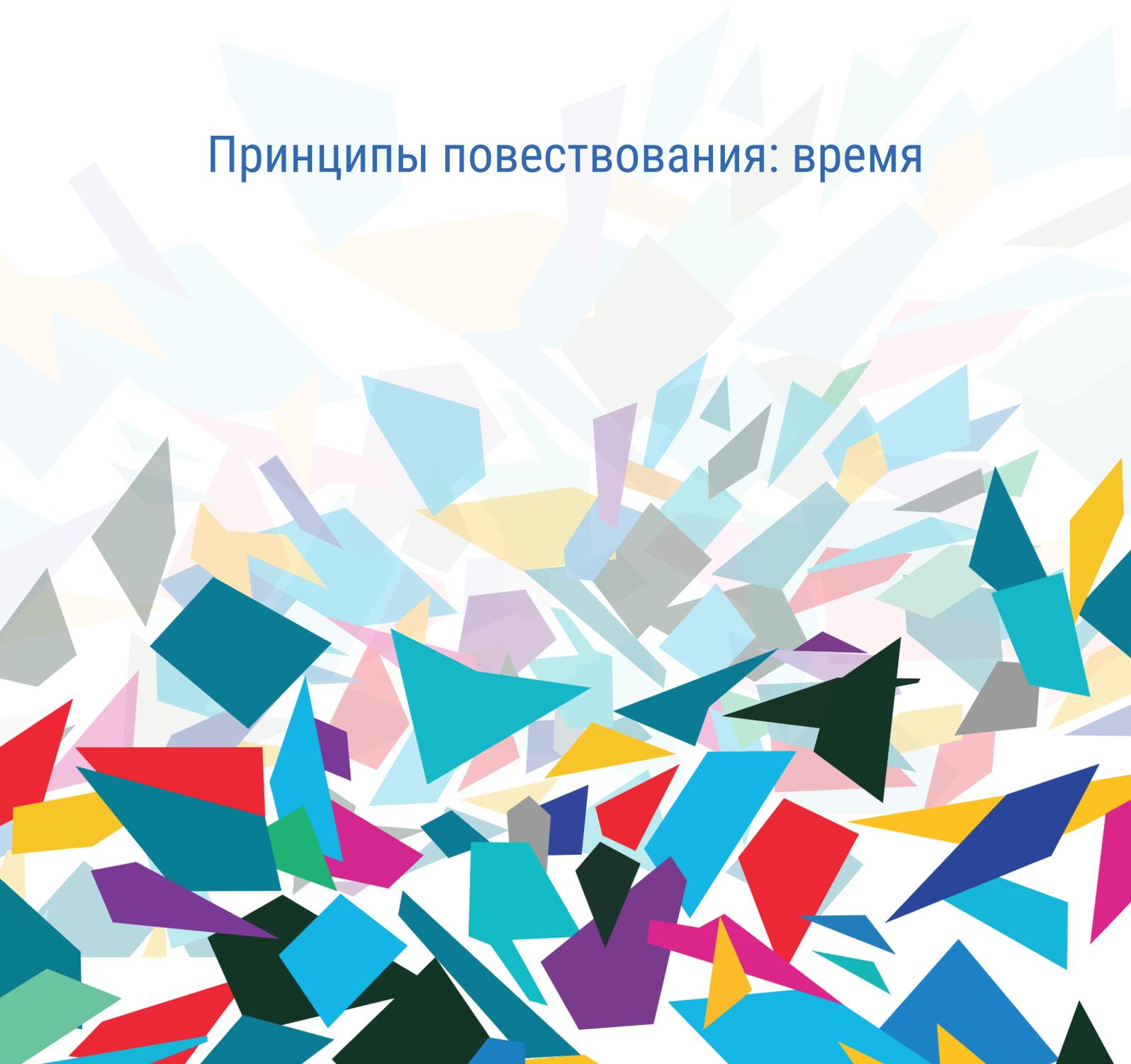


ВВЕДЕНИЕ В КИНОИСКУССТВО

Принципы повествования: время





Фильмы:

«Секреты Лос-Анджелеса» Кертиса Хэнсона
«Человек, который слишком много знал» Альфреда Хичкока
«400 ударов» Франсуа Трюффо
«Криминальное чтиво» Квентина Тарантино
«Расемон» Акиры Куросавы
«Начало» Кристофера Нолана
«День сурка» Гарольда Рамиса

Основные идеи:

1. Как зрители мы пытаемся связать события посредством причин и следствий.
2. Фильмы ужасов и научно-фантастические фильмы часто оставляют нас временно в неведении относительно того, какие силы скрываются за определенными событиями.
3. Причины времени и их последствия имеют основополагающее значение для повествования, но они имеют место во времени. Наше различие фабулы и сюжета помогает нам понять, как кинематографисты используют повествовательную форму для манипуляции временем.
4. Таким образом, в повествовательном фильме задействована третья продолжительность, которую мы можем назвать продолжительностью экрана.

Скрытые причины, скрытые эффекты. Как зрители мы пытаемся связать события посредством причин и следствий. Учитывая инцидент, мы склонны представлять, что могло его вызвать или что он в свою очередь может вызвать. То есть мы ищем причинную мотивацию. В сцене из фильма «Мой человек Годфри» охота на мусорщиков служит причиной, оправдывающей присутствие нищего на общественном балу. Причинно-следственная мотивация часто преподносит информацию заранее, как, например, в кухонной сцене «Сияния» Кубрика. В фильме «Секреты Лос-Анджелеса» – идеальном детективе – Эксли рассказывает своему циничному коллеге Винсенну, что убийство отца заставило его вступить в правоохранительные органы. В частном порядке он назвал неизвестного убийцу «Ролло Томази», имя, которое он превратил в эмблему всего безнаказанного зла. Может показаться, что этот разговор дает только представление о личности Эксли. Еще позже, когда коррумпированный начальник полиции Смит стреляет в Винсенна, последний бормочет «Ролло Томази» во время своего последнего вдоха. Позже озадаченный Смит спрашивает Эксли, кто такой Ролло Томази. Предыдущие беседы Эксли с Винсенном мотивируют его шокированное осознание того, что мертвый Винсенн объявил Смита своим убийцей. Ближе к концу, когда Смит собирается застрелить Эксли, Эксли говорит, что его главой является Ролло Томази.

Таким образом, очевидно, как незначительная деталь возвращается в качестве основного причинного и тематического мотива. Большая часть того, что мы сказали о причинности, относится к непосредственному представлению причин и следствий. В фильме «Человек, который слишком много знал» (1956) Хичкока Джилл может спасти свою дочь. Но сюжет также может привести нас к выводу о причинно-следственной связи и, таким образом, к созданию общей истории. Рассмотрим загадочную историю. Убийство было совершено. То есть мы знаем эффект, но не причины – убийцу, мотив и метод. Поэтому таинственный рассказ вызывает любопытство. Мы хотим знать о том, что произошло до событий, которые нам показывают. Это работа детектива – раскрыть, в конце концов, недостающие причины, назвать убийцу, объяснить мотив и раскрыть метод. То есть в детективном фильме кульминация сюжета (действие, которое мы видим) – это раскрытие предыдущих инцидентов в истории (событий, которые мы не видели). Хотя эта картина наиболее распространена в детективных повествованиях, сюжет любого фильма может скрыть причины и, таким образом, вызвать наше любопытство.

Фильмы ужасов и научно-фантастические фильмы часто оставляют нас временно в неведении относительно того, какие силы скрываются за определенными событиями. Лишь в течение трех четвертей пути через «Чужого» мы узнаем, что научный сотрудник Эш – робот, сговорившийся для защиты страшного существа.

В общем, всякий раз, когда какой-либо фильм создает загадку, в сюжете изначально скрыты определенные сюжетные линии, и они представляют загадочные элементы повествования. Сюжет также может представлять причины, но скрывать сюжетные повороты, вызывая подозрение и неуверенность в зрителе. После нападения Ганнибала Лектера на его охранников в тюрьме Теннесси в «Молчании ягнят»



полиция обыскала здание, что повысило вероятность того, что тело, лежащее на крыше лифта, является телом раненого Лектера. После продолжительной сцены ожидания мы узнаем, что Лектер переоделся в одежду мертвого охранника и сбежал.

Когда раскрытие сюжета происходит в конце, авторы фильма могут попросить нас обдумать возможные финалы. В последние моменты фильма «400 ударов» Франсуа Трюффо мальчик Антуан сбежал из исправительного учреждения и бежит к морю. Камера приближается к его лицу, и рамка останавливается. Сюжет не показывает, будет ли Антуан захвачен и возвращен, что заставляет нас размышлять о том, что может произойти в его будущем.

Причины времени и их последствия имеют основополагающее значение для повествования, но они имеют место во времени. Наша способность отличить фабулу от сюжета помогает нам понять, как кинематографисты используют повествовательную форму для манипуляции временем. Когда мы смотрим фильм, мы строим сюжетное время на основе того, что представляет фабула. Например, сюжет может представлять события фабулы в хронологическом порядке. В «Гражданине Кейне» мы видим смерть человека до того, как увидим его юность, и мы должны составить хронологическую версию его жизни. Даже если события отображаются в хронологическом порядке, большинство из них не показывает каждую деталь от начала до конца. Мы предполагаем, что персонажи проводят время без сна, едят, путешествуют и т. д. Поэтому периоды, содержащие такие неактуальные действия, можно пропустить. Другая возможность состоит в том, чтобы сюжет представлял одно и то же историческое событие более одного раза, например, когда персонаж вспоминает травмирующий инцидент. В фильме Джона Ву «Убийца» несчастный случай на дебютной сцене ослепляет певца, и позже мы снова и снова видим одно и то же событие, когда главный герой с сожалением вспоминает об этом. Короче говоря, режиссеры должны решить, как фабула фильма будет относиться к хронологическому порядку, временной продолжительности и частоте. В свою очередь, зритель должен активно подбирать подсказки об этих временных факторах. Каждый таит в себе важные художественные возможности.

Временной порядок как последовательность событий. Кинопроизводители могут выбрать для представления события вне порядка истории. Воспоминания, подобные тем, которые мы предложили для нашей гипотетической романтической комедии – это просто часть истории, которую сюжет представляет в хронологической последовательности. В фильме «Эдвард руки-ножницы» мы впервые видим персонажа Вайноны Райдер как старуху, рассказывающую внучке историю перед сном. Большая часть фильма тогда показывает события, которые произошли, когда старая леди была в средней школе. Точно так же сериал «Мальчишник в Вегасе» начинается в момент кризиса, когда приятели жениха сообщают, что он пропал. Сюжет затем возвращается к ним, в момент, когда они собираются на холостяцкую вечеринку. Воспоминания обычно не смущают нас, потому что мы мысленно перестраиваем события в хронологический порядок: подростковые годы предшествуют старости, похмелье наступает после ночи вечеринок. Если сюжетные события можно рассматривать как 1-2-3-4, то сюжет, который использует воспоминание, представляет что-то вроде 2-1-3-4 или 3-1-2-4. Создатель фильма может также перетасовать порядок сюжета, используя флэш-форвард. Эта модель перемещается из настоящего в будущее, затем обратно в настоящее и может быть представлена как 1-2-4-3.

В любом случае, учитывая порядок фабулы, мы выясняем порядок сюжета. Даже простое изменение порядка сцен может создавать сложные эффекты. Сюжет фильма «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино начинается с того, что пара решает ограбить посетителей в ресторанчике, в котором они сидят. Эта сцена на самом деле происходит несколько позже в хронологии истории, но зритель не узнает об этом до финальной сцены. В этот момент грабеж прерывает диалог с участием других, более важных персонажей, которые едят в этой закусочной. Просто взяв сцену, которая происходит в конце сюжета, и, поместив ее в начало сюжета, Тарантино создает сюрприз, который поддерживает наш интерес в последние моменты фильма.

Тарантино находился под влиянием тенденций нуара в фильмах 40-х и 50-х годов XX века, в которых гениально упорядочивалось время. «Мертв по прибытии» (1949) Рудольфа Мате показывает, как воспоминания могут формировать ожидания зрителя в течение всего фильма. Мужчина заходит в полицейский участок, чтобы сообщить об убийстве. «Кто был убит?» – спрашивает офицер. Человек отвечает: «Я был». Когда он начинает объяснять, мы переходим к расширенному воспоминанию. Самые ранние истории в прошлом довольно безобидны и медленно развиваются. Если бы сюжет был представлен в хронологическом порядке, зрители могли бы найти эти сцены плоскими. Но знание того, что главный герой умирает, делает нас бдительными. Каждая его встреча заставляет нас насторожиться: то ли это, что



его убьет? Наше предвкушение не было бы столь острым, если бы история была рассказана в порядке 1-2-3.

Временная продолжительность: сколько времени занимают события? Сюжет фильма «На Север через Северо-Запад» Хичкока представляет четыре многолюдных дня и ночи в жизни Роджера Торнхилла. Но история тянется задолго до этого, о чем свидетельствует информация о прошлом, раскрытая в ходе сюжета. События этой истории включают в себя прошлые браки Роджера, план разведывательного агентства США по созданию фальшивого агента по имени Джордж Каплан и контрабандную деятельность злодея Ван Дамма. В общем, сюжет фильма выбирает только определенные отрезки продолжительной истории. Как режиссер вы можете сосредоточиться на коротком, относительно сплоченном отрезке времени, как это делает Хичкок. Или вы можете позволить вашему сюжету разворачиваться на протяжении многих лет, выделяя значительные отрезки времени в этот период. «Гражданин Кейн» показывает нам главного героя в молодости, пропускает некоторое время, чтобы показать его молодым человеком, пропускает больше времени, чтобы показать его в среднем возрасте и так далее. Сумма всех этих фрагментов длительности истории дает общую продолжительность истории. Но нам нужно еще одно различие. Для просмотра фильма требуется время – 20 минут, два часа или семь с лишним часов (как это имеет место в фильме «Танго сатаны» Белы Тарр). Таким образом, в повествовательном фильме задействована третья продолжительность, которую мы можем назвать продолжительностью экрана. Отношения между продолжительностью истории, продолжительностью фабулы и продолжительностью экрана сложны, но для наших целей мы можем сказать это. Создатель фильма может управлять длительностью экрана независимо от общей продолжительности фабулы и продолжительности истории. Например, общая продолжительность истории «На Север через Северо-Запад» составляет несколько лет (включая все соответствующие сюжетные события), общая продолжительность фабулы составляет четыре дня и ночи, а продолжительность экранного времени составляет около 136 минут. Как продолжительность фабулы выбирается из продолжительности истории, так и длительность экрана выбирается из общей продолжительности истории.

Интересный контрпример – «Двенадцать разгневанных мужчин» (1957) Сидни Люмета. Это история присяжных, рассматривающих дело об убийстве. 95 минут фильма – примерно такой же отрезок времени, который проживают персонажи в жизни.

Двенадцать присяжных заседателей в совещательной комнате решают, виновен ли итаलो-американский подросток, выросший в трущобах, в убийстве собственного отца. На первый взгляд кажется, что следствие и обвинение неопровержимыми уликами убедительно доказали вину парня. Американское законодательство требует, чтобы присяжные голосовали за приговор единогласно. Одиннадцать присяжных согласны с прокурором, а один (№ 8) голосует против. Он идет наперекор мнению остальных, и его не волнует, что остальные присяжные торопятся по своим делам, нервничают и даже переходят на оскорбления. 95 минут реального времени – обсуждение присяжными этого спорного убийства.

Временная частота: как часто мы видим или слышим событие? Чаще всего сюжетное событие представлено только один раз в сюжете. Время от времени однако одно сюжетное событие может появиться в сюжете дважды или даже больше. Если мы видим событие в начале сюжета фильма, а затем позже есть воспоминание об этом событии, мы видим одно и то же событие дважды. Некоторые фильмы используют нескольких рассказчиков, каждый из которых описывает одно и то же событие несколько раз. Эта увеличенная частота повторов может позволить нам увидеть то же самое действие в нескольких вариантах. Повторение может происходить просто на саундтреке. Иногда может появиться лишь одна строка диалога, преследующая персонажа, который не может забыть об этом моменте. Зачем режиссеру повторять сюжетное событие в фильме? Иногда это напоминает аудитории о чем-то. Или повторение открывает новую информацию, как это происходит в фильме «На несколько долларов больше», в котором повторяющаяся сцена расширяет знание о событии, когда персонажи вспоминают это. Манипуляции с сюжетом, продолжительностью и частотой повторов иллюстрируют, насколько зрители активно участвуют в осмыслении повествовательного фильма. Режиссер разрабатывает сюжет, чтобы подсказать нам хронологическую последовательность, временной интервал действия и количество раз, когда событие происходит. И уже от зрителя зависит, какие он сделает выводы.

К счастью, мы обычно можем поставить вещи вместе, обращаясь к нашему обычному чувству времени и причины и следствия. Например, воспоминание часто мотивируется как память персонажа. Одежда, возраст, обстановка и тому подобное могут помочь нам разобраться во времени сюжета фильма. Тем не менее некоторые режиссеры предложили довольно сложные временные схемы. В фильме «Начало»



Кристофера Нолана создается несколько историй внутри истории, все они разворачиваются одновременно во сне, но сюжет заставляет каждое событие происходить с разной скоростью. Одна секунда в одном сне может длиться много минут в другом, так что у нас есть несколько шкал длительности сюжета.

Наиболее яркий пример игр со временем – «День сурка» (1993) Гарольда Рамиса. Фил Коннорс каждый год приезжает в маленький городок в Пенсильвании, чтобы отразить в своем телерепортаже празднование «Дня сурка» – дня, когда сурок якобы выходит из норы и предсказывает, какой будет весна. Снимает он свой репортаж нехотя, небрежно, поскольку ему хочется скорее уехать из этой дыры в большой город, но он застревает в нем вместе со своей съемочной командой – оператором и продюсером, и каждое утро 2 февраля повторяется заново. Такова завязка фильма.

Название фильма «День сурка» не случайно стало нарицательным. Если мы погрязаем в рутине повторяющихся дней, то говорим: «Прямо наступил какой-то день сурка!» Если мы недовольны однообразием будней, то тоже сетуем на то, что наша жизнь стала как «день сурка». Философия же фильма в том, что ничего нельзя изменить вовне, человек должен меняться сам. Проживание Филлом Коннорсом одного дня – это как ежедневное пробуждение и умирание, то есть перерождение. С какой целью? Улучшить свою жизнь. Превратиться из ворчливого самовлюбленного мужчины средних лет в сильного, доброго, талантливого человека, для которого не важны внешние обстоятельства, важен он сам. То есть сюжет фильма напоминает буддийское «колесо Сансары» – череду бесконечных перерождений, в результате которых человек улучшает свою карму и выходит на новый духовный уровень. Уникальность и особое место этого фильма в череде других заключается в том, что здесь как бы проигрываются все возможные варианты – ограбления, завоевания сердец, самоубийство, делание добра, но в результате герой приходит к пониманию одного-единственного верного пути – самосовершенствования.

Однако все больше и больше фильмов-головоломок и манипуляций со временем выпускается в последнее время. Режиссеры создают фильмы, сбивающие нас с толку, полагая, что зрители будут искать улики и сами разбираться с причинно-следственной связью. Примером является фильм «Мemento», в котором представляется расследование героя по двум временным путям. Краткие черно-белые сцены показывают историю действия в хронологическом порядке. Расширенные сцены, которые решены в цвете, как бы движутся назад во времени, поэтому первое сюжетное событие, которое мы видим, является финальным сюжетным событием, второе сюжетное событие – предпоследним и т.д. Эта тактика отражает потерю героем кратковременной памяти, но это также бросает вызов зрителям собрать весь фильм воедино. В то же время есть достаточно неопределенные воспоминания героя, которые оставляют зрителя в недоумении, поэтому некоторые загадки остаются нерешенными в финале.

Такие фильмы, как «Донни Дарко», «Эффект бабочки», «Начало», являются примерами сложной манипуляции со временем и становятся вызовом простой нарративной форме.

Дополнительные источники по теме лекции:

1. Митта А. Кино между адом и раем.- М., 2012. – 496 с.
2. Макки Р. История на миллион долларов. –М., Альпина нон фикшн, 2019. – 456 с.
3. Червинский А. Как хорошо продать сценарий. – М.: Киносценарии, 1993. – 120 с.
4. Пропп В. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 327 с.