

ТЕПЕРЬ И ПОТОМ
Опыт времени в кино, литературе и философии

*Конференция междисциплинарной научной программы 626
«Эстетический опыт под знаком разграничения искусств»
Свободный университет совместно с ICI-культурлабораторией
Берлин, 27–28 июня 2008
организаторы: Георг Витте, Гертруда Кох, Кристиане Фосс, Анке Хенниг*

В модернизме движение, магия скорости и опьянение темпом господствуют над ощущением времени. Темой первой секции был кинематограф, не просто заставивший изображение двигаться, но и целиком погруженный в пафос самого движения. Кажется, будто это уже не просто движение, но некая бессознательная материя, которая проявляется в фильме, освещая тем самым и поток времени. КРИСТА БЛЮМЛИНГЕР (Париж) в своем докладе «Decomposition as Time Modulation» («Декомпозиция как модуляция времени») обратилась к предложенному Жилем Делёзом понятию *образа-движения* как средству изображения времени¹. Такие мотивы, как пудовкинское «время крупным планом» или немецкое выражение «Zeitlupe» (лупа времени), намекают на своеобразную связь между замедлением движения и появлением времени в фильме. В механике кино торможение скорости движения имеет по крайней мере два эффекта: во-первых, декомпозиция непрерывности восприятия выявляет неподвижные кадры, имеющие фотографическую основу, во-вторых, интервалы движения здесь вступают в сферу видимости. Эстетическое напряжение замедления как приема исходит из соприсутствия двух форм времени – времени интервала, с одной стороны, и времени фотографического образа, с другой.

Еще Ролан Барт указывал на эту связь, при которой сам фотографический образ сохраняет в себе момент времени, тот момент, когда снимок был сделан². Фотография с необходимостью включает в себя акт веры в то, что изображенное на ней происходило в действительности. Наша вера в бытие прошлого, фиксируемого фотографией, превратила ее в средство памяти, и даже знание о том, что по сравнению с традиционной картиной фотография имеет ограниченную длительность во времени, не смогло разрушить эту веру. Магию времени как качество фильмически-фотографического комплекса в своем докладе «Melancholie und Wiederholung» («Меланхолия и повтор») затронула ГЕРТРУДА КОХ (Берлин). То, что Огюст Роден критически определял как резкое торможение времени в фотографии, оказывается источником ее притягательности, ее манящей власти над смертью. В последнее время,

¹ См.: Делёз Ж. Кино 1. Образ-движение. – В кн.: *Его же*. Кино / Пер. с фр.: Б. Скуратов. Научн. ред. и вступ. ст.: О. Аронсон. М.: «Ad Marginem», 2004.

² См.: Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., послесл. и комм. М. Рыклина. М.: «Ad Marginem», 1997.

после публикации книги Жоржа Диди-Юбермана «Изображения вопреки всему»³, именно вокруг возможностей документации не сохраненного прошлого развернулась бурная дискуссия, сфокусированная на соотношении образа и Холокоста. В этом контексте Кох обрисовала отношение трех еврейских поколений (поколения непосредственных жертв, их детей и внуков) к образам Холокоста. Она прослеживает путь от первых материализованных образов травмы, которые невозможно забыть, через меланхолическую фиксацию родственников на невольном повторе тех же самых сцен к преодолению травмы, когда последовательность образов заново восстанавливается в рассказе, а прерванный момент времени возвращается в поток движения.

ФИЛИПП РОЗЕН (Провиденс) также затронул тему влияния движения на поток исторического времени в позднем модернизме⁴. В своем докладе «Revolution and Regression: Temporality in Eisenstein's Theories of Cinema and Culture» («Революция и возвращение: временность в теориях кино и культуры Эйзенштейна») он показал, как в определенной точке развития советского кино, а именно в конце 30-х годов, возникает сомнение в линейном – прогрессивном – течении времени. В теории искусства Эйзенштейна отношение к прошлому принимает вид патетической динамики движения назад. Вместо воплощения прошлого в настоящем, которое определяло магию фотографии, у Эйзенштейна мы обнаруживаем диалектику киноискусства, сущностью которого оказывается регресс (внутри прогресса). Регресс описывает отставание искусства от потока времени, его возврат к более ранним стадиям культурно-исторического развития, что достигается с помощью кинематографического образа и вертикального монтажа, открывающего доступ к глубинным слоям индивидуального и коллективного бессознательного. Эйзенштейновский мотив регресса с особой ясностью дает понять, что в свете *образа-движения* как средства изображения времени ключевым становится вопрос о направленности как самого движения, так и времени.

Не/обратимость опыта времени

О возможностях расширения понятия движения, содержащихся в аристотелевском описании кинезиса, говорил СЕБАСТЬЯН РЕДЛЬ (Базель) в докладе «Die Einheit der Bewegung» («Целостность движения»). Понимание движения освобождается здесь от локомоторной привязки, что позволяет сформулировать более общую проблему направления всякого «движения» (хода событий), которое имеет начало, середину и конец⁵. Представляется, что таким способом можно поставить вопрос как о направлении времени, так и о его не/обратимости. Это можно увидеть на следующем примере. Камень покоится на стене – точка начала. Камень падает – середина. Упав, он лежит на полу – конец. И хотя может показаться, что в этой последовательности

³ Didi-Huberman G. Images malgré tout. P.: Éditions de Minuit, 2003.

⁴ См. его книгу: *Rosen Ph. Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

⁵ См. его книгу: *Rödl S. Kategorien des Zeitlichen. Eine Untersuchung der Formen des endlichen Verstandes.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

начало, середина и конец предстают однопорядковыми величинами, это совсем не так, поскольку середина есть движение от начала к концу. «Теперь» и «потом» не являются движением – само движение соединяет их в темпоральную единицу. Для такого движения характерна асимметрия, направленная от данного к неданному. «Теперь» дано как начало, в то время как конец движения заранее не дан.

Целую типологию асимметрий, проецирующих движение времени на линейность, господствующую в нашем бытовом опыте времени, предложила МАРИ-ЛОР РАЯН⁶. Направляющими являются, например, такие конвенциональные факторы, как последовательность цифр в летоисчислении. 2009 год следует за 2008-м, потому что у него большее число. Энтропия является другим критерием, определяющим направление времени величиной, – так, фиксируется переход от низкой энтропии к более высокой. Но здесь мы уже имеем дело с необратимостью, как и в биологических процессах, которые длятся от рождения до смерти, или в конструктах наподобие причинности, когда причины предзаданы следствиям. Познание же – вовсе не единственный процесс, направляющий поток времени от известного к неизвестному.

*Temporal Paradoxes in Narrative (парадоксы времени в повествовании)*⁷

Вопреки сказанному, в нарратологии времени мы наблюдаем своеобразную противонаправленность. Нарративность относится не только к литературному повествованию, но и к кинематографическому рассказу и обозначает структурирование любых последовательностей вплоть до придания нарративной структуры опыту в целом.

Как показал МЭЙР СТЕРНБЕРГ, нарративы структурируют время с помощью двух противонаправленных потоков – нехронологического хода сюжета (т.е. *story* или *discourse*, или *Erzählung*) и хронологического хода фабулы (т.е. *plot* или *histoire*, или *Geschichte*)⁸. Нарративное «раньше» и «позже» возникает не из чистой последовательности «до» и «после», т.е. синтаксического следования, а формируется только благодаря взаимодействию хронологической фабулы и нехронологического сюжета. Прошлое предстает здесь глубоко загадочным, сюжетно оно разгадывается движением фабулы вспять, при котором событие и обнаруживается как ранее состоявшееся. Зато будущее создается нарративами «*suspense*»⁹, отсроченной надежды и напряженного ожидания, когда сюжет опережает фабулу и открывает простор воображению неизвестного. Столкновение этих двух направлений обусловлено

⁶ См.: *Ryan M.-L. Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1992; *idem. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: The Johns Hopkins UP [New Edition], 2003; *idem. Avatars of Story (Electronic Mediations)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

⁷ Название доклада Раян.

⁸ См.: *Sternberg M. Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History*. – In: *Poetics Today*, 2006, № 27 (1), pp. 125–235; *idem. Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity*. – In: *Poetics Today*, 1992, № 13 (3), pp. 463–540; *idem. Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory*. – In: *Poetics Today*, 1990, № 11 (4), pp. 901–948.

⁹ Термин Альфреда Хичкока.

законом «surprise», т.е. неожиданного совмещения несовместимого, благодаря чему нарратив приобретает свою собственную, уже не дейктическую, темпоральность. Стернберг предложил новую интерпретацию действия в аристотелевской «Поэтике», а оно, как известно, имеет начало, середину и конец. Как и Рёдль, главное внимание он уделил середине. Но здесь как раз дает о себе знать различие (возможно, медиальное) между движением и нарративностью. Несмотря на то, что и то и другое характеризуется как поток, только движение обнаруживает середину как единство начала и конца. В нарративах, напротив, возможно бесконечное приумножение средин, и ни один конец не в состоянии остановить постоянное развитие нарративной структуры. Только противонаправленность сюжета конституирует цельность законченного нарратива (так считал еще Виктор Шкловский¹⁰). Середина образует *место* как нарратологическую категорию (характерно и название доклада Стернберга: «Spatiotemporal Manifolds» – «Хронотопические множественности»), предполагающую зарождение того, что мы считаем прошлым и будущим в перспективе обоих противонаправленных повествовательных потоков. Идеальным местом их стыка является вымышленное «здесь и сейчас», в котором противонаправленность фабульных и сюжетных потоков приобретает точный смысл, а именно становление хронотопа¹¹ настоящего (времени).

Лингвистическому анализу грамматических форм времени, используемых в нарративах, было посвящено выступление ЭНН БЕНФИЛД. «Is all tense deictic?» («Являются ли все грамматические времена дейктическими?») – этот вопрос был вынесен в название доклада. Ответ на него показывает, что нарративный хронотоп настоящего формирует не что иное, как вымысел, который и выступает содержанием повествовательных форм. Прибегнув к различению между *histoire* (фабула) и *discours* (сюжет), вводимому Бенвенистом в отношении генеративной грамматики, Бенфилд нащупывает связь между нарратологией и лингвистикой. Нарративные предложения (т.е. предложения вымышленные) отличаются нарочито беспорядочным и парадоксальным применением временных форм вроде «назавтра было Рождество». Грамматические формы времени теряют свое темпоральное содержание: в классическом повествовании с его языковой формой «эпического прошедшего» прошедшее время перестает обозначать нечто бывшее в прошлом. Именно здесь возникает ощущение вымышленного «здесь и сейчас». Но почему иллюзия реальности, т.е. вымысел, создается утратой темпорального содержания, а не использованием настоящего времени? Реальное время не имеет формы грамматического (англ. *tense*, нем. *Tempus*), провокативно заявила Бенфилд.

¹⁰ См.: Шкловский В. Структура рассказа и романа. – В кн.: *Его же*. О теории прозы. М.: «Федерация», 1929, с. 68.

¹¹ См.: Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. – В кн.: *Его же*. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Художественная литература», 1975, с. 234–407.

Хронотопы актуальности

С конца XX века в теориях эстетического опыта начинает господствовать культ настоящего¹². Движение теряет свою прежнюю динамику, а хронотопическая структура истории становится все более зависимой от пафоса присутствия. Прежние пустые промежутки исторического процесса – революционные периоды, формировавшие движение самой истории, – исчерпаны «прошедшим будущим» в посткоммунистическое время. Таким образом, актуальной становится форма настоящего, когда настоящее протекает непрерывно и бесстрастно, не принимая участия в формировании истории. «Актуальность» – лозунг настоящего, высвобождающегося из связи времен.

В этом ключе в своем докладе «No Cameras. No Filming. Zeitempfinden in Tom McCarthy's Roman "Remainder"» («Ни камеры, ни съемки. Ощущение времени в романе Тома Маккарти "Остаток"») АРМЕН АВАНЕСЯН как раз и анализировал несчастье, переживаемое безвестным героем Маккарти. Этот человек привязан к одному моменту, который помнит очень смутно, но при этом ощущает его как единственное мгновение своей жизни, когда действительно жил. Он все больше одержим этим воспоминанием и посвящает отныне всю свою жизнь воссозданию этого момента чистого бытия. Он вспоминает запах, сопровождавший это мгновение: кажется, тот доносился с нижнего этажа, это был запах жареной печени. Он нанимает женщину, которая начинает постоянно жарить печень, находясь этажом ниже. Затем он намеренно не переставая ударяется плечом, потому что смутно помнит, как он им задел дверной косяк, когда входил тогда в ванную. Он повторяет это движение сотни раз, хотя его плечо уже изранено. Герой упоен инсценировкой, в которой уже все время целиком поглощено этим единственным моментом. И он не может остановиться.

Именно подобные сдвиги в жанрах художественной литературы, возникающие из абсолютного преобладания текущего момента, анализировались в секции «Хронотопы актуальности». В свете происходящего сегодня отступления истории и исчезновения содержательных исторических интервалов¹³ документальный пафос «сохранения момента» теряет свой исходный смысл и уступает место симуляциям. При этом в новом режиме времени, отмеченном господством настоящего, домедиальная, непосредственная встреча с самим «настоящим» постоянно откладывается, оказываясь утопической, тогда как документирование проявляет все более и более выраженную тенденцию к вымыслу.

Это заметно уже в самом способе использования даты в литературном и художественном контекстах, которое БРИГИТТЕ ОБЕРМАЙР назвала «Datumskunst» («Искусством даты»). Например, на картинах Казимира Малевича даты не

¹² См.: *Bohrer K.-H.* Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981; *Seel M.* Ästhetik des Erscheinens. München: Carl Hanser, 2000; *Mersch D.* Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002.

¹³ См.: *Großklaus G.* Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

документируют момент создания произведения и в этом смысле предстают фальсификациями. Дата неподвластна отвлеченному от творчества потоку времени и тем самым порядку документального, а задействована в той вымышленной истории искусства, которую пытается рассказывать Малевич. После «Черного квадрата», датированного 1913 годом в качестве нулевого и в то же время кульминационного момента в развитии искусства, перед художником встает вопрос: что дальше? Малевич решает следовать путем искусства, двигаясь назад во времени, и этот путь пролегает через своеобразный импрессионизм, приводя его в конце концов к диковинному ренессансному стилю, в котором выполнен автопортрет 1933 года (где он изобразил себя князем эпохи Возрождения и где дата записана уже не цифрами конвенционального летоисчисления, но принимает вид живописного супрематического знака, а именно черного квадрата). Так Малевич разыгрывает еще один вариант «финальных игр» в искусстве XX века, которые после провозглашенного им самим конца истории могут быть продолжены лишь с новым времяисчислением. Парадокса возвращения времени им удастся избежать только благодаря постоянной концентрации на «часе ноль». «До» и «после» вращаются вокруг единичного мгновения – актуального момента, освобожденного от них.

В своем докладе «Aktualität als literarische Erfahrungsform» («Актуальность как литературная форма опыта») ГЕОРГ ВИТТЕ представил актуальность как форму темпоральности, относящуюся преимущественно к эстетическому опыту и вымыслу. Как ощущение настоящего, вымысел тем самым уже не обсуждается в онтологическом регистре (присутствие/репрезентация), а предстает скорее в качестве модальности, отношением данного и потенциального, предиката и диспозиции. Открытость момента (действия – в гетерогенном потоке), опыт вещей и ситуаций как подлежащих изменению и обработке возможны только в условиях актуальности. Ни фактичность («так было»), ни утопизм («так будет») не допускают подобной открытости. Такой взгляд на актуальность тесно связан с темпоральными теориями вымысла. Это относится к специфической для вымысла феноменологии структур времени, из которой выводится известное определение взаимозависимости опытов «настоящего» и «нереального», принадлежащее Кете Гамбургер¹⁴. Проявление настоящего можно считать эффектом противонаправленности потоков фабулы и сюжета (Мэйр Стернберг), а нереальность – следствием его происхождения из парадоксального применения грамматического времени в литературе (Энн Бенфилд¹⁵). Таким образом, время вымысла становится понятным как время человеческое (Поль Рикёр¹⁶), т.е. оно приобретает антропологический смысл: «Неспособность человека быть своевременным

¹⁴ *Hamburger K.* Logik der Dichtung. Stuttgart: Ernst Klett, 1968.

¹⁵ См.: *Banfield A.* Unspeakable Sentences. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Анализируя «Крейцерову сонату» Льва Толстого, Витте привел пример такого вымышленного предложения: «Помню на мгновение, только на мгновение, предварявшее поступок, страшное сознание того, что я убиваю и убил женщину, беззащитную женщину, мою жену» (*Толстой Л.* Собрание сочинений в 14-ти тт. Т. 12. М.: «Гос. изд-во художественной литературы», 1953, с. 74).

¹⁶ См.: *Рикёр П.* Время и рассказ. В 2-х тт. / Пер. с фр.: Т.В. Славко. Научн. ред. и сверка пер.: И.И. Блауберг. СПб.: «Университетская книга», 2000.

себе самому оборачивается его шансом»¹⁷. Не устанавливающее антропологических констант, время вымысла позволяет от феноменологической установки в отношении наличного развернуться в сторону антропологической открытости человека.

¹⁷ *Iser W.* Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 505.