного набора ценностей, степень неопределённости падает. В таких произведениях увядает прежде всего нелинейное время. Напротив, циклическая форма выходит на первый план. Возникает ощущение статики. (В давних фильмах грузинского режиссёра Михаила Чиаурели, посвящённых И.В. Сталину, статика переходит в некое особое качество, достигает уровня монументальности, сюжетный текст превращается в бессюжетный, по сути, в орнаментальную композицию).

Катарсис - понятие динамическое, он теснейшим образом связан не с ценностью как таковой (декларация ценностей – статика, становление ценности – динамика). Для возникновения катарсиса нужны две формы времени: нелинейное и циклическое. Нелинейное – является источником неопределённости, возможности возникновения нового. Циклическое - придаёт этому новому статус свершившегося, возникшего из хаоса.

Вопрос искусства – это не вопрос намерений автора. Гармоничное сосуществование дух форм воспринимается как чудо, давая художественному произведению живое дыхание. Катарсис и его эстетическое воздействие теснейшим образом связан со становлением нового.

Эстетическое удовольствие, испытываемое зрителем во время просмотра фильма, связано не только с энергией неопределённости, но и с восстановлением 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.

Речь идёт, разумеется, не о назывании автором антиномий, а о попытке сопоставить, а вернее, столкнуть внутри художественного целого различные системы ценностей. Именно системы. Поэтому о разжёвывании речи быть не может. Иногда, системе может быть противопоставлена лишь одна ценность (про слезинку ребёнка писать неловко). Но вот эта одна ценность, возможно, стоит целого мира. В художественном тексте это будет не утверждением, а возможностью. У этой ценности должен быть шанс – нелинейное время. Должна быть вероятность того, что другая система ценностей *может* утвердиться.

Слабое давление сил рока на героя снижает эмоциональную напряжённость всего фильма, поэтому значительные усилия драматурга тратятся на прояснение того, чем рискует герой, двигаясь к своей цели.

Другое обстоятельство, разрушительное для эмоционального строя фильма, – слабый положительный полюс истории. В первом случае зритель перестаёт сострадать герою, во втором – над зрителем буквально совершается насилие. Его вынуждают принять «правду» героя, потому что «правды» у самого автора нет. Положительный полюс истории оказывается слабым, катарсиса как наиболее мощного результата художественно-эстетического воздействия времени фильма не возникает. Катарсис является следствием переживания зрителем становления новой реальности, через ломку старого, отжившего. Отсюда и переживание собственного внутреннего очищения: «Я способен увидеть новое! →Я способен быть другим. →Я новый!»

Авторская позиция и характер восприятия произведения рассматриваются в нерасторжимом единстве.

Модусы художественности представляют собой типологические модификации эстетических категорий, таких, как героическое, трагическое, комическое, идиллическое, элегическое, драматическое, ироническое и др.

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

Героический модус рождается из совмещения внутренней данности бытия «я» и внешней заданности его 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.

В «Балладе о солдате» Алёша Скворцов лишён всякой сложности, в каждом эпизоде он совершает своего рода самопожертвование, отдавая время своего отпуска незнакомым людям. Но зритель с самого начала знает, что Алёше суждено погибнуть, поэтому минуты отпуска уравниваются с минутами короткой жизни. Алёша идёт не в будущее, а в вечность. Отсюда весь высокий эмоциональный строй картины, острота переживания за героя и восхищение им.

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.

В насквозь пронизанной иронией картине Квентина Тарантино «Бесславные ублюдки» в героическом модусе решается эпизод убийства непреклонного сержанта Вернера бейсбольной битой. Героизм Вернера дополнительно подчёркивается съёмкой в рапиде.

Расколотовость, расщеплённость внутреннего «я» персонажа не разрушает героический высокий настрой. Поэтому говорить о внутреннем «экзистенциальном» времени героя не приходится. Героическое в этом отношении устроено просто. Однако, работая с модусом героического, сценарист должен ощущать сопричастность своих персонажей вечности. Во всяком случае, отчётливо понимать, за что они умирают.

Вечность обязательно входит во временную структуру фильмов героического модуса. Сотников – персонаж фильма Ларисы Шепитько «Восхождение» – изначально показывается обыкновенным человеком, с

присущим ему страхом смерти. Когда он ощущает этот страх особенно остро, например, в сцене ранения, актуализируется его внутреннее время. Обледенелые ветки кустов мы видим глазами Сотникова. Финал картины решён совершенно иначе. Перед лицом вечности герой обретает внутреннее временное единство.

Напротив, время Рыбака оказывается всё больше расколотым. Всё глубже брешь между ним и миром. Линия Рыбака связана с другим модусом художественности – с трагическим.

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

Анализируя понятия вины, Р.Г. Апресян пишет: «...Кант показал, что моральная вина не является "передаточным обязательством", подобным денежному (т.е. долгом, который может быть перенесён на любое другое лицо); она представляет собой выражение глубоко личного обязательства. По П. Рикёру, вина символизируется в суде, который, "метафизически перенесённый в глубины души", становится тем, что называют "моральным сознанием". Как и Гегель, Рикёр видит в чувстве вины одно из проявлений двойственности сознания, внутреннего диалога, посредством которого осуществляется самоанализ и самонаказание»<sup>333</sup>.

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

В фильме Алена Рене «Хиросима, любовь моя!» героиня занимает позицию самообвинения: «Смотри, как я тебя забываю!»

Право на суд над самим собой отстаивает перед своими бывшими сослуживцами Макс, герой фильма Лилианы Кавани «Ночной портье».

Обвиняет себя Рыбак, герой фильма «Восхождение», мучительно ощущая необратимость содеянного, бесконечную оторванность от своих, от своего прошлого. Он пытается добровольно лишиться себя того, чем дорожил больше всего на свете. Рыбак пытается умереть, но смерть не даётся ему.

---

<sup>333</sup>Апресян Р.Г. Вина // Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Ит-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд; Научн. ред. совет: предс. В.С. Степин. Т. 1, М.: Мысль, 2010. С. 401.

Сложная процедура суда над собой осуществляется героем в рассказе Ф.М. Достоевского «Кроткая», и именно эту процедуру пытаются перенести на экран режиссёры, пренебрегая тем обстоятельством, что внутреннее время трагического героя не может быть устроено просто.

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. В визуальный ряд фильма вводятся деформации, гротескные образы, соответствующие состоянию внутренней оторванности персонажа от мира.

В фильме Витторио де Сика «Похитители велосипедов» отчуждённость отца и сына от внешнего мира и друг от друга показана через разделяющих их молодых священнослужителей, говорящих на незнакомом для персонажей языке.

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 внутренний 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.

Анжело протягивает флейту слепому Эдипу – именно сейчас перед Эдипом открывается возможность принять свою судьбу и тем самым вырваться из-под её власти.

Безработный Антонио из фильма «Похитители велосипедов» получает предсказание от прорицательницы Сантоны: «Иди, найдёшь сейчас или не найдёшь никогда. Постарайся меня понять!» Это слова-предупреждение: может получиться так, что поиски велосипеда придётся остановить. К этому моменту ценностная картина фильма уже ясна. За своё движение к ускользающей цели Антонио платит непомерно высокую цену: он всё больше отдаляется от сына

Бруно, «ведёт себя как отчим». Антонио пренебрежёт предсказанием Сантоны. Самый напряжённый момент фильма, когда, оставшись один, Антонио решается на преступление.

Все усилия драматурга в этой сцене направлены на создание времени взрыва. Для зрителя остаётся надежда, что маленький Бруно вот-вот вернётся, что из подъезда выйдет хозяин велосипеда и преступление не состоится, так и останется шальной, возникшей от отчаяния мыслью измученного поисками Антонио. Зритель объят ужасом и состраданием, ведь Антонио утратил велосипед из-за роковой неосторожности, а последствия его падения ужасны. Он тот самый без вины виноватый, которым и бывает обыкновенно трагический герой.

Наконец Антонио совершает выбор: рывком бросается он к чужому велосипеду и тут же оказывается схваченным. Бруно подрос к моменту, когда его отца волокут в полицию. Из жалости к ребёнку Антонио отпускают, но непоправимое уже случилось. Герой теряет главное, что у него было, чувство собственного достоинства, уважение маленького сына.

Трагедия приводит зрителя к переживанию катастрофы, к которой приходит герой. Однако всё равно получает особое эстетическое удовольствие. Удовольствие от пережитого катарсиса. Важнейшим обстоятельством здесь является то, что зритель оказывается сопричастным высшей правде, этическому закону. Катарсис строится на точном различии автором того, где свет, а где тьма.

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. Слабое давление сил рока на героя снижает эмоциональную напряжённость всего фильма, поэму значительные усилия драматурга тратятся на прояснение того, чем рискует герой, двигаясь к своей цели.

Другое обстоятельство, разрушительное для эмоционального строя трагедии, – слабый положительный полюс истории. В первом случае зритель перестаёт сострадать герою, во втором – над зрителем буквально совершается насилие.

Фильм Юрия Быкова «Майор» начинается мощной перипетией. Герой картины, майор полиции Соболев, мчится к жене в роддом, он торопится, превышает скорость. Утро, машин мало, и на пустом загородном шоссе это будто бы безопасно. Но, как и следует ожидать, роковая неосторожность на дороге ведёт к трагедии: майор насмерть сбивает мальчика на глазах матери. На помощь спешит верный друг-сослуживец Павел. Он предлагает герою выбор: ты можешь поступить по совести и сесть в тюрьму, но если ты решишь иначе, попросишь меня вытащить тебя сухим из воды, я помогу – дело будет закрыто. Нелинейное время, как и должно быть в трагедии, очень активно.

Майор Соболев сидеть в тюрьме не хочет и просит Павла помочь. Таково его решение, запускающее механизм развития действия. Друг соглашается. Он последовательно убирает следы преступления майора, пока не возникает ситуация, когда надо убрать единственного свидетеля преступления – мать ребёнка. И тут Соболев решает порвать с той системой, на которую работал, не щадя жизни, долгие годы, системой, теперь ставшей на его защиту. Он похищает свидетельницу с тем, чтобы спасти ей жизнь.

Майор сделал выбор. Дальше герой должен идти до конца и заплатить жизнью. Однако в картине происходит сбой. Соболев в финале картины убивает женщину из пистолета. Сюжет ломается. Однако на самом деле это происходит не в тот момент, когда майор отводит её к романтическим камышовым зарослям и с извинениями спускает курок, а чуть раньше, когда несчастную женщину, потерявшую сына, заставляют оправдать убийцу, в тот самый момент, когда на её отчаянный вопль: «Как вас земля носит?» – ей отвечают: «Так же, как и тебя». И она принимает «правду» насильников и убийц.

Зрителя вынуждают принять «правду» героя, потому что «правды» у самого автора нет. Положительный полюс истории оказывается слабым, очищение от аффекта не возникает. А значит, зритель лишается удовольствия от ощущения, что он сам причастен нравственной правде, от удовольствия этического посыла, содержащегося в катарсисе.

Совершается насилие над зрителем, чувствующим, что герой не получает наказания за свой изначально неправильный выбор. Это происходит от

ослабления альтернативного фактора, положительного ценностного полюса истории, что, в свою очередь, ведёт к невозможности работать со временем взрыва.

Веер возможностей перехода из настоящего в будущее сворачивается в однонаправленный вектор. Эмоционального взрыва нет. Напротив, возникает глухое раздражение от разочарования и в герое, и в сюжете. Формируя художественное время трагического сюжета, обязательно следует учитывать роль нелинейного времени в создании катарсиса.

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 идиллия, 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.

Таково время в эпизоде фильма Джеймса Кэмерона «Титаник», когда главная героиня фильма, юная аристократка по имени Роза, танцует на нижней палубе среди простолюдинов. Она только часть общего действия: музыки, мелькания лиц, стука башмаков.

В идиллическом модусе художественности герой не имеет своего особого, отдельного от других времени, но его жизнь обладает полнотой счастья.

Такой эпизод ничем не омрачённого счастья есть в «Похитителях велосипедов», когда Антонио с сыном Бруно утром отправляются на работу. Эпизод строится так, что создаётся впечатление, будто вместе с ними на работу отправляется весь Рим. Время героя включается в звучный согласный аккорд других времён.

В фильме Федерико Феллини «Амаркорд» идиллической можно назвать сцену семейного обеда, яркую и многоголосую: шумные дети, ссорящиеся



родители, служанка, флиртующая с дядей, бабушка, хватающий служанку самым нескромным образом, и дядюшка, жонглирующий для развлечения детей. Из всего этого хаоса рождается ощущение счастья, полное и радостное. Объединение персонажей вокруг общего действия – излюбленный приём Феллини.

Время «Амаркорда» – это «прошлое в настоящем», но в идиллических кусках картины возникает скорее «настоявшее прошлого», причём «настоящее» обладает особой звучностью и полнотой.

Стихотворение, которое читает бабушка Титто во дворе своего дома: «Пух по небу полетел, зачинит здесь зимы предел...», – продолжает мальчишка на городской площади: «А пушинки вверх летят – про конец зимы твердят». Потом рассказ о пушинках подхватывает прохожий: «Когда в нашем городе летит пух, это начало весны». А вслед за ним адвокат: «Это такие пушинки, знаете, они летят над кладбищем, где усопшие покоятся с миром».

Время одного персонажа накладывается на время другого, возникает единый временной поток. Само собою возникает слово «процессия»: персонажи движутся в одном направлении, объята 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!»

Так строится время эпизодов встречи весны или путешествия к гигантскому морскому судну «Rex» в сцене автомобильных гонок. Множество отдельных существований связываются в одном действе, создавая полноту и остроту переживания настоящего.

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».

Яркая эмоциональность фильма режиссёра Андрея Хржановского «Полторы комнаты» объявлена заранее во фразе, уточняющей название: «Сентиментальное путешествие на родину». В интервью, опубликованном в журнале «Искусство кино», А. Хржановский говорит о тональности фильма: «Настроение светлой печали, ностальгии... По человеческим чувствам, естественным и неизменным во все времена»<sup>334</sup>.

Это фильм о поэте Иосифе Бродском, о его возвращении в город своего детства. Но путешествие в памяти начинается раньше, ещё до того, как Бродский ступил на палубу океанского лайнера. Оказавшись на палубе, герой поясняет содержание своего путешествия: «Я всегда считал, что путешествие – это лучшее время для воспоминаний, особенно путешествие по воде. Ведь вода это образ времени». Это путешествие назад, в прошлое, в то время, когда родители были живы, когда родились первые стихи, первое ощущение себя поэтом.

Время вспоминающего – это особое уединённое время, когда происходит разговор со своею собственной душой.

Время героя в произведении элегического модуса – это обособленное время. Оно состоит из потока мимолётных состояний душевной жизни, этот поток направлен в исчезнувшее навсегда прошлое. Отсюда тихая светлая грусть, особое прощальное настроение.

Герой переживает необратимую оторванность от тёплого живого бытия, к которому был причастен всем своим существом.

В картине есть замечательная сцена телефонного разговора: поэт звонит из Америки родителям домой. Всё в той же питерской коммуналке, в которой прошло детство поэта, постаревшая мать берёт телефонную трубку. С чужбины, из потустороннего мира звонит сын, чтобы вспомнить строчку уже стирающегося из памяти стихотворения, строку военной песни. Это важно, очень важно. Мать вспоминает. Вспоминает, понимая всю насущность, всю остроту этой потребности

---

<sup>334</sup>Хржановский А.Ю. В сторону фильма. Искусство кино. №5, 2009 год. С. 39.

– восстановить рвущуюся живую связь с Родиной, с прошлым. Вспоминают все жильцы коммунальной квартиры. И вот уже они все вместе поют: «И лежит у меня на ладони незнакомая ваша рука».

Обнаруживается удивительное единение людей, то, чего лишён поэт в изгнании, находясь среди тех, для кого вся русская поэзия свелась к одной непристойной рифме.

Хржановский говорит: «Мне очень дорога мысль Бродского, высказанная им неоднократно, о том, что для нашего поколения, для определённого его круга, споры о Данте и Мандельштаме были существеннее всего того, что имело видимость актуальности. То есть речь шла о культуре как об основе и мере всего жизнеустройства. О культуре – либо её отсутствии. О способности мыслить образно и воспринимать образную речь как о высшей творческой способности человека. И о том, что "с человеком, читающим стихи, невозможно ничего сделать"»<sup>335</sup>.

Ностальгия героя – это тоска по ценностям, лежащим над «видимостью актуальности», тоска по утраченному. По утраченному единству людей, спаянных общей историей и верой. В фильме есть волнующий и значительный эпизод переключки укрывшихся от бомбёжки в церкви. В стенах православного собора звучат имена русские, еврейские, татарские – создаётся удивительное единство людей, спаянных общей судьбой и общей надеждой. Поэт всегда свободен, ведь «с человеком, читающим стихи, невозможно ничего сделать». Но без Родины, вне своей культуры, культуры особой, живущей вечным, поэт перестаёт быть поэтом.

Ностальгия тут – тоска по утраченному времени, времени, когда споры о Данте важнее куска хлеба, а люди вокруг спаяны единством. Это единство утверждается как бывшее, существовавшее и ценное. Отсюда элегическое отношение к прошлому.

Фильм «Груз-200» режиссёра Алексея Балабанова несёт отпечаток тоски по прошлому. Тема импотенции утопии становится центральной в фильме и разрешается в аллегории: импотентная власть вместе с мёртвым героем и похотливым хамом не способна вызвать любовь. Патологический ужас распада

---

<sup>335</sup> Хржановский А.Ю. В сторону фильма. Искусство кино. №5, 2009 год. С. 42.

осуществляется под звучание лирических советских песенных хитов. Из этого контрапункта и рождается болезненное ощущение утраты, сожаление о том, что утопия не состоялась.

Тоскливым бледненьким утром растерявшийся герой картины, заведующий кафедрой марксизма, опасливо приходит в пустующий храм.

На первый взгляд следующая картина режиссёра Балабанова «Морфий» – экранизация ранних рассказов М. Булгакова «Записки молодого врача». Но это на первый взгляд. Мотивы отдельных рассказов, а вернее, фрагменты рассказов объединены в фильме единой темой. Темой гибели и разрушения. В финале картины рушится не только жизнь героя, рушится империя. За этим разрушением встаёт вовсе не «заря новой жизни», а видится власть хама, тьма беспросветная и безнадежная, от которой нет спасения. Почти метафорично появление героя в храме. Кажется, там он оказывается только затем, чтобы ввести в вену очередную дозу морфия. Но тут происходит невероятное: священник накрывает голову наркомана епитрахилью, благословляя его. Возникает странная и сомнительная ассоциация: «Религия – опиум для народа». Внутренний эскапизм становится единственной возможностью уйти от распада.

Кажется, мрачнее невозможно. Сама утрата переживается как событие тотальное, уничтожающее будущее как таковое. Ни в «Грузе-200», ни тем более в «Морфии» его просто нет. Будущее принципиально выведено из художественного времени фильма. В прошлом оплакивается бесприютность и бессмысленность настоящего. Здесь речь идёт не о тоске по империи, а, по-видимому, о фиксации на травме. Надлом, разрушение старого предполагают появление нового, освобождение. Вот это будущее, пусть не наступившее, но возможное, могло бы стать предметом художественного исследования. Но не становится. Внутреннее «я» режиссёра обособлено. Это обособление, желание и невозможность прилипнуть к человеческому, какому угодно, услышать живой голос выразились с невероятной остротой, наверное, в самом эмоциональном фильме режиссёра «Я тоже хочу», в котором будущее и есть исчезновение, полное, необратимое.

На границе разрушенной страны происходит действие фильма Михаила Калатоцишвили «Дикое поле». Перед нами дальняя окраина рухнувшей империи –

исчезающий, ускользающий мир. Ещё чуть-чуть, и хрупкую жизнь людей поглотит вечность. И останутся безмерно прекрасные голубые вершушки гор вдалеке, высокое изменчивое небо и выжженная степь – дикое поле. Смерть уже стережёт всех, живущих здесь, на краю земли. Отсюда постоянная тревога в фильме. Ждёт чёрный человек главного героя Дмитрия, о неясной тревоге говорит милиционер Рябов: мол, нехорошо в степи.

И вот здесь, на границе бытия, живут люди – добрые, умные, наивные и доверчивые, как дети. Называют друг друга не иначе, как по имени и отчеству. У них общий кровоток – именно к этой мысли подводит эпизод переливания крови. И каждый заинтересован в жизни другого: «Ты только не умирай, Александр Иванович, ты только не умирай!» Это мир, в котором можно жить вечно, «здесь люди не умирают». И веруют в Бога так же естественно, как будто он здесь же рядом, только молчит. И есть другой мир, там, за границей земного бытия, который нельзя ни описать, ни выразить. В том, ином мире есть своя иерархия, и не всякий попадёт туда, где могут быть только герои.

Но почему же так тяжело жить и так тошно: «война бы началась», «затосковал, не та масть пошла»?

Главная эмоция фильма – тоска по утраченному, была какая-то иная общая для всех жизнь и кончилась: «Раньше больница была, палаты белые, за больницей самолёт стоял маленький». Раньше всё было иначе. О прошлом постоянно напоминает музыкальный ряд картины: то зазвучит голос Утёсова, то Руслановой. Прошлое начинает ощущаться плотно, почти физически. Что-то случилось, а будет только хуже. Случилось то, что этих людей предали. Об этом говорит сам представитель власти Рябов: «В районе суки, в области суки, в Кремле суки – продали!» Рябов стоит тут не за страх, а за совесть, как стоит доктор Дмитрий Морозов, изо всех сил противостоя одичанию.

Финал картины даёт надежду: хочется верить, что у людей, с таким удивительным единением борющихся за жизнь праведника, есть будущее.

В фильмах, время которых устроено как поток, направленный в прошлое, возникает своеобразная визуальная ситуация. Вещественный мир этих картин

несёт на себе печать разрушения, он сам как бы стремится к исчезновению. Отсюда образы руин, образы тления.

В фильме Юрия Норштейна «Цапля и журавль» время проходит, оставляя следы разрушения. Исчезает история, век, эпоха военных маршей и томных взглядов, барских усадеб с ротондами и вечерним самоваром. Всё проходит. Отсюда острая печаль, исходящая от сказки о Цапле и Журавле, рассказанной как история о невозможной любви.

Элегическое настроение возникает в фильмах Андрея Тарковского, когда в ткань картины вводятся образы исчезновения. Так, исчезает с полированной поверхности стола след от горячей чашки, затухают колебания от упавшего на пол стекла керосиновой лампы. Рождается острое переживание – время проходит.

Кинематограф формировался в эпоху, когда человечество столкнулось с катастрофами планетарного масштаба, отношения внутреннего «я» отдельного человека и внешнего мироустройства предельно осложнились. Отсюда осознанное желание художника отстраниться от реальности, явиться зрителю непричастным к происходящему, вывернуть всю внешнюю логику наизнанку.

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.

Иронический мир чрезвычайно просторный. 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.

О Франсуа Рабле, творившем на рубеже эпох, М.М. Бахтин пишет: «Задача Рабле – собрать распадающийся мир (в результате разложения средневекового мировоззрения) на новой материальной основе. Средневековая целостность и

закругленность мира (как она ещё была жива в синтетическом произведении Данте) разрушена. Разрушена была и историческая концепция Средневековья – сотворение мира, грехопадение, первое пришествие, искупление, второе пришествие, Страшный суд, – концепция, в которой реальное время было обесценено и растворено во вневременных категориях. Время в этом мировоззрении было началом только разрушающим, уничтожающим и ничего не созидующим. Новому миру нечего было делать с этим восприятием времени. Надо было найти новую форму времени и новое отношение времени к пространству, новому земному пространству. <...> Надо было противопоставить эсхатологизму продуктивное творческое время, время, измеряемое созиданием, ростом, а не разрушением»<sup>336</sup>.

Мир иронического произведения широк, просторен, он может быть заполнен множеством вещей, которыми прихотливо манипулирует автор. С какой лёгкостью играют историческими событиями и фигурами Гринуэй в «Чемоданах» или Квентин Тарантино в «Бесславных ублюдках».

В ироническом произведении вещи могут быть организованы отнюдь не логикой внешнего мира, а логикой автора.

Анализируя мир романа Рабле, Бахтин пишет: «Построение рядов – специфическая особенность художественного метода Рабле. Все разнообразнейшие ряды у Рабле могут быть сведены в следующие основные группы: 1)ряды человеческого тела в анатомическом и физиологическом разрезе; 2)ряды человеческой одежды; 3)ряды еды; 4)ряды питья и пьянства; 5)половые ряды (совокупление); 6)ряды смерти; 7)ряды испражнений. Каждый из этих семи рядов обладает своей специфической логикой, в каждом ряду свои доминанты. Все эти ряды пересекаются друг с другом; их развитие и пересечения позволяют Рабле сближать или разъединять всё, что ему нужно. Почти все темы обширного и тематически богатого романа Рабле проведены по этим рядам»<sup>337</sup>.

---

<sup>336</sup>Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб: Азбука, 2000. С. 137.

<sup>337</sup>Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. очерки по исторической поэтике. С. 99.

Бахтин говорит об образовании рядов как о специфике мира Рабле, однако образование рядов, цепочек вещей, объединённых по какому-либо признаку, находим и у Гринуэя в «Чемоданах» или в «Книгах Просперо», например: «Книга воды», «Книга растений».

Мир фильмов режиссёра бесконечно широк и при этом жёстко организован. Н.Б. Маньковская пишет: «Гринуэй проводит инвентаризацию, каталогизацию, систематизацию искусства XX века»<sup>338</sup>. И далее: «...что касается живописных ассоциаций, то Гринуэй (художник по образованию) искусно вплетает в кинематографическую ткань, кажется, все «измы» XX века – от экспрессионизма и сюрреализма до поп-арта и даже соц-арта. И не только: идёт изощрённая игра с классической живописью. И даже классицистской»<sup>339</sup>.

Вещи и смыслы в ироническом тексте одинаково послушны авторам.

В эмоциональном отношении ирония сопряжена с ощущением свободы, радости, игры. Ирония связана со смехом и 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>340</sup>.

Но может не возникать ничего. И тогда ирония дышит пугающей пустотой, уничтожая остатки ценного, за которое пытается ухватиться человек. Эту двойственность иронии очень точно улавливает С. Кьеркегор в диссертации «О понятии иронии»: «Ирония бывает здоровьем, когда освобождает душу от пут всего относительного, и бывает болезнью, если способна выносить абсолютное лишь в облике ничто»<sup>341</sup>.

Особенности временной формы произведения оказываются тесно связанными с характером целостности фильма. При этом фильм понимается как

<sup>338</sup>Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов. В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 146.

<sup>339</sup>Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов. В.В. Триалог. Цит. соч. С. 147.

<sup>340</sup>Михайлов А.В. Ирония // Новая философская энциклопедия. С. 343.

<sup>341</sup>Kierkegaard S. Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. Frankfurt (Main), 1976, S. 83–84.



замкнутая система. Временная форма фильма тоже оказывается замкнутой. Зритель, испытывая ту или иную эмоцию, всё-таки остаётся зрителем. То есть чувствует, что образы на экране – это только иллюзия. Как бы ни сопереживал зритель трагической вине персонажа, он её не разделяет, не считает себя виновным. Экран надёжно защищает зону его комфорта, даже если человек, сидящий в зрительном зале, смотрит фильм в 3D и из экрана на него падают трупы фашистов, зритель всё-таки ощущает дистанцию между собой и зрелищем. Кинофильм всегда предполагает границу между тем, кто смотрит, и тем, что происходит на экране.

Это положение следует понимать как нормальное. В фильме Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» есть эпизод в кинозале, когда персонаж идущего на экране фильма Том Бакстер, засмотревшись на сидящую в зале Сесилию, покидает экран и выходит в зал. Одна из зрительниц в зале моментально теряет сознание, те же, кому удаётся сохранить присутствие духа, кричат: «Эй, парень, ты не с той стороны!». Попытки же других персонажей фильма обратиться к зрителям, сидящим в зале, вызывают бурю негодования: «Мы не за это платили деньги!» Размыкание художественного времени оказывается губительным для фильма: «Что вы нам показываете?! В афише было написано "романтическая комедия"! Верните деньги!»

Художественное время фильма и внутреннее время зрителя соприкасаются, но не образуют единого целого, если это не предусмотрено стратегией автора.

Однако разрушение этой границы может стать авторской стратегией. Разрушение «четвертой стены» предполагает прямое вторжение во внутренний мир зрителя, когда он вынужден виртуальную реальность принять, пусть ненадолго, как свою собственную.

В фильме Габриэля Агиона «Распутник» маркиза Гольбах подходит к краю экрана и широким взмахом рук приглашает зрителей принять приглашение на один из её бесконечный обедов. Её театральный жест никак не противоречит насквозь условному миру картины о философе-энциклопедисте Дидро и не разрушает зону комфорта зрителя, хорошо знакомого с театральной условностью.

На миг зритель становится частью несколько игривой, праздничной атмосферы картины.

Совершенно иное ощущение возникает, когда очень точно выстроенное время фильма Бернардо Бертолуччи «Конформист», внезапно размыкается в финале. И зритель оказывается один на один с пристальным взглядом героя, смотрящего на него в упор. Зритель становится если не ответственным за изначально ложный выбор героя, то, по крайней мере, вовлекается в ответ на вопрос: каким этот выбор должен быть. Не только для героя, но прежде всего для него самого. Одним кадром режиссёр наносит удар по конформизму самого зрителя.

В этом отношении финал «Конформиста» напоминает жутковатый финал фильма Фрица Ланга «М», возложившего на каждого, кто сидит в зале, ответственность за этику фашизма. В зале суда над маньяком-убийцей мать убитого им ребёнка спрашивает: «Кто нам вернёт наших детей?» И тут звучит ответ, адресованный каждому сидящему в зале: «Вы!» Убийцей оказывается не Ганс Бекерт, гротескно ужасный маньяк в исполнении Питера Лорре, а ты сам, сидящий в зале и готовый карать больного, но оправдать убийство из каких-либо рациональных соображений.

В ситуации подобного размыкания времени фильма говорить о комфорте зрителя не приходится.

Поразительный эксперимент над художественным временем фильма (или над внутренним временем зрителя?) ставит Михаэль Ханеке. В фильме «Забавные игры» зритель сталкивается с привычным экранным насилием: двое «вежливых» парней терроризируют семью, приехавшую на выходные в свой домик у озера. Разумеется, наблюдая за изошрёнными издевательствами, которым двое подвергают женщину, мужчину и их маленького сына, зрители не испытывают удовольствия. Напротив, зрелище внушает скорее ужас. И строится по законам триллера. Но вот в картине происходит перелом. На глазах несчастных родителей убит ребёнок. Вот тут мучитель поворачивается уже к зрителю. В его руках пульт от телевизора. Вопрос о жизни ребёнка предлагается решить зрителю, ведь фильм можно перемотать.

Весь ужас происходящего моментально выплёскивается в открытую брешь: груз вины ложится на зрителя. И в то же время зритель чувствует себя осмеянным, словно врасплох застигнутым за нечистым удовольствием подсматривания.

Размыкание времени произведения становится действенным приёмом тогда, когда происходит в драматические острые моменты фильма. В этом случае время фильма и время зрителя образуют единую систему, а воздействие кино оказывается качественно иным.

Анализ художественного времени фильма показывает, что время выступает как конструкция, несущая смысловое содержание фильма, как образ человеческой души и одновременно как медиатор, настраивающий зрительские эмоции.

Тут открывается огромная тема: «время произведения и время реципиента». Входя во внутреннее время зрителя, фильм подключает к себе дополнительные временные значения. Это касается прежде всего вертикального времени. Оно может существенно обогащаться, или, напротив, оскудевать, если какие-то пласты зрителем не считываются (вследствие резкого изменения контекста восприятия или других причин). При том что монтажное бытие фильма – развёртка времени по горизонтали – остаётся неизменным, сами стыки могут восприниматься по-разному. Этим определяется потенциал мощного художественно-эстетического воздействия кинематографа. Василий Кандинский утверждал принцип целесообразности подобного воздействия: «Так становится ясным, что выбор предмета (= созвучающий элемент формальной гармонии) должен исходить исключительно из принципа целесообразного воздействия на человеческую душу»<sup>342</sup>.

Катарсис – наиболее острое эмоциональное и духовное переживание, вызванное искусством.

Динамическая теория катарсиса не может быть построена без опоры на теорию художественного времени.

---

<sup>342</sup> Кандинский В.В. Цит. соч. С. 199.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Время является принципиальной характеристикой произведения кинематографа, его содержанием и формой. Временная ткань каждого фильма уникальна и всякий раз формируется заново в соответствии с художественным замыслом. В настоящей работе было исследовано существо этого процесса. Для этого были предприняты необходимые теоретические усилия:

- 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. Стенгерса; важнейшие предпосылки создания теории художественного времени выделены из работ П.А. Флоренского и Блаженного Августина;
- разработана и обоснована методология анализа темпоральности фильма; показано, что формирование временной конструкции фильма есть активный и сознательный творческий процесс, само понятие «монтажное мышление» самым тесным образом связано именно с тем, как художник мыслит время, процессы изменения во времени;
- 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;

- исследована связь художественного времени, понимаемого как процессуальная конструкция (горизонтальное время) 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 и принципиально несводимы 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 друг относительно друга;
- показано, что каждое кинематографическое произведение есть уникальная временная форма и в высоких своих образцах даёт развитую философию времени;
- выявлена фундаментальная связь временной формы фильма и основных элементов его поэтики; показана связь художественного времени и сюжета, показано, что персонаж фильма представляет собой сложную временную форму;
- выявлен характер трансформации времени литературного произведения при экранизации; литературный квази-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.

В работе со временем кино соединяет нарративные возможности литературы и изобразительные возможности живописи. Это единство делает кино несводимым ни к литературе, ни к живописи, является совершенно особым

синтетическим искусством, открывающим перед человеческим духом новые невиданные ранее горизонты.

Главный же вывод исследования, заключается в том, что кино способно непосредственно показать движение мысли, как способна литература, или же непосредственно показать бытие духа, как это делает живопись. Кинематограф - синтетическое искусство не потому, что является синтезом повествовательного и изобразительного начала, не по своим выразительным средствам, а потому, что может явить синтез мысли и духа.

Исследование художественного времени фильма, предпринятое в рамках настоящей работы, показывает, что найденные подходы могут быть плодотворными и вести к конкретным результатам. Возможности кино, а шире аудиовизуального искусства, предстают в новом свете. Воздействие кинематографа на зрителя во многом обусловлено строением художественного времени. Динамическая теория катарсиса не может быть построена без понимания временной структуры произведения.

За полученными результатами открываются широкие перспективы изучения времени в искусстве. Так, исследование горизонтального времени в настоящей работе ограничено анализом основных концептов времени в структуре фильма. При этом линейное время рассмотрено почти исключительно в форме исторического времени. Другие формы линейного времени практически не рассматриваются. Можно предположить, что, например, эсхатологическое время может иметь важное формообразующее значение для кино.

В настоящем исследовании рассмотрены концепты времени и вечности, выработанные по преимуществу западной культурой. Однако в дальнейшем было бы интересно рассмотреть, как реализуются в произведениях кинематографа концепты, созданные восточной философией времени.

Необходимо последовательно провести дальнейший анализ понятий теории нелинейной динамики и теории драматургии, не ограничиваясь только утверждением принципиальной возможности подобного сопоставления. Речь идёт прежде всего о выявлении содержательной стороны исторически сложившегося,

страдающего избыточностью и противоречивостью языка теории сюжетосложения.

С введением понятия вертикального времени открываются перспективы исследования времени фильма как структурированного потока аудиовизуальных образов сложной природы. При этом важно иметь в виду возможности кинематографа воспроизводить разнообразные динамики.

Важные перспективы дальнейших исследований открывает рассмотрение процессов становления человеческой души, которые моделирует кинематограф. Ясно, что душевные движения, воспроизводимые искусством, не ограничиваются только динамикой экстаза или динамикой прозрения, рассмотренными в настоящей работе.

Теория художественного времени даёт ключ к построению динамической поэтики фильма. Темпоральность пронизывает все элементы поэтики фильма. Необходимо прояснить связь художественного времени фильма и композиции фильма, выявить темпоральное содержание художественного стиля. Связь художественного времени и жанра отчётливо прослеживается в жанре триллера и детектива, для которых требования к строению художественного времени входят в жанровые конвенции. Вероятно, теория жанра может быть построена с учётом понимания строения художественного времени фильма.

Современный кинематограф стремительно меняется, меняется вообще роль искусства в культуре человечества. Границы произведения кинематографа и реальности оказываются подвижными, темпоральность фильма трансформируется. Исследование возникающей киноформы во временном аспекте представляет значительный интерес.

Эти замечания предваряют дальнейшие исследования художественного времени.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Августин А. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / Аврелий Августин. М.: АСТ, 2003. – 440 [8] с.
2. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. – 527 с.
3. Анализ драматического произведения. Л.: Изд. ЛГУ, 1988. –367 с.
4. Аксёнов Г.П. Причина времени. М.: Изд. ЛКИ, 2001. – 304 с.
5. Анисов А.М. Время и компьютер: негеометрический образ времени / А.М. Анисов. М.: Наука, 1991. – 152 с.
6. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: Учебное пособие. М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
7. Аристарко Г. История теорий кино / Г. Аристарко М: Книга по Требованию, 2012. – 352 с.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007. – 395 с.
9. Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм. М.: Изд. иностр. лит.,1960. – 206 с.
10. Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др.-греч. В. Аппельрота, П. Платоновой. СПб.: Азбука-Классика, 2008.– 352 с.
11. Аристотель. Политика: [Пер. с др.-греч.] / Аристотель. М.: Хранитель, 2006. – 393 с.
12. Аронсон О.В. К концепции «языка реальности» П.П. Пазолини // Автобиография. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. №1. М.: Логос, 2001. – 438 с.
13. Аронсон О.В. Коммуникативный образ кино (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с., ил.
14. Аронсон О.В. Метакино. М.: Ад маргинем. 2003. – 264 с.
15. Арутюнян С.М. Семиотические границы в искусстве. Дисс. докт. филос. наук: 24.00.01 /Арутюнян Славик Мравович; Москва. 2008. – 417 с.



16. Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени. Истоки, эволюция, перспективы. М.: Наука, 1982. – 259 с.
17. Ахундов М.Д. Пространство и время в физическом познании. М.: Мысль, 1982. – 253 с.
18. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. – 383 с.
19. Бабушкин С.А. Пространство и время в киноискусстве / С. А. Бабушкин. Курск: КГПУ, 1995. – 64 с.
20. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
21. Барт Р. S/Z / Р. Барт. М.: РИК Культура, Ad marginem, 1994. – 303 с.
22. Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
23. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт / Пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. М.: Ад Маригинем, 2011. – 272 с., фот.
24. Барт Р. Миф сегодня / Р. Барт. М.: Наука, 1989. – 346 с.
25. Барт Р. Система моды. статьи по семиотике культуры / Пер. с фр.. вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Изд. им. Сабашниковых, 2004. – 512 с.
26. Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. – 431 с. («Философские технологии»).
27. Бахмутский В.Я. Пороги культуры. М.: Гелеос, 2005. – 352 с.
28. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / очерки по исторической поэтике. // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб: Азбука. 2000. – 176 с.
29. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972 [1929]. – 474 с.
30. Бентли Э. Жизнь Драмы / Пер. с англ. В. Воронина, пред. И.В. Минакова. М.: Айрис-Пресс, 2004. – 416 с.
31. Бычков В.В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Книга I. М.: Культурная революция, 2008. – 816 с.

32. Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. Сб. М.: Искусство. 1968. – 294 с.
33. Бергман И. Латерна магика. М. Искусство, 1989. – 286 с.
34. Бердяев Н.А. Дух и реальность / Николай Бердяев; вст. статья и сост. В. Н. Калюжного. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. – 679 [9] с. – (Philosophy).
35. Бердяев Н.А. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М.: Книга, 1991. – 446 с.
36. Бергсон А. Длительность и одновременность. М.: Добросвет, КДУ, 2006. – 160 с.
37. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / Пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. – 1408 с. («Классическая философская мысль»).
38. Борхес Х.Л. Расследования : [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес. СПб.: Амфора. 2009. – 460 с.
39. Бирнбаум Д. Хронолгия / Пер. с англ. А. Скидана. М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 116 с., ил.
40. Бодрийяр Ж. Фантомы современности // Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы / Карл Ясперс, Жан Бодрийяр. М.: Алгоритм, 2008. – 272 с. - («Философский бестселлер»).
41. Бозций А.М.С. Утешение философией / Пер. В.И. Уколова, М.Н. Цейтлин, Т.Ю. Бородай, Г.Г. Майоров. М.: ЛКИ, 2011. V.C. – 290 с.
42. Брагина Н.Г. Память в языке и культуре. М.: Языки славянских культур, 2007 – 520 с.
43. Борхес Х. Л. [эссе и статьи] / Хорхе Луис Борхес. СПб.: Амфора, 2009. – 460 с.
44. Бунюэль Л. Смутный объект желаний / Пер. с фр. А. Брагинского. М.: АСТ, Зебра Е, 2009. – 428 с.
45. Бычков В.В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Книга I. М.: Культурная революция, 2008. – 816 с.
46. Бычков В.В., Иванов В.В., Маньковская Н.Б. Триалог. Разговор Первый об эстетике, искусстве и кризисе культуры. М.: Институт философии РАН, 2009. – 216 с.

47. Бычков В.В., Иванов В.В., Маньковская Н.Б. Триалог. Разговор Второй о философии искусстве в разных измерениях. М.: Институт философии РАН, 2007. – 240 с.
48. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. – 746 с.
49. Вендерс В. Логика Изображения. Эссе, тексты, Интервью / Пер. с нем. А. Маркова под ред. С. Панкова. СПб.: Б&К, 2003. – 432 с.
50. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940. – 645 с.
51. Висконти Л. Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. и авт. Комментар. Л. К. Козлов. М.: Искусство, 1986. – 302 с.
52. Витгенштейн Л. Культура и ценность. О достоверности / Пер. с англ. Л. Добросельского. М.: АСТ, Астрель, 2011. – 352 с.
53. Война на экране. Сост. Зак, М. Е., Михеева Ю. В., М.: Материк, 2006. – 224 с.
54. Время как объект изображения, творчества и рефлексии: междунар. научн. конф. (Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010 г.) материалы [отв. ред. И.И. Плеханова]. Иркутск: Изд. ИГУ, 2010. – 663 с.
55. Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л.С. Выготский. Изд. 5. М.: Лабиринт, 1997. – 416 с.
56. Габричевский А.Г. Пространство и время / А.Г. Габричевский // Вопросы философии. 1994. № 3. – 148 – 154 с.
57. Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в Европейской философии и науке. М.: Прогресс–Традиция, 2007. – 464 с.
58. Гайденко В.Н. Тема судьбы и представление о времени в древнегреческом мировоззрении. // Вопросы философии, 1969, № 9. – 98 с.
59. Гайденко П.П. Время и вечность: парадоксы континуума / П.П. Гайденко // Вопросы философии. 2000, № 6, – 110 – 113 с.
60. Гачев Г.Д. Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. М.: Академия, 1998. – 430 с.
61. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. М.: Наука. 2005. – 480 с.

62. Гегель Г.В.Ф. Драматическая поэзия // Лекции по эстетике. В 4 т. СПб. Наука, 2007.
63. Герменевтика. Психология. История. [Герменевтика и современная философия]. Материалы научной конференции РГГУ. Под ред. Н.С. Плотникова. М.: Три квадрата, 2002. – 208 с.
64. Головаха Е.И., Кроник А.А. Психологическое время личности. 2-е изд. испр. и доп. М.: Смысл, 2008. – 267 с.
65. Горин Д.Г. Пространство и время в динамике российской цивилизации. М.: Едиториал УРСС, 2003. – 280 с.
66. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль / пер. с нем. В. И. Молчанова. Сочинения. М.: Гнозис, 1994. – XIV. – 162 с.
67. Гринуэй П. Золото. М.: Иностранка. 2006. – 400 с.
68. Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени / А. Грюнбаум. М.: Прогресс, 1969. – 590 с.
69. Гулыга А. Искусство истории. М.: Современник, 1980. – 288 с.
70. Гулыга А.В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке / Научное издание. Отв. ред., сост., авт. предисл. И.С. Андреева. СПб.: Алетейя, 2000. – 447 с.
71. Гуссерль Э. Картезианские медитации. Cartesianische Meditationen. М.: Академический проект, 2010. – 340 с. («Философские технологии»).
72. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. Собр. соч. /Пер. с нем., вступ. ст. и сост., В.И. Молчанова. М.: «Гнозис», 1994. –162 с.
73. Дан Д.У. Эксперимент со временем. М.: «Аграф», 2000. – 224 с.
74. Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
75. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с. (« Gallicinium»).
76. Делёз Ж. Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. М.: Ad Marginem, 2004. – 623 с.

77. Долгов К.М. Феноменология искусства Романа Ингардена. М.: ИФ РАН, 1996. – 190 – 197 с.
78. Доманска Э. Философия истории после постмодернизма / Пер. с англ. М.А. Кукарцевой. М.: Канон+, РООИ и Реабилитация, 2010. – 400 с.
79. Духан И.Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века / И.Н. Духан. Минск: БГУ. 2010. – 223 с.
80. Жабский М.И. Кино, реалии и вызовы глобализации. НИИ киноискусства. М.: 2002. – 309 с.
81. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М: Европа, 2011. – 168 с.
82. Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славой Жижек; пред., А. Павлова / Пер. с англ. Екатеринбург: Гонзо, 2014. – 472 с.
83. Жильсон Э. Живопись и реальность / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской. М.: Росспэн, 2004. – 268 с.
84. Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. – 15 – 55 с.
85. Зайцева Л.А. Киноязык: искусство контекста. М.: ВГИК, 2004. – 242 с.
86. Зайцева Л.А. Кинороман как синтез повествовательных форм (черты романа на современном экране). М.: ВГИК, 1990. – 77 с.
87. Звягинцев А. Мастер класс-01. Кинорежиссура. М.: АРТкино, 2007. – 96 с.
88. Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. М.: Аxioma, 2000. – 272 с.
89. Зеркала и лабиринты. Опыты текстового анализа. Теоретический анализ фильма // Сборник статей. Составители Л.Б. Ключева, О.В. Чефранова. М.: ВГИК, 2001. – 223 с.
90. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК. Русанова, 2001. – 432 с., ил.
91. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.

92. Ингарден Р. Очерки по философии литературы. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. – 184 с. («Корпус гуманитарных дисциплин»).
93. Ингарден Р. Книжечка о человеке / Составление, перевод и вступительная статья Е.С. Твердисловой. М.: Изд. МГУ, 2010. – 208 с. («Книга мысли»).
94. Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете / Уильм Индик / Пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 348 с.
95. Искусствометрия: Методы точных наук и семиотики / Сост. и ред. Ю.М. Лотмана, В.М. Петрова. Изд 2-е, доп. М.: Изд. ЛКИ, 2007. – 368 с.
96. Канке В. А. Формы времени. Изд. 2-е, доп. М.: Едиториал УРСС, 2002. – 260 с.
97. Каннская М., Барт–Селла З., Гомель М. Вчерашнее завтра. Книга о русской и нерусской фантастике. М.: РГГУ, 2004. – 324 с.
98. Карсавин Л.П. Философия истории. М.: АСТ. Хранитель, 2007. – 510 с.
99. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. М.: Наука, 1998. – 436 с.
100. Кассирер Э. Философии символических форм: В 3 т., М.–СПб.: Университетская книга, 2002. -Т. 1. – 463 с.
101. Катарсис: метаморфозы трагического сознания / Сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2007. – 384 с.
102. Кино: методология исследования / Сб. научных работ. Составитель и научный редактор В.М. Муриан. М.: ВГИК, 2001. – 210 с.
103. Кино и глубинная психология (сборник) М.: МААП, 2010. – 204 с. («Юнгианский взгляд»).
104. Ключева Л.Б. Проблема стиля в экранных искусствах. М.:ГИТР, 2010. –148 с.
105. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика времени и ландшафты коэволюции. М.: КомКнига, 2007. – 272 с. («Синергетика от прошлого к будущему»).
106. Козлов Л.В. Производство во времени. Статья, исследование, беседы. М.: Эйзенштейн-центр. 2005. – 448 с.
107. Коллигвуд Р.Дж. Идея истории. Автобиография. М.: Наука. 1980. – 488 с.

108. Колотаев В.А. Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. СПб.: Нестор-История, 2010. – 318 с.
109. Колотаев В.А. Поэтика деструктивного эроса. М.: Аграф, 2001. – 496 с.
110. Колотаев В.А. Под покровом взгляда: Офтальмологическая поэтика кино и литературы. М.: Аграф, 2003. – 480 с.
111. Кракуэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. – 424 с.
112. Кривцун О.А. Ритмы искусства и ритмы культуры: формы исторических сопряжений // Вопросы философии. 2005. № 6. – 194 с.
113. Кривцун О.А. Эстетика. М.: Аспект Пресс, 2003. – 446 с.
114. Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия. Soleil Noir: Depression et melancolie. М.: Когито-центр, 2010. – 276 с.
115. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Росспэн, 2004. – 656 с.
116. Кузнецов В.Ю. Социально-философская концепция мифологизации времени. Дисс. докт. филос. наук: 09.00.11 / Кузнецов Владимир Юрьевич; [Место защиты: Чебоксары], 2007. – 321 с.
117. Лакан Ж. Имена отца. М.: Гнозис, Логос, 2006. – 160 с.
118. Лакан Ж. Семинары. Книга V: Образования бессознательного (1957/1958). М.: Гнозис; Логос, 2002. – 608 с.
119. Кэмпбелл Дж. Пути к блаженству: мифология и трансформация личности / Дж. Кэмпбелл; Пер. с англ. А. Осипова. М.: Открытый мир, 2006. – 320 с.
120. Лакан Ж. Телевидение. М.: Гнозис, 2000. – 81 с.
121. Ландау К., Уайт Т. Как снять кино и сделать программу несмотря ни на что? Чему вас никогда не научат во ВГИКе или 161 способ стать режиссёром. М.: Эт Сеттера Паблишинг, 2004. – 216 с.
122. Левченко М.Н. Темпорально локальная архитектоника художественных текстов различных жанров. Дисс. докт. филол. наук: 10.02.19 / Левченко Марина Николаевна: М., 2003. – 449 с.
123. Лем С. Философия случая / Станислав Лем; Пер. с польск. Б.А. Старостина. М.: АСТ, Хранитель, 2007. – 767 с.

124. Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. – 360 с.
125. Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. – 566 с. – («Славянская библиотека. Bibliotheca slavica»).
126. Лихущина М.В. Художественное время как выражение темпоральности культуры. Дис. канд. филос. наук: 24.00.01 / Лихущина Марина Владимировна; [Место защиты: Юж. федер. ун-т]. Ростов-на-Дону, 2010. – 145 с., ил.
127. Лопушанский К.С. Диалоги о кино. Диалоги о кино / Константин Лопушанский. СПб.: Алетейя, 2010. – 192 с.
128. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. М.: Мысль, 2001. – 558 с.
129. Лосев А.Ф. Историческое время в культуре классической Греции // История философии и вопросы культуры. М.: Наука, 1975. – 7 – 61 с.
130. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1979. – 368 с.
131. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Сост. А.П. Поляков; Подг. текста и примеч. Р.К. Медведевой. М.: Республика, 1995. – 400 с. – («Мыслители двадцатого века»).
132. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. – 215 с.
133. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство – СПб., 2002. – 768 с.
134. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Ю.М. Лотман. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб., 2000. – 12– 149 с.
135. Лотман Ю.М. Семиосфера. С.Пб.: Искусство-СПб., 2001. – 704 с.
136. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: Искусство – СПб, 2005. 288 – 372 с.
137. Луцик П.Н., Саморядов А.А. Дикое поле: киноповести / П. Луцик, А. Саморядов; [сос. Л.П. Быков]. Екатеринбург: Гонзо, 2011. – 896 с.



138. Любинская Л.Н., Лепилин С.В. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. Послесл. А.И. Уёмова. М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 304 с.
139. Майнцер К. Сложносистемное мышление. Материя, разум, человечество. Новый синтез / Thinking in Complexity: The Computational Dynamics of Matter, Mind and Mankind. Пер. А. Беркова, М.: Либроком, 2009. – 464 с. («Синергетика от прошлого к будущему»).
140. Малинецкий Г.Г., Потапов А.Б. Нелинейная динамика и хаос. Основные понятия. М.: Либроком, 2011. – 242 с. («Синергетика от прошлого к будущему»).
141. Малинецкий Г.Г., Потапов А.Б., Подлазов А.В. Нелинейная динамика. Подходы, результаты, надежды. М.: Либроком, 2011. – 280 с. («Синергетика от прошлого к будущему»).
142. Малькова Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2006. – 224 с.
143. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн. 2008.– 456 с.
144. Маккрил Р.А. Творческая сила истории и построение исторического мира у Дилтея. // Герменевтика. Психология. История. [Вильгельм Дильтей и современная философия] Материалы науч. конф. РГГУ. Под. ред. Н.С. Плотникова. М.: Три квадрата, 2002. – 47 – 65 с.
145. Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М.: ВГИК, 2011. – 208 с.
146. Манн Т. Ранние новеллы / Томас Манн. М.: АСТ, Астрель, 2011. – 637 с.
147. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. – 495 с. («Письмена времени»).
148. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. М: ИФРАН, 1995. – 220 с.
149. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 336 с.

150. Мариевская Н. Е. Нелинейное время фильма. Учебное пособие. М.: ВГИК, 2014 – 132 с.
151. Мариевская Н.Е. Эстетика и теория искусства XX века: тексты и комментарии // Вестник Моск. ун-та. Сер. 7: Философия. 2009. № 1. – 116 – 125 с.
152. Мариевская Н.Е. Историческое время в структуре фильма. // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2009. №1. – 10 – 25 с.
153. Мариевская Н.Е. Историческое время в структуре фильма // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2010. №2. – 12 – 26 с.
154. Мариевская Н.Е. Конец истории: путешествие в царство теней (о реализованной процедуре вытеснения исторического времени в структуре кинематографического произведения), М.: Полигнозис. 2012. № [44] 1-4. – 110– 119 с.
155. Мариевская Н.Е. О концептах вечности в структуре кинопроизведения // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2013. №15. – 53 – 70 с.
156. Мариевская Н.Е. Вздыбленная реальность // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2013. №15. – 149 с.
157. Мариевская Н.Е. Анализ художественного времени в теории драматургии кино // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2013. № 17. – 52 – 60 с.
158. Мариевская Н.Е. О подходах к построению художественного времени: М. Бахтин, Ж. Делёз // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2013. №18. – 56 – 66 с.
159. Мариевская Н.Е. О предпосылках создания теории художественного времени // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2014. №19. – 49 – 60 с.
160. Мариевская Н.Е. Сценарий фильма как модель динамического процесса // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2014. №20. – 32 – 44 с.

161. Мариевская Н.Е. Точки нарушения равновесия в динамике сюжета фильма и их структура // Вестник ВГИК. Научный информационно-аналитический журнал. 2014. №21. – 22 – 37 с.
162. Мариевская Н.Е. О сюжетобразующей роли вертикального времени фильма // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. 2014. №3 (сентябрь). – 133 – 147 с.
163. Мариевская Н.Е. Вертикальное время фильма и реализация динамики становления // Вестник СПбГУ. Сер. 15.: Искусствоведение. 2014. – 40 – 49 с.
164. Мариевская Н.Е. Художественное время фильма и эмоциональный строй кинематографического произведения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Альманах. 2014. №2. – 112 – 135 с.
165. Мариевская Н.Е. Циклическое время кинематографического произведения // Философия и культура. 2014. № 10 (82). – 1393 – 1404 с.
166. 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 года), М.: ГИИ, 2010. – 478 – 501 с.
167. Мариевская Н.Е. Историческое и лирическое время в структуре кинематографического произведения // Время как объект изображения. творчества и рефлексии: международная. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010) материалы / Отв. ред. И. В. Плеханова. Иркутск: Изд. ИркГУ, 2010. – 48 – 57 с.
168. Мариевская Н.Е. Культурная память в структуре кинематографического произведения // Международный журнал исследования культуры International Journal of Cultural reserch. 2012. № 2(7) – 55 – 60 с.
169. Мариевская Н.Е. Драматургия «Триалого» // В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов. Триалог plus. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 404 – 406 с.
170. 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. – 122 – 134 с.
171. Мариевская Н. Е. Трансформация сюжета литературного произведения при экранизации. Смерть в Венеции Томас Манна и Смерть в Венеции Лукино Висконти // Немецкая литературная классика на русском экране и русская на немецком. Материалы Международной конференции. 6 – 7 декабря 2013. года. М.: ВГИК. – 109 – 121 с.
172. Махов А.Е. Средневековый образ. Между теологией и риторикой. Опыт толкование визуальной демонологии. М.: Интрада, 2011. – 288 с.
173. Махов Н.М. Искусство после обряда: Духовная энтропия и трагическая природа художественного дискурса. М.: Либроком, 2010. – 232 с.
174. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Том 1. М.: ННБФ «Онтопсихология», 2004. – 400 с.
175. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Том 2. М.: ННБФ «Онтопсихология», 2004. – 224 с.
176. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Пер. под ред. И.С. Вдовиной. С. Л. Фокина. СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 606 с.
177. Метц К. Воображаемое и означающее. Психоанализ в кино / Кристиан Метц / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; научн. ред. А. Черноглазов. СПб.: Издательство Европейского университета в СПб., 2010. – 336 с. («Территория взгляда» вып. 1).
178. Мильдон, В.И. История и утопия как типы сознания / В. И. Мильдон // Вопросы философии. 2006. – №1. – 15– 24 с.
179. Мильдон В.И. «Открылась бездна...». Образы места и времени в классической русской драме. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 351 с. («Для очень умных»).
180. Мильдон, В.И. Санскрит во льдах, или Возвращение из Офира: очерк русской литературной утопии и утопического сознания / В. И. Мильдон. – М.: Росспэн, 2006. – 285 с.

181. Минковский Г. Пространство и время. // Принцип относительности: Сб. работ классиков релятивизма. Л.: ОНТИ. 1935. – 186 с.
182. Михалкович В. Фотография: обретение речи. // Фотография: проблемы поэтики / Сост. В. Т. Стигнеев. М.: Изд. ЛИКИ, 2008. – 127 – 159 с.
183. Митта, А.Н. Кино между адом и раем / А. Митта. М.: Эксмо-Пресс, Подкова, 2002. – 480 с.
184. Молчанов В.И. Исследования по феноменологии сознания. М.: Территория будущего, 2007. – 456 с.
185. Молчанов В.И. Время и сознание. Критика феноменологической философии. – М.: Высшая школа, 1988. – 144 с.
186. Молчанов Ю.Б. Проблема времени в современной науке. М.: Наука, 1990.– 132 с.
187. Молчанов Ю.Б. Развитие и время // Вопросы философии. 1979. № 12. – 61 – 72 с.
188. Молчанов Ю.Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М.: Наука, 1977.– 192 с.
189. Мукаржовский Я.О. Время и кино // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. – 603 с.
190. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С Антонова. И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. – СПб.: Азбука классика. 2010. – 512 с.
191. Нефедов Е.А. Пространство и время как сюжетобразующие элементы фильмов: рубеж XX – XXI веков: Дисс. канд. искусствоведения: 17.00.03 / Евгений Александрович Нефедов. М.: 2007. – 191 с.
192. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: Учебник. М.: ВГИК, 2009. – 344 с.
193. Низовцев В.В. Время и место физики XX века. М.: Едиториал. УРСС, 2000. – 208 с.
194. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи во вненравственном смысле / Фридрих Ницше. М.: АСТ, Минск: Харвест, 2008. – 383 с.

195. Новикова А.А. Экранная интерпретация реальности средствами телевидения, доктор культурологии: 24.00.01/ Новикова Анна Алексеевна, автореферат. 2011. – 41 с.
196. Норштейн Ю.Б. Снег на траве. в 2-х томах, Книга I, М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна», Красная площадь, 2008. – 368с.
197. Норштейн Ю.Б. Снег на траве. в 2-х Книга II, М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна», Красная площадь, 2008. – 256 с.
198. Нуркова В.В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии. Культурно-исторический анализ. М.: РГГУ, 2006. – 287 с.
199. Огнев К.К. Реалии истории в зеркале экрана. (Основные типологические модели). РОФ «Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры». 2003. – 286 с.
200. Омон Ж., Бергала А., Мишель М., Верне В. Эстетика фильма. / Пер. с фр. И.И. Чельшевой. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с. ил. («Кинотексты»).
201. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М.: АСТ, Ермак, 2005. – 272 с.
202. Отега-и-Гассет Х. Запах культуры. М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – 384 с.
203. Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Автор. пер. с англ. А. Скидана. М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 224 с.
204. Панарин А. С. Реванш Истории: Рос. стратег. инициатива в XXI веке. М.: Русский мир: Моск. уч., 2005. – 432 с.
205. Панофский Э. Смысл и токование изобразительного искусства / Э. Панофский. СПб. : Академический проект, 1999. – 394 с.
206. Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. Вып. 5. М.: ВНИИК, 1990. С. 166 – 178.
207. Панофский Э. Этюды по иконологии. Пер. Н. Лебедева, Н. Осминская. М.: Азбука-классика, 2009. – 480 с.
208. Попов Н. Сущность времени и относительности, М.: КомКнига, 2006.– 2008.

209. Подорога В.А. Запрет образа //Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX веков. М.: Канон +, РООМ и Реабилитация, 2013. – 393 – 468 с.
210. Подорога В.А. Мимесис. В 2 т. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос. Logos-altera, 2006. – 688 с.
211. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 т. Том 2. Часть I. Идея произведения. Experimentum crucis в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа ОБЭРИУ. М.: Культурная революция, 2011. – 608 с.
212. Пондопуло Г.К, Росточкая М.А. Новые искусства и современная культура: фотография и кино М.: ВГИК, 97. – 232 с.
213. Пондопуло Г.К. Фотография. История. Эстетика. Культура. М.: ВГИК, 2008. – 336 с.
214. Пондопуло Г.К. Фотография и современность. М.: Искусство, 1982. –174 с.
215. Почепцов, Г.Г. Семиотика / Г.Г. Почепцов. М.: СмартБук, 2009. – 430 с.
216. Поэтика кино. Под. ред. Б.М. Эйхенбаума, с предисл. К. Шутко. СПб: РИИИ, 2001. – 265 с.
217. Пресс С. Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения. М.: Изд-во Триумф, 2004. – 400 с.
218. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. / Пер. с англ. Ю. А. Данилова. М.: Едиториал УРСС, 2001. –240 с.
219. Пригожин И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках. Изд. 2-е, доп. М.: Едиториал. УРСС, 2002. – 288 с.
220. Пригожин И. Переоткрытие времени. Вопросы философии. 1989, №8.
221. Пригожин И., Стенгерс И., Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Пер. с англ. Ю. Данилова, М.: Едиториал УРСС, 2001. – 240 с.
222. Пригожин И. Николис Г. Познание сложного / Пер. Г. Малинецкого М.: ЛКИ, 2008. – 354 с. («Синергетика: от прошлого к будущему»).
223. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. – 454 с.

224. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / Сост., научн. ред., текст. коммент. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2009. – 128 с.
225. Пропп В.Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 2006. – 620 с.
226. Пуанкаре А. Наука и гипотеза / А. Пуанкаре. СПб.: Популярная науч. библиотека. 2006. – 238 с.
227. Пуанкаре А. Измерение времени // Пуанкаре А. Избр. тр. М.: Наука, 1974 – Т 4. – 419 – 429 с.
228. Пудовкин В.И. Время крупным планом // Искусство кино. 2001. № 12. – 4 – 9 с.
229. Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. – 688 с.
230. Раушенбах Б.В. Пристрастие / Б.В. Раушенбах. М.: Аграф, 2011. – 448 с.
231. Рейхенбах Г. Направление времени. М.: Изд. иностр. лит. 1962. – 396 с.
232. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М.: Едиториал УРСС, 2003. – 320 с.
233. Рикёр П. Время и рассказ. В 2 т., Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. СПб.: Университетская книга, 2000. – 224 с.
234. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. И.С. Вдовиной. М.: Академический Проект, 2008. – 695 с.
235. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. – 298 с.
236. Роб-Грийе А. Романески / Пер. с фр. М.: Ладомир, 2005. – 622 с.
237. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 282 с.
238. Руднев В. П. Полифоническое тело: Реальность и шизофрения в культуре XX века. М.: Гнозис, 2010 – 400 с.
239. Руднев В.П. Апология нарциссизма: исследование по психосемиотике. М.: Аграф, 2007. – 272 с.
240. Руднев В.П. Прочь от реальности.: Исследование по философии текста. II. М.: Аграф, 2000. – 432 с.
241. Руднев В.П. Введение в шизореальность. М.: Аграф, 2011. – 224 с.



242. Руткевич А.М. Прошлое историка. *Философский журнал*. М.: Российская академия наук. Институт философии. № 1, 2008. – 24 – 44 с.
243. Рюэль Д. Случайность и Хаос. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001. – 192 с.
244. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время. В поисках утраченного. М.: Языки русской культуры, 1997. – 800 с.
245. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. – 576 с., ил.
246. Сартр Ж.-П. Что такое литература? СПб.: Алетейя, 2000. – 466 с.
247. Собенников А.С. Драматургия А. П. Чехова в свете античных представлений о роке. // Судьба жанра в литературном процессе. Иркутск: ИркГУ, 2005. – 157 – 166 с.
248. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика / Питирим Александрович Сорокин / Пер. с англ., вст. статья и коммент. В.В. Сапова. М. Астрель, 2006. – 117 с.
249. Судьба Европейского проекта времени. Сборник статей. Отв. ред. О.К. Румянцев. М.: Прогресс–Традиция, 2009. – 720 с.
250. Сундуков Р.В. Дильтей и проблема тематизации историчности // Герменевтика. Психология. История. [Вильгельм Дильтей и современная философия] Материалы научной конференции РГГУ Под ред. Н.С. Плотникова. М.: Три квадрата, 2002. – 65 – 81 с.
251. Суркова О.Л. Книга сопоставлений. Тарковский–79. М.: Киноцентр, 1991. – 176 с.
252. Тарковский А.А. Запечатленное время // Искусство кино. 2001. № 12. – 40 – 55 с.
253. Тарковский А.А. Уроки кинорежиссуры / А. Тарковский. М.: ВИППК, 1993. – 92 с.
254. Тарковский в контексте мирового кинематографа: Материалы международной конференции 22 ноября 2002 года / Сост. Нехорошев Л.Н., Росточкая М.А., Утилов В. А., М.: ВГИК, 2003. – 192 с.

255. Телегин С.М. Жизнь мифа в художественном мире Достоевского и Лескова. М.: Карьера, 1995. – 450 с.
256. Теория литературы: учебн. пособие в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. Н.Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2008. – 512 с.
257. Теория литературы: учеб. пособие в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Академия, 2008. – 368 с.
258. Тиллих П. Кайрос // Тиллих П. Избранное. Теология культуры / Пер. с англ. и отв. ред. С.В. Лезов. М.: Юристъ, 1995. – 216 – 235 с.
259. Тиллих П. Мужество быть. М.: Модерн, 2011. – 240 с.
260. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. – 236 с.
261. Томпсон Д.Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти / Пер. с англ. Н.М. Жутовской и Е.М. Видре. СПб., Академический проект, 1999. – 344 с. («Современная западная русистика», т. 28).
262. Томашевский Б.В. Стилистика. М.: Либроком, 2010. – 288 с.
263. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н.Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 2003. – 334 с.
264. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс, Культура, 1995. – 624 с.
265. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск: Изд – во Мордовского гос. ун. им. Огарева, 1973. – 91 – 110 с.
266. Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М.: Библиотека «Киноведческие записки», 1996. – 224 с.
267. Трелья Э. Историзм и его проблемы. М. : Юристъ, 1994, – 720 с.
268. Туркин В.К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. – 320 с.
269. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.:Наука,1977.– 574 с.
270. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009. – 336 с.

271. Тюпа В.И. Модусы художественности // Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. – 52 – 68 с.
272. Уилсон Д. История будущего / Пер. с англ. И.Е. Добровольского. М.: АСТ Хранитель, 2007. – 286, [2] с. – («Philosophy»).
273. Уитроу Дж. Естественная философия времени. М.: Едиториал УРСС, 2003. – 400 с.
274. Успенский Б.А. История и семиотика // Избранные труды: В 2 т. М.: Гнозис, 1994. Т.1. – 432 с.
275. Успенский Б. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
276. Утилова Н.И. Монтаж как средство художественной выразительности. Ч. I, II. М.: ВГИК, 1998. – 294 с.
277. Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М: Искусство, 1963. – 288 с.
278. Феллини о Феллини. Интервью. Сценарии. М.: Радуга, 1988. – 478 с.
279. Феофраст. Характеры. Репринтное воспроизведение. Изд. 1974 года. СПб.: Наука, 2007. – 125 с.
280. Фигуровский Н.Н. Непостижимая кинодраматургия. М.:ВГИК,2004. – 92 с.
281. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. – 326 с.
282. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории искусства и археологии / сост. и ред. игумен Андроник (А. С. Трубачёв). М.: Мысль, 2000. – 446 с.
283. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX– XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общая ред. Г.К. Косикова. М.: Изд. МГУ, 1987. – 232 – 263 с. («Университетская библиотека»).
284. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
285. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности, Ольга Фрейденберг; сост., послесл., коммент. Н. Брагиской; Екатеринбург: У-Фактория. 2008. – 896 с.
286. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм. М.: Искусство, 1992. – 234 с.

287. Фуко М. Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году / М. Фуко; Пер. с фр. А. Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2007. – 677 с.
288. Фуко М. Психическая болезнь и личность / Пер. с фр., предисл. и коммент. О.А. Власовой. СПб.: Гуманитарная академия, 2009. – 320 с.
289. Хаакман А. По ту сторону зеркала: кино и вымысел. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 392 с.
290. Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Академический проект, 2011. – 460 с. («Философские технологии»).
291. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
292. Хализев В. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис. – 2005. – 432 с.
293. Хапаева Д. Р. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. – 365 [3] с.
294. Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006. – 571 с.
295. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф. 2006. – 704 с.
296. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс–Традиция. 2008. – 536 с.
297. Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретённые острова. М.: Изд. ЛКИ, 2007. – 160 с.
298. Шевцов К. П.. Темпоральность субъекта и природа памяти. Дисс. канд. филос. наук: 09.00.01 / Шевцов Константин Павлович: СПб., 2003. – 232 с.
299. Шелер М. Избранные произведения. Авторский сборник / Пер. А. Денежкин, А. Малинкин, А. Филиппов, сост. А. Денежкин. М.: Гнозис. 1994. – 490 с. («Феноменология. Герменевтика. Философия языка»).
300. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль. 1966. – 496 с. («Философское наследие»).
301. Шестов Л.И. Достоевский и Ницше (философия трагедии) / Лев Шестов – М.: АСТ. Хранитель, 2007. – 220 с. («Философия. Психология»).

302. Шкловский В.Б. За сорок лет. Статьи о кино / Вступ. ст. М. Блеймана. М.: Искусство, 1965. – 455 с.
303. Шкловский В.Б. За шестьдесят лет. Статьи о кино / Сост. Е. Левин. М.: Искусство, 1985. – 573 с.
304. Шмид В. Нарратология. 2-е изд. испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с. («Коммуникативные стратегии культуры»).
305. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993. – 667 с. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. М.: Мысль, 1998. – 607 с.
306. Шпет Г.Г. История как проблема логики. Критические и методологические исследования. М.: Либроком, 2011. – 482 с. («Из наследства мировой философии»).
307. Эддингтон А. Пространство, время и тяготение. М.: Едиториал УРСС, 2010. – 218 с.
308. Эйзенштейн С.М. Метод. В 2 т. Т.1. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. – 496 с.
309. Эйзенштейн С.М. Метод. В 2 т. Т. 2. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. – 689 с.
310. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. – 578 с.
311. Эйзенштейн С.М. Определяющий жест // Метод. М.: Музей-кино, Эйзенштейн-центр. – 164– 199 с.
312. Экранизация истории: политика и поэтика. М.: Материк. 2003. – 160 с.
313. Эко У. Отсутствующая структура. СПб, 1998. – 432 с.
314. Эко У. Роль читателя. Роль читателя. исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. – 502 с.
315. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. 4-е изд. М.: Академический проект. 2010. – 251с. («Философская антропология»).
316. Элиаде М. Космос и история / Пер с фр. и англ., ред. И. Р. Григулевича, М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
317. Юнг, К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К.Г. Юнг. Минск: Харвест, 2003. – 496 с.

318. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг / Пер. А.А. Спектор. М.: АСТ, Минск: Харвест, 2005. – 400 с.
319. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени /Пер. с нем. А. Боковикова М.: Академический проект, 2007. – 288 с.
320. Якобсон Р.О. Конец кино? // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1984. – 25 – 32 с.
321. Ямпольский М.Б. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение. – 2001. – 240 с.
322. Ямпольский М.Б. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределённости. М.: Новое Литературное обозрение, 2010. – 688 с., ил.
323. Ямпольский М.Б. Тезисы к проблеме жанров // Киноведческие записки. 1991. № 11. – 61 – 66 с.
324. Ямпольский М.Б. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.
325. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. – 527 с.
326. Ясперс К. Призрак толпы // Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы / Карл Ясперс, Жан Бодрийяр. М.: Алгоритм, 2008. («Философский бестселлер»).
327. Frazer J.T. The Genesis and Evolution of Time. Brighton: The Harvester Press, 1982. – 205 p.
328. Morgan, A. E. Nowhere was Somewhere. How History Makes Utopias and How Utopias Makes History / A. E. Morgan – Chapter Hill: Yhe University of North Carolina Press, 1946. – 234 p.
329. Minkowski, E. Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies / E. Minkowski. Evanston (Ill.) : Northwestern Univ. Press, 1933. – 460 p.
330. On the Way to Understanding the Time Phenomenon: The Constructions of Time in Natural Science. Part 2. The «Active» Properties of Time According to N.A.Kozyrev. Ed. A.P.Levich. Singapore, New Jersey, London, Hong Kong: World Scientific. 1996. – 201 p.
331. Panofsky E. Pandora's box; the changing aspects of a mythical symbol. New York: Pantheon Books, 1956. - 158 p.

332. Prigogine I., Gehenian J. Grunzing E., Nardone P. Thermodynamics and Cosmology // General Relativity and Gravitation. 1989. V.21. P.1 The Philosophy of Time. A Collection of Essays Edited by R.M.Gale. – N.-Y.: Anchor books, 1967. – 508 p.
333. Prior A.N. Papers on Time and Tense Oxford: Clarendon Press, 1968. – 166 p.
334. Prior A.N. Tense Logic and the Continuity of Time // Studia Logica – Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1962. V. 13. 133 – 147, 155 p.
335. Prior A.N. The Notion of the Present // The Study of Time. Ed. By J.T.Fraser. Berlin: Springer-Ferlag, 1972. – 320 – 324 p.
336. Prior A.N. Time and Modality. Oxford: Clarendon Press, 1957. – 148 p.
337. Rescher N., Urquhart A. Temporal logic. – Wien. 1971. Wilson, H.T. Time, space and value: Recovering the public sphere / H.T. Wilson//Time & soc. L. etc., 1999. – Vol. 8, № 1. – 161– 181 p.
338. Slaate H.A. Time and its end: A Comparative Existential Interpretation of Time and Eschatology. Washington, 1980. – 297 p.
339. Slaate H. A. Time, Existence and Destine: Nicolas Berdyaev's Philosophy of Time. – New York, 1988. – 201 p.
340. The Study of Time. Ed. By J.T.Fraser. Berlin: Springer-Ferlag, 1972. – 550 p.

341.

342.

343.

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ. 1938  
режиссёр: Сергей Эйзенштейн  
авторы сценария: Сергей Эйзенштейн, Пётр Павленко
2. АМАРКОРД. 1973  
режиссёр: Федерико Феллини  
авторы сценария: Федерико Феллини, Тонино Гуэрра
3. АНТИХРИСТ. 2009  
режиссёр: Ларс фон Триер  
автор сценария: Ларс фон Триер
4. АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ. 1979  
режиссёр: Фрэнсис Форд Коппола  
авторы сценария: Джозеф Конрад, Джон Милиус
5. БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ. 1959  
режиссёр: Григорий Чухрай  
авторы сценария: Валентин Ежов, Григорий Чухрай
6. БЕГИ ЛОЛА, БЕГИ. 1998  
режиссёр: Том Тыквер  
автор сценария: Том Тыквер
7. БЕЛАЯ ЛЕНТА. 2009  
режиссёр: Михаэль Ханеке  
автор сценария: Михаэль Ханеке
8. БЕССЛАВНЫЕ УБЛЮДКИ. 2009  
режиссёр: Квентин Тарантино  
автор сценария: Квентин Тарантино
9. БЕЛЫЙ ТИГР. 2012



- режиссёр: Карэн Шахназаров  
авторы сценария: Александр Боромянский, Карен Шахназаров
10. БРЕСТСКАЯ КРЕПОСТЬ. 2010  
режиссёр: Александр Котт  
авторы сценария: Владимир Ерёмин, Алексей Дударев, Константин Воробьёв, Екатерина Тирдатова
11. В ПОИСКАХ НЕМО. 2003  
режиссёр: Эндрю Стэнтон  
авторы сценария: Эндрю Стэнтон, Боб Питерсон, Дэвид Рейнолдс
12. В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНАБАДЕ. 1961  
режиссёр: Ален Рене  
автор сценария: Ален Роб-Грийе
13. ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ. 1954  
режиссёр: Михаил Калатозов  
авторы сценария: Александр Галич, Константин Исаев
14. ВЕСНА, ЛЕТО, ОСЕНЬ, ЗИМА... И ОПЯТЬ ВЕСНА. 2003  
режиссёр: Ким Ки Дук.  
автор сценария: Ким Ки Дук
15. ВОСХОЖДЕНИЕ. 1976  
режиссёр: Лариса Шепитько  
автор сценария: Юрий Клепиков (по повести В. Быкова «Сотников»)
16. ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ. 2006  
режиссёр: Дэвид Линч  
автор сценария: Дэвид Линч
17. ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ. 1958  
режиссёр: Альфред Хичкок  
авторы сценария: Пьер Буало, Тома Нарсежак, Алек Коппел, Сэмюэл Тэйлор
18. ГРУЗ-200. 2007  
режиссёр: Алексей Балабанов  
автор сценария: Алексей Балабанов

19. ДИКОЕ ПОЛЕ. 2009  
режиссёр: Михаил Калатозишвили  
авторы сценария: Пётр Луцик, Алексей Саморядов
20. ДЯДЮШКА БУНМИ, КОТОРЫЙ ПОМНИТ СВОИ ПРОШЛЫЕ ЖИЗНИ. 2010  
режиссёр: Апитчатпонг Вирасетакуя  
автор сценария: Апитчатпонг Вирасетакуя
21. ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ. 1964  
режиссёр: Пьер Паоло Пазолини  
автор сценария: Пьер Паоло Пазолини
22. ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ. 1986  
режиссёр: Андрей Тарковский  
автор сценария: Андрей Тарковский
23. ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН. 1979  
режиссёр: Фолькер Шлёрдорф  
авторы сценария: Франц Зейц, Фолькер Шлёрдорф
24. ЖИЗНЬ В ЗАБВЕНИИ. 1995  
режиссёр: Том Дичилло  
автор сценария: Том Дичилло
25. ЖИЛА-БЫЛА ДЕВОЧКА. 1944  
режиссёр: Виктор Эйсымонт  
автор сценария: В. Недоброво
26. ЗАБАВНЫЕ ИГРЫ. 1997  
режиссёр: Михаэль Ханеке  
автор сценария: Михаэль Ханеке
27. ЗАВОРОЖЁННЫЙ. 1945  
режиссёр: Альфред Хичкок  
авторы сценария: Бен Хект, Энгус Макфейл
28. ЗАВТРАК У ТИФФАНИ. 1961  
режиссёр: Блэйк Эдвардс  
авторы сценария: Трумэн Капоте, Джозеф Аксельрод

29. ЗВЁЗДНЫЕ ВОЙНЫ. 1999  
режиссёр: Джордж Лукас  
автор сценария: Джордж Лукас
30. ЗЕЛИГ. 1983  
режиссёр: Вуди Аллен  
автор сценария: Вуди Аллен
31. ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА. 1957  
режиссёр: Ингмар Бергман  
автор сценария: Ингмар Бергман
32. ЗЕРКАЛО. 1974  
режиссёр: Андрей Тарковский  
авторы сценария: Андрей Тарковский, Александр Мишарин
33. ЗВУКИ МУЗЫКИ. 1965  
режиссёр: Роберт Уайз  
авторы сценария: Говард Линдсей, Рассел Круз, Эрнест Леман
34. ЗОЯ. 1944  
режиссёр: Лео Арнштам  
авторы сценария: Лео Арнштам, Борис Чирсков
35. ИВАН ГРОЗНЫЙ. СКАЗ ВТОРОЙ: БОЯРСКИЙ ЗАГОВОР. 1945  
режиссёр: Сергей Эйзенштейн  
автор сценария: Сергей Эйзенштейн
36. ИДИ И СМОТРИ. 1985  
режиссёр: Элем Климов  
авторы сценария: Элем Климов, Олесь Адамович
37. ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ. 1966  
режиссёр: Марлен Хуциев  
авторы сценария: Анатолий Гребнев, Марлен Хуциев
38. КАРАВАДЖО. 1986  
режиссёр: Дерек Джармен  
автор сценария: Дерек Джармен
39. КНИГИ ПРОСПЕРО. 1991

- режиссёр: Питер Гринуэй  
автор сценария: Питер Гринуэй
40. КОСМОС КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ. 2005  
режиссёр: Алексей Учитель  
автор сценария: Александр Миндадзе
41. КОНТРАКТ РИСОВАЛЬЩИКА. 1982  
режиссёр: Питер Гринуэй  
автор сценария: Питер Гринуэй
42. КОНФОРМИСТ. 1970  
режиссёр: Бернардо Бертолуччи  
автор сценария: Бернардо Бертолуччи (по роману Альберто Моравиа)
43. КРОТКАЯ. 1969  
режиссёр: Робер Брессон  
автор сценария: Робер Брессон (по рассказу Ф. Достоевского)
44. КРОТКАЯ. 1960  
режиссёр: Александр Борисов  
автор сценария: Александр Борисов (по рассказу Ф. Достоевского)
45. ЛАБИРИНТ ФАВНА. 2006  
режиссёр: Гильермо Дель Торо  
автор сценария: Гильермо Дель Торо
46. ЛЮДВИГ ВИТГЕНШТЕЙН. 1993  
режиссёр: Дерек Джармен  
автор сценария: Дерек Джармен
47. МАЙОР. 2013  
режиссёр: Юрий Быков  
автор сценария: Юрий Быков
48. МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН. 1984  
режиссёр: Алексей Герман  
автор сценария: Эдуард Володарский
49. МЕЛАНХОЛИЯ. 2011  
режиссёр: Ларс фон Триер

- автор сценария: Ларс фон Триер
50. НА ДЕСЯТЬ МИНУТ СТАРШЕ:  
ВИОЛОНЧЕЛЬ. ЭПИЗОД «ОЗАРЕНИЕ». 2002  
режиссёр: Фолькер Шлөндорф  
автор сценария: Фолькер Шлөндорф
51. НЕБО НАД БЕРЛИНОМ. 1987  
режиссёр: Вим Вендерс  
автор сценария: Вим Вендерс
52. НИМФОМАНКА. 2013  
режиссер: Ларс фон Триер  
автор сценария: Ларс фон Триер
53. НОЧНОЙ ПОРТЪЕ. 1974  
режиссёр: Лилиана Кавани  
авторы сценария: Лилиана Кавани, Итало Москати
54. О, ГДЕ ЖЕ ТЫ, БРАТ! 2000  
режиссёры: Итан и Джолэл Коэны  
авторы сценария: Итан и Джоэл Коэны
55. ОТЕЦ И ДОЧЬ. 2000  
режиссёр: Михаэль Дюдок де Вит.  
автор сценария: Михаэль Дюдок де Вит
56. ПОД ПОКРОВОМ НЕБЕС. 1990  
режиссёр: Бернардо Бертолуччи  
авторы сценария: Пол Боулз, Марк Пеплоу, Бернардо Бертолуччи
57. ПОЛТОРЫ КОМНАТЫ. 2009  
режиссёр: Андрей Хржановский  
автор сценария: Юрий Арабов
58. ПОЮЩИЕ ПОД ДОЖДЁМ. 1952  
режиссёры: С. Доннен, Г. Келли  
автор сценария: Б. Комден
59. ПОХИТИТЕЛИ ВЕЛОСИПЕДОВ. 1948  
режиссёр: Витторио де Сика

- авторы сценария: Луиджи Бартолини, Чезаре Дзаваттини
60. ПСИХО. 1960  
режиссёр: Альфред Хичкок  
авторы сценария: Роберт Блох, Джозеф Стефано
61. ПТАХА. 1984  
режиссёр: Аллан Паркер  
автор сценария: Уильям Уортон
62. ПУРПУРНАЯ РОЗА КАИРА. 1985  
режиссёр: Вуди Аллен  
автор сценария: Вуди Аллен
63. РАДУГА. 1944  
режиссёры: Марк Донской, Рафаил Перельштейн  
автор сценария: Ванда Василевская
64. РАЗБИРАЯ ГАРРИ. 1997  
режиссёр: Вуди Аллен  
автор сценария: Вуди Аллен
65. РАНГО. 2011  
режиссёр: Гор Вербински  
авторы сценария: Джон Логан, Гор Вербински, Джеймс Биркит
66. РАСЁМОН. 1950  
режиссёр: Акира Куросава  
авторы сценария: Акира Куросава, Синобу Хасимото
67. РАСПУТНИК. 2000  
режиссёр: Габриэль Агийон  
автор сценария: Эрик-Эмманюэль Шмитт
68. РЕБЕККА. 1940  
режиссёр: Альфред Хичкок  
авторы сценария: Роберт Шервуд, Джоэн Хэррисон
69. РЕМБРАНДТ: Я ОБВИНЯЮ. 2008  
режиссёр: Питер Гринуэй  
автор сценария: Питер Гринуэй

70. РИМ. 1972  
режиссёр: Федерико Феллини  
авторы сценария: Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони
71. СЕВЕРЯНЕ. 1992  
режиссёр: Алекс ван Вармердам  
автор сценария: Алекс ван Вармердам
72. СЕЧА ПРИ КЕРЖЕНЦЕ. 1971  
режиссёр: Иван Иванов-Вано, Юрий Норштейн  
автор сценария: Иван Иванов-Вано
73. СКАЗКА СКАЗОК. 1979  
режиссёр: Юрий Норштейн  
авторы сценария: Юрий Норштейн, Людмила Петрушевская
74. СЛУЧАЙНАЯ ВСТРЕЧА. 1936  
режиссёр: Игорь Савченко  
автор сценария: Игорь Савченко
75. СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ. 1971  
режиссёр: Лукино Висконти  
автор сценария: Лукино Висконти.
76. СОМНЕНИЕ. 2008  
режиссёр: Джон Патрик Шенли  
автор сценария: Джон Патрик Шенли
77. СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА. 1992  
режиссёр: Андрей Петров  
автор сценария: Андрей Петров
78. СТАЛКЕР. 1979  
режиссёр: Андрей Тарковский  
авторы сценария: Аркадий и Борис Стругацкие
79. СТРАСТИ ХРИСТОВЫ. 2004  
режиссёр: Мэл Гибсон  
авторы сценария: Бенедикт Фицджералд, Мэл Гибсон
80. СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА. 1959

- режиссёр: Сергей Бондарчук  
авторы сценария: Юрий Лукин, Фёдор Шахмагонов (по повести М. Шолохова)
81. ТИТАНИК. 1997  
режиссёр: Джеймс Кэмерон  
автор сценария: Джеймс Кэмерон
82. ТОРПЕДОНОСЦЫ. 1983  
режиссёр: Семён Аранович  
автор сценария: Светлана Кармелита
83. ФОРРЕСТ ГАМП. 1994  
режиссёр: Роберт Земекис  
автор сценария: Эрие Рот, Уинстон Грум
84. ХИРОСИМА, ЛЮБОВЬ МОЯ! 1959  
режиссёр: Ален Рене  
автор сценария: Маргерит Дюрас
85. ЦАПЛЯ И ЖУРАВЛЬ. 1974  
режиссёр: Юрий Норштейн  
авторы сценария: Роман Качанов, Юрий Норштейн
86. ЦАРЬ ЭДИП. 1967  
режиссёр: Пьер Паоло Пазолини  
автор сценария: Пьер Паоло Пазолини
87. ЦЕЛЬНОМЕТАЛЛИЧЕСКАЯ ОБОЛОЧКА. 1987  
режиссёр: Стэнли Кубрик  
авторы сценария: Стэнли Кубрик, Майкл Херр, Густав Хэсфорд
88. ЧЕЛОВЕК, КОТОРОГО НЕ БЫЛО. 2001  
режиссёры: Джоэл и Итан Коэны  
авторы сценария: Джоэл и Итан Коэны
89. ЧЕЛОВЕК № 217. 1944  
режиссёр: Михаил Ромм  
автор сценария: Михаил Ромм, Евгений Габрилович
90. ЧЕМОДАНЫ ТУЛЬСА ЛЮПЕРА. МОАБСКАЯ ИСТОРИЯ. 2003



- режиссер: Питер Гринуэй  
автор сценария: Питер Гринуэй
91. ЧЕМОДАНЫ ТУЛЬСА ЛЮПЕРА. ИЗ ВО К МОРЮ. 2004  
режиссёр: Питер Гринуэй  
автор сценария: Питер Гринуэй
92. ЮРЬЕВ ДЕНЬ. 2008  
режиссёр: Кирилл Серебренников  
автор сценария: Юрий Арабов
93. Я ТОЖЕ ХОЧУ! 2008  
режиссёр: Алексей Балабанов  
автор сценария: Алексей Балабанов