

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ В КИНО

Агафонова Н.А., кандидат искусствоведения, доцент

Белорусский государственный университет культуры и искусств

Аннотация. Статья посвящена фундаментальной, но до сих пор актуальной проблеме пространства и времени в киноискусстве. Автор кодифицирует главные структурные слагаемые пространственно-временного континуума в кино с учетом его процессуальной природы. Основное внимание сосредоточивается на анализе взаимосвязанных сегментов «художественного времени» и «художественного пространства» фильма.

Ключевые слова: киноискусство, пространственно-временной континуум, экранное произведение.

Анотація. Агафонова Н.А. Просторово-часовий континуум у кіно. Стаття присвячена фундаментальній, але і досі актуальній проблемі простору та часу в кіномистецтві. Автор кодифікує головні структурні складові просторо-часового континуума у кіно, враховуючи його процесуальну природу. Основна увага зосереджується на аналізі взаємопов'язаних сегментів.

Ключові слова: кіномистецтво, просторо-часовий континуум, екранний твір.

Summary. Agafonova N.A. Existential continuum at cinema. The article is devoted to the fundamental and important problem – space and time in the cinema art. Main structural elements of the “space and time continuum” are analyzed. Special attention is paid to the relation of “artistic time” and “artistic space” of the film.

Key words: cinema, space and time continuum, movie.

Постановка проблемы и анализ научной литературы. Кино принадлежит к роду пространственно-временных искусств. Этот аксиоматическое утверждение, растиражированное в различных справочниках и учебниках, означает лишь то, что экранный образ развивается во времени и пространстве. Данную особенность (причем, как одну из первых) отметил еще зачинатель кинотеории Р. Канудо: «Кино ... одновременно входит в число искусств «неподвижных» и «подвижных», «временных» и «пространственных», «пластических» и «ритмических» [1, с.16]. Современные теоретики кино, пытаются конкретизировать проблему, оперируют терминами «художественное время», «художественное пространство». Данные фундаментальные категории проработаны эстетикой в общих чертах [3; 6]. Но в киноведении эти феномены до сих пор не получили теоретически результативного осмысления. Ибо проблема пространственно-временного континуума (от лат. continuum – непрерывное) фильма является одной из сложнейших. Поэтому ее, как правило, рассматривают локально при анализе конкретного фильма [7], либо оговаривают в контексте общих рассуждений о выразительных средствах кино [4, с. 21-25], либо вовсе опускают [8].

Между тем категории «художественного времени» и «художественного пространства» не сводимы к возможности разнообразных искусственных трансформаций («сжатие» и «растягивание», наслоения и пр.). Время и пространство в кинематографе существенно отличаются от своих аналогов

в других видах искусства. Например, А. Базен подчеркнул важное различие между театральным и кинематографическим пространством: в спектакле оно «ориентировано исключительно вовнутрь, место действия здесь условно и замкнуто», пространство экрана – «окно, распахнутое в мир» [2, с.182]. Кроме того, понятие «пространственно-временного континуума» в кино многосоставное и многофункциональное. Он охватывает собственно эстетическую (экранную) сферу фильма (его внутреннюю организацию), а также специфическую коммуникативную среду (зрительный зал). Подобные особенности вычленил П. Пави в отношении театра [5]. В отношении кинематографа более развернутую дифференциацию специфики пространства и времени попытался осуществить польский исследователь М. Пжылипяк [9]. Однако в целом проблема теоретического осмысления указанного феномена остается открытой. Эта неопределенность и подтолкнула нас к более детальному изучению заявленного вопроса.

Цель статьи – придать более четкий систематизированный характер искусствоведческому толкованию пространственно-временного континуума в кино с тем, чтобы обозначить главные структурные слагаемые его процессуальной природы.

Изложение основного материала. Время – один из основных параметров художественного воплощения экранного произведения. Французский исследователь Ж. Дебри попытался классифицировать время в фильме как физическое, психологическое, вымышленное, драматическое и кинематографическое [7, с.249]. Очевидно, кинематографическое время характеризуется двойственной природой, которая определяется как отношение протяженности представления фильма (кинопроекции) и времени собственно фильмического (сюжетного) действия. Соответственно, категория времени в кино проявляет себя в трех различных формах:

1) физическое время – это объективная протяженность фильма, которая четко хронометрирована (90 мин.; 120 мин. и т. п.);

2) перцептуальное (психологическое) время – это «субъективная протяженность» фильма, которая отражает степень увлеченности зрителя просмотром и не может быть измерена.

3) художественное время – наиболее весомое и сложносоставное по своей природе – является феноменом эстетическим.

Художественное время присуще любому повествованию, «объявляющему о времени действия, фиксирующему его, отсылающему к сцене другой, создающему иллюзию иного мира» [5, с. 43]. Художественное время фильма – это способ организации интриги, отбора и сцепления фабульного материала, построения отдельных частей экранного произведения. Оно является не только выражением простого количественного накопления кадров и эпизодов, но служит качественным параметром их соотношения и приращения. Исходя из сказанного, художественное время в кино можно

рассматривать как совокупность (точнее наслоение) четырех основных сегментов:

Время протяженности отдельного события. В данном случае на уровне каждого отдельного эпизода реализуется одна из главных кинематографических условностей – эластичность нарративного времени. Это значит, что оно легко «растягивается» либо «сжимается» по отношению к гипотетической протяженности в реальности. Значительно реже в кинематографической практике встречается уравнивание физического времени и времени протяженности представляемого на экране события. Классическим примером такого тождества служит эпизод минуты молчания на бирже из фильма М. Антониони «Затмение». Длительность этой сцены составляет 58 секунд.

Последовательность событий. Здесь речь идет о совокупности всех событий фильма. Их определенная упорядоченность по всей длине фильма является результатом монтажа. М. Пжылипяк [8, с.45—46] определяет четыре основных способа соединения событий в единое экранное повествование:

1) Хронологический (наиболее распространенный) – смена событий представляет последовательное развертывание сюжета от зарождения конфликта до его разрешения. Сцепление эпизодов подчинено линейному принципу и логике причинно-следственных связей.

2) Симультаный – события происходят одновременно, однако это не является результатом монтажа параллельного действия. Подобный полифонизм достигается посредством композиционно-драматургического решения («Mystery Train» Д. Джармуша) либо с помощью полиэкрана («Беги, Лола, беги» Т. Тыквера).

3) Нехронологический – линейный порядок событий нарушается вкраплением эпизодов-ретроспекций (воспоминаний), эпизодов-интроспекций (фантазий, сновидений): «Конформист» Б. Бертолуччи, «Хиросима, моя любовь» А. Рене.

4) Ахронологический – временная очередность событий затруднена для идентификации. Эпизоды объединены общим настроением, и зрителю не удастся установить принцип их зависимости от времени («Андалузский пес» Л. Бунюэля, «Гороскоп Иисуса Христа» М. Янчо).

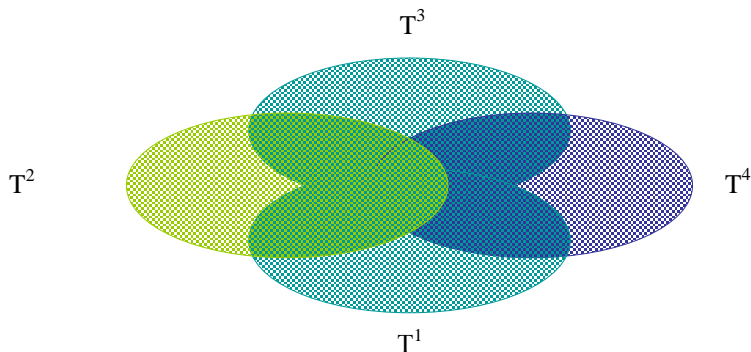
Эти способы организации последовательности событий (за исключением хронологического) редко существуют в киноискусстве в чистом виде. Более распространена совокупность, например, симультанного и нехронологического («8 и S» Ф. Феллини; «Земляничная поляна» И. Бергмана), симультанного и ахронологического («Криминальное чтиво» К. Тарантино).

Время события. Оно репрезентирует исторические координаты, в которых развертывается тот или иной сюжет, а также – поры года, время суток. Время события эквивалентно объективному времени героя, в котором тот существует и действует.

Время наррации (повествования). Оно зачастую тождественно времени автора (в нашем случае – режиссера). Нарративное время создает, своего рода, стереоскопический эффект, ибо момент повествования всегда вторичен по отношению к моменту событий, о которых ведется рассказ. Подобное дистанцирование может проявить лишь рассказчик.

Исходя из вышеизложенного, художественное время фильма можно представить циркулирующим по наслаивающимся эллипсам.

Схема 1. Художественное время (Time) в кино



T^1 (время протяженности события) + T^2 (последовательность событий)
+ T^3 (время события) + T^4 (время наррации)

Таким образом, художественное время в кино формируется через взаимопроникновение четырех пластов, каждый из которых отражает один из аспектов временного развертывания сюжета и специфику ведения повествования. Благодаря этому «...зритель забывает, где находится: он живет в настоящем времени, но теряет эту связь и проникает в другой мир – в мир повествования, в другой временной пласт – во временной пласт преподносимой ему фабулы, с помощью которой он выстраивает и воображает ее продолжение» [5, с. 44].

Понятие «пространства» в кино по аналогии с категорией «времени» неоднозначно. Оно включает *пространство зрительного зала*, т. е. специально приспособленного помещения для просмотра фильмов в кинотеатре (классическая кинокоммуникация). Это объективно существующее место конфронтации (по определению Гегеля) экрана и зала представляет собой внешнее пространство. Однако в отличие от театра здесь происходит взаимопроникновение, точнее – «растворение» реального пространства зала (эффект полного затемнения) и *перцептуального пространства зрителя* (эмоционально-психологического состояния при восприятии фильма – так называемый «сон наяву»).

Собственно экранное пространство, или художественное пространство в кино, формируется из множества внутрикадровых микропространств, собранных в целостное мегапространство фильма. При этом оно отчасти

является результатом реконструкции в воображении зрителя, который во время проекции фильма связывает в единство отдельные кадры.

Художественное пространство кинопроизведения, равно как и художественное время, формируется из нескольких взаимопроникающих слоев:

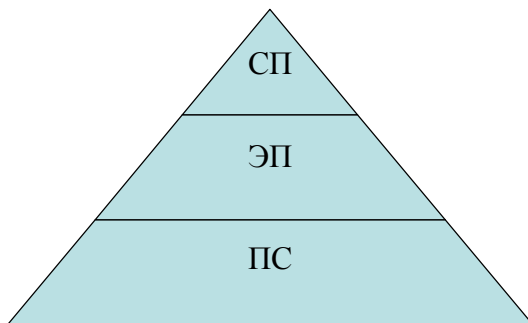
1. *Пространство события* – непосредственно связано с фабулой фильма и характеризует место действия (экстерьеры, интерьеры, пленеры).

2. *Экспрессивное пространство*, или внутреннее (душевное) пространство героя – аудиовизуальная проекция психологического состояния персонажа. Это может достигаться с помощью светотеневой насыщенности кадра, колористической партитуры, метафорических пейзажей, острых ракурсов, а также – музыкальных и вербальных компонентов звукового образа.

3. *Символическое пространство* – это авторское пространство фильма. Оно формируется режиссером как переход из области конкретного видимого пространства в область эфемерную, ассоциативную. Подобное транспонирование осуществляется с помощью пластических аллегорий, метафорических сопоставлений.

Графически художественное пространство фильма можно выразить пирамидой.

Схема 2. Художественное пространство в кино



ПС – пространство события; **ЭП** – экспрессивное пространство (душевное пространство героя); **СП** – символическое пространство (пространство автора)

Взаимодействие трех обозначенных слоев художественного пространства фильма строится по направлению снизу вверх. Каждый последующий уровень обязательно вбирает предыдущий и непременно сужается. Так, экспрессивное пространство не может возникнуть без опоры на пространство события, а символическое – без опоры на событийное и экспрессивное. При этом наиболее ценен художественный эффект «перетекания», когда пространство события незаметно растворяется в экспрессивном пространстве, а то, в свою очередь, может всколыхнуть символический уровень. Кроме того, важно отметить жесткую иерархичность его структуры: от низшего уровня

(пространство события), который обязательно присутствует в каждом (в том числе и в «проходном» фильме), до высшего (символическое пространство), присущего крупным произведениям киноискусства.

В фильме белорусского режиссера В. Рыбарева «Чужая бацькаўшчына» (1983) есть эпизод предсмертного воспоминания старухи Мондрихи, который может служить выразительной иллюстрацией образной интенсивности пространственно-временного континуума экранного произведения. Вся монтажная секвенция состоит из трех кадров: длительный крупный план лица героини (около 1 мин. 40 сек.), сменяется панорамой с едва различимыми силуэтами человеческих фигур (около 1 мин. 23 сек.) и вновь к концу рассказа возвращается к лицу Мондрихи, с которого камера переводит взгляд на профиль ее немой дочери Еўки, пластически завершая недосказанный словами монолог (около 20 сек.).

Пространство события (хлев) в данном эпизоде очерчено общими чертами: бревенчатая стена, на фоне которой героиня начинает и заканчивает свое признание. Мимика Мондрихи довольно статична, и лишь надтреснутый голос ведет тему воспоминания о скоропалительной летней любви некогда юной героини с заезжим дорожным бригадиром. По мере неспешного разворачивания монтажной фразы в кадре все отчетливее проявляет себя экспрессивное пространство. Этому способствует, прежде всего, светотеневая партитура эпизода: самоощущение героини (настоящее время) репрезентировано глухой темнотой, которую по косой рассекает узкая полоска света, выхватывающая фрагмент стены и глаза героини. Кадры-панорамы (далекое прошлое) наоборот пронзительно светonosны и одновременно выбелены, словно припорошены забвением. Прошлое для Мондрихи, хотя и жестоко скорректировало ее дальнейшую жизнь (беззащитная немая Еўка – горький плод той любви), теплится крошечным угасающим бликом света в ее душе. Звуковой образ (лаконизм фраз вкупе со скупым интонированием, непритязательность мелодического рисунка музыкального вкрапления) также выявляет внутреннюю усталость и смирение Мондрихи. Гармоничная целостность аудио-пластической образности эпизода, исполненного в минорной тональности, позволяет “раскрыться” и символической составляющей общего художественного пространства по сути небольшого фрагмента: первый монтажный кадр (глухая темнота, которую по косой рассекает узкая полоска света, выхватывающая «фрагмент» лица героини) вдруг начинает ощущаться как образ смерти. Композиция кадра словно коррелирует с символикой гроба, крышка которого вот-вот прихлопнется, и с этим исчезнет единственная световая “щель”. Именно знак “световой расщелины” вновь актуализирует экспрессивное пространство, переводя образную конфигурацию эпизода с обобщенно-символической на субъективно-конкретную ступень.

Проанализированный эпизод из фильма В. Рыбарева «Чужая бацькаўшчына» иллюстрирует волнообразную, но при этом неравномерную динамику разноуровневых переходов внутри пространственно-художественной

пирамиды: мгновенное растворение пространства события в экспрессивном пространстве, «разбухание» последнего, быстрый «скачок» на уровень символического пространства и «обтекание» вновь на второй (экспрессивный) уровень, а далее (по ходу фильма) – концентрация на нижнем (событийном) уровне. То же наблюдается и с художественным временем: настоящее и прошлое героини сливаются в симультанной нехронологической последовательности, напоминая колебание маятника между полюсами человеческой жизни.

Выводы. Понятие «пространства» и «времени» в экранном искусстве не сводится к обозначению неких границ, регламентирующих события фильма. Данные феномены являются динамическим компонентом всей художественной системы кинопроизведения.

Пространственно-временной континуум в кино характеризуется сложными взаимопереплетениями, взаимовлияниями и взаимопереходами различных качеств физического, психологического, художественного свойства. Для анализа специфики собственно художественного пространства-времени необходимо было разять многочисленные слагаемые единого целого. Но на экране существует синтетическое единство – единство художественного времени с его темпоральным и структурным многообразием и художественного пространства с его иерархическими уровнями. Именно пространственно-временная слитность позволяет сложносоставной аудио-визуальной кинообразности изменять свою конфигурацию, темп и характер развертывания. Другими словами, зримый (пластический) образ фильма, благодаря временной компоненте, получает способность динамического развития (в отличие от изобразительного искусства), а звуковой образ, соответственно, – вписывается в пространственные композиции экранного полотна.

Дальнейшие исследования целесообразно проводить в единой сфере экранного искусства, выявляя и сопоставляя особенности пространственно-временного континуума кино, телевидения и Digital Art.

Литература:

1. Аристарко Г. История теорий кино / Пер. с итал. Г. Богемского.—М.: Изд-во искусство, 1966 – 356 с.
2. Базен А. Что такое кино? Сб. статей / Пер. с франц. В. Божовича и И. Эпштейна. Вступ. статья И. Вайсфельда.—М.: «Искусство», 1972 – 383 с.
3. Каган М. Морфология искусства.—Л.: «Искусство», 1972.—440 с.
4. Нечай О. Ф. Основы киноискусства: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Науч. ред. И. В. Вайсфельд.—М.: Просвещение, 1989. – 288 с.
5. Пави П. Словарь театра: пер. с фр.—М.: Прогресс, 1991.—504 с.
6. Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.—Л.: «Наука», 1974. – С.85—103.
7. Хренов Н. А. Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.—Л.: «Наука», 1974. – С.248—261.
8. Giannetti L. Understanding Movies.—Englewood Cliffs, New Jersey. 1996. – 528 p.
9. Przylipiak M. Kino stylu zerowego.—Gdansk, 1994.—224 s.