

Авдошин Георгий Валерьевич

СПЕЦИФИКА ВОССОЗДАНИЯ ДВИЖЕНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье исследуется природа движения в кинематографе. Наиболее полно ее отражает понятие длительности, введенное Анри Бергсоном. Движение-длительность кино - это то целое, которое объединяет отснятую реальность, эта та нить, на которую нанизаны кадры фильма. Главная задача кинематографа - нащупать эту нить, воссоздать раздробленное отдельными планами цельное движение, "вплести" время в единую ткань повествования, превратив кинофильм в подлинную, полную правды жизнь.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/2.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 12(74): в 3-х ч. Ч. 2. С. 16-19. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список литературы

1. **Абдуллаева Э. Б.** Дагестанское музыкальное искусство постсоветского времени: основные тенденции // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве: к 40-летию Ростовской консерватории: сборник статей. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 167-182.
2. **Абдуллаева Э. Б.** Современное профессиональное музыкальное искусство Дагестана (вторая половина XX – начало XXI в.). Махачкала: Институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2014. 144 с.
3. **Абдуллаева Э. Б.** Творческие поиски композиторов Дагестана: к 60-летию со дня основания Союза композиторов Дагестана // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы ДНЦ РАН. 2013. № 7. С. 172-180.
4. **Мурад Кажлаев. Жизнь и музыка:** иллюстрированный альбом. М. – Махачкала: Эхо Кавказа; Эпоха, 2005. 376 с.
5. **Шабаева А. К.** Деятели музыкальной культуры Дагестана: справочник. Махачкала: Институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2006. 166 с.
6. **Якубов М. А.** Мурад Кажлаев известный и неизвестный. М.: Эхо Кавказа, 2002. 624 с.

**NATIONAL ORIGINALITY OF MUSICAL LANGUAGE IN CREATIVE WORK OF THE COMPOSERS
MURAD KAZHLAEV AND SHIRVANI CHALAEV (BY THE EXAMPLE OF SONG CYCLES)**

Abdullaeva El'mira Bashirovna, Ph. D. in Art Criticism

*Institute of Language, Literature and Art of Dagestan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences
elklas@mail.ru*

The analysis of national originality of musical language of Dagestan composers is a topical research task. In the article by the example of the vocal-choral cycle by M. Kazhlaev "The Birth of a Song" and the song cycle by Sh. Chalaev "I Carry a Fire in My Chest" the musicological analysis of the means of musical expression is implemented. It is stated that each of the composers manifests his individual ways of disclosure of musical imagery and national-intonation colour.

Key words and phrases: M. Kazhlaev; Sh. Chalaev; composer; musical style; folklore; song; exposure; genre; dramaturgy.

УДК 115/791.43/45

Философские науки

В статье исследуется природа движения в кинематографе. Наиболее полно ее отражает понятие длительности, введенное Анри Бергсоном. Движение-длительность кино – это то целое, которое объединяет отснятую реальность, эта та нить, на которую нанизаны кадры фильма. Главная задача кинематографа – нащупать эту нить, воссоздать раздробленное отдельными планами цельное движение, «вплести» время в единую ткань повествования, превратив кинофильм в подлинную, полную правды жизнь.

Ключевые слова и фразы: движение; длительность; время; кинематограф; план; монтаж.

Авдошин Георгий Валерьевич, к. филос. н.

*Казанский государственный энергетический университет
avdoshinn@rambler.ru*

СПЕЦИФИКА ВОССОЗДАНИЯ ДВИЖЕНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Символично, что один из первых фильмов, который увидели зрители, был фильм о поезде. Поезд можно считать символом движения, движения самого по себе, как бы вырезанного из жизни и представленного в своей сущности. Движущийся поезд – это наглядное разделение парадокса Зенона о стреле, где каждый вагон представляет собой ее покоящееся состояние: стрела словно разделилась на равные самой себе части, но, вопреки зеноновским аргументам, пришла в движение. Поэтому вполне объяснимо бегство первых зрителей люмьеровских фильмов от прибывающего «на» них поезда (как рассказывает об этом легенда).

Критики и режиссеры, писавшие в 1910-1920-е гг. о кинематографе, связывали его специфику с открытием нового видения движения. Луис Бунюэль, например, писал: «Чудотворный взгляд объектива, беззвучный, как рай, одухотворяющий и животворящий, как религия, очеловечивает существа и вещи» [2, с. 118]. Здесь как раз и открывается главный вопрос, рассмотрению которого посвящена настоящая статья: каким образом кинематографу удастся воссоздать движение в кино, сделать его таким правдоподобным, более того – самым что ни на есть реальным?

Разбирая природу движения в кино, мы хотели бы обратиться к наблюдениям Анри Бергсона в «Творческой эволюции» (и их трактовке Жилем Делёзом в работе «Кино»). «Творческая эволюция» была создана как раз в период рождения и первых шагов кинематографа (первое издание вышло в 1907 году). Бергсона можно в каком-то смысле считать первым теоретиком кино. Этот философ размышляет о движении и времени. Он говорит, что человек познает движение таким способом, который подобен процессу фиксации киноаппаратом реальности на пленку, поэтому данный способ познания можно назвать кинематографическим. Однако он не способен в полной мере отразить движение.

Бергсон различает античный и современный подходы к движению. Античная наука рассматривает движение с точки зрения эйдосов, интеллигибельных форм, которые организуют движение, будучи сами неподвижными.

Движение связано с воплощением эйдосов в материи, поэтому оно отражает лишь переходы от одного этапа к другому, например, переход человека от детства к юности. Наука Нового времени, напротив, рассматривает движение не только в кульминационные моменты, но и в любые моменты. Бергсон так формулирует это различие: «...античная наука считает, что она достаточно знает свой предмет, если она отметила его специфические моменты, тогда как современная наука рассматривает предмет в какой угодно момент» [1, с. 315].

Бергсон полагает, что ни та, ни другая стратегия исследования движения не открывает самого движения. Современный подход, казалось бы, ближе к движению как таковому, однако, в сущности, тоже имеет дело с неподвижностями. Когда Бергсон говорит о кинематографическом механизме мышления, он имеет в виду статический способ рассмотрения движения. В этом философ видит его недостаточность и ущербность, которые обнаруживаются в свете важнейшего понятия бергсоновской философии – понятия длительности. Длительность представляет собой подлинную сущность вселенной в ее духовном и материальном аспектах, ее творческое начало. Человек, однако, в силу особенностей своего мыслительного механизма, «останавливает» эту длительность. «Из становления мы замечаем только состояния, из длительности только моменты, и даже говоря о длительности и о становлении, думаем совсем о другом. Такова самая разительная из тех двух иллюзий, которые мы хотим исследовать. Она состоит в уверенности, что возможно мыслить непостоянное при посредстве постоянного, подвижное при посредстве неподвижного», – пишет Бергсон [Там же, с. 266].

Другая иллюзия состоит в следующем: мы привыкли мыслить бытие с помощью небытия. Мы пользуемся пустым, чтобы мыслить полное. Любое наше действие, которым управляет разум, заполняет пустоту, создает предмет, которого еще нет, «накладывает» бытие на небытие. Бергсон считает, что это – иллюзорное представление, оно изменится, как только мы встанем на сторону реальности-длительности, в которой происходит творческая эволюция. «Если проходят... через идею небытия, чтобы дойти до Бытия, то Бытие, которого в конце концов достигают, будет сущностью логической или математической, следовательно, вневременной. И тогда выступает статическая концепция реального: все кажется данным разом, в вечности. Но нужно привыкнуть мыслить Бытие непосредственно, не делая обхода, не обращаясь сначала к призраку небытия, становящемуся между Бытием и нами» [Там же, с. 287].

Для Бергсона движение, очищенное от этих иллюзий, мыслится в единстве с главной силой вселенной – творческой. В действительности движение и творческая сила составляют одно целое. Более того, движение, увиденное в перспективе вселенской творческой длительности, представляет собой изменение, то есть процесс, где рождаются новые качества. Качества – первое, что мы различаем в мире: цвета, звуки и прочие дотелесные проявления. Затем идут тела, которые предстают неким сосредоточением качеств. И качества, и тела находятся в непрерывном движении. Хотя человеку часто кажется обратное в силу его привычки делать «устойчивые снимки». Эти устойчивые снимки «с» длительности Бергсон называет формой. Форма – внешняя сторона вещи, но она иллюзорна, поскольку предполагает неподвижность, которой нет места в непрерывно движущейся реальности.

На следующем уровне тела выражают те изменения, которые происходят в «недрах» целого. Здесь можно говорить о воздействии тел друг на друга и соответственно о расширении пространства творческой эволюции целого. Таким образом, Бергсон описывает живой, непрестанно изменяющийся в творческой эволюции космос, где каждая вещь предстает в своей открытости по отношению к другим вещам, поддерживая тем самым мир в его целостности и единстве.

Делёз, подытоживая анализ бергсоновских размышлений, выделяет две стороны движения. Первая сторона характеризует движение как то, что происходит между объектами или их частями. Вторая – характеризует движение как выражение длительности. «Движение способствует тому, – пишет Делёз, – что длительность, изменяя свою природу, делится в объектах, а объекты, обретая глубину и теряя очертания, – воссоединяются в длительности» [4, с. 52]. Кинематограф, по сути, реализует данную формулу: делит длительность в объектах, а потом соединяет их в длительности. Деление длительности в объектах происходит в планах, состоящих из кадров. Соединение объектов – в процессе монтажа.

План – это единица движения в кино, завершённый кусок кинореальности. Делёз так характеризует его: «Одна сторона плана тяготеет к множеству, и он выражает модификации частей множества; другая же его сторона тяготеет к целому, и он выражает его изменение или хотя бы видоизменение. Отсюда – положение плана, который можно абстрактно определить как промежуточное между кадрированием множества и монтажом целого. План тяготеет то к полюсу кадрирования, то к полюсу монтажа. План и есть движение, взятое в своем двояком аспекте: это перемещение частей множества, протягивающегося в пространстве, но это и изменение целого, преобразующегося в длительности» [Там же, с. 62]. Делёз считает план одной из главных составляющих кинореальности, он называет его образом-движением.

Перед создателями кино встает задача соединить планы-движения в единое целое фильма. Эта задача сложна, так как планы всегда различны (в ритмическом, пластическом и других отношениях). Ее решает монтаж. Приведем уже ставшие классическими слова Сергея Эйзенштейна из статьи «Монтаж 1938»: «Верным оставался и на сегодня остается факт, что сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на *произведение*. На произведение – в отличие от суммы – оно походит тем, что *результат сопоставления качественно* (измерением, если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности» [7, с. 158]. Для иллюстрации данного положения Эйзенштейн приводит пример с образом женщины в черном наряде на кладбище. Женщина и ее наряд – то, что мы видим, изображение. Однако образ вдовы, который рождается у нас путем сопоставления видимых составляющих, предметно не изобразим. Он присутствует, но незримо: так проявляет себя целое. В итоге, монтаж предстает как искусство собирания целого, которое не сводится в результате к сумме своих частей.

В этом отношении монтаж выполняет символическую функцию (если понимать «символ» в изначальном смысле – как собирание, объединение). Ведь кино имеет дело с различными уровнями реальности, кино – это многоуровневая реальность. Сценарий, режиссерский замысел, работа художника-постановщика, актерская игра, операторские приемы съемки – вот далеко не полный список того, что объединяется в фильме. Все это запечатлевается с помощью камеры, которая выступает здесь как своего рода преобразователь различных уровней видимой реальности, становящихся многоплановым символическим единым целым фильма при монтаже. Бергсон в «Творческой эволюции» использует образ нити, на которую «нанизываются» разнообразные психические состояния человека, но эта нить не есть нечто неизменное, она представляет собой живую подвижную ткань – длительность. Образ нити – древнейший символ. Мы находим его, например, в «Бхагавадгите», где Кришна (одна из аватар бога Вишну) сравнивает себя с нитью: «на Меня этот мир нанизан, словно жемчуга горсть на нитку» [3, с. 45], Кришна дает мирам дыхание и жизнь... Можно сказать, что и монтаж представляет собой объединение «жемчужин» (планов) в единую нить фильма.

Монтаж был наиболее актуален в эпоху немого кино, когда он представлял собой одно из основных средств выражения. С приходом звука значение монтажа уменьшается. План как завершенное запечатление реальности выдвигается на первые позиции. В этом отношении показательны размышления Андрея Тарковского в лекциях, прочитанных им на Высших курсах сценаристов и режиссеров (они были изданы потом отдельной книгой «Уроки режиссуры»). Тарковский не считает монтаж специфическим выразительным средством кинематографа, ссылаясь в частности на то, что любое искусство использует монтаж: какие-то части отбрасываются, какие-то переставляются местами и т.д. Монтаж в кино – это просто идеальный способ склейки планов. А самое важное происходит при съемке плана: Тарковский полагает, что по тому, как снят всего лишь один план, можно оценить талант режиссера. Чем же определяется план, а затем и соединение планов при монтаже? Тарковский считает, что план определяется временем. Кинематограф – это запечатление времени, ваяние из времени. В этом его предназначение. План запечатлевает время по-разному, где-то оно «случается» в своей напряженности, где-то – в своей медленности и вялости. Поэтому Тарковский вводит такое специальное понятие – давление времени в кадре. И говорит, что «...монтаж является способом соединения кусков с учетом давления в них времени» [6, с. 61].

Ритм кинокартины определяется временем (мы полагаем, что понимание времени Тарковским сопоставимо с временем-длительностью Бергсона). Для Тарковского именно ритм является формообразующим фактором в фильме. Важно, чтобы при монтаже планы могли соединяться прежде всего по «нити» времени, только тогда и возникнет фильм как целое, как живой организм. Их можно соединять только тогда, когда они сняты в одном ощущении времени, в одном ритме, в противном случае возникают надуманность и неестественность, которые сразу бросятся в глаза зрителю. Надуманность «обнаружится» в первую очередь через монтаж. Поэтому Тарковский считает, что монтаж в фильме должен быть незаметен. При этом единство времени вовсе не означает, что отдельные планы сняты с одинаковым временным давлением внутри себя: оно может быть разным. Умение найти единую линию в ритмической разности – в этом как раз состоит задача монтажа. Нам думается, что здесь уместно то афористическое определение времени, которое дал философ Леонид Липавский: время – это несовпадение ритмов [5, с. 108]. Несовпадение ритмов как раз и может быть условием возникновения целого, условием единства фильма и его динамики (развития). А может и не быть. Тарковский называет монтажное членение фильма «искажением времени», но именно через него может быть передана ритмичность фильма, может быть создан кинообраз.

Тарковский полагает, что человек воспринимает время в фильме как нечто значительное, равносильное правде, как саму правду, которая присутствует в кадре. Режиссер иллюстрирует это положение примером из собственной практики. Монтируя «Зеркало», он решил взять кадр из испанской хроники 1938 года, где солдат прощается со своим ребенком, которого пароход увозит в Советский Союз. Тарковский никак не мог вмонтировать этот план в ткань фильма. После долгих попыток он обнаружил, что план был снят в трех дублях, то есть оператор после первого (естественного) раза просил ребенка повторить еще раз расставание с отцом. Монтажер взял именно «сыгранный» план, лишенный естественности. В силу своей неправдивости он и не вклеивался в «Зеркало». Тарковский говорит: «Когда ты совершенно ясно осознаешь, что то, что ты видишь в кадре, не исчерпывается визуальным рядом, а лишь намекает на что-то, распространяющееся за кадр, на то, что позволяет выйти из кадра в жизнь... Тогда фильм становится чем-то большим, нежели номинально существующая, отснятая склеенная пленка, чем рассказ, сюжет, положенный в его основу. Фильм становится как бы независимым от авторской воли, то есть уподобляется самой жизни. Он отделяется от автора и начинает жить своей собственной жизнью, изменяясь в форме и смысле при столкновении со зрителем» [6, с. 61]. Здесь фильм описан как пространство, которое преобразуется, «оживает» вместе со зрителем. И это преобразование связано с переходами от видимого к невидимому и обратно.

Таким образом, движение, воссоздание которого является основной задачей кино, имеет смысл как время-длительность. Время – это нить, на которую нанизываются планы, на которой они обретают жизнь. Движение, запечатленное планом, – это своего рода проводник времени, ведь оно само не является человеку непосредственно. Неявленность самого времени предполагает переход к нему через движение вещей. Вне связи со временем кинодвижение бессмысленно. Время является центром, который организует движение. Но как центр оно неподвижно, вневременно. Время – это своего рода «проводник» к вневременному. Но этот аспект времени имеет отношение уже к самому зрителю, который получает возможность преобразить кинодвижение фильма в свое собственное движение, движение умной души, что сделает его соучастником единой творческой эволюции – самой жизни.

Список литературы

1. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: КАНОН-Пресс; Кучково поле, 1998. 384 с.
2. Бунюэль Л. О фотогеничном плане // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911-1933. М.: Искусство, 1988. С. 115-119.
3. Бхагавадгита. М.: «Восточная литература» РАН, 1999. 256 с.
4. Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. 624 с.
5. Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. 448 с.
6. Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М., 1992. 92 с.
7. Эйзенштейн С. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 156-189.

SPECIFICITY OF RECREATING MOVEMENT IN CINEMA

Avdoshin Georgii Valer'evich, Ph. D. in Philosophy
Kazan State Power Engineering University
avdoshinn@rambler.ru

The article examines the nature of movement in cinema. It is most fully reflected by the concept of duration introduced by Henri Bergson. Movement-duration in cinema is the whole, which combines filmed reality; this is a thread, on which film shots are strung. The main task of cinema is to find this thread, to recreate the whole movement fragmented by individual plans, to "weave" time into single fabric of the narrative turning the film into real life full of truth.

Key words and phrases: movement; duration; time; cinema; plan; editing.

УДК 316.33

Философские науки

В статье рассматриваются примеры использования исторической памяти в качестве средства легитимации революционных процессов на примере предреволюционной России начала XX века. Автор, опираясь на литературный и мемуарный материал, концептуализирует стратегии обращения с прошлым в качестве важного символического ресурса. Особое внимание обращается на динамику образов исторической памяти как механизм символической конкуренции политических элит.

Ключевые слова и фразы: историческая память; поколение; молодежь; социальная динамика; легитимация; забвение; риски.

Аникин Даниил Александрович, к. филос. н., доцент
Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
dandee@list.ru

ЛЕГИТИМАЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО ПОРЯДКА
В ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННОМ ОБЩЕСТВЕ И МЕХАНИЗМЫ ПОЛИТИКИ ПАМЯТИ

Статья выполнена в рамках гранта РГНФ, проект 15-33-12009 а(ц) «Россия в 1917 году: институциональный ресурс, социальные риски и цивилизационный коллапс» и гранта Президента РФ МК-6968.2015.6 «Политика памяти в условиях межцивилизационного противостояния».

Традиционно считается, что понятие «революция» обозначает устремление в будущее – к новой конфигурации социального порядка, потенциальная новизна которого может определяться самой различной терминологией (от «бесклассового общества» до «демократического государства»), но при этом крайне мало внимания уделяется противоположной направленности революционных процессов – не к будущему, а к прошлому. Хотя, как отмечает А. В. Магун, само понятие «революция», изначально относившееся к сфере астрономии, а не социальных наук, указывает на восстановление утраченного порядка, возврат к нему (что отражает возвратный префикс «ре-») [2, с. 37-40].

Революция оказывается процессом, который направлен вспять, она нуждается в подборе положительных и отрицательных образов исторической памяти, первые из которых будут маркировать потребность в исправлении допущенных ошибок, а вторые – выступать мишенями для консолидации недовольного большинства.

В этом смысле важно понимать, что прошлое является «поставщиком» образов, которые могут обосновывать действия политических элит по поддержанию или, наоборот, трансформации социального порядка. Разумеется, в данном случае можно говорить не столько о самом прошлом, сколько о сложившихся в обществе определенных конфигурациях исторической памяти, которые определяют подбор мифологизированных образов и специфику их интерпретации с учетом ценностных приоритетов основных социальных групп, выступающих акторами социального пространства.