Время и смысл. Опыт темпорального анализа кинопроизведения

Н.Е. Мариевская

кандидат искусствоведения, доцент

В статье ставится вопрос о выявлении смысловых категорий при анализе художественного времени произведения кинематографа. На примере темпорального анализа фильма Ларса фон Триера показан алгоритм движения к смысловому ядру кинопроизведения. Анализ форм времени, входящих в состав произведения, проявляет подлинный смысл риторики автора, идущей, возможно, вопреки его намерениям и вразрез с декларациями. Обуславливается, что причинная связь является связью временной, а связь сюжета и художественного времени внутри кинематографического произведения — фундаментальной.

кинематографическое
произведение,
сюжет,
художественное
время, смысл,
причинность,
нелинейное время,
циклическое
время, время
персонажа

¹ Стейси Мартин. Интервью. Andey's Warhol's Interview. linterwussia. 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 обращения: 20.11.14)

Возможна ли ситуация, когда смысл, заложенный в произведение 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. В этом ряду и фильм «Нимфоманка» Ларса фон Триера, вызвавший растерянность не только зрителей, но и критиков. Он был сразу объявлен «пятичасовой двухсерийной издевкой, в которой Триер с помощью длинной череды флешбэков рассказывает историю гиперсексуальной героини по имени Джо»¹.

Искажение смысла фильма при фрагментарном анализе

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 доведенной до абсурдной экстремальности форме, протестировать человеческое, слишком человеческое

² Цыркун Н.
В жанровой упаковке.
Берлин 2014 // Искусство кино. № 3,
март. 2014. С. 56.

в отчужденном от камуфляжной оболочки виде, сверить свои обыденные или, напротив, абстрактные представления о людях и моральных ценностях с тем, как все это предстает в другом реальном обличье»².

Относя фильм к области экстремальных экспериментов, критики, по сути, отгораживаются от наивного и неудобного вопроса: «О чем кино?». 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 затратами на его производство, при этом в рекламных материалах далеко не всегда исходят из понимания сюжета фильма, глубиной его структуры. В результате зритель имеет заранее сформированные ожидания относительно возможного смысла, оказываясь во власти рекламных обещаний, которые не ставят своей задачей облегчить понимание фильма.

Опрометчиво также рассчитывать, что режиссер говорит зрителю чистую правду о своем творении. Но стоит ли просто доверять заявлениям режиссера 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 изощренную месть кинообществу, вызванную обидой режиссера на критиков. Месть Триера усматривается и в том, что фильм намеренно построен так, чтобы ускользнуть от интерпретации. Тем более что сам режиссер подливает масла в огонь, уклоняясь от прямого ответа на наивный вопрос «О чем кино?». Насколько подобный вопрос вообще правомерен?

Первые кадры «Нимфоманки» задают способ коммуникации со зрителем: одну минуту сорок две секунды на экране длится тьма. Это очень долго. Настолько долго, что вызывает замешательство. Что это? Почему фильм не начинается? Но эта тьма начинает звучать. Тихо. Потом отчетливее. Неясные звуки — скрежет железа, звон капли — заставляют вслушиваться, вглядываться в темноту. Наконец, возникает изображение. Звуки стихают. В великолепном безмолвии в свете уличного фонаря на

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) уединенные имения, в которых проживают 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)»⁵.

В этот момент подвижная легкость 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»⁶.

Однако вместо исследования самой организации произведения искусства Жижек прямоком 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 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. Еще более занимательно и притом менее достоверно выглядят интерпретации С. Жижеком 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»⁷.

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

⁵ Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славой Жижек; предисл. А. Павлова; пер. с англ. Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 202.

⁶ Там же. С. 171.

⁷ Там же. С. 176–177.

⁸ Андрей Тарковский. Архивы. Документы, воспоминания / сост. П.Д. Волкова. М.: Покова, Эксмо-Пресс, 2002. С. 157.

⁹ Флешер А. Лаборатории Времени. Эссе о кино и фотографии / пер. с фр. И.Г. Стальной и В.В. Фурс. Минск: Прополис, 2014. С. 158.

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 предопределенностью, 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»⁸.

Причинная связь является связью временной. Связь сюжета и художественного времени внутри кинематографического произведения фундаментальна. «Кино — это машина, спрессовывающая вместе изображение, свет, и время, и магия или алхимия ее движения заключается в соединении этих трех материалов, отныне неотделимых друг от друга»⁹.

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 размышления фильма во вне задаются его вертикальным временем, слоями культурной памяти, которую он включает.

Можно утверждать, надежные результаты должны быть получены в результате глубокого и всестороннего анализа структурных отношений внутри ткани фильма.

Циклическое время фильма и его смысловое ядро

На примере темпорального анализа фильма «Нимфоманка» покажем возможные подходы к выявлению смысла произведения. Исследование горизонтального времени фильма позволяет выявить логику развертывания авторской мысли, ее общий контур. Для этого важно вычленить временные формы, имеющие сюжетообразующее значение, прежде всего, циклическое и нелинейное время.

Циклическое время организует преобразование исходной реальности в иную реальность, фиксируя возникновение нового. Выявление этой темпоральной формы позволяет увидеть связь исходных событий и финала, выявить главный конфликт фильма. Необходимо согласиться с Р. Макки, утверждающим: «Управляющая идея может быть выражена в одном предложении, которое описывает порядок и причины изменения жизненной ситуации происходящего в промежутке между началом и концом фильма»¹⁰.

¹⁰ Макки Р. Цит. соч. С. 125.

возлюбленной, все 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 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, ее 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, минуто 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, наносит удар и убивает приютившего ее человека, ставшего на протяжении мучительно долгой ночи ее собеседником?

Критик Н. Цыркун так определяет полюса этого конфликта: «В “Нимфоманке” фон Триер сталкивает “низ” и “верх”, персонализированные двумя главными героями — женщиной по имени Джо (ее в юности играет Стейси Мартин, в зрелом возрасте Шарлотта Генсбур) и мужчиной, холостяком-девственником Селигманом (Стеллан Скарсгорд)»¹².

Так ли это? Действительно ли Джо — это тьма, а Селигман — свет? В чем состоит содержание конфликта этих двух персонажей? Для ответа на этот вопрос необходимо рассмотреть, как строится время обоих персонажей.

¹² Цыркун Н.
В жанровой упаковке.
Берлин, 2014 // Искусство кино. № 3, март. 2014. С. 55–56.

¹³ Смирнова В.
Против
интерпретации //
Искусство Кино. № 3.
2014. С. 10.

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. Преходящий 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»¹³.

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 последней сегодня кое у кого вызывает улыбку. «Трех», «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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славой Жижек; предисл. А. Павлова; пер. с англ. — Екатеринбург: Гонзо, 2014. — 472 с.
2. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер класс для сценаристов, писателей и не только: пер с англ. — М.: Альпина нон-фикшн. 2008. — 456 с.
3. Смирнова В. Против интерпретации // Искусство Кино. — № 3. — 2014. — С. 10–14.
4. Флешер А. Лаборатории Времени. Эссе о кино и фотографии / пер. с фр. И.Г. Стальной и В.В. Фурс. — Минск: Пропилеи, 2014. — 380 с.
5. Цыркун Н. В жанровой упаковке. Берлин 2014 // Искусство кино. — № 3, март 2014. — С. 55–56.

REFERENCES

1. Zhizhek S. Kinogid izvrashhenca: Kino, filosofija, ideologija: sbornik jesse [The Perver's Guide to Cinema: Movies, philosophy, ideology: a collection of essays] / Slavoy Zhizhek; predisl, A. Pavlova; per. s angl. — Ekaterinburg: Gonzo, 2014. — 472 p.
2. Makki R. Istorija na million dollarov. Master klass dlja scenaristov, pisatelej i ne tol'ko [Story, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. Master class for screenwriters, writers, and not only] / Per s angl. — M.: Al'pina non-fikshn. 2008. — 456 p.
3. Smirnova V. Protiv interpretacii [Against Interpretation] // Iskustvo Kino. — № 3. — 2014. — P. 10–14.
4. Flesher A. Laboratorii Vremeni. Jesse o kino i fotografii [Time laboratories. Essay on cinema and photography] / per. s fr. I.G. Stal'noj i V.V. Furs. Minsk: Propilei, 2014. — 380 p.
5. Cyrkun N. V zhanrovoj upakovke. Berlin 2014 [In the genre packaging. Berlin 2014] // Iskustvo kino. — № 3, mart 2014. — P. 55–56.

Time and Essence. Study of Cinema Product Temporal Analysis

Natalia Marievskaya

PhD (Arts)

UDC 791.43.01

ABSTRACT: Is the ingenuous inquiry “What is the film about?” so simple, for the response to that thing which sometimes causes confusion not only for a common audience, but for an experienced critic. The issue for unveiling film essence through its artistic time analysis has been declared.

Lars von Trier’s “Nymphomaniac” has been considered as an example for temporal analysis, algorithm of motion towards cinema product’s essence core being given. Through analysis of time forms constituting film parts, genuine essence has been brought to light what the author has really had in mind — probably even contrary to his aims and against his statements.

The conclusion reads that causal relationship has been found as temporal relationship. Hence, film story and artistic time within cinema product is declared to be substantially valid.

Looking into horizontal time of “Nymphomaniac” made the author’s idea of logics deployment and its general outline clear. For this purpose temporal forms that include plot-making essence, first of all cyclic and non-linear time, have been taken into consideration.

Film temporal construction reveals itself at once through the heroine’s realized procedure of remembrance of her own life circumstances that led to a catastrophe occurred at that very evening when Seligman found her covered with sewage and in an extremely bad state. The above mentioned procedure supposes convergence towards the truth that a hero confirms in relation to himself. So that does happen in Lars von Trier’s film. The inner film cycle ends with that.

The question still remains why Joe for whom a person’s life is the highest value that nobody can make an attempt on, pulls the trigger and kills the man who provides her with a lodge and became her speaker during that long tormented night.

What does these two heroes’ conflict content consist of?

For the purpose of answering the question it has been studied how time for both heroes is constructed. It has been shown that characters’ conflict is an unsolvable conflict of two different value systems connected with different types of culture.

KEY WORDS: cinema work, plot, artistic time, essence, causes, non-linear time, the cyclical time, character’s time