

Для цитирования: Погорельская, Е. Ю.
 Кино: конструирование времени /
 Е. Ю. Погорельская, Л. С. Чернов // *Социум и власть*. — 2023. —
 № 4 (98). — С. 69—83. —
 DOI 10.22394/1996-0522-2023-4-69-83. —
 EDN FWPCUY.

УДК 115

EDN FWPCUY

DOI 10.22394/1996-0522-2023-4-69-83

КИНО: КОНСТРУИРОВАНИЕ ВРЕМЕНИ

Погорельская Елена Юрьевна,

Гуманитарный университет,
 доцент кафедры социально-культурного
 сервиса и туризма,
 кандидат философских наук.
 Екатеринбург, Россия.
 ORCID: 0000-0002-9723-465X
 E-mail: schreibigus@mail.ru

Чернов Леонид Сергеевич,

Уральский государственный
 горный университет,
 доцент кафедры философии
 и культурологии,
 кандидат философских наук, доцент.
 Екатеринбург, Россия.
 ORCID: 0000-0003-2277-2899
 E-mail: leon-chernov@yandex.ru

Аннотация

Введение. Техническое искусство кинематографа традиционно рассматривается как синтетическое единство научно-технического прогресса и творческого начала. Возможность неограниченного копирования киносюжетов позволяет распространить авторитет кино на широкие сферы общественного внимания и формирует массового человека. При этом остается за кадром тот факт, что кино — это прежде всего эксперимент со временем, организованный техническими средствами.

Цель. Если основные вопросы человечества сосредоточены вокруг проблемы жизни и смерти, вокруг проблемы освоения и преодоления времени, то кино наглядно показывает, что человечество имеет готовую воплощенную модель своего желания.

Методы. В работе используется феноменологический метод, позволяющий за «непрозрачным телом» кино видеть временную ткань. Эйдетическая редукция к основаниям сконструированной временной реальности киносюжетов дополняется структуралистским методом анализа технических устройств и технологических приемов кинопромышленности.

Научная новизна. Онтология технического искусства кино выходит за грани рациональности и прагматики. Запуская особого рода эксперимент со временем, технологии кино позволяют присутствовать зрителю в бифуркационных моментах временных метаморфоз, соединяющих различные временные модусы. Временная ткань подчинена сюжетной логике.

Результаты. В кино техническими средствами конструируется время. Природа этой конструкции позволяет усматривать слоистую структуру времени, пересечения временных потоков, наплывы, обратные временные порядки и остановки во времени. Техника кино наглядно показывает, что временные барьеры условны.

Выводы. Кино растворяет любую эмпирическую плотность, создавая в ней лакуны и переходы в иные миры. Связь между мирами осуществляет сконструированное время. Время вынимается из объектов и, подчиняясь ходу повествования, расширяет реальность мира. Так появляется виртуальность.

Ключевые слова:
 виртуальное время,
 кино,
 копия,
 кино-образы,
 воображение

Введение

Современный технический мир разнообразен и гибок. Он входит узлами и в живую социальную ткань, и в мыслительные операции, и в художественное дело: это позволяет сравнивать и отождествлять мир технических предметов с естественной средой. В этом техническом мире кино является индустриальным искусством, специфической машинерией, — как по своему происхождению, так и по форме своего существования. При этом распространение и развитие кинематографа объясняется и прогрессом собственно технического, вещественного элемента, и особым отношением кино к времени, которое резонирует восприятию зрителя масс.

Действительно, кино в современном мире «забирает» основные объемы внимания, как это делают деньги. Значит, есть в телекино что-то, что так прельстительно, на что согласны многие. Кино наводнило материальный мир специфическими образами, которые ранее закреплялись исключительно за деятельностью сознания. «Как бы кино ни приближало нас к вещам, как бы ни удаляло нас от них и ни вращало вокруг них, оно все же устраняет укорененность субъекта и горизонт мира, то есть условия естественной перцепции, оно подменяет имплицитным знанием и вторичной интенциональностью» [8, с. 107], — пишет Ж. Делёз. Вспомним, через интенциональность схоласты пытались определить способ творения окружающего мира. «Бог мыслит вещами», — утверждал средневековый учёный, соответственно, создать вещь — значит сотворить её через внимание, направить внимание, волю и собственно творческий акт на эту создаваемую вещь. Таким образом, выделенный Делёзом аспект «вторичной интенциональности» видит в кино то техническое, которое претендует на сотворчество, на создание особого мира технических и специфических образов.

Кино как техническое искусство напрямую наследует возможности машин, запускающих его творение, оно

поглощает автономии личных сознаний, вырывает безоговорочное «да» на включенность индивидуальных атомарных жизней в иное. Реальность, создаваемая кино, есть мимикрия, которая и не претендует на подлинность. Оно особая материя-растворитель, необходимая многим: кому-то для понимания этого мира, кому-то для бегства из него. Является ли мир бесконечных кино грез зеркальным лабиринтом человеческих деяний или кино являет образец новой формы существования человечества, потерявшего рай и цепляющегося за любое подобие такового? Что за тоска гонит человечество за пределы твердости материальных заборов и определенности невыбираемых условий?

Технические временные объекты

О времени написано много, но объект интереса оказывается неисчерпаем. Выберем из множества смысловых путей то, что имеет отношение к нашей теме. Обратимся к работе Эдмунда Гуссерля «Феноменология внутреннего сознания времени» [5], написанной тогда, когда кинематограф только вступил в мир культуры и воспринимался исключительно как диковинка. Исследуя временные объекты, Э. Гуссерль, опираясь на Ф. Brentano, рассматривает исключительно феномены сознания. Однако анализ феноменов сознания как объектов говорит о том, что Гуссерль не сомневался, что имеет дело с объективной реальностью. Такую феноменологически описываемую объективность позднее обозначили как интерсубъективность. Нам важно здесь подчеркнуть, что феномены сознания не есть психологические кажимости и иллюзии, а суть самые что ни на есть факты. Кино в этом аспекте само создаёт временные феномены сознания, вынесенные наружу, обретшие плоть.

Для исследования времени кино, предварительно посмотрим на интуиции самого Гуссерля. На наш взгляд Гуссерль «заводит» в схему технического времени, коль скоро живое время

всегда представлено каскадом образов или звуков, кристаллизующих субъективность в себя.

«Под временными объектами мы понимаем объекты, которые не только представляют собой единства во времени, но содержат в себе временное протяжение» [5, с. 25], — пишет Гуссерль. Ярким примером временного объекта является мелодия, творящаяся шаг за шагом, нота за нотой, тон за тоном талантом исполнителя и при помощи музыкального инструмента. Никто не отваживается называть мелодию техническим искусством, хотя для ее исполнения требуется мастерство (*techne*) и музыкальные инструменты. Исполнительское музыкальное искусство насквозь пропитано «техническим составом»: инструментами¹, выученными навыками, нотными алгоритмами, позами, упражнениями, дневником исполнения. Но в проигрывание музыкального сюжета включается время, и технический ансамбль, составленный из человеческого мастерства и инструментов, оживает: мелодия «берет за душу», открывает путь в иные миры. Временной аспект выводит техническое исполнение до уровня бытия.

Классическая философия в лице Платона [11] временной аспект цели не учитывает, ибо идеи-эйдосы вечны, а время суть способ до идеи добраться (у Платона — подняться, воспарить). В этом смысле идеи Платона, категории Канта и Гегеля, модусы и атрибуты Спинозы [15] не являются временными объектами, ибо, повторим, принадлежат вечной истине. Гуссерль, исследуя феномены сознания, пытается описать и проанализировать путь, способ движения к тому, что ранее было понятием-идеей. И этот способ в своей важнейшей характеристике — временной, временный. Т. о. время создает ступени к идее, лестницу вверх. Обозначая, очерчивая каждый тон, время позволяет ему сохраниться после фактически-

го окончания звука, Гуссерль назвал это первичной памятью. Восприятие оставляет музыкальный трек, «хвост кометы», ретенцию, остаточное воспоминание, позволяющее мелодии длиться, подхватываться следующим тоном и передаваться далее. Мелодия на нотных листах так же записана последовательно, музыкальные структуры так же предполагают хронологию. Бесплезно нажимать все клавиши сразу — мелодии не будет, время включено в исполнение произведения. Целостность музыкального движения образует целостность идеи/темы, которая с обязательным условием будет воплощаться шаг за шагом, не срываясь на полпути, если того не предполагает замысел, целевая причина. Хотя, конечно, цель музыкального образа может предполагать проволоочки, сбивки, но это лишь кокетливые лакуны, не отпускающие свое участия в осуществлении общего замысла.

Гегель полагал, что истина — это целое, подразумевая, что результат нельзя брать отличным от процесса. Целостность мелодии в ее временном пути — это ее сакральная/персональная истина. Музыка здесь дает образец восхождения к бытию, кино его подхватывает. Кино создает дополнительную визуальную плотность, не порывая со временностью. Кадр аналогичен тону. На музыкальный сюжет наслаивается визуальный концепт. Могут, конечно, возразить, что немое кино появилось раньше звукового, но в мире всё несвоевременно, все просто возникает, выстраиваясь потом в общую логику движения бытия, не теряясь и находя свое место. И немому кино нужен был тапёр, который, отметим, не обязательно должен быть хорошим музыкантом. Задача тапёра в немом кино — поддерживать временную целостность визуального ряда (помогать ему), который пока что выглядит как чудная экзотика. Безусловно, что в этом кружении вектором силы являются авторы, оформляющие свои интуиции в единый смысловой поток, где каждый завиток в итоге приобретает индивидуальное имя. Авторский взгляд

¹ Например, музыкальный инструмент орган представляет собой сложнейший технический механизм. П. А. Флоренский видел в устройстве органа пример неверной догматической характеристики западного христианства в целом.

здесь — «сборочный пункт», формирующий синтетическое единство, которое будет отпущено в плавание по общему процессу истории с возможностью бесконечного реверса. Показывается схваченное настоящее, становящееся прошлым, и при этом прошлое удерживается сознанием как настоящее. Это то прошлое, к которому в упоении возвращаются, дорогие памяти осколки. Поэтому понимание кинематографического чуда невозможно исходя только из очевидного явления приращения смысла за счет авторской компоновки материала/смысловых блоков/кадров. Техническое копирование, в котором активно участвует кино, поддерживается онтологической жаждой целостности. Так мы смотрим фильм, который любили в детстве, вспоминая себя теми, которые его смотрели тогда. Или, более сложная структура: в фильме описывается прошлое главного персонажа, и этот персонаж сам вспоминает себя прошлым. Так структурно построен «Мой друг Иван Лапшин» А. Ю. Германа.

Кино можно толковать как воплощенное воспоминание, вынесенное за скобки индивидуального сознания; воспоминание, связывающее время жизни как таковое со временем индивидуального пребывания. Этим кино отличается от фотографии, зафиксированного неподвижного кадра. Фотография в этом смысле останавливает время и Р. Барт справедливо отмечал, что фотография человеческого лица близка посмертной ритуальной маске. Кино же показывает движение в первую очередь, а именно движение является важнейшей характеристикой времени. И не случайно один из первых киносюжетов был связан с прибытием-движением поезда (заметим — технического аппарата). Эта способность и качество кино — выход с уровня внешне-плоской технической целесообразности в глубину «настоящих» переживаний. А. Тарковский подчёркивал и специально отмечал в той «люмьеровской» сценке, что первые зрители встали и с испугом покидали свои места, ибо боялись, что поезд ворвётся в зал.

Темпоральная инженерия кино

В таком индустриально-техническом модусе кино выглядит как система копий: можно воспроизвести фильм неограниченное количество раз и размножить изначальный образец в многообразии одинаковых вариантов. Техническая копия — искусственное подобие вечности в её бесконечном повторении того же самого; что в сущности, к самой вечности отношения не имеет, но похоже на нее, имитация. Технические копии скорее предполагают замкнутость технически организованного времени, зажатого в ограниченную длительность фильма. Законченный киносюжет внешне похож на работу автомата с воспроизводимым циклом. Киносюжет повторяется бесконечное количество раз. Однако работа киноаппаратов значительно отличается от работы традиционных автоматических систем. Автоматические действия роботов различного уровня подчиняются алгоритмам, моделируемым достижением определенных целей, заранее известных и предсказуемых. Самодействие процессов жизни (дыхания, сердцебиения и т. д.) позволило, например, Декарту [7] рассматривать организм как естественный автомат. Открытие генетиками процессов транскрипции, трансляции, репликации позволило в который раз подтвердить автоматизм многих биологических процессов. Человек не думает над тем, как он дышит и не думает над тем, какой ногой ему сделать следующий шаг. Технические автоматы так же направлены на экономию внимания, они сделаны с условием ответственной предсказуемой работы машины. Типичный автомат не требует присутствия сознания, разве изредка, когда мы, например, с интересом или озабоченностью смотрим на часы, или, когда требуется перезагрузить кофе-машину.

С кино-копиями и кино-повторами возникает та же ситуация, которая появилась в эпоху создания печатной книги. Консервация хода времени за

счет копирования. «Копия — это атом технической реальности» [12, с. 22]. Подобного рода отношение к реальности стало особенно заметным в ситуации промышленного производства и массового потребления. Кино нацелено на массовое производство образов, и, как при любом производственном процессе, образы подвержены копированию. Кино — имитация закрытой системы, в которой производство образов происходит «по ту сторону материального мира». Складывается в данном случае время. Однако кино — ускользающая натура, и, хотя нам кажется, что перед нами типичная копия или закрытая на себя система, на деле, кинематографическое событие — это специфический «портал» в иное измерение. Переход в иной тип реальности возможен благодаря тому, что формируется связь, которую осуществляет время.

Андрей Тарковский, как известно из его лекций, интервью и личных бесед постоянно подчёркивал, что «материалом кино является время» [16, с. 24]. Но ведь время не глина, не краска и даже не звук и, тем не менее, кино схватывает и манипулирует временем.

Хайдеггер в работе «Основы метафизики» [19], исследуя время, замечает, что время лучше всего чувствуется в состоянии скуки. Ход времени ощущается, когда ждешь поезда, когда делаешь никому не нужный отчет, когда сидишь в очереди: время течет медленно, становится плотным, трудно проходимым. В ситуациях вовлеченности или искренней занятости человек время не чувствует — время летит, говорим мы, имея в виду то, что время прошло незаметно. Затянутое время создает процессы трансформации, нерешительность и отсутствие движения нагнетают временную энергичность, задают поиск момента освобождения. Запутанная рутинной жизнью «ныряет в кино», в виртуальные ворота. Кино склоняет человека к «продленному» существованию в фантастическом субстрате/облаке. Сегодня, — нацеленное на удивление, на развлечение, «на интересное», на «что-то новое» — кино всеми силами

противостоит скуке и тем самым забирает время у человека, а через время (к бытию оно ближе всего), забирает у человека и бытие.

Если посмотреть на естественное время, то мы нигде не найдем ни механически равных часов, ни начала дня/суток или года. В северных широтах летнее течение времени отлично от зимнего, а на экваторе разницу времен года обнаружить сложнее. И, тем не менее, структурирование времени и, следовательно, жизни оказывается ценным. Искусственное время механических равных часов, появившихся в XIII веке, дает образец и открывает возможность конструирования времени.

И кино здесь — достойный наследник механического понимания времени, ибо оно вынимает время из объектов и выстраивает его по своей особой логике, но при этом оно не порывает с естественным течением событий, а как бы дает им дополнительную виртуальную плоскость, иное измерение. Это хорошо понятно людям, которые чувствуют и ценят естественную темпоральность событий, которые осознают «технические леса» киношного времени. Эта публика любит и почитает театр больше, чем кино именно из-за того, что театральные постановки в большинстве своем не выходят за естественное время. Монтаж в кино — всегда особая логика целого, которая отвечает за формирование смысла техническими средствами. В работе К. Э. Разлогова «Монтажный и антимонтажный принцип в искусстве экрана» выделяется основная техническая предпосылка монтажа — склейка. «Именно техническая необходимость склеивать куски, снятые разными аппаратами в разное время и в разных местах, позволила Л. Кулешову с лабораторной наглядностью показать несводимость экранного образа к эмпирической реальности, влияние монтажного контекста на смысл и эмоциональное содержание одного и того же кадра, возможность конструкции псевдоединогo эпизода из произвольно собранных кусков и т. д.» [14, с. 26]. Монтаж, с одной

стороны, — это совокупность кадров, каждый из которых частично замкнут на себя, и представляет собой полузакрытую систему, а с другой стороны, монтаж — это не просто определенная последовательность схожих кадров, отличающихся нюансом и в синтезе имитирующих движение, как это хорошо видно при создании рисованных мультфильмов. Монтаж формирует особую визуальную последовательность, скрепляющую целое — идею. Получается, что здесь налагаются друг на друга несколько пластов времени: время-сумма — механическая совокупность кадров, организующих определенные множества и подмножества, различные схваченные визуальные, узнаваемые системы; время-замысел фильма, протянутый через все законченные скадрированные множества; время жизни индивидуального сознания, включенного в просмотр фильма, и укорененного во временном ходе естественных процессов бытия.

Монтаж конструирует, прежде всего, свое время фильма: он позволяет совместить ускоренную киносъемку, составить кадры в обратном порядке, снимать из неожиданных углов и позиций, снимать при помощи подвижной камеры. Время в кадрах имеет разную интенсивность, может быть воплощено разным количеством движения или пустотой, в разной акцентуации может быть представлен тот или иной момент времени. В темпоральности фильмов отсутствует гомогенность и потому так нелепо для кино абсолютное время Ньютона с его математической однородностью и размеренностью. Время у Ньютона рассматривается как субстанция, независимая от того, что в ней происходит. Рассматривать киносюжет вне времени, просто как конструкцию, составленную из определенного числа элементов, мы тоже не можем. Киноискусство технически конструирует виртуальность, отличную от действительности, но виртуальность эта, прежде всего временная, отсюда, есть основание называть кино «сконструированным сном» [20, с. 111], на-

стаивая на его сверхъестественности. Время вплетено в ткань технических объектов.

С одной стороны, время в кино берется как континуум, как неделимое целое, которое не имеет частей, «целое представляет собой нечто вроде нити, пересекающей множества и предоставляющей каждому реализующуюся в обязательном порядке возможность до бесконечности общаться с другими» [8, с. 58—59], — пишет Делёз. Здесь целое берется как открытая самовозрастающая реальность, связывающая кинофильм с любым явлением вселенной через принцип существования. Монтаж вынимает время из объектов, и ставит время объектов в подчинении у скачкообразного, неравномерного, непоследовательного и обратного движения, или даже провалов во времени, подчиненных вихрям смыслообразований. И поэтому монтаж сродни коннотативному слою языка, укрощающему денотативные первичные смыслы вложенным целевым причинам, располагающим материал объектов в новых подчиненных замыслу конфигурациях. Но если у Барта «автор текста умирает» [1], что означает возрождение коннотативных слоев читателем, то кино образы активны. Кино, при всей его воспроизводимости, предполагает управление вниманием. Это понятно режиссеру через выстраивание кадра и звукового ряда согласно логике монтажа. И здесь автор не умирает, как полагает Барт, описывая процесс прочтения текста, здесь автор фильма ведет, он сталкер, он определяет путь интереса зрителя.

Камера представляет собой кинематографический глаз, или кинематографическое *cogito*, устанавливающие привилегированный взгляд, который может быть субъективным, если выражает позицию героя, или объективным, если исходить из совокупности ощущений множества вещей. В кино может думать и чайник, и пространство (яблоки, лошади, дождь, гуси — у А. Тарковского). Но на самом деле, этот взгляд камеры всегда полу-субъективный или неподлинно прямой, поскольку образ

создается технически. «Дело в том, что персонаж действует на экране, и считается, что у него есть собственная манера видеть мир. Но в то же время камера видит и персонажа, и его мир с иной точки зрения, осмысливающей, переосмысливающей и трансформирующей точку зрения персонажа» [8, с. 127]. Камера навязывает зрителю свое видение. С одной стороны, «духовный автомат» знаменует наивысшее проявление мысли, с другой стороны, он склоняет повиноваться импринтингу галлюцинаций, насилия и ужаса. Камера — «активное сознание», — говорит Делёз, которое продуцирует навязчивое кадрирование и расстановку объектов, ожидание персонажа, слежку, акценты на пустоте, наезд на персонажа. То есть кинематографическое *cogito* находится в постоянном переосмыслении образов, но в отличие от живого сознания, чья деятельность во многом анонимна для постороннего наблюдателя, здесь нутро переживаний и осмыслений вытаскивается наружу, теряет анонимность и интимность процесса, иногда до безобразности. Индивидуальность, сокровенность профанируются, отдается во всеобщее пользование. Недоступное и обособленное теряет свою закрытость. «Нагота лица больше наготы тела, нечеловеческий характер лица больше не человечности животных», [8, с.157] — замечает Делёз, определяя, что намеренно выбранная точка зрения, угол кадрирования, заставляет видеть так, а не иначе. «Движение камеры у большинства режиссеров ... остается закреплённым за примечательными моментами» [8, с. 93], и потому время проявлено не только через количество и интенсивность движения, но и через световую экспрессию, через мощностное впечатление.

Это можно назвать навязанными эффектами. «Они напоминают точки плавления, кипения, конденсации, коагуляции и т. д. Поэтому лица, выражающие различные аффекты или различные точки иного и того же аффекта, не сливаются в неразличимом страхе, который бы стер их индивидуальности» [8].

Сравнение Делёза аффективных образов с точками физических процессов лишний раз подчеркивает, что аффект выражает манифестацию сущности с переходом в иное. Аффект — остановка времени, миг, точка, взрывающаяся в себя. Поэтому Делёз и пишет, что аффект есть некоторая сингулярность, место неопределенности перспектив, вход в иное измерение. У кино есть точные технические средства для реализации этой цели. «Аффективное кадрирование достигается с помощью резанных крупных планов. Иногда в общей массе лица вырезаются вопиющие уста или беззубая усмешка. Порою кадр разрезает лицо горизонтально, вертикально или наискось, бегло. А движения бывают разрезанными в самом процессе их выполнения, монтажные же соединения при этом — систематически ложными, как будто требуется разбить слишком реальные или чересчур логичные связи» [8, с. 165—166]. Разрушить привычную логику можно только в чрезвычайной ситуации, значит, есть что-то, что предполагает выход за грань: жизнь не укладывается в конвенции и разрывает зависимости. Люди и вещи могут быть упорядочены вокруг некоего смыслообразующего рубежа, часто вокруг момента смертельной опасности или чрезвычайного положения.

Кино позволяет миллионам зрителей, при особой удаче кинематографического проекта прочувствовать момент откровения, инсайта безотносительно к ресурсам собственной жизни. Каким бы талантом или мастерством ни обладал литератор, ему не добиться такого эффекта. Л. Толстой в «Крейцеровой сонате» [17] сознательно понижает градус и степень эффекта убийства В. Позднышевым своей жены. Хотя, с кинематографической точки зрения сцена могла бы быть крайне впечатляющей. Рационализм «позднего Л. Толстого» нацелен на то, чтобы зритель в первую очередь сам думал о том, что ему рассказывает писатель; Толстой уповает и надеется на читательскую просвещённость. Кино эффект смерти Хари от выпитого жидкого

кислорода и последующего воскрешения в «Солярисе» А. Тарковского совершенно иной. Режиссёр показывает смерть и воскрешение с разных ракурсов: с ракурса страдания, боли, эротики. «Она убила себя от отчаяния», — так сказал Крис. Хари убила себя второй раз (первый раз в реальной жизни — на Земле), она убила себя после того, как Крис до этого хотел её убить. Она убила себя после того, как сослуживцы Криса усомнились в её реальности, и она это поняла. Эти ракурсы, смысловые подтексты и визуальные сопровождения (куски стекла и металла рядом с окровавленным красивым женским лицом и т.п.) будут расшифровываться и переживаться поколениями зрителей, в них стянуты разные временные эпизоды и масса контекстов. По сути — в смерти и воскрешении жены Криса демонстрируется мечта человечества о преодолении смерти, мечта о вечности и, таким образом, — этот частный эпизод-эффект собирает в себе то множество религиозных и научных опытов и фантазий, которые сопровождали всю культурную историю. Заметим, что хронологически, с позиции секундомера — этот кусок фильма длится не более семи минут. Учитывая, что «Солярис» в целом и эта сцена в частности действительно талантливы и почти гениальны — мы можем спокойно умозаключить, что, посмотрев это кино, мы приобщились к тайне смерти и к её величеству Вечности. Согласимся, довольно опасное и поспешное заявление. Часто мы слышали: «Не плачь, это просто кино». Вот он — оппортунистический «душевный» момент: попробовать понять не растратившись. Нас просто извещают, защищают, просвещают, дают возможность разобраться и так далее. Кажется, что безопасность личной судьбы сохранена, хотя фильм очевидно выводит в иное измерение, предлагает искушения виртуальности. Кино заводит в разные миры, и можно остановиться на часок где-нибудь, в чем-либо, эдакие реверсы с транзитным укоренением. Оно позволяет профанировать ужас смерти, смеяться над тем, что страшно, ви-

деть подлость и порок. Кажется, что тысячи невозможных чужих экранных жизней позволяют приобщиться к неведомым фантазиям, хотя, возможно, что в этих фантазиях правды больше, чем в самом мире. «В действительности не существует виртуального, которое не становилось бы актуальным по отношению к актуальному, при том, что последнее становится виртуальным в том же самом отношении: изнанка и лицевая сторона являются полностью взаимнообратимыми» [8, с. 368], — предупреждает Делёз. Кино дает массовый опыт виртуализации, приучает к нему, и лишь условно можно различить реальное и придуманное, прошлое и будущее. Человек склонен находиться везде и сразу. Воображение включено в жизнь в качестве горизонта. Воображение — это «одна из основных черт антропологической реальности» [6, с. 27], — пишет И. А. Давыдов, это то, что может характеризовать человека как такового.

Ценность воображения, фантазий, предвосхищений, мечты хорошо понятна, если посмотреть сквозь крайние случаи. Виктор Франкл, описывая свой опыт концлагеря, говорил, что в таком месте нельзя выжить ни за счет воспоминаний прекрасного прошлого, ни за счет поиска смысла в настоящем. Человек в самые тяжелые моменты прибегает к «просвету в будущем», пытается уцепиться там, найти смысл. Это воображаемое место, мечта, которой скорее всего не дано осуществиться, но это единственное, что может удерживать в жизни отчаявшееся существо. Франкл пишет, что, когда было совсем немоготу, «я использую свой прием: в следующее мгновение я вижу себя стоящим на кафедре в большом, ярко освещённом, красивом, теплом зале. Я делаю доклад — и публика, сидящая передо мной в уютных мягких креслах, заинтересованно слушает. А говорю я о психологии в концентрационном лагере. И все, что угнетает и мучает меня сейчас, как-то объективируется для меня, видится уже с высоты научного анализа... Этот прием помогает

мне подняться мысленно над действительностью, рассматривая ее так, будто она уже прошло, уже миновала, а сам я со своими страданиями стал уже объектом интереснейших психологических исследований, мной самим предпринятых» [18, с. 136—137]. Кино производит монтаж, оно сразу поднимает Виктора Франкла на кафедру, а зал с мягкими креслами заполняет внимательными зрителями и слушателями. Кино — состоявшееся воображение, воплощенная трансцендентность. Воображение, которое помогает выжить даже в аду. Конечно, виртуальность кино, с ее фантазийной основой, будет к себе манить.

Виртуальность: бифуркации времени

Термин «бифуркация» использован Ильей Пригожиным для описания ситуации крушения программы/логики работающей системы. «Понятие бифуркации фиксирует момент слома стандартного состояния, ситуацию «критического выбора», которая одновременно реализует новые возможности («новые ветви решений») системы, тем самым диверсифицирует ее поведение» [4, с. 305], — отмечает Н. В. Бряник. Неравновесные системы, описанные Пригожиным [13] в ряде своих работ, характеризуются неустойчивостью внутренней структуры, открытостью и самоорганизацией. Энтропия в таких системах не накапливается, а выносится вовне. Самоорганизация системы предполагает, что есть адаптационные механизмы, которые позволяют системе остаться существовать при серьезном изменении внешних условий. Кроме того, самоорганизующиеся системы имеют память, то есть накапливают информацию о тех ситуациях, которые с системой произошли/случились. Именно эта «кладовушка» приводит к точке бифуркации, к некоему созреванию решения, когда случайного фактора, последнего камня, будет достаточно для того, чтобы система сменила свою траекторию развития и вообще специфика. Это время-ориентированные

системы. Выраженная динамика мира свидетельствует о творческой роли времени в организации мирных связей и отношений. На первый взгляд кажется, судя из видимых следствий, что бифуркация происходит на уровне исключительно вещественном, но по сути это прежде всего бифуркация времени, «окно времени», осуществление нелинейной короткой связи. Необратимость развития диссипативных систем не отменяет «дыр во времени», в которых происходят бифуркационные переходы, каскад изменений. *Бифуркация — не узел проблем, а решение вопроса, и в этом смысле бифуркация всегда выход, возможность «нырнуть» в иную временную структуру.* Наблюдения за временем позволяют говорить, что «время не ждет» или «ни ко времени», обозначая тем самым, что время имеет свою структуру. Пригожин заметил, что бифуркационные переходы возникают в ситуации сильнонеравновесной стадии системы, когда незначительного влияния, или минимального фактора достаточно, чтобы система из ситуации потери устойчивости перешла в принципиально новое состояние. Случайным является не фактор, а момент, в который фактор появляется. Хайдеггер эти дыры называет «просветом присутствия». Они влекут к себе, как аттракторы, которые не привязаны к временному модусу. Они суть не прошлое и не будущее, и даже не вечное, — это точка поворота. В кино это замечательно показано Тарковским в фильме «Сталкер». Зона, описанная Тарковским — внутреннее время, где, двигаясь по якобы знакомому маршруту, попадаешь через ловушки всякий раз в иное, растущее вместе с тобой. Или, как пишет Эрнст Блох: «Время нигде не является абстрактной схемой изменения, оно конкретно и само изменяется вместе с видом и содержанием самого изменения» [2, с. 350]. Эта позиция созвучна реляционной концепции времени.

Тайна виртуальности в бифуркационных кувyrках времени. Ассоциативное мышление дает нам образец этих временных бифуркаций. Ассоци-

ации представляют собой некоторую несанкционированную, бесконтрольную память. Свободные ассоциации стягивают разные времена в настоящее, делая различные темпоральные элементы одновременными: порядок ассоциаций не определяется никакой логикой, но подчинен временным реверсам и погружениям. В любой ассоциации есть материал из прошлого, и есть актуально воспринимаемое, «провоцирующее» ассоциацию. Взаимоотношения ассоциативного образа и актуального временного восприятия в моменте вступают в диалог, унося в вихре сюжетов, навеванных фантазией. «Воздушные замки» — называют эти мечтания скептики-прагматики; «грезы» — спорят с ними визионеры. О появлении той или иной ассоциативной мысли можно рассказать историю, и не одну. Можно по-разному воспроизвести, как пришла та или иная ассоциация, из каких случайных моментов она выстроена, какие ожидания ее «позвали из будущего». Но любые наши ожидания и мечты могут быть преобразованы в воспоминания. Кино вовсю использует эти «временные прогулки». Обычно в фильме один кадр наплывает на другой, образы накладываются и иницируется момент сдвига во времени, flashback. Прорывается воспоминание, определяя в настоящем, актуальном новый контекст, линейное повествование рушится. Гуссерль, повторяя Brentano, говорит, что загадка временности лежит в сфере фантазии. «Фантазия есть сознание, характеризующееся как воспроизведение (репродукция). Хотя имеет место теперь воспроизведенное время, однако, оно с необходимостью указывает на первично данное, не сфантазированное» [5, с. 49]. По сути фантазии в свободных ассоциациях зачастую конфликтуют между собой и творят новые смысловые единства, пытаясь сосуществовать. Настоящее возобновляется в фантазиях каким-угодно образом. И. Кант в «Критике чистого разума» [9] пишет о том, что сознание, выходя за пределы эмпирического опыта с необходимостью впадает в иллюзии, поскольку

логически доказать можно любое положение. Именно опыт изучения природы с его жесткими материальными детерминантами заставляет сознание вернуться в объективность и руководствоваться реальным положением дел. Опасность трансцендентальных иллюзий в том, что реальность размывается, она становится какой угодно, а, следовательно, ставится под вопрос само понятие реальности. Вопросы, связанные с трансцендентальной диалектикой идей, с антиномиями и паралогизмами, важны для демаркации научного знания, для определения сферы интереса естествознания прежде всего. Но для человека как такового материальная реальность всегда рассматривалась как некое допущение, которое можно обойти. Между мечтой и иллюзией граница условная. Кино разрешает не цепляться за природные каузальные определенности. Недаром Кант пишет впоследствии «Критику практического разума», где необходимость существования Бога выводится запросом нравственной природы человека. Моральный поступок абсурден в охваченной природными зависимостями естественной среде. Моральный поступок понятен и возможен, если сущность человеческая продлевается за временные ограничения жизни, если человек бессмертен и душа его свободна, прежде всего, от инстинктов. «В свое время Кант удивлялся тому, что мы ничуть не сомневаемся в собственной правоте, истолковывая один и тот же поступок то как результат предшествующих причин, делающих этот поступок неизбежным, а потому неподсудным ни юридически, ни морально, то как результат свободно принятого нами решения, за последствия которого мы готовы принимать благодарность и поощрение. Видимо, размышления над этим парадоксом и привели Канта к открытию того, что знание правил поведения мы приобретаем иначе, чем знание законов природы. Мир практических поступков непостижим средствами теоретического познания, чувственностью и рассудком, которые превращают свободное и

вменяемое лицо в неразумную неподсудную вещь» [3, с. 134], — пишет Г. В. Болдыгин. Киноискусство наследует традиции, идущие от Платона к Канту; это поиск интеллигибельного мира, позволяющего человеку понять, что такое свобода. Временная длящаяся онтология выходит за пределы теоретического знания. Кино с его технической процедурой монтажа, склейкой разных времен дает вариант стыковки объектов, неудачных встреч и т. д. с выходами в практическую и эстетическую сферы бытия. Время подчиняется законам воображения, а законы воображения сюжетны. Кино позволяет показать «два настоящих времени, которые непрестанно пересекаются так, что не успевает завершиться одно, как движется другое... Хотя мы движемся по историческому событию вперед, но тут же возвращаемся вспять внутрь другого события: первое уже давно воплощено, второе же продолжает выражаться и даже стремиться к другому выражению. Это одно и то же событие, но одна его часть совершена и запечатлена в некоем положении вещей, а вот вторая все удаляется от какого бы то ни было свершения» [8, с. 165], — таковы особенности воображения, которые в кино разворачиваются в полную силу, указывает Делёз. Кино позволяет не разделять грезы и реальность. Например, в фильме Жако Ван Дормеля «Господин Никто» основному герою одновременно 118 лет, 9 лет и 34 года: в памяти можно остановиться на любом рубеже. Часто в жизни человек выбирает путь сознательного, рационально спланированного успеха, он, как и главный герой фильма Немо, может совершить последовательно массу целерациональных действий. В итоге у него будет дом с бассейном, жена, дети, хорошая работа и неуверенность в том, что обладатель всего этого жив. Счастье проходит сквозь пальцы как солнечный зайчик. К этому пути Немо приравнивается параллельный во времени путь невзаимной любви, которая для главного героя оканчивается провалом: Элиза бросает Немо. Третий потенциальный путь, со

своей сюжетной линией и в своем времени отсылает героя к ситуации невозможной, разорванной обстоятельствами любви к Анне. Именно эта любовь станет знаменателем жизни Немо, так никогда не воплотившись. Что является наиболее реальным из этих сценариев человеческой жизни? Кино показывает, как условно материален человек, как мало ему физического мира. Имя Анна будет у Немо последним словом. Кино позволяет не делать выбора, все варианты жизненных планов имеют смысл и ожидают понимания. Немо остался там, в девятилетнем возрасте, помнящим свое будущее и не могущем сделать выбор, не потому, что он слабый, а потому, что человеку мало конечных путей. Мечты Немо напоминают паутину, где жизненные места предназначены не мечтателю, а желанной добыче. Кино-образы работают с уверенностью конвейера, перерабатывающего меланхолию в надежду. Немо остается на уровне созерцания, совмещающего все времена, и свободно передвигается между ними. Все варианты Немо оставляет себе — реальности становится больше. «Все происходит так, как если бы реальное и воображаемое друг за другом бежали, и друг в друге отражались, возле точки неразличимости» [8, с. 298], — иронизирует Делёз. Фильм заканчивается, а воображение продолжает работать. Кино находит свое место между смыслом и аффектом, оно промежуточная реальность, «деятельность титанов», поднимающая хтоническое, силу «начальных условий»: как будто открываются старые клады, «допотопные» динозавры, фантазии, действующие в кино, тормозят окаменелую память. Кино идет на сознательное формирование новой чувственности, «чувственность, однако, контролируется самим субъектом, согласным на самообман» [10, с. 6], — пишет А. Павлов об образах современности XXI в. И хотя Павлов в своей работе рассуждает, прежде всего, о новом культурном концепте «метамодерна», связанным с установлением новых ценностей искренности и детской наивности,

пришедшей на смену цинизму и иронии постмодерна, на наш взгляд формирование новой чувственности, нового ощущения реальности связано с включением в «текущую структуру чувств» технических компонентов, и прежде всего кинообразов. Не стоит ожидать, что воображение оставит реальность прежней. Когда не останется историй, которые можно будет рассказать — наступит конец времени.

Заключение

Традиционное рассмотрение кино как искусства оставляет «за кадром» обязательную техническую составляющую этого процесса. В каком-то смысле самое очевидное остается анонимным. Однако, на наш взгляд, анализ технической генетики кино не может ограничиваться только структурными «производственными моментами», которые создают кино шаг за шагом и не может определяться только как творческая деятельность. Кино — это, прежде всего, эксперимент со временем. В ходе кинопроектов создается «технически новое время» с возможностью неограниченного копирования. Кино запускает трансформации времени, в результате чего мы получаем промежуточные формы реальности, сочетающие в себе все возможные временные модусы в любом неестественном — реверсивном, параллельном, многослойном и т. д. — порядке, с любыми последовательностями и наложениями. Так создаются небывалые типы временных отношений. Возникает «вновь выведенное» бытие, которое не проявлялось ранее, технически организованная и поддерживаемая виртуальность.

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М. : Прогресс: Универс, 1994. — 615 с.

2. Блох, Э. Логос материи / Э. Блох. В кн.: Человек в свое время. Многомерность опыта темпоральности: коллективная монография. — СПб. : Владимир Даль, 2021. — С. 332—353.

3. Болдыгин Г. В. И. Кант о специфике теоретического и практического видов познания (статья первая) / Г. В. Болдыгин // Вестник Гуманитарного университета. — 2014. — № 3 (6). — С. 120—136.

4. Бряник, Н. В. От классики к постнеклассике: этапы развития науки современного типа (Философский анализ классической, неклассической и постнеклассической науки) / Н. В. Бряник — М. : Академ. Проект, 2021. — 373 с.

5. Гуссерль, Э. Собрание сочинений. Т. I. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль. — М. : Издательство «Гнозис», 1994. — 192 с.

6. Давыдов И. А. Деантропологические аспекты неаутентичной виртуальности / И. А. Давыдов // Социум и власть. — 2023. — №1 (95). — С. 26—38.

7. Декарт, Р. Рассуждение о методе: с приложениями диоптрики, метеоры, геометрия / Р. Декарт ; под ред. Г. Г. Слюсарева ; ред. А. П. Юшкевич. — Ленинград : Академия наук СССР, 1953. — 654 с. : ил. — (Классики науки). — Режим доступа: по подписке. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=477407> (дата обращения: 05.09.2023).

8. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. — М. : Издательство «Ад Маргинем», 2004. — 622 с.

9. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант ; пер. Н. О. Лосский. — Москва : Директ-Медиа, 2002. — 1095 с. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=7029> (дата обращения: 05.09.2023).

10. Павлов, А. Образы современности в XXI веке / А. Павлов // Логос. — 2018. — № 6 (28). — С. 1-19.

11. Платон. Диалоги / Платон. — Москва : Современный гуманитарный университет, 2001. — 142 с. — (Антология гуманитарных наук). — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=275138> (дата обращения: 05.09.2023).

12. Погорельская, Е. Ю. Цифровизация в «музее истории», или Слон в посудной лавке / Е. Ю. Погорельская, Л. С. Чернов / Цифровизация как вызов

современности: между гуманизацией и дегуманизацией : сб. материалов и докл. XXV Рос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Екатеринбург, 12 — 13 апреля 2023 г.) / редкол.: Л. А. Закс и др. — Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2023. — С. 21—25.

13. Пригожин, И. От существующего к возникающему: время и сложность в физических науках / И. Пригожин. — М. : Едиториал УРСС, 2002. — 288 с.

14. Разлогов, К. Э. Монтажный и антимонтажный принцип в искусстве экрана / К. Э. Разлогов // Монтаж. Литература. Искусство. Кино. — М. : Наука, 1988. — С. 23—31.

15. Спиноза, Б. Этика / Б. Спиноза. — М. : Директ-Медиа, 2002. — 482 с. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=7002> (дата обращения: 05.09.2023).

16. Тарковский, А. Уроки режиссуры / А. Тарковский. — М. : Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1992. — 92 с.

17. Толстой, Л. Н. Крейцерова соната / Л. Н. Толстой. — М. : РИПОЛ классик, 2013. — 256 с. — URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=213553> (дата обращения: 05.09.2023).

18. Франкл, В. Э. Сказать жизни «Да» / В. Э. Франкл. — М. : Директ-Медиа, 2008. — 170 с. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=39232> (дата обращения: 01.09.2023).

19. Хайдеггер, М. Основы метафизики / М. Хайдеггер. — СПб. : Владимир Даль, 2013. — 592 с.

20. Чернов, Л. С. Время кино / Л. С. Чернов. — Москва; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2021. — 214 с.

References

1. Bart R. (1994) *Izbrannye raboty: Semiotika. Pojetika*. [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress: Univers, 615 p. [in Rus].

2. Bloh Je. (2021) *Logos materii*. [Logos of matter]. V kn.: *Chelovek v svoem vremeni. Mnogomernost' opyta temporal'nosti: kollektivnaja monografija*.

Saint Petersburg, Vladimir Dal', pp. 332-353 [in Rus].

3. Boldygin G.V. (2014) *I.Kant o specifikе teoreticheskogo i prakticheskogo vidov poznanija (stat'ja pervaja)*. [I. Kant on the specifics of theoretical and practical types of knowledge (article one)]. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta*, no. 3 (6), pp. 120 — 136 [in Rus].

4. Brjanik N.V. (2021) *Ot klassiki k postneklssike: jetapy razvitija nauki sovremenogo tipa (Filosofskij analiz klassicheskoy, neklassicheskoy i postneklassicheskoy nauki)*. [From Classics to Post-Non-Classics: Stages in the Development of Modern Type Science (Philosophical Analysis of Classical, Non-Classical and Post-Non-Classical Science)]. Moscow, Akademicheskij proekt, 373 p. [in Rus].

5. Gusserl' Je. (1994) *Sobranie sochinenij. T. I. Fenomenologija vnutrennego soznaniya vremeni*. [Collected works. T.I. Phenomenology of the inner consciousness of time]. Moscow, Izdatel'stvo «Gnozis», 192 p. [in Rus].

6. Davydov I.A. (2023) *Deantropologicheskie aspekty neautentichnoj virtual'nosti*. [Deanthropological aspects of inauthentic virtuality]. *Socium i vlast'*, no. 1 (95), pp. 26-38 [in Rus].

7. Dekart R. (1953) *Rassuzhdenie o metode : s prilozhenijami dioptrika, meteory, geometrija*. [Discourse on the method: with applications of dioptrics, meteors, geometry]; pod red. G. G. Sljusareva ; red. A. P. Jushkevich. Leningrad, Akademija nauk SSSR, 654 p. : il. (Klassiki nauki). Rezhim dostupa: po podpiske, available at: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=477407> (accessed 05.09.2023). Tekst : jelektronnyj [in Rus].

8. Delez Zh. (2004) *Kino* [Movie]. Moscow, Izdatel'stvo «Ad Marginem», 622 p. [in Rus].

9. Kant I. (2002) *Kritika chistogo razuma*. [Critique of pure reason]; per. N. O. Losskij. Moscow, Direkt-Media, 1095 p. Rezhim dostupa: po podpiske, available at: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=7029> (accessed 05.09.2023). — ISBN 978-5-9989-0265-9. Tekst : jelektronnyj [in Rus].

10. Pavlov A. (2018) Obrazy sovremenosti v XXI veke. [Images of modernity in the XXI century]. *Logos*, no.6 (28), pp. 1-19 [in Rus].

11. Platon. (2001) Dialogi [Dialogues] / Platon. — Moscow, Sovremennyy gumanitarnyy universitet, 142 p. (Antologiya gumanitarnykh nauk). Rezhim dostupa: po podpiske, available at: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=275138> (accessed 05.09.2023). [in Rus].

12. Pogorel'skaja E.Ju., Chernov L.S. (2023) Cifrovizacija v «muzee istorii», ili Slon v posudnoj lavke. [Digitalization in the "Museum of History", or an Elephant in a china shop]. *Cifrovizacija kak vyzov sovremennosti: mezhdugumanizaciej i degumanizaciej*. Ekaterinburg, Gumanitarnyy universitet, pp. 21-25 [in Rus].

13. Prigozhin I. (2002) Ot sushhestvujushhego k voznikajushhemu: Vremja i slozhnost' v fizicheskikh naukah. [From Existing to Emerging: Time and Complexity in the Physical Sciences]. Moscow, Editorial URSS, 288p. [in Rus].

14. Razlogov K.Je. (1988) Montazhnyj i antimontazhnyj princip v iskusstve jekrana. [Mounting and anti-mounting principle in screen art] // *Montazh. Literatura. Iskustvo. Kino*. Moscow, Nauka, pp. 23-31 [in Rus].

15. Spinoza, B. (2002) *Jetika* [Ethics]. Moscow, Direkt-Media, 482 p., available at: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=7002> (accessed 06.09.2023). [in Rus].

16. Tarkovskij A. (1992) *Uroki rezhissury*. [Directing lessons]. Moscow, Vserossijskij institut perepodgotovki i povyshenija kvalifikacii rabotnikov kinematografii (VIPPK), 92 p. [in Rus].

17. Tolstoj L. N. (2013) *Krejcerova sonata*. [Kreutzer Sonata]. Moscow, RIPOL klassik, 256 p. (Pocket&Travel (klassika)), available at: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=213553> (accessed 05.09.2023). ISBN 978-5-386-05367-3. Tekst : jelektronnyj [in Rus].

18. Frankl V. Je. (2008) *Skazat' zhizni "Da"* [Say yes to life]. Moscow, Direkt-Media, 170 p., available at: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=39232> (accessed 01.09.2023). [in Rus].

19. Hajdegger M. (2013) *Osnovy metafiziki*. [Fundamentals of Metaphysics]. Saint Petersburg, Vladimir Dal', 592 p. [in Rus].

20. Chernov L.S. (2021) *Vremja kino*. [movie time]. Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyj uchenyj, 214 p. [in Rus].

*Статья поступила в редакцию
06.09.2023*

For citing: Pogorelskaya, E. Yu.
Cinema: the construction of time /
E. Yu. Pogorelskaya, L. S. Chernov //
Sotsium i vlast/Society and Power. — 2023. —
№ 4 (98). — P. 69-83. —
DOI 10.22394/1996-0522-2023-4-69-83. —
EDN FWPCUY.

UDC 115

EDN FWPCUY

DOI 10.22394/1996-0522-2023-4-69-83

CINEMA: THE CONSTRUCTION OF TIME

Elena Yu. Pogorelskaya,

Humanitarian University,
Associate Professor of the Department of Socio-
Cultural Service and Tourism,
Cand. Sc. (Philosophy).
Yekaterinburg, Russia.
ORCID: 0000-0002-9723-465X
E-mail: schreibigus@mail.ru

Leonid S. Chernov,

Ural State Mining University,
Associate Professor of the Department of Philoso-
phy and Cultural Studies,
Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor.
Yekaterinburg, Russia.
ORCID: 0000-0003-2277-2899
E-mail: leon-chernov@yandex.ru

Abstract

Introduction. The technical art of cinematography is traditionally regarded as a synthetic unity of scientific and technological progress and creativity. The possibility of unlimited copying of movie plots makes it possible to extend the authority of cinema to broad areas of public attention and forms a mass man. At the same time, the fact that cinema is, first of all, an experiment with time, organized by technical means, remains behind the scenes.

The purpose of the study. If the core issues of humanity are centered on the problem of life and death, on the problem of mastering and overcoming time, then cinema clearly shows that humanity has a ready-made embodied model of its desire.

Methods. The authors use a phenomenological method that allows one to see the temporal fabric behind the "opaque body" of cinema. The eidetic reduction to the foundations of the constructed film plot temporal reality is complemented by the structuralist method of analyzing technical devices and technological methods of the film industry.

Scientific novelty of the research. The ontology of the technical art of cinema goes beyond rationality and pragmatics. By launching a special kind of experiment with time, cinema technologies allow the viewer to be present in the bifurcation moments of temporal metamorphoses that connect different temporal modes. The temporal fabric is subject to the plot logic.

Results. In cinema, time is constructed by technical means. The nature of this construction allows us to see the layered structure of time, the intersections of time flows, influxes, reverse time orders and stops in time. The cinema technique clearly shows that time barriers are conditional.

Conclusions. Cinema dissolves any empirical density, creating gaps in it and transitions to other worlds. The connection between the worlds is carried out by constructed time. Time is taken out of objects and, obeying the course of the narrative, expands the reality of the world.

Keywords:

virtual time,
cinema,
copy,
film images,
imagination