

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего и послевузовского профессионального образования
ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С. А. ГЕРАСИМОВА

На правах рукописи

УДК – 778.5.041

ББК – 85.374

К – 70

Коршунов Всеволод Вячеславович

**НЕКЛАССИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ
СОВРЕМЕННОГО КИНОСЦЕНАРИЯ**

Специальность 17.00.03 – «Кино- , теле- и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения
доцент Л. А. Кожина

Москва – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Содержание.....	2
Введение.....	3
Глава 1. Проблема композиции сценария в теории кинодраматургии.....	14
1.1 Эволюция представлений о композиции сценария в теории кинодраматургии.....	14
1.2 Временные аспекты композиции сценария.....	20
1.3 Контркоммуникативная стратегия построения сценария.....	26
Глава 2. «Путь героя» как композиционная форма.....	35
2.1 Система отклонений от цели героя.....	36
2.2 Система отклонений от желания героя	45
2.3 Время героя в композиции сценария.....	57
Глава 3. Интертекстуальная стратегия построения сценария как инструмент композиции.....	71
3.1 Интертекст как глубинная структура сценария.....	72
3.2 Интертекст как поверхностная структура сценария.....	93
Глава 4. Саморазвитие действия как способ построения сценария	103
4.1 Эллиптическая конструкция и система пропусков в развитии действия	103
4.2 Сетевая (ризоматическая) конструкция.....	114
Заключение.....	127
Библиография.....	135
Фильмография.....	149

ВВЕДЕНИЕ

Проблема композиционного построения сценария и фильма всегда занимала особое место в теории кинодраматургии. Это связано в первую очередь с тем, что композиция выполняет сразу несколько важнейших функций: движение сюжета, организация художественного времени, управление зрительским восприятием и т.д.

Внимание к этой проблеме обусловлено еще и тем, что она недостаточно разработана теоретически. В первые годы своего развития кинонаука опиралась на традиции других отраслей искусствознания. И столкнулась с тем, что в пространственных и временных искусствах композиция понимается по-разному. Необходимо было создавать собственно кинематографическую теорию композиции. Это оказалось непростой задачей, поскольку кино как искусство, тесно связанное с техникой и технологией, постоянно трансформировалось. Приход звука, цвета, широкого формата и широкого экрана, стереоизображения предъявлял свои требования к сюжетосложению, организации экранного времени, способам коммуникации со зрителем и, следовательно, композиционному построению.

Особенно остро эта проблема встала в начале XXI века, в эпоху мощных тектонических сдвигов в экранной культуре. «Прощай, язык!», «Прощай, речь!», «Слова, прощайте!» – так попытались перевести на русский язык название нового фильма классика мирового кино Жан-Люка Годара «Прощай, язык!»¹ (2014). Количество вариантов показывает, что каждый из них неточен, недостаточен. Годар постулирует, что язык, которым владеет человечество, не в состоянии полноценно описать реальность. Один из персонажей фильма говорит, что слово «камера» на русском языке обозначает тюрьму, клетку. Слово, кадр, образ – это убийцы реальности, по Годару, трофеи Автора, который эту реальность уничтожил для того, чтобы сделать ее объектом искусства. Таким образом «Прощай, язык!» это и «Прощай, *кино*язык!», «Прощайте, образы!», «Прощай, сюжет!» И в итоге – «Прощай, кино!» Недаром

¹ Для российского проката было выбрано название «Прощай, речь 3D»

многие критики восприняли этот фильм как прощание режиссера, его хулиганское, эпатажное завещание.

В конце прошлого века, когда кинематограф отмечал свое столетие, заговорили о туманном будущем экранных искусств. Найдется ли место кино – важнейшей форме культуры XX столетия – в XXI веке? Британский режиссер Питер Гринуэй громогласно объявил о смерти кинематографа². Несколькоми годами позже, в начале нового тысячелетия, мировое кино окажется в затяжном кризисе. Продюсеры будут говорить о проблемах с новыми идеями и оригинальными сценариями.

Однако эти обвинения представляются не вполне справедливыми. С самого начала существования кинематографа во все кризисные моменты продюсеры видели корень всех проблем в сценариях и сценаристах, все неудачи объяснялись «кризисами идей», «кризисами сюжетов». В 1920-е годы в Голливуде даже изобрели «сценарную машину», которая должна была заменить человека. Она представляла собой барабан, к которому крепились карточки, разложенные по трем категориям: «герой», «место», «время». Барабан вращали, и после его остановки выпадала парадоксальная комбинация типа хрестоматийной «папа римский в бассейне», вошедшей в американские учебники сценарного мастерства.

«Сценарная машина» осталась в истории кино не только как казус, анекдот, но и как попытка уйти от решения реальных проблем, приведших к очередному кризису. Сегодня крупнейшие мастера Голливуда, такие как Джордж Лукас и Стивен Спилберг, предлагают посмотреть на кризис шире. В 2012 году они прочитали лекцию в Южно-Калифорнийском университете, где предсказали скорый крах голливудской экономики³. Для многих профессионалов очевидно, что планетарный кризис кино связан не только с экономическими факторами, но и с инфантилизацией кинотеатральной

² Подробнее об этом см. Питер Гринуэй: кино умирает, искусство – развивается. Информационное агентство «РИА-новости»: сайт. [Electronic resource]. – URL: <http://ria.ru/interview/20120712/697081603.html> (дата обращения: 14.05.2014)

³ Подробнее об этом см. Джордж Лукас и Стивен Спилберг предрекают крах киноиндустрии. Фильм Про: сайт. [Electronic resource]. – URL: <http://filmpro.ru/journal/19577114> (дата обращения: 14.05.2014)

аудитории, нацеленностью исключительно на развлечение и потребление, жесточайшей конкуренцией с интернетом, массовым «исходом» и зрителей, и самих кинематографистов на телевидение.

Но есть еще одна причина, о которой мало говорят. Среди тех, кто внятно ее обозначил, был российский кинокритик Сергей Кудрявцев: «Главная проблема современного кино (как минимум – последних пятнадцати лет!) заключается в скудости нарративных приёмов, которые почти никем не разрабатываются. И после тех открытий в киноязыке и способах повествования, что были сделаны на рубеже 50-60-х годов, кинематограф в основном развивается экстенсивно, уповая на что-то внешнее, технологическое, конвейерное не только по производству, но и по художественному мышлению. Определённая робость и даже растерянность авторов в поиске и постижении новых принципов сюжетосложения, особой формы кинематографической организации материала как раз и является той внутренней причиной, тайной и скрытой, глубоко укоренённой, которая и делает нынешнее кино бедным по мысли и худосочным по исполнению»⁴.

Многие эффективные киноязыковые средства и драматургические приемы оказались не востребованными современным кино, преимущественно жанровым, создатели которого увлеклись аттракционным, внешним, формальным взаимодействием с аудиторией на уровне физиологических, рецепторных раздражителей. Как следствие – взрослый интеллектуальный зритель вытесняется из кинотеатров и уходит на телевидение и в интернет, в сферу телесериалов, которые сейчас, преимущественно в США и Великобритании, переживают подъем. Потеря взрослой аудитории – одна из серьезных проблем современного жанрового кино.

Кроме того, в последние десятилетия мы наблюдаем кризис традиционных ценностей и крушение культуры логоцентризма⁵, в основе которой стоит слово, классический нарратив, система бинарных оппозиций «добро – зло», «плохое –

⁴ Проблема не столько в сценариях, сколько в нарративных концепциях. Блог Сергея Кудрявцева. [Electronic resource]. – URL: <http://kinanet.livejournal.com/2673188.html#comments> (дата обращения: 6.05.2014)

⁵ Можейко М. А. Логоцентризм // История философии. Энциклопедия. Минск, 2002, с. 568-569.

хорошее», «нравственное – безнравственное», «высокое – низкое» и др. Один за другим появляются фильмы, снятые без слов: «Артист» (2011, реж. Мишель Хазанавичус), «Мёбиус» (2013, реж. Ким Ки Дук), «Испытание» (2014, реж. Александр Котт).

На смену логоцентрическому мышлению во второй половине XX века пришел постмодернизм, снявший все традиционные иерархии и оппозиции культуры. В начале нового века постмодернизм теряет актуальность, уступая место комплексу эстетических установок, который условно называют постпостмодернизмом⁶. Одна из его черт – примат визуальности, агрессивная экспансия изображения, вытесняющая слово, историю, рассказ. Особенно это характерно для блокбастеров, сценарные проблемы которых очевидны не только профессионалам, но и зрителям. Однако аудитория готова прощать киноаттракциону бреши в сюжете, отсутствие мотивировок и логики. Зрелище само по себе, наполненное спецэффектами, выходит на первый план.

Крах логоцентризма связан с уходом в прошлое культуры больших нарративов, трансформацией ценностной парадигмы, диффузией традиционных оппозиций и иерархий. Это предмет большого междисциплинарного исследования. Мы же сосредоточимся на особых композиционных формах, с помощью которых кинематограф отражает это состояние культуры. Что экран может предложить зрителю в эпоху тектонических сдвигов в культуре и ее восприятии? Как сценаристы, режиссеры, продюсеры реагируют на крах логоцентризма? Какие сценарные техники наиболее востребованы сегодня? И может ли кинодраматургия разработать варианты выхода из очередного кинематографического тупика? Эти вопросы нуждаются в теоретическом осмыслении и практических решениях.

Актуальность исследования. Диссертация посвящена одному из важнейших факторов обновления киноязыка – неклассическим композиционным формам, способам конструирования повествования. Многие

⁶ Подробнее об этом см. Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм / Н. Маньковская // Коллаж-2: социально-философский и философско-антропологический альманах. М., 1999. С. 18–25.

маргинальные приемы, экспериментальные формы со временем становятся достоянием жанрового кино. Авторское и экспериментальное кино являются своеобразной лабораторией по разработке новых элементов киноязыка, новых способов рассказывания историй.

Уже хрестоматийным стал пример «Облачного атласа» (2012, реж. Том Тыквер, Энди Вачовски, Лана Вачовски). Это экранизация романа Дэвида Митчелла, текста со сложнейшей композицией: каждая из шести историй, происходящих в разные эпохи, разделена надвое и рассказана до середины. И только во второй половине романа каждая из них поочередно закрывается. Тыквер и Вачовски отказались от структуры Митчелла и приняли решение чередовать сюжетные линии по принципу перекрестного действия. То есть построили фильм по композиционной модели «Нетерпимости» (1916, реж. Дэвид Уорк Гриффит). Если кинозритель начала XX века был не в состоянии держать в голове несколько разрозненных историй и считал перекрестное действие результатом ошибки киномеханика, который перепутал части, то спустя столетие подобная структура, как показывают отзывы зрителей, практически не вызывает затруднений при восприятии.

Киноязык претерпевает изменения, новые приемы постепенно «перетекают» из сферы эксперимента в сферу жанрового, массового кино. Разумеется, не все из них приживаются в кинематографическом мейнстриме, какие-то приемы остаются достоянием авангарда. И тем не менее этот аспект взаимовлияния этих видов кино нуждается в изучении.

Те композиционные модели, о которых идет речь в диссертационном исследовании, обладают потенциалом для освоения жанровым кинематографом, для обогащения конвенций, существующих между автором и массовым зрителем.

Степень научной разработанности проблемы. Проблема композиции сценария и фильма достаточно подробно разработана в теории кинодраматургии. Все исследования по этой проблематике можно условно разделить на несколько групп. Первая – труды по философии, филологии и

культурологии, связанные с категорией художественного времени, теорией текста и особенностями восприятия художественного произведения. К ним можно отнести работы Аристотеля, Ролана Барта, Никола Буало, Михаила Бахтина, Жюль Делеза, Юлии Кристевой, Питера Лаббока, Готхольда Эффоима Лессинга, Юрия Лотмана, Лайоша Нирё, Владимира Проппа, Цветана Тодорова, Бориса Успенского. В этих исследованиях рассмотрены базовые принципы построения художественного текста, многие из которых актуальны и для кинодраматургии.

Вторая группа – исследования по истории и теории кинематографа, касающиеся проблемы композиционного построения сценария и фильма. Это работы Татьяны Ветровой, Владимира Виноградова, Лидии Зайцевой, Ирины Звегинцевой, Людмилы Ключевой, Леонида Козлова, Надежды Маньковской, Глеба Пондопуло, Галины Прожико, Кирилла Разлогова, Ольги Рейзен, Вадима Руднева, Николая Хренова, Виктора Шкловского, в которых рассматриваются не только общие для разных искусств, но и специфические для кинематографа способы конструирования произведения.

Третью группу составляют работы по теории кинодраматургии, проведенные не только исследователями, но и практиками. Сюда можно отнести разработки Юрия Арабова, Белы Балаша, Ильи Вайсфельда, Дзиги Вертова, Семена Гинзбурга, Виктора Демина, Николая Крючечникова, Леонида Нехорошева, Всеволода Пудовкина, Михаила Ромма, Валентина Туркина, Николая Фигуровского, Валерия Фомина. Особое место среди этих исследований занимают работы Сергея Эйзенштейна, в которых делается акцент на коммуникативном аспекте построения сценария, на особой роли композиционного решения в процессе взаимодействия экрана и зрителя.

В четвертую группу входят исследования, связанные непосредственно с проблемой композиционного построения сценария и фильма. Это работы Ефима Левина, Валентина Лесина, Натальи Мариевской, Натальи Фокиной, в которых изучены принципы построения сценария в разных жанрах и типах сюжета, осмыслено многообразие композиционных моделей.

Пятую группу составляют исследования американских теоретиков Кристофера Воглера, Фрэнка Дэниела, Роберта Макки, Линды Сигер, Джона Труби, Сида Филда, Майкла Хейга, разработавших пошаговую (трехактную, восьмисеквенционную, двенадцатичастную и т.д.) модель построения сценария, которая, однако, не является универсальной для всех жанров, типов сюжета, композиционных форм и представляется излишне формализованной.

Большая часть исследований, посвященных композиции сценария, посвящена классическим принципам его построения, которые Голливуд превратил в формулу, сюжетную схему: у героя есть цель, на пути к цели стоит антагонист, который расставляет препятствия. Это линейная, конвенциональная, жестко регламентированная конструкция, предполагающая пошаговую, рецептурную технологию сюжетосложения.

Что касается неклассических, экспериментальных форм, то они изучены преимущественно в контексте конкретных произведений, без достаточного, на наш взгляд, теоретического осмысления, обобщения и типологизации.

Цель диссертационной работы – исследование неклассических, экспериментальных способов композиционного построения сценария и фильма, наиболее востребованных современным кинематографом.

Цель определила следующие **задачи** исследования:

- изучить существующие теоретические модели композиционного построения кинематографического произведения, принципы, на которых они базируются, и основания для типологизации;
- обобщить основные принципы классического сюжетосложения, от которых отталкиваются авторы-экспериментаторы;
- исследовать принципы деавтоматизации восприятия, которые лежат в основе неклассических композиционных конструкций;
- типологизировать принципы композиционного построения, характерные для современного кинематографа, в их многообразии: от девиации пути героя до ризоматической структуры.

Для решения задач, поставленных в работе, используется комплекс

научных методов и подходов современного искусствознания, направленных на теоретическое осмысление проблемы композиционного построения художественного текста, в том числе: типологический метод, компаративный анализ, метод моделирования, системно-аналитический и культурно-исторический подходы.

Объект исследования – драматургия отечественного и зарубежного кинематографа 2000-2014 годов.

Материал исследования – двадцать отечественных и зарубежных сценариев и кинофильмов 2000-2014 годов.

Предмет исследования – неклассические способы композиционного построения кинофильма.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые в теории кинодраматургии сделана попытка теоретического обобщения и типологизации неклассических композиционных форм, построенных на принципе деавтоматизации зрительского восприятия. В научный оборот вводится понятие *девиация пути героя*, применительно к теории кинодраматургии – *поверхностная и глубинная структура, эллиптическая, интертекстуальная и ризоматическая композиция*.

Положения исследования, выносимые на защиту:

1. Одной из ярких черт современной кинодраматургии является использование *контркоммуникативной стратегии*, цель которой – *деавтоматизация зрительского восприятия*. Эта стратегия появилась в кинематографе еще в эпоху авангардистских экспериментов 1920-х годов, но наиболее актуальной стала сегодня, во время обновления нарративных технологий мирового кино.

2. В ряде картин использована модель композиционного построения, которую условно можно обозначить как *девиация пути героя*. Автор выстраивает две структуры – традиционный путь героя, маршрут, который он должен пройти («hero's journey» в американской сценарной терминологии), и реальный путь героя, который не совпадает с авторскими предписаниями.

Можно выделить три модификации девиации пути героя: *девиацию цели, девиацию желания и рассогласование темпоральных уровней*.

3. В кинематографе последних лет усилилась роль *интертекстуальности*, которая становится не только способом «приращения смысла» (термин Вадима Руднева⁷), но и приобретает коммуникативную (игровую) и сюжетообразующую функции. Введение отсылочного кода само по себе является поворотным пунктом в развитии сюжета, что позволяет говорить об *интертекстуальной композиции кинофильма*.

4. Важной тенденцией в кинодраматургии последних лет становится применение усложненной *эллиптической композиции*, основанной на пропусках существенных элементов сюжета. Зритель вынужден самостоятельно достраивать эти элементы и таким образом «подключаться» к событиям на экране.

5. Одним из самых сложных способов композиционного построения в современном кино является *ризом*, построенная на иллюзии автономного существования текста как самопорождающейся и постоянно обновляющейся системы.

Практическая значимость работы. В эпоху мирового кризиса кино необходимо объединить знания обо всем ценном в современной экранной культуре, что может обогащать ее, развивать, двигать вперед. Исследование неклассических композиционных моделей может быть полезно практикам: сценаристам, режиссерам, продюсерам, некоторые из компонентов этих структур целесообразно использовать не только в авторском и экспериментальном, но и в жанровом кино.

Диссертационное исследование может быть полезно и в педагогической практике, в преподавании сценарного мастерства студентам-кинодраматургам старших курсов, в изучении актуальных проблем современного кино студентами-киноведами, режиссерами, продюсерами. Кроме того, обращение к диссертации может быть продуктивным и при теоретическом анализе

⁷ Подробнее об этом см. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М., 1999.

сценариев и фильмов, при подготовке различных спецкурсов и спецсеминаров.

Соответствие паспорту специальности. Тема диссертационной работы: «Неклассические способы композиционного построения современного киносценария» напрямую соответствует области исследования, сформулированной в паспорте специальности: разработка современного состояния экранных искусств; изучение художественной специфики отдельных кинематографических специальностей (сценарное мастерство); изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства; исследование проблем взаимодействия кино с литературой и другими видами художественного творчества.

Апробация исследования. Основные положения диссертации прошли апробацию в ходе педагогической практики автора во ВГИКе в сценарной мастерской Валентина Черных и Людмилы Кожинвой, режиссерской мастерской Алексея Учителя, киноведческой мастерской Владимира Виноградова на Высших курсах кино и телевидения, на подготовительных курсах для абитуриентов сценарного отделения «Азбука профессии». Положения исследования сформулированы в автореферате и научных публикациях, в том числе в изданиях, рекомендованных ВАК. Диссертация была обсуждена на заседании кафедры драматургии кино и телевидения ВГИКа и рекомендована к защите.

Результаты исследования обсуждались на следующих научных конференциях:

1. Russian Film Simposium (США, Питтсбургский университет, 2011 год)
2. Международная ежегодная научная конференция, посвященная проблемам экранизации (ВГИК, 2009-2013 годы).
3. Секция «Кино | текст» ежегодной Международной филологической конференции (Санкт-Петербургский государственный университет, 2010-2014 годы).
4. Международная научно-практическая конференция «Проблемы кинодраматургии. Герой в драматургии современного фильма» (ВГИК, 2011

год).

Структура диссертации обусловлена ее целью и задачами. Она состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии (180 наименований) и фильмографии (20 наименований).

ГЛАВА 1.

ПРОБЛЕМА КОМПОЗИЦИИ СЦЕНАРИЯ В ТЕОРИИ КИНОДРАМАТУРГИИ

1.1 Эволюция представлений о композиции сценария в теории кинодраматургии

Категория композиции в искусствознании и киноведении разработана достаточно подробно, однако само семантическое наполнение этого понятия представляется расплывчатым, неоднозначным.

В частности, Валентин Хализев в «Литературном энциклопедическом словаре» дает следующее определение: «Композиция – это расположение и соотнесенность компонентов художественной формы, то есть построение произведения, обусловленное его содержанием и жанром»⁸. Столь же широко этот термин трактуется и в киноведческой литературе. Например, Илья Вайсфельд считает, что «под композицией в искусстве подразумевается сочетание, соединение, соразмещение различных элементов произведения»⁹.

Ряд исследователей настаивает на сосуществовании двух видов композиционного построения художественного произведения: собственно композиции и архитектоники. Михаил Бахтин определяет композицию как «совокупность факторов художественного впечатления»¹⁰, «формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы – как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте, формы эстетического бытия и его своеобразия»¹¹.

Бахтин, выстраивая иерархию структурных уровней художественного произведения, ставит композицию на низшую ступень: «Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько

⁸ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 164.

⁹ Вайсфельд И. В. Искусство в движении. Современный процесс: исследования, размышления. М., 1981. С. 76.

¹⁰ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном произведении //

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.18.

¹¹ Указ. соч. С. 20-21.

адекватно они осуществляют архитектурное задание. Архитектоническая форма определяет выбор композиционной. Отсюда, конечно, не следует, что архитектурная форма существует где-то в готовом виде и может быть осуществлена помимо композиционной»¹².

Однако венгерский исследователь Лайош Нирё указывает, что «было бы ошибкой путать композицию с какой-то холодной техникой; <...> композиция воздействует на формирование значения и иногда становится его непосредственным выразителем»¹³.

В отечественной кинонауке изучение проблемы композиции началось в 1920-е годы. Прежде всего благодаря практикам – драматургам и режиссерам: Льву Кулешову, Сергею Эйзенштейну, Всеволоду Пудовкину, Валентину Туркину.

Можно выделить три основные тенденции в рассмотрении этой проблемы. С одной стороны, в анализ композиции фильма приносились наработки искусствоведения, исследования построения живописного полотна. Но в скором времени стало очевидно, что это серьезно обедняет понимание строения кинопроизведения: «живописно-изобразительный» подход полностью игнорировал временное бытие фильма.

Кроме того, Туркин доказал, что сугубо пластический, изобразительный подход к композиции кинокадра и фильма в целом неправилен¹⁴. Произведение живописи, скульптуры, графики, как и театральная мизансцена, воспринимается зрителем лишь с одного ракурса. Тогда как кинокадр фиксирует изображение с той точки зрения, где установлен объектив камеры. Той же позиции придерживался и Эйзенштейн, говоря о «многоточечности» сцены в кино.

К 1930-м годам сложился другой подход к композиции фильма – драматургический. Необходимо отметить в этой связи работы Михаила Ромма, Валентина Туркина, Вадима Юнаковского и др. По мнению Николая

¹² Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном произведении // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 21.

¹³ Нирё Л. О значении композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 150.

¹⁴ Стржиготский (Туркин В. К.) Композиция кинематографического кадра // Кино. 1922. №3. С. 9-11.

Крючечникова, «кинематографическая композиция занимает как бы промежуточное положение между литературой и театром, приближаясь к театру в общей композиционной структуре (изображения действия) и к литературе – в частностях (возможность детальных описаний). При этом в отдельных жанровых проявлениях композиция фильма может напоминать то пьесу, то повествование – новеллу, повесть, роман»¹⁵.

В те годы такой подход отражал насущную потребность кинематографа: дефицит профессиональных кинодраматургов и сценариев. Он был порожден сугубо практической необходимостью: нужно было создать методику обучения сценарному мастерству. Однако сегодня очевидно, что и этот подход ограничивает, сужает понимание композиции в кинематографе. Отсылки к литературе – временному искусству – «оставляют за кадром» пространственное воплощение кинопроизведения.

Каждый из этих подходов в отдельности не способен решить проблему целостного понимания композиции кинофильма. Попытка соединить эти подходы была сделана Вайсфельдом. Он отмечал, что «композиция в киноискусстве – это конструирование произведений в действии, процесс воплощения замысла, охватывающий все без изъятия элементы произведения»¹⁶.

Вайсфельд, изучая композицию фильма, одним из первых стал опираться на методологические положения киноэстетики. Он подчеркивал, что композиция кинокартины принципиально отличается от композиции произведений других искусств, призывал «искать реальность композиции в законченном фильме»¹⁷.

В работах Вайсфельда намечены принципы композиционного построения пространственных и временных координат, способы создания темпоритмической структуры произведения. В них показаны возможности раскрытия характеров персонажей, выражения авторской позиции. Одно из

¹⁵ Крючечников Н. В. Сюжет и композиция сценария. М., 1976. С. 15.

¹⁶ Вайсфельд И. В. Композиция в киноискусстве. М., 1974. С. 3.

¹⁷ Вайсфельд И. В. Искусство в движении. Современный процесс: исследования, размышления. М., 1981. С. 81.

главных положений его концепции – системный (синтетический) характер композиции фильма: «Композиция – такое соразмещение, соединение элементов, такое единство, в котором содержание выражено в неповторимой для художника, единственно возможной, необходимой для данного замысла образной системе кинематографических средств. Композиция – это объективированная субъективность: индивидуальность художника воплощена в фильме, обладающем объективной ценностью, общезначимостью»¹⁸.

Подобное понимание композиции как системы слоев, уровней, пространственно-временных координат находим в исследованиях Ефима Левина. По его мнению, «эстетическая целостность композиции есть единство ее репрезентативной и выразительной функции, структуры и элементов, структуры и генезиса, причем это единство обеспечивается тем, что указанные противоположности выступают в отношениях формы и содержания»¹⁹.

Третью тенденцию в рассмотрении проблемы композиции фильма можно обозначить как коммуникативную или прагматическую в узком, семиотическом значении. Как известно, в семиотике любой знак существует в трех измерениях – семантическом (значение), синтаксическом (контекст, взаимосвязи с другими знаками) и прагматическом (восприятие знака реципиентом). Сторонником такого подхода был Сергей Эйзенштейн. Он определял композицию кинокартины как «построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться»²⁰. Композиция есть способ осуществления акта коммуникации между автором и зрителем.

О коммуникативной природе композиции писал и Бела Балаш: «В кинотеатре камера увлекает наш взор туда, где происходит действие фильма, кинокадра, мы видим всё словно изнутри, как будто бы действующие лица вокруг нас. Формы искусства, воздействие которого приводило бы к созданию эффекта, аналогичного такому отождествлению, прежде не существовало».

¹⁸ Вайсфельд И. В. Искусство в движении. Современный процесс: исследования, размышления. М., 1981. С. 82.

¹⁹ Левин Е. С. О художественном единстве фильма. М., 1977. С. 106.

²⁰ Эйзенштейн С. М. Собрание сочинений в 6 томах. М., 1967. Т. 3. С. 62.

Балаш назвал эту особенность кинематографического воздействия на зрителя «эффектом отождествления»²¹.

В 1970-х гг. Семен Гинзбург, основываясь на коммуникативном подходе к композиции экранного произведения, разработал концепцию «эффекта присутствия»: «Эффект присутствия основывается уже не столько на фотографическом характере киноизображения, сколько на включении зрителя в кинематографическое пространство и время»²². По Гинзбургу, автор сознательно ориентирован на реципиента, выстраивая композицию так, что «зритель видит содержание фильма глазами его автора, и авторская точка зрения на события становится собственной зрительской точкой зрения»²³.

В 1980-90-е годы коммуникативный подход к проблеме композиции художественного произведения стал магистральным направлением в отечественном искусствознании. Композиция текста воспринималась как совокупность точек зрения на предмет. Необходимо отметить, что истоки этого направления следует искать еще в 1920-х годах – в зарубежном литературоведении. Впервые эта проблема была поставлена в исследованиях английского филолога Питера Лаббока, который под точкой зрения понимал особенность формы произведения и рассматривал ее как принцип авторского повествования. Впоследствии категория точки зрения разрабатывалась Уэйном Клейсоном Бутом, Цветаном Тодоровым, Остином Уорреном, Рене Уэлемом и другими исследователями. В отечественной науке этой проблемы касались Михаил Бахтин, Виктор Виноградов, Григорий Гуковский, Борис Эйхенбаум и другие авторы.

Киновед Леонид Козлов применил категорию точки зрения к кинематографическому произведению: «Рассматривая точку зрения как связующую характеристику композиции фильма, мы, естественно, убеждаемся в том, как непосредственно связаны между собой композиционный аспект произведения и его коммуникативный аспект. Тема «автор – герой – камера»

²¹ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 54.

²² Гинзбург С. С. Очерки теории кино. М., 1974. С. 14.

²³ Там же. С. 17.

так или иначе приходит к своей более полной формулировке: «автор – герой – камера – зритель». Дело идет о композиционном построении фильма как модели восприятия»²⁴.

Опираясь на эту концепцию, Ольга Тюлякова в диссертации «Композиция фильма: методология и методика целостного изучения» (1990)²⁵ выстраивает многоуровневую композиционную модель, имеющую горизонтальную и вертикальную организации. Под горизонтальной организацией (ее можно также назвать драматургической) понимается организация художественного времени и сюжетный уровень композиции, стадии развития конфликта: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, финал.

На вертикальной оси выделяются три базовых уровня композиционной структуры:

- информационно-повествовательный (создание пространственно-временной модели художественного мира, иллюзии реальности);
- психологический, или уровень героя (воссоздание субъективного видения героев кинопроизведения, сближение точек зрения зрителя и персонажа);
- уровень авторского кругозора (смыкание точки зрения зрителя и оценочной позиции автора).

Композиционные приемы чаще всего полифункциональны, они работают на всех уровнях, делая фильм целостным и органичным, создавая полифонию художественного произведения.

Для данного исследования особый интерес представляет горизонтальная (драматургическая) модель композиции кинофильма, связанная с проблемой художественного времени.

²⁴ Козлов Л. К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. М., 1970. С. 229.

²⁵ Тюлякова О. А. Композиция фильма: методология и методика целостного изучения. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1990.

1.2 Временные аспекты композиции сценария

Композиция сценария тесно связана с категорией художественного времени, с тем, как оно организовано. Большая часть возможных вариантов композиционного построения базируется на концепциях времени, которые нашли отражение в истории культуры. Следует оговориться, что проблема времени как философской категории – предмет специального изучения, в рамках этого исследования время рассматривается как эстетическое явление.

Первая и самая очевидная из вышеозначенных модификаций – линейная композиция, основанная на представлениях о *линейности времени*. Сторонники этой концепции описывают время по лекалам пространственных моделей. Иммануил Кант отмечал, что мы «представляем временную последовательность с помощью бесконечно продолжающейся линии, в которой многообразие составляет ряд, имеющий лишь одно измерение, и умозаключаем от свойств этой линии ко всем свойствам времени, за исключением того, что части линии существуют все вместе, тогда как части времени существуют друг после друга»²⁶.

Линейное понимание времени появилось в эпоху средневековья и окончательно закрепилось в Новое время. Время – это прямая, идущая из прошлого через настоящее в будущее. С линейной концепцией тесно связано представление о трояственной природе времени. Впервые на это обратил внимание Августин Блаженный: «В чем состоит сущность прошедшего и будущего, когда и прошедшего уже нет, и будущего еще нет? Не скажут ли мне, что и эти времена, прошедшее и будущее, так же существуют, только одно из них (будущее), переходя в настоящее, приходит непостижимо для нас откуда-то, а другое (прошедшее), переходя из настоящего в свое прошедшее, отходит непостижимо для нас куда-то? И в самом деле, как могли, например пророки, которые предсказывали будущее, видеть это будущее, если бы оно не существовало? Ибо того, что не существует, и видеть нельзя. Итак, надо полагать, что и прошедшее, и будущее также существуют, хотя непостижимым

²⁶ Кант И. Указ. соч. С. 142.

для нас образом»²⁷.

Августин разрешает эту проблему следующим образом: «Теперь ясно становится для меня, что ни будущего, ни прошедшего не существует, и что неточно говорят о трех временах: прошедшее, настоящее, будущее, а было бы точнее, кажется, выражаться так: настоящее прошедшего, настоящее настоящего, настоящее будущего. Только в душе нашей есть соответствующие тому три формы восприятия, а не где-нибудь инде (т.е. не в предметной действительности). Так, для настоящего прошедших предметов есть у нас память или воспоминание (*memoria*), для настоящего настоящих предметов есть у нас взгляд, воззрение, созерцание (*intuitus*), а для настоящего будущих предметов есть у нас чаяние, упование, надежда (*expectatio*). Говоря таким образом, я не затрудняюсь в понимании тройственности времени, оно становится тогда для меня ясным, и я признаю его тройственность»²⁸.

Необходимо сказать, что на концепции тройственности основываются представления о линейной структуре драматического произведения. Аристотель в «Поэтике» впервые формулирует этот принцип: любая трагедия имеет начало, середину и конец (прошлое, настоящее и будущее). Позднее именно этот принцип ляжет в основу американской теории сюжетной композиции – трехактной системы драматического произведения.

Еще одним вариантом временной организации кинематографического произведения является принцип *эсхатологического (или семиотического) времени*²⁹. Он также строится на представлении о линейности времени. Время тоже мыслится как прямая линия или стрела («стрела времени» – термин физика Артура Эддингтона). Разница заключается лишь в том, куда направлена эта стрела. Если линейное время «течет» из прожитого прошлого через проживаемое «здесь и сейчас» настоящее в неведомое будущее, то эсхатологическое время направлено в противоположную сторону.

У истоков такого представления о времени стоит тот же Августин

²⁷ Августин. Исповедь. // Антология мировой философии. В 4-х т. М., 1969. Т.1. Ч.2. С. 577.

²⁸ Августин. Указ. соч. С. 582-583.

²⁹ Подробнее об этом см. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М., 1999.

Блаженный, который рассматривает историю как драму. Завязка драмы (начало истории человечества) – это грехопадение. Бог наказал людей, лишил их бессмертия. Однако жертва Христа направлена на то, чтобы искупить все человеческие грехи. Согласно новозаветным представлениям, после смерти и воскресения Христа время одновременно потекло в двух противоположных направлениях: для праведников в рай, для грешников – в ад. Развязкой этой драмы должен стать Страшный Суд. Именно будущий Страшный Суд и является точкой отсчета времени, стрела которого направлена в прошлое – в сторону грехопадения. Эсхатологическое время также называют семиотическим: само рассмотрение истории как драмы уподобляется своеобразному анализу художественного произведения, некоей знаковой системы.

Историк культуры Вадим Руднев в «Словаре культуры XX века» так описывает феномен эсхатологического времени: «Рассмотрим два предложения: «Завтра будет дождь» и «Завтра будет вторник». Второе высказывание принадлежит семиотическому времени. Вторник (если сегодня понедельник) наступит завтра с необходимостью»³⁰.

В кинематографе на эсхатологическом представлении о времени строится композиционная структура фильма-расследования (особенно это характерно для детективного жанра). Время в детективе одновременно течет в двух направлениях: от убийства к разгадке и в противоположную сторону, от факта совершения убийства к его мотиву. Разматывая клубок тайны, сыщик разматывает само время, движется от конечной точки (убийство) к начальной (мотив). Таким образом, убийство оказывается точкой отсчета сразу в двух системах координат: в первой оно начало течения времени, в другой – конец.

Редуцированным вариантом разработки эсхатологического времени в кинематографе следует считать инверсивную композицию. При таком построении история начинается с финала или кульминации, после чего мы возвращаемся к экспозиции и завязке. В качестве примера можно вспомнить

³⁰ Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М., 1999. С. 94.

«Бойцовский клуб» (1999, реж. Дэвид Финчер), который начинается с кульминационной схватки протагониста и антагониста, после чего зритель возвращается к исходной точке сюжета, а время – к линейному движению. Элементы инверсивной композиции есть и в картине «Гражданин Кейн» (1941, реж. Орсон Уэллс), открывающейся известием о смерти главного героя. Такое построение характерно для телевизионных фильмов, задача которых – мгновенно привлечь внимание зрителя с помощью вынесенного в начало более позднего компонента истории.

Гораздо более редки случаи буквального течения времени в обратную сторону, так называемой реверсивной композиции. Повествование разбивается на сегменты, которые идут в обратном порядке. Этими сегментами могут быть эпизоды, как в фильме «5х2» (2004, реж. Франсуа Озон), или сцены, как в картине «Помни» (2000, реж. Кристофер Нолан).

Более распространенной и привычной для зрителя является композиционная форма, построенная на принципах *циклического времени*. Представления о времени как о круговороте – очень древние. Само слово «время» происходит от индоевропейского корня «vertmen» – вращаться. В русском языке слово «время» исторически связано с образами круговерти, вращения: время – веремья – веретено. Все мифы народов мира (в первую очередь, архаичные аграрные культы) строятся на циклическом времени: после утра наступает день, затем вечер, ночь и снова утро. Точно так же сменяют друг друга и времена года.

В средневековой Европе на смену этим представлениям приходит концепция линейного времени – направленной стрелы. И лишь в конце XIX века циклическое время возвращается. Это связано с так называемым феноменом неомифологического сознания, на котором строится практически вся культура XX века. Литературой и философией активно используется миф о вечном возвращении.

В кинематографе существуют несколько композиционных моделей, построенных на основе циклического времени. В первую очередь, конечно,

кольцевая композиция. В качестве ярких примеров из современного кинематографа можно назвать фильмы «История о воде» (2002, реж. Бернардо Бертолуччи), «Время» (2006, реж. Ким Ки Дук), «Внутри Льюина Дэвиса» (2012, реж. Итан Коэн, Джоэл Коэн). Редуцированными формами этой же модели можно считать параллельное и перекрестное действие, рамочную и ретроспективную конструкции, принцип сквозной линии и сквозного эпизода. Все они построены на циклах меньшего масштаба – чередовании нескольких элементов.

Линейная, эсхатологическая, циклическая модели строятся на одномерности категории времени. Однако наука и философия XX века подходит ко времени как *многомерной категории*. Эти представления зародились в английской философии начала XX века, в рамках абсолютного идеализма, и были разработаны Джоном МакТаггартом и Джоном Уильямом Данном. В 1920 году вышла книга Данна «Эксперимент со временем», в которой философ анализировал феномен пророческих сновидений: в одной стране человеку снится событие, которое происходит спустя год на другом конце света. Данн приходит к выводу, что время имеет как минимум два измерения для одного человека: в одном он живет, в другом – наблюдает. Второе измерение подобно пространству, по нему можно передвигаться, оказываться в прошлом и будущем.

Культура второй половины XX века впитала в себя эту концепцию времени: именно на этом принципе основаны литературные эксперименты Хорхе Луиса Борхеса, Хулио Кортасара, Курта Воннегута и других авторов. Кинематограф последних десятилетий также активно работает с представлениями о многомерном времени, выстраивая сложносочиненную, мозаичную, фрагментарную композицию. Разные модификации такого построения можно увидеть в фильмах «Криминальное чтиво» (1994, реж. Квентин Тарантино), «Беги, Лола, беги!» (1998, реж. Том Тыквер), «Магнолия» (1999, реж. Пол Томас Андерсон), «Сука-любовь» (2000, реж. Алехандро Гонсалес Иньярриту), «Малхолланд Драйв» (2001, реж. Дэвид Линч), «Жизнь

одна, возможно, две» (2010, реж. Алессандро Аронадио).

Следует отметить, что возможности кинематографа не ограничиваются перечисленными моделями. В противовес усложненным композиционным формам, построенным на многомерной концепции времени, появляются своеобразные «антиконструкции». Авторы намеренно отказываются от дискретности времени, характерной для кинематографа. К таким опытам можно отнести «Эмпайр» (1964, реж. Энди Уорхол), «Русский ковчег» (2002, реж. Александр Сокуров), «Интерьер. Трейлер. Ночь» (2002, реж. Джим Джармуш), снятые одним кадром и по-разному исследующие само течение времени.

Линейность как композиционный принцип является важной особенностью классического сюжетосложения в кинематографе. Авторы исходят из следующей установки: ни что не должно отвлекать зрителя от истории, он не должен сталкиваться ни с какими затруднениями при просмотре фильма. Это не значит, что зрительское кино, мейнстрим в принципе не работает с другими формами организации художественного времени – выше в качестве одного из примеров приводилась картина «Облачный атлас» с усложненной темпоральностью. Но это исключение. Современные продюсеры и редакторы до сих пор неохотно работают со сценариями, в которых есть ретроспекции или так называемые флэшфорварды, переносы в будущее.

Нелинейность композиции и многомерность художественного времени активно используется альтернативными, неклассическими моделями. Авторы, использующие их, не боятся запутать зрителя, более того: они требуют от зрителя эстетической подготовки, способности воспринимать сложные конструкции. Как справедливо отмечает Роберт Макки³¹, линейные формы композиции берет на вооружение преимущественно жанровое кино. Авторское кино может работать с линейностью и нелинейностью в равной степени, а экспериментальное кино, напротив, тяготеет к нелинейности композиционного построения.

³¹ Макки Р. История на миллион долларов. М., 2008.

1.3 Контркоммуникативная стратегия построения сценария

Усложнение художественного времени – важная, но не единственная отличительная черта неклассической наррации. Корректнее говорить о комплексе приемов и технологий. Людмила Ключева, опираясь на исследования Юрия Лотмана, называет совокупность этих методов контркоммуникативной стратегией³².

Почему у авторов возникает потребность воспользоваться этими механизмами? Что их не устраивает в традиционном сюжетосложении? Какого эффекта они хотят добиться?

Классическая кинонаррация, как отмечает Ключева, «делает текст предсказуемым, порождая ощущение исчерпанности, информационной «усталости», в конечном итоге ведет к затуханию жизни текста»³³.

Коммуникация происходит, но формальная, поверхностная, реципиент не проникает вглубь высказывания. Это не «смотрение», а «узнавание» уже виденных когда-то форм. Взгляд скользит, не фиксируется. Лотман называет это «автоматизмом восприятия» или «автоматизмом системы»: «Для того чтобы общая структура текста сохраняла информативность, она должна постоянно выводиться из состояния автоматизма, которое присуще нехудожественным структурам. Однако одновременно работает и противоположная тенденция: только элементы, поставленные в определенные предсказываемые последовательности, могут выполнять роль коммуникативных систем. Таким образом, в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в автоматизованную грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой – разрушить эту автоматизацию и сделать самое структуру носителем информации»³⁴.

Лотман рассматривает две стратегии – коммуникативную как

³² Ключева Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма. Диссертация на соискание ученой степени доктора наук. М., 2012.

³³ Там же. С. 34.

³⁴ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб, 1998. С. 83.

автоматизированную и контркоммуникативную как деавтоматизированную. Причем он видит обе эти структуры в любом тексте. Дело в том, что в коммуникативном методе тоже есть деавтоматизированные элементы (так называемый принцип ассиметрии, исключения из правил). А в контркоммуникативном – есть коммуникативные элементы (устанавливаются другие правила игры – никаких правил).

Как же работает сам механизм деавтоматизации? Лотман описывает его следующим образом: «Как только получатель информации утверждает в своем выборе декодирующих систем, он тотчас же начинает получать структурные знаки, явно не декодируемые в избранном ключе. Он может захотеть отмахнуться от них как от несущественных, но повторяемость их – и их внутри себя очевидная системность – не позволяют ему этого сделать. Тогда он строит вторую систему, которая с определенного момента накладывается на первую»³⁵.

Если описать этот механизм одним словом, то самым точным будет слово «затруднение». В знаменитой статье «Искусство как прием» Виктор Шкловский вводит термины «затрудняющий прием» и «затрудненная форма»: «Для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание: приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен»³⁶.

Затруднение рождает смятение, «очаг непонимания» (термин Ключевой), несоответствие текста системе зрительских ожиданий. И как следствие – сбой автоматизма. Мы начинаем думать – что же это такое, как оно на самом деле устроено, вынуждены держать всю систему в голове, постоянно возвращаться к ней, корректировать, делать непростую внутреннюю работу.

Контркоммуникативная стратегия лишь на первый взгляд разрушает

³⁵ Там же. С. 82.

³⁶ Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 13.

коммуникацию автора и аудитории. На самом же деле это еще более активная коммуникация, которая требует постоянного включения зрителя, причем зрителя хорошо подготовленного эстетически. Если этой интеллектуальной работы не происходит, то фильм либо «выталкивает», либо остается непонятым, а у публики возникает ощущение неудовлетворенности, обманутости.

В кино эту проблему разрабатывал режиссер и теоретик Жан Эпштейн. В своих исследованиях он также отталкивался от литературной практики. Его статья 1921 года так и называется: «Сегодняшняя поэзия, новое состояние ума».

Эпштейн называет семь свойств произведения, которые помогают *сбивать автоматизм восприятия*:

1. Спонтанность, импульсивность, трансформативность
2. Схематизм (мы видим не слепок реальности, а некую концепцию)
3. Отказ от логики
4. Отказ от классических правил развертывания текста и композиции
5. Амбивалентность
6. Незавершенность
7. Смысловая непрозрачность

Фактически это те же принципы классического сюжетосложения, только со словом «отказ» или приставкой «анти». Поэтому для начала нам нужно вкратце определить классические принципы, чтобы понять, от чего отталкивается контркоммуникативная стратегия.

Классический кинонарратив выкристаллизовывается на голливудских холмах. Теоретик кино Дэвид Бордуэлл в работе «Классическое голливудское кино: нарративные принципы и процедуры»³⁷ называет его «прямым коридором» голливудской наррации. Этот тип повествования сформировался в популярной литературе конца XIX века, в начале нового столетия был перенесен в кино, а в 1910-х годах стал своеобразным

³⁷ Bordwell D. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures // *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph. Rosen). - New York, 1986. - pp. 17 - 35)

манифестом Голливуда, который провозгласил кинематограф наследником театра и литературы, а не изобразительного искусства, на чем настаивал европейский авангард.

Коммуникативный метод устанавливает регламент, правила игры и опирается на соответствие узнаваемым образцам, на память культуры и обеспечивает преемственность процессов восприятия.

Для киноаудитории это традиционная модель взаимоотношений с художественным произведением. Ее можно обозначить формулой «all inclusive»: всё внятно, просто, комфортно. Большую часть работы проделали сами авторы – и зрителю нужно лишь вовремя удивляться, смеяться, плакать или вжиматься в кресло.

Бордуэлл выделяет шесть основных принципов классического голливудского сюжетосложения:

1. Невидимый нарратор – всё растворено в действии, создается иллюзия, что мы наедине с персонажами, автор – не посредник, его как бы нет. Соответственно, в неклассической наррации автор постоянно обнаруживает свое присутствие. Это может быть

- появление автора в кадре, как в фильмах Вуди Аллена;
- закадровый голос, к которому до сих пор с неодобрением относятся авторы классических учебников по кинодраматургии;
- наконец, автор может не обнаруживать себя ни визуально, ни аудиально, но зритель постоянно ощущает себя игрушкой в руках автора, жертвой авторского произвола.

2. Четкие границы между объективным и субъективным. Роберт Макки называет это «постоянной или непостоянной реальностью»³⁸, то есть правилами игры, которые устанавливаются внутри текста. В классическом сюжетосложении эти правила постоянны, в неклассическом – могут постоянно нарушаться.

³⁸ Макки Р. История на миллион долларов. М., 2008.

3. Четкие причинно-следственные связи. Соответственно, в контркоммуникативной стратегии это разрывы каузальных связей, зияния, редукция.

4. Хронологичность, течение сюжета от начала через середину к концу. Запутанное нелинейное построение сюжета – особенность контркоммуникативной стратегии. Сюжет может ветвиться, дробиться, может и вовсе «топтаться на месте» вокруг одного события.

5. Внятная логика перемещения в пространстве.

Бордуэлл отмечает: «Персонажи приводятся к умеренной степени самоосознания посредством их более или менее фронтального расположения перед камерой, при избегании прямого взгляда в объектив (за исключением, разумеется, случаев совпадения оптической и повествовательной точек зрения). <...> Классическая наррация, таким образом, зависит от понятия «невидимого наблюдателя». Базен, например, изображает классическую сцену как существующую независимо от наррации, как если бы она имела место на сценических подмостках. То же качество обозначается и понятием «сокрытия производства»: кажется, что фабула не была сконструирована, но существовала до своей повествовательной реализации»³⁹.

В контркоммуникативной стратегии всё наоборот: пространство неэвклидово, расширяется, сужается, трансформируется. Камера может обнаруживать свое присутствие, вести себя как персонаж.

6. Принцип «от незнания к знанию»: вначале мы не знаем ничего, в финале – всё ясно, нет недоговорок.

«В самом общем плане, – подводит итог Бордуэлл, – можно сказать, что классическая наррация стремится быть всеведущей, высококоммуникативной и лишь умеренно саморефлексивной. То есть наррации известно более, чем любому другому персонажу или всем персонажам вместе взятым, она скрывает относительно немного (преимущественно то, «что будет за этим») и редко признаёт сам факт

³⁹ Bordwell D. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures // *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph. Rosen). - New York, 1986. - pp. 17 - 35)

обращения с повествованием к аудитории»⁴⁰.

Что бы ни случилось со зрителями во время просмотра, в какие «эмоциональные дебри» ни завел бы их автор, в финале он осушит слезы или сделает так, чтобы мышцы, которые полтора часа напрягались от смеха, расслабились. Зритель должен прийти в состояние покоя, в каком находился перед просмотром.

Контркоммуникативная стратегия приводит к смятению в финале, концовка будто выплеснута с экрана на зрителя, который должен ходить еще какое-то время после просмотра и мучиться, размышлять, мысленно возвращаться к фильму.

Отталкиваясь от концепции Бордуэлла, можно выделить основные приемы *контркоммуникативной стратегии*:

1. Отказ от психологизма, герой – не сложный, противоречивый, полнокровный характер, а жертва авторского произвола, ходячая концепция. Пальма первенства в отношении этого приема принадлежит, по всей видимости, Роберу Брессону, который провозгласил: «Я верю в такую кинематографическую психологию, которая не дает четкого пояснения к изображаемым событиям и является продуктом кинематографических образов и связи между ними. Тем самым, она приближается к психологии портретной живописи»⁴¹.

2. Если психологизм присутствует, то герой становится проекцией автора, но не зрителя. В качестве примеров можно назвать персонажа Сергея Дрейдена в «Русском ковчеге» (2002, реж. Александр Сокуров) или героя Марчелло Матростяни в «Восьми с половиной» (1963, реж. Федерико Феллини).

3. Герой пассивный, рефлексирующий, у него нет внятной цели и внятного пути.

4. Если герой всё-таки активен, то он постоянно отклоняется от маршрута.

⁴⁰ Bordwell D. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures // *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph. Rosen). - New York, 1986. - pp. 17 - 35).

⁴¹ Цит. по: Липатов Д. Эстетика минимализма в современном немецком кинематографе: нарративные стратегии. // Международный журнал исследований культуры. – 2012. - № 2 (7). – С. 137.

5. Дедраматизация, ослабление конфликта, размывание сюжета, на первом месте – атмосфера, текст, концепция.

6. «Продавливание сюжета» (термин Людмилы Ключевой) – система отступлений. Как писали критики о фильме Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» (1959), камера постоянно сбегает на улицу. В «Зеркале» Андрея Тарковского (1974) это испанский эпизод, который уводит зрителя в сторону.

7. «Принцип эстафетной палочки» (термин Юрия Арабова) – заявленные в начале герой и интрига к середине истории исчезают, как это происходит, например, в картинах «Психо» (1960, реж. Альфред Хичкока), «Затмение» (1962, реж. Микеланджело Антониони), «Юрьев день» (2008, реж. Кирилл Серебренников).

8. Смена регистров:

– на уровне повествования. Например, «Безумный Пьеро» Жан-Люка Годара (1965): любовная история превращается в криминальную, а затем в интеллектуальный пастиш.

– на уровне жанровых и видовых конвенций: «Зеркало» начинается как игровая картина (Игнат включает телевизор), затем превращается в научно-популярную (эксперимент с гипнозом и заикающимся подростком), после этого в игровую мелодраму, затем в кинодокумент, потом снова в игровой фильм и так далее.

– на уровне знаковой системы. Это может быть оппозиция цвета и монохрома, как в «Сталкере» (1979, реж. Андрей Тарковский), когда в финале прорывается цвет, или волюнтаристская смена цвета в «Зеркале», или взрыв цвета во второй серии «Ивана Грозного» Сергея Эйзенштейна (1945). Это может быть оппозиция зернистого и «карамельного», «глянцевого» изображения, как в «Меланхолии» Ларса фон Триера (2011), оппозиция нервной камеры и спокойных вставок с названиями глав в фильме того же фон Триера «Рассекая волны» (1996), нервной камеры и вставок с музыкальными номерами в «Танцующей в темноте» (2000).

9. Работа с культурными знаками, интертекстуальность. Часть зрителей

считывает их, часть – нет. В ряде случаев эти коды необходимы для подключения к картине, а в ряде случаев – нет, коды находятся на другом уровне, являются своеобразной надстройкой и не мешают тем, кто их не распознает.

10. Блокировки на уровне зрительского времени. Мы привыкли, что оно меньше фабульного. Хичкок говорил, что кино – это жизнь, из которой скучные моменты вырезаны. Контркоммуникативная стратегия строится на увеличенной длительности кадра/ сцены/ эпизода, статичности, растягивании времени, повторах, ожидании вспышки смысла. Недаром кинокритики называли такое кино «медленным».

11. Работа с эстетикой безобразного. Коммуникативная стратегия приучила зрителя к красивым людям на экране, роскошной обстановке. Одним из законодателей этой моды был американский режиссер Сесил Де Милль, которого называли «поэтом ваннх комнат». Контркоммуникативная стратегия впускает на экран нечто отталкивающее, неприятное, на что физически тяжело смотреть. Именно этот принцип используют два крупнейших автора в современном отечественном кино – Александр Сокуров в «Фаусте» (2011) и Алексей Герман в «Трудно быть Богом» (2014).

Приемы деавтоматизации разнообразны, каждая новая эпоха в истории кинематографа расширяет возможности контркоммуникативной стратегии. Особенно активно велась эта работа во второй половине XX века: от Бressона и Антониони до Бергмана и фон Триера. Однако эти механизмы изучены лишь фрагментарно, применительно к творческому методу того или иного автора. Назрела необходимость их разветвленной типологизации, что должно стать предметом серьезного исследования.

Мы же ставим своей задачей выявить комплекс приемов деавтоматизации, который складывался на протяжении последних десятилетий. Кроме того, необходимо иметь в виду, что техники деавтоматизации относятся ко всем уровням фильмической структуры – от внешнего, изобразительного до глубинного, архитектурного. Нас же в данном исследовании интересуют

деавтоматизирующие механизмы драматургического уровня, самые актуальные и востребованные из них в современном кино.

За точку отсчета в исследовании этих механизмов положим отношения между нарратором, героем и зрителем. Если в классических композиционных моделях нарратор невидим, то в неклассических он может принимать разные формы и вступать в сложные взаимоотношения с героем и зрителем.

ГЛАВА 2.

«ПУТЬ ГЕРОЯ» КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ ФОРМА

В отечественном литературоведении XIX века закрепились формула «беда + вина», описывающая весь комплекс мотивировок персонажа. XX век с психоанализом, аналитической психологией и экзистенциально-феноменологической школой развернул эту проблематику в плоскость желания и потребности.

Потребности, желания и цели персонажей – три важнейших механизма, запускающих большинство сюжетов в кино. У героя есть потребности, они формируют желания, желания ставят перед ним цель, к которой он стремится на протяжении истории. Это называют «прямым коридором классической наррации»⁴², или «путем героя» («hero's journey» в американской сценарной терминологии⁴³), где желаемое, цель – стержень повествования.

Однако то, что обязательно в классической наррации, не догма в неклассической. Неклассическая наррация позволяет вести совсем другую игру со зрителем. Один из механизмов этой игры – так называемый «включенный нарратор», который не растворяется в повествовании, а постоянно напоминает о своем присутствии и вместо того, чтобы постепенно открывать информацию (так, чтобы в финале неизвестного не осталось вовсе), всё больше запутывает зрителя, оставляя его с так и не проясненными загадками.

Герой в таких конструкциях ведет свою игру, словно пытаясь бежать от авторского произвола. Можно говорить о трех моделях такой игры. Все они связаны с так называемой девиацией пути героя, то есть системой отклонений на этом пути.

⁴² Bordwell D. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures // *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph. Rosen). - New York, 1986. - pp. 17-35)

⁴³ Подробнее об этом см. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. Киев, 1997.

2.1 Система отклонений от цели героя

В первой модели нарратор задает цель, конечную точку маршрута, а герой постоянно с этого маршрута соскакивает, девальвируя «спущенную сверху» цель. Можно различить три компонента этой модификации:

- отложенное событие, которое так и не произойдет;
- цель, которой герой так и не достигнет;
- система отклонений от цели.

Эта формулу можно увидеть в таких фильмах, как «Юрьев день» Кирилла Серебренникова по сценарию Юрия Арабова (2008), «Счастье мое» Сергея Лозницы (2010), «Перемирие» Светланы Проскуриной по сценарию Дмитрия Соболева (2010), «Пропавший без вести» Анны Фенченко по сценарию Натальи Репиной (2010), «В субботу» Александра Миндадзе по его собственному сценарию (2011).

На двух последних фильмах хотелось бы остановиться подробнее, потому что именно в их структуре очень хорошо видны две модели развертывания этого отклонения. И эти модели, можно сказать, прямо противоположны.

Фильмы разные, их создатели находятся в разных весовых категориях (Фенченко – новичок в большом кино, Миндадзе – живой классик кинодраматургии), но есть одна вещь, которая их почти уравнивает. И для Фенченко, и для Миндадзе это вторая режиссерская работа.

Оставляя за скобками оценочные категории, сосредоточимся на самом механизме, который можно рассматривать на трех уровнях:

- драматургическая заряженность истории (отложенное событие, цель, предполагаемый путь);
- отношения героя с внешним миром (то есть с пространством и временем истории);
- отношения героя с собственным внутренним миром (внутренние конфликты).

В «Пропавшем без вести»⁴⁴ отложенное событие – это переезд. Безымянный Герой должен добраться до нового места жительства в городе Полежаевске. Это его цель.

В картине «В субботу» отложенное событие – это побег Валеры. Побег из города Припять, заражённого радиацией в результате аварии на 4-м блоке Чернобыльской АЭС.

Итак, в обоих случаях путь героя – это в буквальном смысле дорога. Только в первом случае это «дорога в» (в Полежаевск), а в другом – «дорога из» (из Припяти). И не в это «в», и не из этого «из» герои так и не перемещаются.

С предполагаемого зрителем пути они постоянно сворачивают, соскакивают. И это не просто препятствия и не просто перипетии, это целая серия обманок-ловушек, которую можно представить следующей схемой. Движение зрительских ожиданий можно обозначить условной прямой, а движения героя можно обозначить как спираль, нанизанную на этот стержень. То есть спираль и прямая несколько раз пересекаются. У героя есть возможности вернуться на прямую, но он постоянно сворачивает с нее.

В «Пропавшем без вести» этих пересечений шесть. И все перипетии так или иначе связаны с этими пересечениями:

1. Герой приехал в Полежаевск, пришел в отделение милиции, из-за того, что он дал подписку о невыезде из Питера, а тем не менее выехал оттуда в Полежаевск, его собираются задержать.

И он совершает побег – глупый, полуосознанный: сделал движение в сторону двери, «милиционерша» сделала движение в его сторону и выпустила из рук куртку гастарбайтера Давида, Давид побежал, и герой побежал за ним. Зачем побежал? Куда побежал? Какой в этом смысл? Импульсивное движение, которое стало поворотным пунктом в его судьбе. Он в первый раз соскочил с намеченного пути. И отныне будет соскакивать постоянно.

2. Валя привезла героя и Давида в колонию для бродяг. Выяснилось, что ночью партию людей забрали на работу в Якутию. Следующего «вывоза»

⁴⁴ Сценарий Н. Репиной «Подписка о невыезде» был опубликован в №12 журнала «Искусство кино» за 2005 год.

ждать два месяца. Здравый смысл подсказывает, что ждать ничего не нужно, нужно уходить, решить вопросы с милицией и добраться до Полежаевска, где у героя сестра, отец, родственники, где уже лежат его вещи. Но он снова сворачивает – зачем-то идет вместе с оставшимися бродягами воровать картошку.

3. Появляются невидимые хозяева картошки. Бродяги бегут. Возникает возможность оторваться от «подельников», но они его не отпускают. «Куда?» – рывкает один из них. И герой даже не пытается вырваться, едет с ними. Кстати, именно в этот момент безымянный протагонист получает имя – Паша.

4. Короткая ночная остановка. Герой выходит из машины, пытается поймать попутку, но безуспешно. Вместо попутки к нему подъезжает Валя.

5. На заправке он видит Дашу, пытается уговорить ее бежать в Петербург или любое другое место, но Даша запрыгивает в автобус и уезжает, «Паша» пытается догнать ее – естественно, безуспешно. Вновь соскочил.

Герой пассивен, и все эти развилки – внешние, это внешние обстоятельства. Позвали – пошел. Увидел – пытается догнать. За исключением последнего пункта.

6. После скандала в Доме культуры он наконец говорит своим попутчикам, что уходит. Но доберется ли он до Полежаевска? Мы видим его сидящим на берегу, мимо проплывают гребцы. И он вновь ничего не делает, он вновь пассивен и инертен. Финальный кадр с толпой – мы ищем его взглядом, а его нет. Растворился. Исчез.

У Миндадзе эти развилки разработаны более детально. Можно выделить 11 подобных сюжетных точек.

1. Герой узнает об аварии и решает бежать. Но вместо того, чтобы мчаться на вокзал, он приходит к Вере. Ей одной он решает сказать правду и ее одну забрать с собой, спасти. Но Вера медлит – у нее срывает механизм «отрицания». Она говорит: «Не может такого быть, не бывает». Вместо вокзала они прибегают к реактору (неосознанно, ноги сами несут к нему). Уже потеряли время. И в двух шагах от поезда у Веры ломается каблук. Поезд ушел.

Герои свернули с сюжетной прямой, сюжетного стержня на «боковой побег». Действие затормозилось.

2. Идут в универмаг – покупать туфли. И, пользуясь тем, что Вера увидела импортные «лодочки» и забыла обо всем на свете, Валера сбегает. Казалось бы, всё, сюжет выпрямился. Но герой вдруг выпрыгивает из машины и возвращается в универмаг. Здесь, наоборот, герой активен, все «уходы» с сюжетного стержня – не внешние, а внутренние события. Это его выбор.

3. Молодые люди не могут идти на вокзал – паспорт Веры в ресторане (это залог за музыкальные инструменты, она поет в самодеятельном ансамбле, с его «заклятыми друзьями»). Вместо вокзала Валера с Верой идут в ресторан. На минуточку. «Минуточка» затягивается. Вера – как ни в чем не бывало – поет на сцене. Оказывается, ребятам уже заплатили вперед. И она не могла не отработать деньги. Валера хочет уйти, бросить Веру, но его удерживает друг – он женится и хочет познакомить Валеру со своей невестой.

4. Герой наконец вырывается из объятий друга – всё, он свободен. Но почему-то идет не к выходу, а за Верой. Мы понимаем, что она может разболтать (и уже разболтала) музыкантам об аварии или даже объявить об этом со сцены. Ему приходится выйти на сцену и играть на ударной установке вместо пьяного Карабаса. Всё, оплаченные песни спеты, можно идти. Ребята предлагают: «Хиляем!» Но Валера уже разыгрался, он не может остановиться. Это, конечно, не просто игра, это отчаянный эмоциональный выплеск всего того, что накопилось за последние 12 часов.

5. Всё, остановился, можно идти, но ребята ссорятся из-за денег.

6. Помирились – но официанты украли деньги, в отместку музыканты воруют вино. И устраивают пьянку.

7. Вино кончилось, вроде как можно идти – но выясняется, что они не могут оставить пьяного барабанщика. Слово за слово – вспоминаются старые обиды и начинается драка. Возникает ощущение, что прошлое затягивает героя, как омут.

8. Он уходит за вином. Его никто и ничто не удерживает, можно бежать к

вокзалу, но он снова каким-то непостижимым образом, словно в забытьи, оказывается у реактора. Очнулся, прибежал к вокзалу, но снова опоздал – поезд только что ушел.

9. Возвращается в ресторан. Барабанщик проснулся, Валера больше не нужен, и ребята делают вид, что он не имеет к ним никакого отношения. Он собирается уйти, но его снова удерживает друг-жених.

10. Наконец вырвался. Никто больше не удерживает, но теперь он понимает, что некуда идти, нет сил куда-то идти. Друзей нет, девушки тоже («Видел я твою жизнь, с бородой она», – говорит он Вере, намекая на Карабаса). С прошлым, которое удерживало, не давало двигаться, разобрался. И как только это случилось, реальность рассыпалась.

11. Герой просыпается на барже. «Заклятые друзья» объясняют, что они уже в Гомеле. Казалось бы, цель достигнута. Чернобыль далеко. Но герой поднимает голову и видит, что они прямо под реактором.

Спираль возвращается к исходной точке маршрута. Никуда не убежал. Всё это было бегом по кругу, а фактически бегом на месте. У Фенченко всё наоборот: спираль не замыкается, а размыкается, уходит в бесконечность. Мы теряем героя, и он никогда не вернется к исходной точке.

Так же диаметрально противоположно выстраиваются и отношения у героев со временем и пространством. Время у Миндадзе – ускоренное, герой постоянно бежит. Любопытно, что сначала Валера бежит к реактору, а потом весь фильм убегает от него. Реактор выступает как персонаж, как живое существо, не отпускающее героя. В какой-то момент даже возникает ощущение погони. Мы видим, как герой бежит по плотине и не может оторваться от преследователя-реактора, взят такой ракурс, что реактор не отдаляется, а наоборот, словно приближается, догоняет. То есть ускоренное время на самом деле оказывается фикцией, потому что за это время пространство не преодолевается. Герой, как белка в колесе, остается на прежнем месте. Пространство предстает чем-то вязким, липким, хватающим героя, удерживающим его. Это пространство замкнутое, замурованное, без

возможности выбраться за его пределы.

У Фенченко движение времени можно назвать скачкообразным. Оно то замедляется (очень часто используется мотив ожидания, то есть психологического замедления времени – герои часто чего-то ждут), то ускоряется (герои вдруг срываются с места и едут, здесь есть даже мотив погони), то снова замедляется. Погоня оказывается ложной, цель иллюзорной, куда двигаться дальше – непонятно.

При этом пространство не локализовано, как у Миндадзе, а наоборот, оно, как сказочная ковровая дорожка, постоянно разворачивается, герои оказываются всё в новых и новых местах. Пространство у Фенченко агрессивно, враждебно. Оно словно выталкивает героя, заставляя идти дальше. Изначально оно выталкивает героя вообще выйти из своей скорлупы.

В этом смысле показателен первый кадр фильма – окно, вид во двор, и вдруг падает штора. Герой живет в скорлупе, он не хочет видеть окружающий мир, почту проверяет редко и сразу же выкидывает. Но мир буквально вытаскивает героя из убежища. Это кафкианский мир, который бесцеремонно вторгается в жизнь человека. Сначала сосед Володя просит передать письмо матери, а мать заявляет в милицию. Потом герой пытается заснуть, но ему это не удается. Приходит женщина с подписным листом и шепчет «бежать надо». Стучит в окно милиционер – спрашивает дверной код. Ну и наконец два милиционера появляются в квартире, устраивают обыск и требуют принести подписку о невыезде.

Но этот враждебный внешний мир не просто вторгается в жизнь человека, но и разрушает ее, причем буквально, круша дом. Это мир, который сам провоцирует на побег. Убегает кошка героя, убегает Володя, мы видим десятки сбежавших людей в колонии для бродяг. Сбегает и сам герой.

Результат отношений героев с пространством и временем прямо противоположен. Один так и не добрался, другой так и не выбрался. Один исчезает, другой остается.

Итак, одна модель – это побег, причем побег несостоявшийся, это

стремительное, а на самом деле остановившееся время и свернутое, замкнутое пространство. Вторая модель – это маршрут, рейс, путь не туда, это скачкообразное время и развернутое, разомкнутое пространство.

Первая модель близка к композиционному принципу «Юрьева дня». Вторая – к тому, как построено «Счастье мое». Что и позволяет думать не о единичных проявлениях неких структур, а именно о моделях.

Но самое главное – всё-таки, наверное, не «как», а «зачем». Зачем авторы используют эти модели? Что за ними стоит? И здесь вспоминается еще один фильм, который построен по тому же принципу девиации цели – «Меланхолия» Ларса фон Триера.

В первой части мы видим отложенное событие – свадьбу. Но главная героиня Жюстин не приближается к нему, а отдаляется, расстраивает свадьбу. Отложенное событие не происходит.

Во второй части мы видим зеркальное отражение той же конструкции. Здесь отложенное событие – конец света. И вторая героиня, Клэр, чьим именем и названа эта часть, пытается узнать правду о приближении планеты Меланхолия, но всякий раз под давлением мужа уходит с этой орбиты. Подготовленные первой частью, мы до самого финала надеемся, что это отложенное событие – апокалипсис – как и свадьба, не состоится. Но хитрый фон Триер ловко обводит нас вокруг пальца. Конец света наступает. И мы понимаем, что эти две части – совершенно, на первый взгляд, разные – ловко складываются, схлопываются. Конец света наступил не в финале, а в самом начале фильма, в сознании Жюстин. Происходит своеобразный внутренний апокалипсис, крах человеческой души. Можно сказать, что внутренний апокалипсис – одна из главных тем сегодняшнего кино.

Свой внутренний апокалипсис наступает и у героев фильмов Миндадзе и Фенченко. У Валеры – это распад всех связей с внешним миром. Он прикрывал этот распад своей партийной работой, но в последний момент это прикрытие разрушилось, как карточный домик. И ничего не осталось. Финал построен так, что мы даже не можем наверняка сказать, где находится герой, в Гомеле или в

Припяти. Реактор, нависающий на лодкой, видит один Валера. Это похоже на его внутренний взор, внутренний Чернобыль, Чернобыль в душе.

В фильме Фенченко тоже распад внешних связей. Герой живет в мире, но отдельно от мира, он ничего не знает об отце, сестре, племяннике, которые живут этажом выше. Он ничего не знает о сносе дома и переезде в Полежаевск. Один из эпизодических персонажей произносит фразу, которая точно характеризует то, что происходит в душе героя: «Земную жизнь пройдя до половины, я умер, и меня клюют павлины». Это парафраз первых строк «Божественной комедии» Данте (автор – Герман Лукомников). Не сумрачный лес, из которого еще можно выбраться, а смерть. Можно сказать, что герой пребывает в состоянии некоей летаргии, полужизни-полусмерти.

В Дом культуры на какой-то праздник пригласили «мага-чародея». В качестве аттракциона он проводит сеанс гипноза. Мы его не видим, только слышим. И очень важно, что именно мы слышим, то есть что именно отвечают люди в состоянии гипноза. Первый человек не знает, кто он такой. Второй говорит, что он никогда никого не любил, одному жить удобнее. Третий рассказывает, что живет, «не вникая», никого не трогая, и ему никто не мешает «просто жить».

Всё это проецируется на жизнь героя. И в финале он словно очнулся от гипнотического сна. Да, он не вернется к цели и намеченному маршруту. Но есть надежда, что внутренний апокалипсис будет преодолен.

Представляются крайне существенными слова, которыми заканчивается фильм: «Вот так мы и идем. Ветер пробирается всюду, где только между нами осталась щелочка. В горах дышится так свободно. Удивительно еще, что мы не поем». Это цитата из коротенького рассказа Франца Кафки «Прогулка в горы», опубликованного в 1913 году в сборнике «Созерцание».

Поскольку рассказ Кафки состоит всего из десяти строк, позволим себе процитировать его целиком: «Не знаю, – воскликнул я беззвучно, – я не знаю. Раз никто не идет, так никто и не идет. Я никому не сделал зла, мне никто не сделал зла, но помочь мне никто не хочет. Никто, никто. Ну и подумаешь.

Только вот никто не поможет мне, а то эти Никто-Никто были бы даже очень приятны. Я бы очень охотно – почему нет? – совершил прогулку в компании таких Никто-Никто. Разумеется, в горы, куда же еще? Сколько их, и все они прижимаются друг к другу, сколько рук, и все они переплелись, сплотились вместе, сколько ног, и все они топчутся вплотную одна к другой. Само собой, все во фраках. Вот так мы и идем. Ветер пробирается всюду, где только между нами осталась щелочка. В горах дышится так свободно! Удивительно еще, что мы не поем»⁴⁵.

Крайне важно, что в фильме процитирована только финальная часть, которая дает ощущение выхода, света, восхождения. Между тем, начало опрокидывает эту мажорную тональность. Там стоит частица «бы» – «я бы совершил прогулку». Это всё только мечта, иллюзия, некая мантра. А идет ли герой на самом деле? И так ли ему легко и свободно, как он говорит? Не врет ли он себе?

Герой, обманывающий зрительские ожидания, прежде всего обманывает самого себя. И, видимо, герою необходимо пройти через эту цепочку развилок-обманок-ловушек, преодолеть эту спиралевидную конструкцию, чтобы увидеть иллюзорность цели. В ситуации внутреннего апокалипсиса герой не может достичь намеченной цели, запланированное им событие не может произойти, история об одном неумолимо превращается во что-то другое, события внешние остаются в стороне, и на первый план выходят события внутренние.

Есть ли надежда выйти из этого состояния? Фенченко дает некое подобие надежды. И в фильме Миндадзе есть надежда, если принять, что в финале Чернобыль лишь мерещится герою, а значит, этот морок может рано или поздно рассеяться. Даже фон Триер дает некое подобие надежды – сестры помирились и приняли друг друга такими, какие они есть. Зловещая ирония в том, что как только они это сделали и внутренний апокалипсис был преодолен, наступил апокалипсис внешний.

⁴⁵ Кафка Ф. Процесс. Замок: Романы. Новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. М., 2004. С. 439

2.2 Система отклонений от желания героя

Существует достаточно большое число драматургических построений, где цель героя не заявлена. Вместо цели здесь – желание героя, его интенции. Внятно проартикулированное желание – одна из черт классической кинонаррации. Неклассическая наррация в свою очередь может подвергать это желание девиации. В частности, подменять одно желание другим, смешивать желаемое и действительное, ломать границы между ними.

Еще в первые послевоенные десятилетия Ален Рене, Федерико Феллини, Андрей Тарковский и другие кинорежиссеры сумели соединить на экране разные пласты сознания (воспоминания, сны, видения, мечты, желания) и убрать при этом привычные маркеры-разграничители, тем самым вовлекая зрителя в сложнейшую игру.

Один из видов такой игры – смешение желаемого и действительного, когда мы видим желаемое как реально осуществившееся. Современный кинематограф предлагает усложненные варианты этой игры, когда «желаемое как действительное» – это уже не отдельная сцена, а сам принцип повествования, в котором автор растворяется, становится невидимым. В российском кино последних лет можно назвать два примера такого подхода – фильмы «Жить» (2011, реж. Василий Сигарев) и «СобираТЕЛЬ пуль» (2011, реж. Александр Вартанов).

В картине Сигарева три сюжетных линии: только поженившихся Антона и Григорьевой; лишенной родительских прав Галины, которая по нелепой случайности теряет обеих дочерей; школьника Артема, разлученного с отцом. И Григорьева, и Галина, и Артем сталкиваются со смертью и воскресением. Муж, избитый до смерти, приходит из морга, девочки, попавшие в аварию, оживают, отец, покончивший с собой, ходит под окнами. Показано это так, чтобы зритель на время перестал мыслить рационально и поверил: никаких смертей не было. Проекция сознания, желаемое выглядит как реальность. Но показано это по-разному. Можно говорить о трех моделях разграничения желаемого и реального, которые выстраивает Сигарев.

Любопытно посмотреть на эти модели с точки зрения психологии, а точнее, гештальт-терапии. Основоположник гештальт-терапии Фриц Перлз выделял пять стадий невроза, которые очень похожи на путь героя в нарративных структурах.

Первая стадия – *формальная*, стереотипическая, выполнение внешних ритуалов: рукопожатия, улыбки, ни к чему не обязывающие формулы речевого этикета типа «Привет! Как дела?»

Вторая стадия – *искусственная*. Вот как об этом пишет Перлз: «Мы играем в игры и роли – очень важного бонзы, тирана, плаксы, маленькой девочки, послушного мальчика – не важно, в какие. Таким образом, это поверхностные, общественные уровни состояния *как если бы*. Мы ведем себя, как если бы мы были лучше, сильнее, слабее, более послушными и т. д., нежели на самом деле».⁴⁶

Третья стадия – *фобическая, тупик*. Человек осознает, что не проживает жизнь, а играет роли. И он старается избегать страдания, боли, как бы блокирует неприятные переживания.

Четвертую стадию Перлз называет фазой *имплозии*: «Этот четвертый уровень проявляется как смерть или как страх смерти. [...] Мы сжимаемся, закрываемся, имплозируем»⁴⁷. Это этап эмоциональной анестезии.

Но за имплозией следует *эксплозия*, эмоциональный взрыв: «Уровень смерти становится полным жизни, и эта эксплозия создает настоящего человека, способного распознавать свои чувства и выражать их»⁴⁸. Перлз выделяет четыре типа эксплозии: злость, радость, сексуальная разблокировка и траур, когда человек проживает горе и находит в себе силы жить дальше. Очевидно, что все герои Сигарева переживают именно этот, четвертый тип эксплозии.

Как пишут биографы Перлза, «этот путь – сквозь сомнения к настоящему «я», к тому, чтобы заново стать целостным, к свободному формированию

⁴⁶ Цит. по: Волкер В. Проект НЛП: исходный код. М., 2002. С. 100.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

личности, как условию дальнейшего органического роста – оказался наиважнейшим открытием его жизни»⁴⁹.

Таким образом, желаемое – это жить полной жизнью, что, собственно, и вынесено в название фильма. Интересно, что герои Сигарева, оказавшись практически в одной и той же ситуации – потери любимого человека – находятся на разных стадиях Перлза.

Григорьева проживает фазу имплозии за кадром. Мы видим, как она нервно реагирует на шутку Антона с найденным зубом: он может быть заразным. И она этой заразы боится, воспринимает ее как смертельную угрозу. Сигарев в интервью и частных беседах неоднократно говорил: не только Антон болен СПИДом, что проговорено буквально. Григорьева – тоже. Известие о смертельной болезни и реакция на нее – имплозивные переживания – остались позади. Герои на пути к эксплозии. Может показаться, что венчание – это элемент второго, ролевого уровня. Но они делают это не ради социальных ролей, а потому что «теперь нестрашно». Нестрашно жить и – главное – умирать.

При этом весь эпизод выхода в эксплозию густо населяют маркеры смерти. Сначала молодые люди видят отца Артема. Это своеобразный ангел смерти, проводник смерти. Именно на него засматривается в окно автобуса Галина Капустина из «соседней» сюжетной линии. Григорьева и Антон тоже как-то преувеличенно реагируют на его появление, словно увидели нечто сверхъестественное. Если вспомнить, что в фильме нет внятно обозначенного момента, когда именно отец покончил жизнь самоубийством, можно предположить, что это произошло до начала истории, и герои на самом деле видят ангела смерти.

Затем – зуб как носитель смертельной заразы; дятел, яркая раскраска которого напоминает героине могилку, украшенную цветами; погасшая свеча в церкви. И смерть врывается в жизнь героев, причем это кажется не случайным, а закономерным. И Григорьева вновь скатывается в имплозию. Она буквально

⁴⁹ Цит. по: Волкер В. Проект НЛП: исходный код. М., 2002. С. 99.

воспринимает себя как неживого человека. Она идет к священнику:

– Отпеть меня надо.

– Покойников отпевают.

– А я какая?

Затем пытается покончить с собой. И в тот самый момент, когда мы видим руку, опущенную в ведро с водой, видим в ведре жидкость кровавого цвета, появляется Антон. Как спаситель, как носитель эксплозии. Рационально это никак не объяснимо, поверить в это невозможно. Но происходит это, во-первых, в критический момент, когда не рационально, а эмоционально мы готовы принять любой метод спасения героини. Во-вторых, есть формальная зацепка – в этот момент мы еще не видели трупа, мы лишь слышали реплику «Он же умер», причем от какого-то заторможенного милиционера, который мог ошибиться, перепутать. И в-третьих, само появление Антона решено с помощью действий, которые ассоциируются с рациональным. Он перевязывает руку девушки (кстати, этот ход будет и в линии Капустиных, когда нам натуралистично покажут, как Галина смазывает ссадины дочерей зеленкой), он завешивает разбитое окно одеялом, то есть делает какую-то правильную мужскую работу. Не совершает ничего странного, экстраординарного, мистического. Ведет себя как живой человек. В этот момент даже его малоубедительное объяснение – не звонил, потому что телефон отобрали, – убеждает.

То есть вход в эту материализацию желаемого никак не маркирован. А вот выход показан очень четко. Мы видим кровь, проступающую сквозь повязку, мы видим однокадровый флэшбек – каталку с телом, закрытым с ног до головы белой тканью, видим пустую кровать. Антон исчез, и мы убеждаемся, что никакого возвращения не было. А значит, не было и эксплозии. Он был обманкой, причудливой формой механизма отрицания – это не со мной, этого не было, никакой смерти не было. Героиня по-прежнему в состоянии имплозии, психологической смерти. Мы прощаемся с ней на остановке, которая напоминает гроб. Но сам факт того, что она вышла, что она идет снимать

деньги на похороны, что она ест воздушные палочки, обозначают, что она вновь оказалась на той стадии, в которой мы ее и встретили, на выходе в эксплозию. Горе начинает переживаться. Героиня не блокирует горестное переживание, а впускает его в себя. А потому будет жить, что и манифестирует режиссер титром, который дает именно на этом плане.

Ровно та же конструкция – желаемое как действительное, отрицание в формах эксплозии – заявлена и в линии Галины Капустиной. Но встречаемся мы с ней уже на другой стадии, на выходе из тупика. Поначалу может показаться, что это игровая стадия: Галина изображает образцовую хозяйку и мать. Но это скорее ролевая модель данного конкретного события: мы видим, что милиционерша так же старательно отгораживается от живых человеческих эмоций, то есть старается не выходить за пределы первой, формальной стадии.

Что касается Галины, то мы узнаём, что импловзивный взрыв у нее позади, он связан с гибелью мужа. Позади и ложный экспловзивный взрыв в виде пьянок и дебошей. Ложный – потому что создал лишь видимость полноты жизни. И героиня откатилась на стадию тупика, осознания неподлинности жизни, она пытается из него выкарабкаться. И она вновь сталкивается с потерей.

Собственно, потеря у нее тройная. Сначала она теряет мужа, потом дочерей. Причем важно: в момент «протрезвления» она была уверена, что убила их, просто забыла, бросила на произвол судьбы, «девок угробила, думала, засохли они». И затем она теряет их еще раз. Потеря связана с чувством вины, отсюда включение механизма отрицания – погибли они не из-за аварии, не из-за того, что кто-то отпустил водителя, а из-за того, что некогда она своими руками создала эту чудовищную ситуацию. Авария – лишь следствие.

Поэтому физический эффект, когда от покойников идет пар, потому что их вынесли из тепла на холод, становится спасительной зацепкой. Они не умерли, они дышат. И зритель готов в это поверить, но рациональное мышление говорит: это иллюзия, это желаемое, которое выдается за действительное. Героиня, кажется, тоже это понимает. Поэтому ее реакция выглядит естественной – это импловзия, психологическая смерть, Галина становится

бесчувственной, не реагирует ни на какие раздражители, «я одна хочу».

Но вдруг механизм отрицания начинает работать с удвоенной силой. Героиня становится активной, решительной, идет на кладбище, откапывает девочек, моет их, кормит. Всё это выглядит эксплозией, за которой – счастье, полнота жизни. И опять нет никаких маркировок – зеленка, мыло, пироги – всё показано так же натуралистично, как несколькими минутами ранее – детские гробики и компот на поминках.

Очень интересно об этом пишет кинокритик Елена Стишова: «В процессе сеанса я запретила себе отличать явь от галлюцинаций героев. Только так, отключив рационализм, и нужно смотреть этот фильм – отдавшись во власть эмоционального потока. Иначе не вникнешь, не прочувствуешь, не оценишь хотя бы вот эту – несравненную по трепетному ощущению материнства сцену купания двойняшек. Разомлевшие девочки сидят вальсом в допотопном цинковом тазу, мать аккуратно прижигает зеленкой ссадины на мордашках, каждая получает леденец на палочке»⁵⁰.

И в этот самый момент – угроза четвертой потери. Стучится соседка, подъезжают скорая, милиция. У Галины хотят отобрать ее девочек. И она прячет их вместе с собакой в подпол, а сама открывает вентиль на газовом баллоне. Вместо эксплозивного взрыва – взрыв газа. Эксплозия оказалась фантомом, за которым так же, как и в первой линии, скрывался механизм отрицания.

Но, в отличие от первой линии, здесь в это простое рациональное объяснение не веришь до последнего. И когда открывают подпол, и мы видим мертвых двойняшек, вертится мысль: они же могли просто захлебнуться. То, что собака не захлебнулась, а значит, девочек положили в погреб уже мертвыми, видишь и понимаешь не сразу. За счет игры с ложной эксплозией и отсутствия маркировок желаемого и действительного Сигарев погружает зрителя в иррациональное состояние, когда мы вслед за персонажем верим в то,

⁵⁰ Стишова Е. Не зарастет на сердце рана. // Новая газета: сайт. 2012. URL: http://www.ng.ru/cinematograph/2012-01-31/2_cinema.html (дата обращения: 22.07.2013)

во что поверить нельзя.

Третий герой фильма – Артем – от начала и до конца находится на стадии имплозии. Он повернулся к миру взрослых спиной и смотрит в окно. Окно – связь с умершим отцом. Любопытно, что смерть во всех трех линиях показана как одномоментный процесс. Выходит к Григорьевой милиционер с репликой «Он же умер». Разбивается автобус с девочками. Просыпается Артем с криком «Папа умер».

Но в финале выясняется, что ничего реального в истории с мальчиком нет. Мать, злобная, циничная, бесчувственная оказывается тихой, спокойной. Вернувшийся отец – галлюцинацией. А отчим – и вовсе фантазией мальчика. Его Артем придумал, наделив внешностью врача скорой помощи. И вновь вход в иллюзию, в желаемое осуществлен предельно натуралистично и рационально. Здесь – через реакцию взрослых, в первую очередь матери.

Именно точка выхода из ирреального действия в линии Артема – когда всё, что мы видели до этого момента, подвергнуто сомнению – развеивает остатки сомнений по поводу других линий. Воскресение мертвецов – это желаемое, но не действительное, замещение реальности. И реально ли умер отец в момент, когда проснулся и закричал мальчик, или он умер давно, а сам этот момент вернулся в виде кошмарного сна? Это не совсем понятно, да, впрочем, и не так уж важно. Главное – вплоть до последнего кадра мы не понимаем, что находились внутри сознания мальчика, видели то, что он хочет видеть, овеществленное желание. Если в линии Григорьевой вход в мир желаемого не маркирован, а выход дан четко, если в линии Капустиной эти маркировки смазаны, то в линии Артема входа в мир овеществленных желаний нет, а выход маркирован предельно внятно, даже жестко.

Этот же принцип – «желаемое вместо действительного» – положен в основу картины Александра Вартанова «Собиратель пуль», экранизации одноименной пьесы Юрия Клавдиева. Нужно сказать, что соединение реального и ирреального – основа поэтики Клавдиева. Вот как об этом пишет театральный критик Павел Руднев: «В пьесах Клавдиева сливаются две

разнополюсные опции: густой, фотографический реализм и мир фантазийных галлюцинаций, осколки сознания «поколения фэнтези». Нет, у Клавдиева, к счастью, не бывает в пьесах спецэффектов, напластований, выпадений в прошлое, загадочных превращений людей в насекомых и мистических картин. Его герои мутируют внутренне, вырабатывая в самих себе интеллектуальный ресурс для самооправдания, свою потустороннюю «легенду» для самоидентификации. Рядом с героем постоянно живет его персональная религия, его интимный мистический культ»⁵¹. Руднев называет этот метод галлюциногенным, кислотным реализмом.

Главный герой – безымянный подросток – живет в двух реальностях. В первой – ссоры с отчимом и проблемы в школе. Во второй – война собирателей пуль и древоточцев. Причем авторы настолько ловко приучают зрителя к этой оппозиции реальностей, что в те моменты, когда герой в своей обычной школьной жизни совершает чрезмерно жестокие поступки и даже убийства, мы не замечаем подмены. Это невероятно, но мы готовы в это верить, потому что выдуманная реальность – другая, мифологическая. Но оказывается, что в сознании героя эти два пласта смешались, и мы давно уже находимся в мире его овеществленных желаний. От того, какой момент мы примем за точку входа в этот мир желаний, замещенной реальности, зависит концептуальное видение всей картины.

Первая половина фильма дает возможность двояко толковать, что же происходит с героем. С одной стороны, может показаться, что мир насилия из фантазий о собирателях пуль размыкается, проникает в реальность. Если поначалу мальчик только представлял себя частью некоей силы, то теперь он эту силу начинает проявлять. Унизили одноклассники – избил младшего, а потом всадил нож в живот обидчика. Не ладится с девушкой-ровесницей – соблазнил взрослую женщину. «Доконала» учительница – публично оскорбляет ее, хлопает дверью, и все понимают: обратного пути нет.

⁵¹ Руднев П. Юрий Клавдиев и зов Ктулху. // Фонд «Идеология»: сайт. 2006. URL: http://www.ideologiya.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=7047&Itemid=0 (дата обращения: 22.07.2013)

Но чем дальше, тем меньше веришь агрессивным действиям героя. Особенно это касается эпизода в колонии для несовершеннолетних, куда мальчика отправляют мать и отчим. Он не просто сопротивляется устоявшимся порядкам, не просто вступает в конфликт с местным главарем, но устраивает бунт против администрации и всеобщий побег.

Примерно в середине фильма прорастает вторая система координат: не фантазии выплеснулись в реальность, а реальность в фантазии. Мы оказались внутри сознания подростка, который любит сочинять истории не только про древоточцев и собирателей пуль, но и про себя. И в какой-то момент реальность кончилась, и мы вошли в мир фантазий, мир овеществленных желаний.

И если Сигарев отказывается от швов, точек входа в ирреальное, то Вартанов выстраивает целую систему этих маркировок. Другой вопрос, что не все из них сразу как маркировки распознаются.

Можно выделить пять уровней этих швов. Первый – самый очевидный и довольно ординарный – *возврат в исходную точку*. Герой стоит в ванной. Выходит на кухню – там отец – воплощение маскулинности, сильный, серьезный, «крутой». Он пьет водку и протягивает стопку сыну. Склейка – герой снова в ванной. Он выходит на кухню. Там мужчина в свитере, похожем на отцовский. Но это отчим. Вместо героического – бытовое: «Чайникними!»

Второй уровень – *неправдоподобие экранного действия*. После того, как герой попадает под машину, он оказывается в больнице. К нему приходит Вика, его девушка. Она раздевается и ложится к нему. Причем сексуальный акт показан как-то трогательно, по-детски наивно, как мальчишеская мечта. На самом деле мир желаний героя сводится всего к двум вещам. Той самой женщине, с которой он знакомится в самом начале после неудачных попыток прикоснуться к Вике, он говорит: «Раньше здесь был пустырь, на нем собирались подростки, они читали друг другу стихи и трахались. Что еще им было нужно?» Так что нет ничего удивительного, что эротическая сцена показана чисто, нежно, поэтично.

Герои проводят вместе ночь, а утром садятся на кровать и начинают

курить. Поверить в такое странное превращение недотроги Вики и полное отсутствие контроля со стороны взрослых решительно невозможно.

Третий уровень уже предполагает подготовленного зрителя, его умения читать язык экрана. Это *асинхронность*. Например, в самом начале герой идет по улице с Викой. Он рассказывает ей про собирателей пуль и древоточцев. Она что-то уточняет, он отвечает. При этом губы их неподвижны. Единственная синхронная реплика Вики в этой сцене – «Наглый, как танк». Это ответ на его попытку поцеловать. И этот прием повторяется еще в нескольких сценах. Можно предположить, что синхронная реплика – реальна, а всё остальное – фантазии героя: он доверяет любимому человеку самое дорогое, что у него есть. А в реальности, скорее всего, они идут и молчат. Вплоть до попытки сорвать поцелуй и грубой реплики-ответа.

Четвертый уровень – *интертекстуальный*, на котором автор вступает в диалог с другими текстами. Сам герой проговаривается, что больше всего на свете любит смотреть кино. В фильме есть несколько отсылок к другим кинокартинам. Самый яркий пример – финал, отсылающий к картине Франсуа Трюффо «Четыреста ударов». После побега из колонии герой долго бежит по лесу, подобно Антуану Дуанелю, оказывается на берегу озера (у Трюффо – море), входит по пояс в воду, запутывается в тумане, остервенело бьет по воде и в отчаянии смотрит прямо на нас, в камеру. И режиссер, подобно Трюффо, останавливает этот план, ловит стоп-кадром.

Кроме того, Антуана Дуанеля напоминает и *alter ego* героя, мальчик с волчьей маской. Момент, когда в ответ на реплику учительницы «Завтра в школу с отцом» герой кричит «Нет у меня никакого отца», напоминает сцену, когда Дуанель говорит, что у него умерла мать. Свидание с матерью мизансценически повторяет подобный момент у Трюффо.

Но помимо «Четырехсот ударов» в фильме есть отсылки к другому фильму, на который опирался Трюффо. Это «Ноль за поведение» (1933, реж. Жан Виго). Мир взрослых, колония и в особенности подготовка к бунту показана в духе Виго.

С интертекстуальным уровнем тесно связан пятый пласт маркировок – *эстетизация, кинематографические приемы*. Фильм поражает густотой структуры. Может даже создаться впечатление: то, как показывается, не соответствует тому, что показывается. Можно выделить десять кинематографических приемов, которыми особенно активно пользуется Вартанов:

- рваный годаровский монтаж;
- цифровое искажение, подрывы изображения;
- перемотка;
- рапид;
- игра светотени;
- искажение изображения с помощью фильтров и наkamerных насадок;
- контражур;
- многослойная экспозиция;
- любимые многими операторами преграды на первом плане – столбы, балясины, решетка;
- затемнение, которое служит одним из способов обозначения точки зрения героя. Мы не просто видим какую-то сцену его глазами, мы видим, как эти глаза закрываются и открываются. Такой несколько хулиганский прием.

Всё вместе это дает ощущение искусственности, условности всего, что мы видим на экране, игры в кино. Например, персонаж Руслана Назаренко знакомится с десятилетним мальчиком в очках. Он изгой, мусорщик. Наш герой становится его защитником, а мальчик – проводником в мир колонии. Причем выясняется, что он здесь уже два года. В то, что тихий ребенок в очках сидит в колонии для несовершеннолетних с восьми лет, трудно поверить.

Но здесь важно другое – по сравнению с мусорщиком главный герой выглядит взрослым, сильным, таким мачо, Бредом Питтом, Тайлером Дёрденом из «Бойцовского клуба» (1999, реж. Дэвид Финчер). А хилый нерешительный мусорщик – Нарратором. Причем «Бойцовский клуб» входит не как интертекстуальный код, а скорее как смутная, едва угадываемая

ассоциация. Образ взрослого кино, в которое играют дети. Они с серьезным видом обсуждают план побега, захватывают оружие, «снимают» охрану, угоняют фуру. Дети от восьми до четырнадцати.

Таким образом, можно предположить, что подросток, увлеченный кино, насмотрелся фильмов – от Трюффо до Финчера. И в мире фантазий выстраивает свою жизнь как кино. Причем, как и в «Бойцовском клубе», мы, вероятно, имеем дело с двумя изолированными частями сознания – одна живет обыденной жизнью, другая делает то, чем первая и восхищается, и ужасается. Делает то, на что в реальности герой не способен, но что бы ему очень хотелось сделать – ответить на обиду, быть вместе с любимой девушкой, послать учителей ко всем чертям. Возвращаясь к терминологии Перлза, можно сказать, что одна половина сознания проживает фазу имплозии, а другая – проецирует эксплозивный взрыв, но не в реальности, а в фантазии.

Можно даже предположить, что и сами эти обиды и конфликты – тоже плод воображения героя, ведь они тоже показаны по-киношному красиво. Но, казалось бы, зачем подростку придумывать сложные, проблемные ситуации? В разговоре со своим alter ego он дает ответ: «Я сам могу причинить себе гораздо большую боль, чем та, которую эти пацаны мне причинили только что». Что если это защита или подготовка? Или просто сочинение вымышленных приключений?

Перед тем, как оказаться в колонии, герой едет на машине, мечтает, размышляет, откровенничает сам с собой. Мы видим открытое окно иномарки. И вдруг иномарка оказывается милицейским уазиком, который привозит героя в тюрьму. Что это – парень ехал на уазике в тюрьму и представлял себе путешествие, свободу, счастье? Или наоборот: ехал с матерью и отчимом на дачу и, насмотревшись Трюффо, вообразил себя его героем?

Вся система маркировок реального и ирреального, повышенная условность изображения убеждают, что, скорее всего, второй вариант. Интересно, что в финале а-ля Трюффо герой, стоя по пояс в реке, заблудившись в тумане, в ярости и бессилии бьет руками по воде, словно пытаясь проснуться, выйти из

игры. И это еще один ключ, еще один индикатор нереальности происходящего, ложного осуществления желания.

Вместе с тем многослойность маркировок, совмещение элементов разных уровней в одном эпизоде страшно запутывают зрителя. Если побег – это фантазия, то реальны ли сама колония, авария, больница, скандал в школе, избивание мальчика, флирт с незнакомкой? Фильм дает возможность по-разному ответить на эти вопросы, предполагает множественность трактовок.

И если у Сигарева ложное осуществление желания – это закомуфлированный механизм отрицания, то у Клавдиева это спасение от тоски. Как формулирует это театральный критик Павел Руднев, «Клавдиев фиксирует колоссальную тоску современного человека (по большей части, подростка) по идеологическому, религиозному, надмирному обоснованию своей жизни»⁵².

Таким образом, принцип девиации желания работает на разные задачи в этих двух фильмах, создан для разного. Но само его использование – очень интересная форма работы со зрителем, которая представляется очень продуктивной, решающей задачи деавтоматизации восприятия и вовлечения аудитории в интерактивную игру.

2.3 Время героя в композиции сценария

Помимо вышеназванных, есть более сложные модели, в которых выстраиваются еще более сложные отношения не только между нарратором и героем, в эти отношения втягиваются другие персонажи, причем каждый из них считает себя центром истории.

Любопытным примером этой игры является картина Алексея Попогребского по его собственному сценарию «Как я провел этим летом» (2010), где выстроена сложная система темпоральных уровней, каждый из

⁵² Руднев П. Юрий Клавдиев и зов Ктулху. // Фонд «Идеология»: сайт. 2006. URL: http://www.ideologiya.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=7047&Itemid=0 (дата обращения: 22.07.2013)

которых закрепляется за одним из персонажей.

Первое, на что, как правило, обращают внимание при анализе фильма, это название-анаколуф – «хромоногое», состоящее из обломков двух выражений «как я провел это лето» и «что я делал этим летом». Оно сложнее, чем кажется на первый взгляд. В фильме эту фразу-анаколуф произносит начальник метеорологической станции на полярном острове Аарчым Сергей Булыгин. Это первая серьезная стычка с Павлом Даниловым, студентом, приехавшим на летнюю практику. «Всё из-за одного туриста, который сюда заехал, чтобы потом сочинение написать «Как я провел этим летом», – говорит Сергей.

Если присмотреться к этой фразе внимательно, то можно увидеть как минимум еще две возможности ее толкования. «Как я провел этим летом» – это вполне может быть не анаколуфом, а нормативной синтаксической конструкцией, просто оборванной после слова «летом». У слова «провести», согласно толковому словарю Ожегова⁵³ помимо значения «прожить, пробыть где-нибудь или каким-нибудь образом» есть еще восемь лексических значений. Из них к ситуации, показанной в картине, подходит последнее, снижено-разговорное – «обмануть, перехитрить». Таким образом, «как я провел этим летом» означает еще и «как я обманул этим летом». Паша Данилов весь фильм обманывает своих коллег. Не по злему умыслу – так получилось. Но он действительно пытается всех провести.

Вторая возможность толкования названия подсказана самой надписью-титром, которая появляется в фильме. Она разбита на две строчки. На первой мы видим «как я провел», на второй – «этим летом». Такое расположение слов подсказывает, что между первой и второй строками есть некий разрыв, пропуск. И языковое чутье сразу «подкидывает» традиционную сочетаемость – «провести время». Между строчками, по всей видимости, должно стоять слово «время». Таким образом, получается, что фраза «как я провел этим летом» вовсе не анаколуф, а нормативное простое предложение с пропуском одного слова, лексической и синтаксической неполнотой.

⁵³ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992.

Размышляя о слове «время» в контексте рассказанной в картине истории, понимаешь, что это, видимо, и есть ключ. То, что мучает зрителя несовпадениями и противоречиями – не что иное как время. В фильме Попогребского время невероятно сложно организовано. Можно увидеть пять темпоральных уровней, причем каждый уровень построен по принципу бинарной оппозиции. Эти оппозиции «наползают» друг на друга, мешают друг другу, и в этом видится одна из причин возникновения зрительского дискомфорта, непонимания, накопления вопросов, которые до самого финала остаются без ответа.

Оппозиция первая. Время человеческое и внечеловеческое.

Картина «Как я провел этим летом» вызывает ассоциации с «Солярисом» Андрея Тарковского (1972). В обоих фильмах герои находятся в замкнутом пространстве посреди чужого, таинственного, недружелюбного мира. У Тарковского это Планета-Океан. А у Попогребского – чукотское побережье Северного Ледовитого океана, крайняя точка на северо-востоке России, место, где кончается карта.

С одной стороны – концентрический сюжет драмы, замкнутый на полярной станции, с другой – бесконечность вечности, которой нет никакого дела до людей и их конфликтов. Причем в картине Попогребского драма лишь формально вписана в северный пейзаж. На самом же деле драма и пейзаж противопоставлены друг другу. Фильм начинается с этого противопоставления. Первый кадр картины – бескрайние северные просторы. Величавая, торжественная тишина. И вдруг в нее вторгается музыка – прямо противоположная по настроению, агрессивная, динамичная – современный рок. В следующем кадре мы видим источник музыки – Паша сидит на обрыве и слушает плеер. Далее нам показывают, как он перемещается в пространстве, мы вновь видим пейзажи – под уже знакомую музыку, которая «ложится» не **под** изображение, как и положено закадровой музыке, а агрессивно наползает **на** изображение, рождая контрапункт.

В дальнейшем нервное течение сюжета будет прерываться своеобразными

вставками из пейзажа. Причем появляться они будут в самые напряженные моменты. Возникает ощущение, что природа всматривается в происходящее, наблюдает, ты буквально слышишь дыхание этого пейзажа. Сам режиссер в интервью признавался: «Да, природа была третьим героем, всеобъемлющим соавтором и сорежиссером. Я приехал с подробно прописанным сценарием, но отложил его в сторону и каждый день готовился в предстоящей съемке заново, переписывал сцену, не меняя канву, но учитывал то, как я сам себя чувствую в данных условиях, в том числе погодных, и как себя чувствуют здесь персонажи»⁵⁴.

Но самое существенное для этих сложных взаимоотношений персонажей-людей с персонажем-природой – по-разному организованное время. Аристотель разделял время драматическое (напряженное, сжатое, концентрированное, единое) и эпическое (спокойное, неторопливое, растяжимое)⁵⁵. В фильме слышатся отголоски и мифологического разделения времени на сакральное и профанное, обыденное, и платоновская оппозиция времени бытия (вечности) и времени становления (непостоянности – рождения и умирания).

Человеческое время в фильме линейно. Это линейное время концентрического сюжета драмы. Внечеловеческое – цикл. Это время вечности, бесконечное повторение фаз, коловращение мифа. Пейзаж живет по своим законам: медленно меняется время суток, текут времена года. Но эти циклические изменения происходят настолько медленно, что почти незаметны.

Чтобы увидеть эти циклы, режиссеру приходится сжимать время, использовать так называемый центрайфер, когда пейзаж долго-долго снимается одним кадром и затем ускоряется на монтаже. Таких центрайферных ускорений в фильме немного – всего четыре. Причем два из них служат межэпизодными границами, а с помощью последнего решается финал.

И лишь один из них – третий – стоит особняком. Мы видим, как Паша,

⁵⁴ Алексей Попогребский: «Фильм выживет, если в него заложено что-то живое». Интервью. // Proficinema: сайт. 2010. URL: <http://www.proficinema.ru/questions-problems/interviews/detail.php?ID=78986> (дата обращения: 13.06.2011).

⁵⁵ Подробнее об этом см. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2007.

подложив в тумбочку Сергея отравленную рыбу, прячется в сарае. Дело происходит днем. Вдруг облака начинают нестись, дым стремительно вырываться из трубы. Мы понимаем, что время ускорилося, солнце село, наступила ночь. И только после этого Паша вылезает из своего укрытия. Эта вставка, конечно, имеет психологический эффект. Она не просто служит подготовкой к дальнейшим событиям, она показывает перемену в душе героя. Прошло время, гнев пропал, запал остыл. Паша смотрит в окно, наблюдает за Сергеем, который ест отравленную рыбу и, видимо, жалеет о том, что сделал. Кажется, он готов к примирению.

Это, пожалуй, единственный момент, когда время человеческое и внечеловеческое не сталкиваются на уровне художественной структуры фильма, а соотносятся, как бы действуют сообща, решают единую задачу: одно проявляется через другое.

Необходимо уточнить, что человеческое время кажется неким цельным образованием только на уровне «человеческое – внечеловеческое». На самом же деле оно неоднородно, оно расслаивается, причем сразу на несколько бинарных оппозиций.

Оппозиция вторая. Время «здесь» и «там».

В фильме несколько пространств. То, что освоено человеком, разделено на два – видимое и невидимое. Видимое – это буквальное место действия, метеостанция на острове Аарчым. Невидимое – это, с одной стороны, большая земля, откуда поступают страшные новости о семье Сергея. А с другой – базовая станция в городе, с которой есть только радиосвязь, да и то плохая, нестабильная. «Аарчым – Фее», «Аарчым вызывает Фею», «Фея – Аарчиму» – эти позывные становятся одним из звуковых лейтмотивов фильма.

В столь разных пространствах, видимом и невидимом, время течет тоже по-разному. Время на базовой станции – строго организованное, точное, рационально контролируемое. Оно врывается в мир Аарчима. Оно подобно будильнику, который настойчиво требует от спящего подчинения. Не прибору – рациональной временной организации.

У этой «контрольной» функции есть имя – Николай Петрович. Так зовут начальника базы. Он требует от Паши строго определенных действий – позвать напарника, сказать, передать радиogramму, найти и т.д. Но Аарчим не подчиняется Фее, он не способен принять эти призывы: здесь время ведет себя по-другому. Аарчимское время, в отличие от времени базы, течет намного медленнее, оно почти остановилось. Это время бездействия, почти бесконтрольное, не подчиняющееся человеческой воле, потому что воли нет. Время «там» – это время действия. Время «здесь» – время бездействия. Первое пытается разорвать аморфность второго. Но сделать это не удастся. Разрыв происходит на другом темпоральном уровне.

Оппозиция третья. Время «сейчас» и «тогда».

Время действия фильма однородно – это современность, из которой мы не перемещаемся ни в прошлое, ни в будущее. Но прошлое тем не менее задано, именно маркировки прошлого включают оппозицию «сейчас – тогда», точнее – «постсоветское – советское», отсылают нас к разным историческим событиям. Можно выделить четыре основных временных маркировки:

1. 1935 год – основание станции. Об этом говорит Сергей в пылу первой ссоры с Павлом. Он рассказывает, что все эти годы люди жили в тяжелейших условиях, но никто никогда не позволял себе подтасовывать показания приборов. Павел стал первым.

2. Рубеж 1960-1970-х годов. На отдаленном мысе Павел находит обломки вертолета, потерпевшего крушение несколько десятилетий назад. По некоторым деталям можно понять, что катастрофа случилась в 1960-1970-х годах. Павел окончательно убеждается, что приключений, на которые он рассчитывал, не будет. Здесь не приключения, здесь всё серьезно.

3. 1981 год – закрытие туманной станции после истории с «дыркой в потолке»: двое ученых повздорили, и один застрелил другого. На Павла эта история производит сильное впечатление, и в дальнейшем она станет одним из двигателей конфликта.

4. 1986 год – черныбыльская катастрофа. Павел играет в

компьютерную игру «Тень Чернобыля». Ее действие разворачивается в заброшенном городе (видимо, имеется в виду Припять), обыгрывается советская символика. Чернобыль важен еще и потому, что в фильме звучит тема ответственности человека за ядерные испытания. На острове есть ритэг – установка со стронциевой капсулой. Стронций медленно распадается, и за счет этого энергия поступает на маяк. Однако одна из установок неисправна, «фонит», представляя угрозу для природы и человека. Это тоже станет неким стимулом для развития сюжета, но в контексте временной организации фильма важнее отсылка к прошлому, и вот почему.

Советское прошлое здесь повсюду – в старых приборах, «музейной» мебели, доисторическом будильнике Сергея. Если бы здесь не было Павла с его компьютером, можно было бы подумать, что действие происходит в 80-е, 70-е, 60-е. Время идет, а на станции ничего не меняется. Сергей – тоже человек прошлого, суровый полярник из книг о покорителях севера. Он ходит в старых резиновых сапогах, фуфайке и лыжной шапочке, имеет смутное представление о компьютере и не знает, что такое «смайлик».

Герои – современники, но на деле их разделяют десятилетия. Четверть века – не просто разница в возрасте. Павел – человек, родившийся уже совсем в другой стране, воспитанный на другой культуре, придерживающийся другой системы ценностей. Это люди разных цивилизаций, которые решительно не понимают друг друга. Отсюда взаимное недоверие, отстранение, иногда проскальзывающее чувство собственного превосходства. Кажется, что они никогда не смогут взаимодействовать. Однако контакт цивилизаций всё же происходит.

Оппозиция четвертая. Время старшего и младшего.

Режиссеру, разумеется, тесно в рамках оппозиции «тогда – сейчас», «советское – постсоветское», он намеренно «проскакивает» социальный уровень, лишь обозначая его, настойчиво переводит свою историю в другое измерение. Конфликт персонажей – конечно, не только и не столько столкновение разных эпох, разных цивилизаций.

Попогребский подчеркивал, что Сергей «по предыстории провел на станции около восьми лет, а юнец туда приехал на три месяца с отношением именно провести лето. Здесь звучит не столько конфликт поколений, сколько конфликт разных взаимоотношений со временем и пространством. У одного есть своя модель мира, в которую он вписан, а у другого совершенно другая. История гораздо универсальнее и шире конфликта поколений и не базируется исключительно на нашей национальной основе»⁵⁶.

Речь, конечно, об экзистенциальном конфликте. Философия экзистенциализма, как известно, различает время внешнее и время внутреннее, психологическое. Несовпадение психологического времени персонажей представляется принципиально важным для понимания истории Попогребского. Внутренние часы Сергея и Павла идут по-разному. Время Сергея синхронизировано с временем базы – оно так же строго организовано. «Сроки» (раз в три часа нужно снимать показания приборов), «сины» (со столь же строгой периодичностью необходимо передавать данные на базу) – всё это структурирует время. Символом этой временной дисциплины становится будильник. «С ним не проспишь», – говорит Сергей, вручая его Павлу.

Но Павел просыпает. Его время хаотично, неуправляемо, часы и минуты словно проваливаются в черную дыру. Для него будильник – символ чего-то иномирного, непостижимого, тревожного. Неслучайно в самые напряженные моменты мы слышим громкое, зловещее тиканье будильника. Это, наряду с позывными «Аарчым – Фее», становится вторым звуковым лейтмотивом картины, знаком тревоги, опасности, страха. Этот звук существует, конечно, в сознании Павла, слившись с образом его антагониста.

Вспоминается подобный прием в фильмах «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева (1965) и «Я шагаю по Москве» Георгия Данелии (1963), оба – по сценарию Геннадия Шпаликова. В них тоже есть некий тревожащий, будоражащий звук. В картине «Мне двадцать лет» – позывные Всесоюзного

⁵⁶ Алексей Попогребский: «Фильм выживет, если в него заложено что-то живое». Интервью. // Proficinema: сайт. 2010. URL: <http://www.proficinema.ru/questions-problems/interviews/detail.php?ID=78986> (дата обращения: 13.06.2011).

радио, в фильме «Я шагаю по Москве» – бой курантов. Правда, у Шпаликова эти звуковые лейтмотивы несут другую драматургическую функцию. Помимо очевидной индикации времени, они свидетельствуют о том, что это лишь частная история, но она вписана в историю страны. Где-то там происходят другие, возможно, более важные события, и герои не отделены от них, а незримо связаны с ними.

В фильме Попогребского тиканье часов означает, наоборот, разъединенность, отстраненность, разлом, непонимание. Однако дело не только в темпе жизни, ритме обыденных действий и скорости реакций. У психологических времен Сергея и Павла разные точки отсчета.

Время Сергея идет вспять. Его условно можно назвать эсхатологическим. Напомним, что у истоков этой концепции времени стоит философ Августин Блаженный⁵⁷. Он рассматривает историю как драму. Завязка драмы – это грехопадение. Развязка – конец света, Страшный Суд. Именно Страшный Суд и является точкой отсчета. Стрела времени направлена из будущего в прошлое – в сторону грехопадения. Эсхатологическое время также называют семиотическим: само рассмотрение истории как драмы уподобляется своеобразному анализу художественного произведения, некоей знаковой системы.

Точка отсчета времени Сергея – консервация станции. Ее закрывают, теперь вместо ученых там будут работать компьютеры, которые и должен отладить Павел. Для Сергея – это некий редуцированный вариант конца света, конца старой жизни. Впереди новая жизнь на большой земле с женой и ребенком. По крайней мере, так он думает – еще не зная, что его семья погибла.

После того, как Сергей узнал о трагедии, а позднее, по вине Павла отравился рыбой, зараженной радиацией, он принимает решение остаться на станции. Остаться умирать. На материке его больше никто не ждет, а как жить без родных и любимой работы, он не знает. В этот момент его психологическое, внутреннее время становится эсхатологическим уже не в фигуральном, а в

⁵⁷ Подробнее об см. Августин. Исповедь. // Антология мировой философии. В 4-х т. М., 1969.

буквальном смысле. Его жизнь отныне представляет собой отмотанный клубок – отмотанный от момента ее завершения, финала, победы лучевой болезни.

Время Павла не имеет никакого направления вовсе, оно беспорядочно, хаотично. Его можно назвать энтропийным. В «Словаре культуры XX века» Вадима Руднева читаем: «Рейхенбах определяет необратимость времени через второе начало термодинамики: в замкнутых системах энтропия может только увеличиваться. Энтропия – мера неопределенности системы, она эквивалентна нарастанию беспорядка, хаоса и всеобщей смерти. Если в кофе налить сливки, то их уже не отделить от кофе – вот бытовая аналогия второго начала»⁵⁸.

Павлу скучно, он «коротает» время, «ведет» время, пытается чем-то себя занять. Мы сразу понимаем, что он здесь временно, само пребывание на станции его тяготит. В отличие от Сергея, у него нет определенной цели. Его главная поведенческая стратегия – это поиск развлечений, игры. Он катается на лопастях, прыгает по бочкам, гоняется за зайцем. Что-то упало, сломалось – не беда. Даже то, что Павел засовывает фантики от конфет внутрь дивана, свидетельствует о временности его пребывания здесь. Ему убирать здесь не придется. Именно хаос энтропии сопротивляется упорядоченному времени Сергея.

У Сергея прямо противоположная стратегия – он должен законсервировать станцию, как он выражается, «закрыть здесь всё», чтобы всё было в полном порядке. Это выражается на уровне элементарных бытовых действий. Например, он не берет топливо из новых бочек, а сливает из старых: никто не знает, когда здесь вновь появятся люди, и нужно сделать всё, чтобы их пребывание было наиболее комфортным. Это происходит задолго до того, как он принял решение остаться. Это упорядочение не для себя – для других.

Разумеется, симпатии зрителя на стороне Сергея. На стороне временной организации, а не временной энтропии. Впрочем, зрительский уровень темпоральности не совпадает со временем ни одного из героев.

⁵⁸ Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М., 1999. С. 60.

Оппозиция пятая. Время экранное и зрительское.

На экране перед нами разворачиваются события трех летних месяцев. Любопытно, что ровно столько длились съемки фильма. Еще более любопытно, что Попогребский снимал последовательно, что почти невозможно в современном кинопроизводстве, зажатом графиками, сроками, ограниченными финансовыми и техническими возможностями.

В фильме три месяца спрессованы до двух часов, что подчеркнуто центральными ускорениями. Тем не менее, этой спрессованности почти не чувствуется. Зритель постоянно подгоняет действие, которое отчаянно сопротивляется, движется крайне медленно и не всегда в ту сторону, в какую ему хочется.

Это замедление связано с несовпадением времени зрителя и персонажей. Оба героя делают не то, что ожидает от них зритель. Сергей несколько раз уезжает, невольно откладывая так называемую «обязательную сцену» – момент, когда Павел должен сказать ему о гибели семьи. Павел, в свою очередь, тянет время, не говорит. Именно это несовпадение времен, самого процесса протекания времени у зрителя и персонажей (в первую очередь, Павла) и вызывает тот самый эффект дискомфорта, раздражения.

Недоумение многих критиков вызывало отсутствие у героя Добрыгина мотивировки. На самом деле, при ближайшем рассмотрении выясняется, что мотивировка у Павла есть. Алексей Попогребский – психолог по первому образованию, он выстроил психологический рисунок роли довольно тонко. У Павла не одна мотивировка – режиссер выстроил целую мотивировочную цепочку.

1. Сначала Павел ждет подходящего момента, ему непросто это сказать, он по-детски откладывает неприятную ситуацию «на потом».

2. После того, как Сергей разоблачил его с показаниями и произошла первая серьезная стычка между ними (где, кстати, Сергей и произносит фразу «Как я провел этим летом»), Павел затаил обиду, ему неприятно, что его, как ребенка, отчитали и надавали подзатыльников. К обиде «подмешивается» страх:

неизвестно, что от Сергея можно ожидать. Решимость сказать правду испаряется с каждым кадром. Желание оттянуть время возрастает.

3. После того, как Павел увидел «дырку в потолке» – вещественное доказательство убийства, произошедшего три десятка лет назад, к страху добавляется нежелание связываться с Сергеем – еще неизвестно, чем эта история может кончиться. Каждый новый разговор, каждая новая встреча кажутся ему рискованными. Поэтому Павел просто избегает контактов с Сергеем и по-прежнему тянет время.

4. После того, как по инициативе Сергея отношения несколько смягчаются, Павел продолжает хранить молчание. На тот момент он уже знает, что скоро за ними придет судно «Академик Обручев», там будут какие-то люди, они-то и расскажут Сергею о случившемся. Еще одна «детская» мотивировка – всё произойдет само собой, ничего не нужно делать, нужно только подождать. И действие вновь буксует.

5. Когда есть возможность соединить по радиосвязи Сергея с начальником базовой станции, Павел намеренно создает помехи (фантик от конфеты пригодился). Если сеанс связи состоится, Сергей узнает, что Павел скрывал от него информацию, не передал радиограмму. И мало ли что может случиться до прихода «Обручева». На судне от гнева Сергея Павел может спрятаться, его могут спасти, защитить. Здесь, на станции, прятаться негде. И действие проваливается в очередную черную дыру энтропии.

6. После того, как Павел соврал начальнику базовой станции о том, что передал радиограмму Сергею, остается один выход – молчать, чтобы скрыть ложь. Бездействие порождает бездействие. Вплоть до второго возвращения Сергея, когда Павел выпаливает: «Ваша семья погибла!» И потом еще раз выпаливает – уже из ружья. Нервная реакция на приближение Сергея.

Таким образом режиссер последовательно создает временной разлом между зрителем и героем. Зритель ждет движения сюжета, развития действия, а герой это действие постоянно тормозит. Точнее, герои – Сергей тоже невольно участвует в этой пробуксовке.

Отсюда ощущение чего-то мешающего, эффект некоей неловкости и в конечном счете раздражения. Эффект, думается, намеренный. Возможно, Алексей Попогребский немного переиграл с ним, перешел за ту грань, откуда внимание части зрителей уже не возвращается. И тем не менее сам этот принцип разрушения ожиданий, психологического несовпадения экранного и зрительского времени кажется продуктивным и симптоматичным для современной ситуации, когда кинематограф ищет нестандартные способы взаимодействия с аудиторией.

Возвращаясь к картине «Как я провел этим летом», отметим, что к финалу от этих «расползающихся» темпоральных уровней начинает кругом идти голова. Но в какой-то момент головокружение заканчивается. Это происходит в точке развязки. Павел уезжает, Сергей остается. Младший настаивает, чтобы старший тоже поехал на материк – нужно пройти обследование. А тот прижимает его к себе – не то обнимает, не то держит в тисках: «Мне здесь надо остаться. Одному».

И мы вновь видим пейзаж. Нет людей, только мчатся облака и стремительно темнеет. Стоит уже знакомый нам дом. В крошечной мгле. И мы понимаем, что в доме никого нет. Видимо, Сергей умер. И вдруг загорается огонек. Нет, Сергей жив. И вновь мчатся облака, стремительно наступает рассвет. Здесь режиссер обманывает ожидания уже на техническом уровне. Очевидно, что после темного кадра с едва заметным огоньком должен появиться черный фон и должны пойти титры. А режиссер заканчивает на белизне снега, не на тьме – на свете.

В финале картины все эти противоречащие друг другу временные оппозиции как бы «схлопываются». В финале время одно. Это неторопливое время суровой северной природы, время внечеловеческое, космический цикл. Но теперь туда органично вписан человек. И неважно, много или мало времени он там проживет. Сумбур **разновременности** обернулся гармоничным соположением, сочетанием, соединением. **Со-временностью**.

Рассмотренные три модели девиации традиционного «пути героя» –

система отклонений от цели героя, система отклонений от желания героя и рассогласование темпоральных уровней, времени героев и зрителей – преследуют присущую контркоммуникативной стратегии цель деавтоматизировать зрительское восприятие, пригласить аудиторию к своеобразному сотрудничеству, интеллектуальной интеракции. Цена деавтоматизации высока – возможная потеря интереса к фильму. Однако авторы, использующие этот инструментарий, готовы идти на риск ради более глубокого диалога со зрителем. Пусть и немногочисленным.

ГЛАВА 3.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ ПОСТРОЕНИЯ СЦЕНАРИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ КОМПОЗИЦИИ

Термин «интертекстуальность» был введен французским ученым болгарского происхождения Юлией Кристевой, теоретиком структурализма и постструктурализма. В самом общем виде интертекст – это феномен взаимодействия текста с другими текстами.

Классическое определение интертекста дал французский структуралист и постструктуралист Ролан Барт: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык».⁵⁹

Подобно палимпсесту, в каждом тексте проступают фрагменты других текстов – своеобразные отсылочные коды, которые существуют как в явном виде (цитата), так и неявном, скрытом (аллюзия) и, по выражению Вадима Руднева, «становятся залогом самовозрастания смысла текста».⁶⁰

Интертекстуальность может быть не только полем диалога автора с другими текстами, но и способом организации произведения, композиционным принципом. При разговоре о драматургической функции интертекста следует сделать две оговорки.

Во-первых, мы делаем попытку помыслить интертекст как некое пространство диалога между автором и зрителем, перекресток, поле для коммуникации. А во-вторых, как пространство игры, как своеобразный кроссворд, «угадайку», в которой автор дает отсылочный код, а зритель должен

⁵⁹ Цит. по Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2001. Т. 61. № 1. С. 3–11.

⁶⁰ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 113.

на этот код среагировать. Причем предполагаемая реакция, как правило, трехступенчатая:

- распознавание кода (зритель наталкивается на скрытые кавычки);
- раскрытие кода (зритель понимает, что именно находится внутри этих скрытых кавычек);
- встраивание кода в контекст произведения (зритель начинает предполагать, почему именно это заключено в скрытые кавычки и для чего заключено).

Можно выделить две основных композиционных модификации, связанные с интертекстом. В одной из них интертекст выступает глубинной, в другой – поверхностной структурой.

3.1 Интертекст как глубинная структура сценария

Российский режиссер Марина Разбежкина в своих лекциях делит кино на горизонтальное и вертикальное. Вертикальные истории – это столп, ведущий в небеса, он связывает человека с вечностью. Такие истории многослойны, сложны, отягощены культурными кодами и зашифрованными смыслами.

Горизонтальное кино занимается морфологией современности, исследует то, что происходит «здесь и сейчас». Такие истории просты. Смыслы, которые они несут, прозрачны. Для их восприятия не требуется никакой особой подготовки. Эти истории не отягощены сложными культурными кодами.

На первый взгляд, «Сумасшедшая помощь» Бориса Хлебникова по сценарию Александра Родионова (2009) – типичный пример горизонтального кино. Это история о белорусском гастарбайтере Евгении, который приехал в Москву на заработки и встретил там странного Пенсионера. Постепенно выясняется, что Пенсионер душевно болен, но Дочь не хочет отправлять его в больницу, надеясь на таблетки – якобы от пневмонии – которые Пенсионер принимает с большой неохотой и нерегулярно. Он поглощен другим. У него есть миссия – освободить город от власти зла, которое олицетворяет «серый с глазами» – милиционер Годеев. Однажды их пути пересекаются. Пенсионер

бросается на врага с какой-то резинкой, которую принимает за нож. Годеев избивает Пенсионера, но не рассчитывает силу удара – тот погибает.

Казалось бы, фильм состоит исключительно из легко узнаваемых примет времени – здесь и неприкаянные гастарбайтеры, и никому не нужные пенсионеры, и лютующие «оборотни в погонах». Но за этой яркой публицистичной «горизонталью» просматриваются контуры чего-то очень знакомого, смутно угадываемого, спрятанного авторами под «горизонтальной» поверхностью.

При анализе этих неотчетливо вырисовывающихся образов, легко можно сбиться со счета. Фильм представляет собой многослойную интертекстуальную структуру, состоящую из нескольких компонентов – своеобразных интертекстуальных моделей. Эти модели накладываются друг на друга, как чертежи на прозрачной бумаге, одна проступает, просматривается сквозь другую. Получается некое подобие палимпсеста. Эти модели обогащают друг друга, а все вместе они способствуют приращению смысла.

Эти интертекстуальные модели можно условно разделить на три уровня. Первый – это система отсылок к классическим текстам мировой литературы. Нам удалось встретиться с авторами фильма – Александром Родионовым и Борисом Хлебниковым. В ходе беседы выяснилось, что какие-то культурные коды закладывались ими осознанно, а какие-то – интуитивно, в виде архетипических образов коллективного бессознательного.

Сама фабулярная схема фильма – похождения сумасшедшего старика – рождает множество ассоциаций, связанных с мотивом безумия, плодотворно разработанным мировой литературой. От Ореста, мучимого припадками безумия, и «впавшего в младенчество» короля Лира до объявленного умалишенным Чацкого и Керженцева из андреевской «Мысли».

И всё-таки есть образы, которые проступают отчетливее других. И, пожалуй, самый явный из них – это «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» Мигеля де Сервантеса. Эта отсылка закладывалась авторами сознательно. Дело в том, что в какой-то момент работа над сценарием

застопорилась, и Борис Хлебников «вбросил» ассоциацию – «Дон Кихот. Москва. Наши дни». По признанию авторов картины, всё сразу встало на свои места. Можно выделить пять основных способов, с помощью которых Родионов и Хлебников маркируют героя Сервантеса:

1. *Пластика образа.* Пенсионер высокий, худой, его фигура словно растянута по вертикали, что еще больше подчеркивается контрастной «сплюснутой» фигурой Евгения.

2. *Пафос действия.* Миссия Дон Кихота – «выпрямить кривду», заступаться за обездоленных, давать отпор несправедливости. Все свои «подвиги» Пенсионер совершает ради борьбы со злом. Он разбивает окно, потому что считает, что именно там живут люди, ограбившие Евгения. Он насильно стрижет жену Годеева, потому что убежден, что муж травит ее, и яд оседает в волосах. Уносит лавочку из-под окон старушки, чтобы никто ей не мешал. Приклеивает испеченные из теста гениталии к памятникам выдающимся сотрудникам завода, чтобы исполнить древний греческий обычай и тем самым почтить их память, подчеркнуть их величие. Пускает газ в подвал с гастарбайтерами, искренне полагая, что тем самым дает им возможность дышать.

Все эти поступки, мягко говоря, неадекватны. Но цель их благородна. Это – ни много ни мало – творение добра. Знаменитый французский философ и культуролог Мишель Фуко отмечает, что поступки душевнобольного бессмысленны только на поверхностном, прагматическом уровне. На глубинном уровне они не только осмыслены, но и несут людям истину: «Если Глупость ввергает каждого в какое-то ослепление, когда человек теряет себя, то Дурак, напротив, возвращает его к правде о себе самом; <...> на своем дурацком, якобы бессмысленном языке он ведет разумные речи, комичные, но становящиеся развязкой комедии: влюбленным он объясняет, что такое любовь, юношам – в чем правда жизни, гордецам, нахалам и обманщикам – как они в действительности ничтожны»⁶¹.

⁶¹ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 35.

При этом и Дон Кихот, и Пенсионер действуют с невероятной энергией, недоступной здоровому человеку. Эту черту безумия остроумно подметил философ Михаил Эпштейн: «Безумие методичнее здравомыслия, постоянно готового на логические послабления и увертки. Сумасшедший знает наверняка и действует напролом. Та ошибка, которую мы часто допускаем, когда пишем «сумасшествие», пропуская букву «с», по-своему закономерна: сумасшедший шествует, со всей торжественной прямолинейностью, какая подобает этому виду движения, тогда как здравый ум петляет, топчется, переминается»⁶².

3. *Снижение пафоса.* И Сервантес, и Хлебников показывают нам, что с прагматической точки зрения эти «подвиги» бессмысленны и даже вредны. Дон Кихот спасает мальчика от побоев, не подозревая, что после его ухода побои будут только сильнее. Пенсионер «спасает» пожилую женщину от молодежи под окнами, не догадываясь, что может стать косвенным виновником ее смерти. Годеев вернет скамейку на место, вступит со старушкой в перепалку и напугает пистолетом. На следующий день она умрет. Если бы не Пенсионер и его «интрига с лавочкой», женщина могла бы прожить еще не один год.

4. *Мотив аффективного ослепления.* И Дон Кихот, и Пенсионер принимают одни предметы за другие. Если один принимает ветряные мельницы за великанов, а таз цирюльника за золотой шлем Мамбрина, то другому вместо резинки мерещится нож, а утки представляются спасителями мира. Прием квипрокво («кто вместо кого») здесь приобретает всеобъемлющее значение, он здесь в каждой сцене, в каждой реплике. «Безумие – это самая чистая, самая всеобъемлющая форма *quiproquo*, – отмечает Фуко, – оно принимает ложь за истину, смерть за жизнь, мужчину за женщину. <...> Но к тому же это самая необходимая в структуре драмы форма *quiproquo* – для того чтобы достичь настоящей развязки, оно не нуждается ни в каких внешних элементах. Ему достаточно просто довести иллюзию до самой истины»⁶³.

И истина открывается: и Дон Кихоту, и Пенсионеру дано кратковременное

⁶² Эпштейн М. Методы безумия и безумие метода. // Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 529.

⁶³ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 59.

прозрение, прояснение рассудка. У Сервантеса – в финале романа, у Хлебникова – в середине картины, в сцене на пруду. Как и зачем это сделано, мы рассмотрим ниже.

5. *Трагикомическая трактовка образа.* И Дон Кихот, и Пенсионер одинаково нескладны, нелепы, смешны. В какой-то момент кажется, что смотришь чистую комедию. Но и Сервантес, и Родионов с Хлебниковым тут же меняют интонацию, и то, что минуту назад казалось забавным, теперь кажется страшным и отвратительным. Патология не может быть смешной.

Вспоминаются слова Осипа Мандельштама: «Скажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки. <...> Безумные речи – потому что, обращаясь к вам, безумный не считается с вами, с вашим существованием, как бы не желает его признавать, абсолютно не интересуется вами»⁶⁴.

Образ Пенсионера – чуть ли не прямая иллюстрация этих строк. Ему не приходят в голову элементарные вещи. Он ест сам, но при этом не приглашает за стол Евгения, знает об украденных ботинках и не замечает, что человек выходит на улицу фактически разутым, с целлофановыми пакетами на ногах.

Александр Родионов рассказал, что долгое время изучал психиатрическую литературу, и вложил в поведение Пенсионера точную симптоматику. Если кто-нибудь возьмется проанализировать эти симптомы и поставить герою диагноз, то он безошибочно определит шизофрению.

При этом безумие Пенсионера – подобно безумию Дон Кихота – рассматривается не как медицинский факт, но как культурный символ. Как отмечает Эпштейн, «безумие – это язык, на котором культура говорит не менее выразительно, чем на языке разума. Безумие – это не отсутствие разума, а его потеря, т.е. третье, послеразумное состояние личности. <...> В природе есть неразумность, немыслие, но безумие свойственно лишь мыслящим и разумным»⁶⁵.

И в этой связи представляются очень важными историко-культурные

⁶⁴ Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. С. 519.

⁶⁵ Там же. С. 512.

ассоциации, своеобразные культурные маркеры сумасшествия. Главный из них – вода, которая символизирует болезнь и одновременно избавление от нее.

Фуко подробно анализирует средневековый обычай отправлять душевнобольных в плавание по Рейну на знаменитом «корабле дураков»: «Неважно, ритуал ли отплытия с присущей ему системой значений находится у истоков этой связи помешательства и воды, которая прослеживается в сфере воображаемого западноевропейской культуры на протяжении всего ее существования, – или же, наоборот, именно их сближение вызывает из глубины веков этот ритуал и закрепляет его в сознании. Одно бесспорно: в восприятии европейца вода надолго связывается с безумием»⁶⁶.

Любопытно, что авторы «Сумасшедшей помощи» интуитивно пользуются этой культурологемой, вводят образ воды. Пенсионер и Евгений должны отправиться к пруду, попасть в дом уток и прочитать там послание, как победить Годеева. Пруд – некая граница показанного пространства, самая отдаленная точка. И именно на пруду Пенсионер вдруг на короткое время становится «нормальным».

При этом безумие Пенсионера, если воспользоваться терминологией Платона, можно назвать поэтическим, экстатическим. Платон, как известно, рассматривал лишение рассудка как освобождение от его власти, проникновение в сферы, недоступные человеческому разуму: «Третий вид одержимости и неистовства – от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества. <...> Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых»⁶⁷.

В фильме Пенсионер ничего не создает, авторы не дали ему таланта писать стихи или сочинять музыку. Но они дали ему вдохновение. Когда Пенсионер выходит из дома в экстатическом состоянии, когда он настроен совершать

⁶⁶ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 32.

⁶⁷ Цит. по: Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. С. 523.

«подвиги», в такие моменты приветственно открывается крышка мусорного бака. Это сверхъестественное, выпадающее из обыденного ряда событие – знак того, что музы где-то рядом, и они направят героя на борьбу с кривдой. Сам Пенсионер объясняет это более прозаично. Он не поэт, а бывший инженер, и видит разгадку открывающегося бака в некоем излучении, «флюидах», чём-то, разлитом в воздухе. Так он растолковывает это Евгению.

Евгений, нужно сказать, прекрасно вписывается в «донкихотовскую» интертекстуальную модель. Он соотносится с Санчо Пансой, верным оруженосцем Рыцаря Печального Образа. Евгений, как и Санчо Панса, маркирован двумя физиологическими потребностями – во сне и еде. «Спи сам, ты для того родился, чтобы спать», – восклицает однажды Дон Кихот. Евгений тоже постоянно засыпает. И постоянно глотает слюну: он вечно голоден.

Евгений ведет себя как слуга. Он помогает Пенсионеру одеваться – застегивает верхнюю пуговицу на плаще. Вместе они совершают все «подвиги». Правда, Евгений почти всегда пассивен. Лишь однажды он проявляет активность – в эпизоде с домиком уток на пруду, где они меняются местами. Пенсионер после того, как принял накануне лекарство, временно пришел в себя. Это напоминает «выздоровление» Дон Кихота в конце романа, на смертном одре. Пенсионер не помнит, что он хотел выяснить у уток. Он выглядит вполне здоровым человеком. Тогда как Евгений ведет себя как сумасшедший. Он намерен совершить задуманное – доплыть до утиног домика и прочесть тайное послание. При этом вместо лодки он использует картонную коробку. Естественно, его затея заканчивается крахом – домик разрушен, послание утрачено навсегда.

Антагонист Пенсионера Годеев также очень точно вписывается в эту интертекстуальную модель. Среди вымышленных врагов Дон Кихота выделяется волшебник Злосмрад. Именно он подменяет одни предметы другими. Годеев постоянно слышит позади себя шепот: «Что за вонь?» Источник запаха – он сам. Он и есть Злосмрад. Но поскольку «серый с глазами» – не участковый Годеев, а воплощение мирового зла – существует только в

воображении Пенсионера, то он невидим для других. «Почему игнорируете?» – вопрошает Годеев коллег, которые не обращают на него внимания, смотрят как бы сквозь него.

По словам Александра Родионова, он имел в виду собирательный образ злого волшебника из текста Сервантеса, своеобразную квинтэссенцию его врагов. Но из конкретных персонажей романа ориентировался в первую очередь на Рыцаря Зеркал – не вымышленного, а реального антагониста Дон Кихота. В отличие от всех остальных врагов, именно Рыцарь Зеркал первым проявил активность, что, впрочем, неудивительно – за этим образом скрывался бакалавр Самсон Карраско. Правда, в отличие от романа Сервантеса, поединок Пенсионера и Годеева заканчивается не победой героя, а его гибелью.

Образ дочери Пенсионера в «донкихотовской» модели накладывается сразу на двух персонажей. С одной стороны, она ассоциируется с племянницей Дон Кихота – здравомыслящей девушкой, которая придумывает разные способы лечения дяди. С другой стороны, выполняет функцию Дульсинеи Тобосской. Пенсионер выдумал себе дочь. Не в том смысле, что ее не существует, она реальна. Но ее образ, созданный Пенсионером, не совпадает с этой реальностью. Герой говорит однажды: «Мы самые лучшие папа и дочка на свете». При этом он не интересуется ее жизнью, он не хочет замечать, что она выросла. Для него она по-прежнему маленькая девочка. Он видит ее не такой, какой она является на самом деле. Даже курица из кулинарии ему кажется «самой вкусной в мире»: он считает, что ее приготовила дочь.

Представляется существенным, что вся «донкихотовская» интертекстуальная модель основана лишь на одной из трактовок романа Сервантеса. Эта трактовка принадлежит Ивану Тургеневу, написавшему в 1860 году знаменитую статью «Гамлет и Дон Кихот». Следует отметить, что традиционно Дон Кихот считался персонажем отрицательным. И лишь в начале XIX века отношение к этому герою изменилось: «Под словом «Дон-Кихот» мы часто подразумеваем просто шута, – пишет Тургенев. – Слово «донкихотство» у нас равносильно с словом: нелепость, – между тем как в донкихотстве нам

следовало бы признать высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны»⁶⁸.

Тургенев обращает особое внимание на смеховое начало в «Дон Кихоте»: комедийность призвана лишь снизить пафос действия героя, но не вторгается в сферу целеполагания. Цель вызывает уважение и даже восхищение. «Дон-Кихот смешон, – отмечает Тургенев. – Но в смехе есть примиряющая и искупающая сила <...> – над кем посмеялся, тому уже простил, того даже полюбить готов»⁶⁹.

Статья Тургенева построена на сравнении двух героев ренессансной литературы – Гамлета и Дон Кихота. И если Гамлет вызывает у Тургенева сложные, противоречивые чувства, в частности, гамлетовская неспособность действовать Тургенева просто раздражает, то в Дон Кихота он влюблен безоговорочно. Дон Кихота Тургенев идеализирует. Его завораживают действенность, прямота, бескорыстие героя: «Крепость его нравственного состава (заметьте, что этот сумасшедший, странствующий рыцарь – самое нравственное существо в мире) придает особенную силу и величавость всем его суждениям и речам, всей его фигуре, несмотря на комические и унижительные положения, в которые он беспрестанно впадает... Дон-Кихот – энтузиаст, служитель идеи и потому обвеян ее сияньем»⁷⁰.

Если заменить в этом тексте слово «Дон Кихот» на «Пенсионер», получится описание «Сумасшедшей помощи». Авторы не упиваются болезненностью, более того – им неприятны ее проявления. Но при этом делают героя проводником сил добра – единственным в этом пространстве.

«Дон Кихот» – основная, но не единственная интертекстуальная модель, которую можно увидеть в фильме «Сумасшедшая помощь». Остальные ассоциативные связи менее явны, они сознательно приглушены авторами. И тем интереснее их обнажить.

Вторая интертекстуальная модель основана на отсылках к трагедии

⁶⁸ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Т. 5. М., 1980. С. 330.

⁶⁹ Там же. С. 334.

⁷⁰ Там же. С. 333.

Уильяма Шекспира «Гамлет». Этих отсылок совсем немного. Остановимся на трех из них. Во-первых, это мотив вывихнутого времени, знаменитое «The time is out of joint» («Распалась цепь времен» в переводе Андрея Кроненберга).

Если Евгений находится не в своем пространстве, но в своем времени, то Пенсионер, наоборот, по-прежнему живет в своем пространстве, но вырван из своего времени. «Разве раньше Москва была такой!» – восклицает он и начинает с упоением рассказывать Евгению про ту, старую, светлую Москву своей молодости. В нынешнем времени он никому не нужен, ему остаются только воспоминания. Квартира Пенсионера – своеобразный музей 1980-х. С тех пор здесь ничего не изменилось. Даже техника осталась с тех времен – выцветший телевизор и дребезжащий холодильник. Мотив «вывихнутого времени» приобретает в фильме не только философскую, но и заостренную социальную интонацию. Сможет ли этот безумный полунищий старик восстановить потерянную «связь времен»? И можно ли в принципе ее восстановить?..

Второй «гамлетовский» мотив – «Дания – тюрьма». Проводя для Евгения экскурсию по своему пространству – до боли знакомым дворам, Пенсионер обращает его внимание на замурованные окна и решетки. Там, за этими окнами, живут люди, которых прячут от остальных, объясняет герой. Весь его мир превратился в тюрьму. Вызволить ее узников – его главная задача. Вот почему главным антагонистом становится «серый с глазами» – участковый Годеев.

Третий мотив связан именно с Годеевым. Если переносить персонажную систему трагедии Шекспира на персонажную систему фильма, то функционально Евгений окажется на месте друга Гамлета Горацио, а Годеев займет место главного антагониста – Клавдия. И здесь очевидны некие сближения этих образов. И Годеев, и Клавдий – антагонисты думающие. Обоим дана рефлексия. Обоим дана совесть.

Король

(в сторону)

Как больно мне по совести хлестнул он!

Щека блудницы в наводных румянах

Не так мерзка под лживой красотой,

Как мой поступок под раскраской слов.

О, тягостное бремя!⁷¹

Годеев понимает: он что-то делает не так. Но что именно – не знает. Он мучительно пытается разобраться в этом «служебном несоответствии», вызывает к помощи окружающих, но помощь не приходит. По признанию авторов фильма, они не хотели делать Годеева воплощением абсолютного зла. В отличие от своих коллег, он хотя бы задумывается, что «что-то не так». Об этом говорит сама его фамилия. При восприятии на слух кажется, что она происходит от корня «гад», но мы видим табличку на двери и понимаем, что происхождение фамилии другое – от слов «годится», «годный».

Здесь вспоминается еще и пьеса Сэмюэля Беккета «В ожидании Годо», где имя героя, который так и не появляется на сцене, напоминает английское слово «God» (Бог). Но от этой интертекстуальной связи авторы фильма решительно откристились. Хотя и она «работает» на картину: Годеев – некий маленький божок вверенного ему участка. Его функция почти демиургическая – «во всем должен быть порядок». Интересно, что точно такая же функция и у Пенсионера. Оба они перед выходом «на работу» проверяют, всё ли взяли с собой, всё ли *в порядке*. Правда, порядок они понимают по-разному. И потому каждый раз «перекраивают» микрорайон в соответствии со своими представлениями. Это особенно отчетливо видно в эпизоде с лавочкой: один уносит лавочку, другой возвращает ее на место.

Александр Родионов признался, что при работе над сценарием имел в виду и статью Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», и саму эту дихотомическую пару ренессансной литературы. Но поскольку Пенсионер маркирован как Дон Кихот,

⁷¹ Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. М., 1960. С. 70.

Гамлетом он уже быть не может. Поэтому шекспировские аллюзии существуют в свернутом, почти не проявленном виде.

Следующие две интертекстуальные модели, выявленные при анализе картины, вызвали решительные протесты со стороны сценариста и режиссера. Тем не менее, представляется целесообразным упомянуть и о них. Эти модели удобно рассматривать в паре. Первая из них основана на «Записках сумасшедшего» Николая Гоголя, вторая – на «Двойнике» Федора Достоевского. Оба произведения связаны историко-литературно, и обе интертекстуальные модели, основанные на этих текстах, объединяет центральная фигура – на этот раз не Пенсионер, а Годеев.

При просмотре невозможно «отмахнуться» от ассоциативных рядов «Годеев – Поприщин» и «Годеев – Голядкин». Все трое – госслужащие. Все трое ощущают себя нулями в этом мире. Все трое пытаются компенсировать эту неполноценность. И все трое сходят с ума. Годеев, без сомнения, болен, как и Пенсионер. Центральный конфликт фильма – это столкновение двух безумий.

У Годеева неприятности с начальством, как у Поприщина: «Как будто я не знаю, чьи здесь штуки. Это штуки начальника отделения. Ведь поклялся же человек непримиримую ненавистью – и вот вредит да и вредит, на каждом шагу вредит»⁷². И как у Голядкина: «В пакете действительно было предписание господину Голядкину, за подписью Андрея Филипповича, сдать находившиеся у него на руках дела Ивану Семеновичу»⁷³.

Годееву, как Поприщину, мерещатся шепотки вокруг себя. В тьяканьи собачонок герой Гоголя слышит светскую беседу, он находит переписку Фидельки и Меджи с нелицеприятными отзывами о своей персоне. Те же разговоры за спиной слышит и Голядкин: «Всё стояло, всё молчало, всё выжидало; немного подальше зашептало; немного поближе захохотало»⁷⁴. Мимо Годеева не проходят реплики из-за закрытых дверей: «Через 18 часов созываем комиссию», «После такого уже не подняться», «Он не участковый.

⁷² Гоголь Н.В. Полное собрание сочинение в 14 томах. Т. 3. М., 1938. С. 205.

⁷³ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988. С. 269.

⁷⁴ Там же. С. 177.

Урод. Попрут». Абстрактный болезненный рисунок, который Пенсионер повесил на стенде у отделения, Годеев принимает за карикатуру на самого себя.

Годеев, как и Голядкин, переживает сцену суда, сцену морального уничтожения: «Стыдитесь, сударь, стыдитесь! – проговорил Андрей Филиппович полупшепотом, с невыразимою миной негодования, – проговорил, взял за руку Клару Олсуфьевну и отвернулся от господина Голядкина»⁷⁵; «Голядкин, вне себя, выбежал на набережную Фонтанки, близ самого Измайловского моста, спасаясь от врагов, от преследований, от града щелчков, на него занесенных, от крика встревоженных старух, от оханья и аханья женщин и от убийственных взглядов Андрея Филипповича. Господин Голядкин был убит, – убит вполне, в полном смысле слова»⁷⁶.

Годееву тоже выносят приговор – «высшую меру» – увольнение с пометкой о неполном служебном соответствии. Причем в сцене «суда» Годеева не слушают, как будто его и нет. В финале сцены выясняется, что всё происходит с точностью до наоборот: в зале стоит один Годеев, а глумящиеся коллеги – лишь его галлюцинация.

Поприщин и Голядкин также обнаруживают, что становятся невидимыми, что их не замечают. У Гоголя: «Начальник отделения показал такой вид, как будто бы он не заметил моего прихода»⁷⁷. У Достоевского: «После некоторого молчания Петрушка сиповатым и грубым голосом ответил, «что барина дома нет».

– Дурак ты; да ведь я твой барин, Петрушка, – проговорил господин Голядкин прерывистым голосом и во все глаза смотря на своего служителя»⁷⁸.

Любопытно, что в одном из вариантов сценария «Сумасшедшей помощи» была любовная линия, напоминающая несостоявшийся роман Поприщина с дочерью директора департамента. Годеев завел любовницу, тоже милиционера, которая работала вместе с ним в отделении. Именно из-за любовницы Годеев и ссорится с женой. Но, как и в случае с Поприщиным, «интрижка»

⁷⁵ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988. С. 177.

⁷⁶ Там же. С. 182.

⁷⁷ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинение в 14 томах. Т. 3. М., 1938. С. 199.

⁷⁸ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988. С. 209.

расстраивается. Во время съемок фильма эта линия была сокращена. Хотя именно «сердечная неудача» и стала причиной болезни Годеева.

Добавим, что двойничество Голядкина, расслоение его личности на «я» и «не я» накладывается на двойное кодирование фамилии «Годеев» – тот, кто «годится», оказывается «гадом», вызывает «гадливое» чувство.

Возвращаясь к протестам режиссера и сценариста по поводу этих ассоциативных рядов, следует признать, что сами эти связи не могут быть случайными, хоть и не предусмотрены авторами. Видимо, эти связи вошли в интертекстуальную структуру фильма как некие архетипические образы русской классической литературы. Образы, которых сценарист (выпускник Литературного института) и режиссер (выпускник киноведческого отделения ВГИКа) просто не могли не знать, не держать в пассивной памяти.

Второй пласт интертекстуальных моделей «Сумасшедшей помощи», на первый взгляд, противопоставлен первому. Он связан с образами детской литературы. Остановимся на четырех основных моделях.

В первую очередь, это отсылки к сказке Эдуарда Успенского «Крокодил Гена и его друзья». Сам пластический образ двух пар героев совпадает: вытянутые, рослые Гена и Пенсионер и маленькие, низкие Чебурашка и Евгений. По словам Родионова и Хлебникова, изначально фильм должен был называться «Дружба» и рассказывать о приключении современного гастарбайтера-Чебурашки в Москве. Человек, с которым он подружился, в итоге оказывался негодяем. При этом образ Чебурашки накладывался не только на современные реалии, но и на структуру новоевропейского плутовского романа, в первую очередь, «Похождений Жиль Блаза из Сантльяны» Алена Рене Лесажа.

Однако работа застопорилась. И тогда Хлебников предложил придумать современному Чебурашке какого-то парного персонажа. От испанской локации романа Лесажа оставалось сделать один шаг до «Дон Кихота». Так Чебурашка стал Санчо Пансой, а образ Дон Кихота наложился на Крокодила Гену. Пенсионер, как и Крокодил Гена, находит Евгения-Чебурашку, приехавшего из

некоей южной страны, и придает этому неведомому полуаморфному «ничто» форму. Гена наименовывает Чебурашку и помогает устроиться на новом месте. Пенсионер дает Евгению цель, которой отныне будет подчинено всё его существование.

Вторая «детская» интертекстуальная модель базируется на «Малыше и Карлсоне» Астрид Линдгрэн. Пластически Пенсионер маркирован как Малыш, а Евгений – как Карлсон. Но функционально всё наоборот. Пенсионер напоминает Карлсона, Евгений – Малыша. Несколько раз Пенсионер так и обращается к нему: «Малыш». Как и Карлсон, *спускается* к Евгению-Малышу в переход, где тот решил заночевать, и *поднимает* его на некую высоту – высоту «подвигов».

Карлсон, как и Пенсионер, поражает Малыша своей антилогикой: «Я прилечу за тобой приблизительно часа в три, или в четыре, или в пять, но ни в коем случае не раньше шести», – сказал ему Карлсон. Малыш так толком и не понял, когда же, собственно, Карлсон намеревается прилететь, и переспросил его. «Уж никак не позже семи, но едва ли раньше восьми... Ожидай меня примерно к девяти, после того как пробьют часы»⁷⁹.

Это напоминает сцену игры «Третий лишний», когда из трех картинок нужно назвать ту, которая выпадает из ряда. Пенсионер каждый раз отвечает неправильно, но при этом для объяснения своего решения использует логику. Это кажется невероятным, диким, но абсолютно логичным.

Есть в фильме и мотив обжорства. Пенсионер-Карлсон ест, оставляя голодным Евгения-Малыша. При этом как только Евгений «дорывается» до еды, Пенсионер тут же отрывает его, торопит. Карлсон тоже считает, что есть должен только он, Малышу еда ни к чему: «Ты обещал, что будешь мне родной матерью, а занимаешься тем, что набиваешь себе рот сладостями. Никогда еще не видел такого прожорливого мальчишки!»⁸⁰

Функция Дочери Пенсионера в этой модели совмещается с функцией Фрекен Бок – обе они мешают героям, обе представляют угрозу для их

⁷⁹ Киплинг Р., Линдгрэн А., Милн А.А. Маугли; Малыш и Карлсон; Винни Пух и все-все-все. М., 1985. С. 218.

⁸⁰ Там же. С. 229.

«приключений».

Оговоримся, что нам пришлось уйти от соблазна сравнивать «Сумасшедшую помощь» со всеми произведениями детской литературы, где есть пара «активный – пассивный герой». Мы останавливаемся лишь на тех случаях, где даны явные маркировки интертекстуальных связей.

Третья модель представляет собой аллюзии на книгу Алана Милна «Винни-Пух и все-все-все». Этих аллюзий немного. Во-первых, как и в случае с Карлсоном, это несовпадение пластической и функциональной маркировок. Пластически, как Винни-Пух, выглядит Евгений. В одной из сцен он прислоняется к плюшевому медведю, и к голове героя «прирастают» медвежьи уши. Евгений застревает между домами, как Винни-Пух застревает в норе Кролика. Евгений ломает дом уток, как Винни-Пух разрушает кроличью нору.

Но функционально роль Винни-Пуха закреплена за Пенсионером. Евгений – герой пассивный, конформный, он напоминает Пятачка. Неслучайно в самом начале фильма выстраивается ассоциативная связь между Евгением и свиньей. Именно Пенсионер-Винни-Пух всюду таскает его за собой, придумывает «приключения» и дает задания. Именно Пенсионеру-Винни-Пуху мерещатся вымышленные враги, напоминающие несуществующих животных, таких как Woozle, Heffalump, Busy Backson, Jagular. (Мы приводим их имена по-английски, опираясь на концепцию аналитического перевода Вадима Руднева⁸¹).

Напомним, что в финале Кристофер Робин посвящает Винни-Пуха в рыцари, что обнажает интертекстуальные связи книги Милна с романом Сервантеса. Неудивительно поэтому, что «винни-пуховская» модель присутствует в фильме, хотя авторы и признались, что не вводили ее специально. Видимо, внутренняя взаимосвязь этих двух текстов проявилась в интертекстуальной структуре картины.

Четвертая модель, связанная с образами детской литературы, в фильме

⁸¹ Винни Пух и философия обыденного языка. Алан Милн. Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу. / Аналитическая статья и комментарии В. П. Руднева. М., 2000.

проговорена буквально. Это «Приключения Чиполлино» Джанни Родари. После гибели Пенсионера Евгений возвращается домой, в Белоруссию. Он едет в плацкартном вагоне, напротив него сидит крепкий мужчина, который с аппетитом ест тушенку и с наглым видом поет:

Я – синьор

Помидор.

Красен я и пышен.

А служу я с давних пор

У помещиц – Вишен.

Я не репа, не морковь –

Мелочь огородная.

У меня под кожей кровь

Очень благородная.

Это фрагмент из знаменитой «Песенки синьора Помидора» (первоначальное название – «Песня старого Помидора»), написанной Самуилом Маршаком по мотивам сказки Родари для радиоспектакля⁸².

В сценарии была другая песня, специально сочиненная Александром Родионовым и стилизованная под хиты советской эстрады 70-х. Но на съемках актер Евгений Сытый вспомнил «Песенку синьора Помидора» и начал ее напевать. Режиссер принял решение включить в фильм именно ее. Решение, которое на первый взгляд кажется случайным, на самом деле оказалось очень точным.

Изначальная задача песни – вызвать у героя Евгения Сытого и зрителей ощущение чего-то неуместного и неприятного. Но получилось наложение песенного текста на повествовательную структуру фильма. Синьор Помидор ассоциируется с Годеевым. Оба они представляют власть, оба могут наказывать, бросить в тюрьму. И песенка Помидора после гибели Пенсионера от рук Годеева воспринимается как свидетельство торжества этой безумной власти. Значит, всё, к чему Пенсионер стремился, пошло прахом. Его миссия

⁸² Маршак С. Я. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. М., 1968. С. 32-33.

провалилась. И Евгений не смог ни помочь ему, ни защитить. И потому не может сдержаться и плачет. Чиполлино мертв. А когда лук режут на куски, слезы наворачиваются сами собой.

Ну и, наконец, третий аллюзивный пласт фильма. Он может показаться неожиданным – это пласт евангельских ассоциаций. Основанную на нем интертекстуальную модель можно назвать пунктирной. Она почти не проявлена. При этом самая явная евангельская ассоциация возникает в самом начале картины, она настраивает зрителя на определенный лад, дает некий ключ.

Представляется важным, что отсылки к Новому Завету не проговорены буквально, на уровне текста. Авторы очень аккуратно, бережно вводят их. В сцене знакомства героев Пенсионер входит в убежище Евгения, который прятался в подземном переходе. Герой Дрейдена опускается перед ним на колени и начинает растирать ему ноги. Пластически это не что иное, как мизансцена из Евангелия от Иоанна: «Иисус, <...> влил воды в умывальницу и начал умывать ноги ученикам и отирать полотенцем, которым был препоясан. Подходит к Симону Петру, и тот говорит Ему: Господи! Тебе ли умывать мои ноги? Иисус сказал ему в ответ: что Я делаю, теперь ты не знаешь, а уразумеешь после. Петр говорит Ему: не умоешь ног моих вовек. Иисус отвечал ему: если не умою тебя, не имеешь части со Мною» (Ин 13:3–8).

В фильме это выглядит как своеобразное посвящение в апостолы. Сценарист Александр Родионов рассказал, что имел в виду Евангелие, когда писал эту сцену, но не думал при этом о конкретном эпизоде омовения ног апостолам в начале Тайной вечери. Его задачей было ввести некий условный ряд неявных, едва угадываемых ассоциаций: кто-то вспомнит сцену омовения ног, кто-то – нечто другое. При этом Борис Хлебников признался, что не знал об этой аллюзии. Уже после премьеры ему сказало об этом несколько человек. «Если бы я имел это в виду, мне бы это помешало», – пояснил режиссер.

Между тем, параллель «Пенсионер – Христос» органично вписывается в интертекстуальную структуру фильма. Вспомним, что в последние полтора

века в культуре прочно закрепились параллель «Христос – Дон Кихот», и одним из тех, кто ввел ее в отечественную культуру, был Тургенев. Если учесть, что статья Тургенева находилась в пассивной памяти авторов фильма, то всё встает на свои места.

Вчитаемся в текст Тургенева: «Что выражает собою Дон-Кихот? Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, <...> доступную постоянству служения и силе жертвы. Дон-Кихот проникнут весь преданностью к идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать жизнью; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле»⁸³.

Идеал, который живописует Тургенев, – вне всяких сомнений, идеал христианского служения. Тургенев подробно останавливается на жертве Дон Кихота – на эпизоде, когда незадолго до смерти героя по нему пришлось стадо свиней: «Попирание свинными ногами встречается всегда в жизни Дон-Кихотов – именно перед ее концом; это последняя дань, которую они должны заплатить грубой случайности, равнодушному и дерзкому непониманию... Это пощечина фарисея... Потом они могут умереть. Они прошли через весь огонь горнила, завоевали себе бессмертие – и оно открывается перед ними»⁸⁴.

Мишель Фуко отмечает, что «безумие есть самое низменное проявление человеческой природы, которое Бог принял в своем воплощении, дабы показать, что нет в человеке ничего столь нечеловеческого, чего нельзя было бы искупить и спасти; крайняя точка человеческого падения была возвеличена навеки присутствием Бога»⁸⁵.

«Подвиги» Пенсионера уподоблены крестному пути. Герой встает на него в последний период жизни, что соотносится с тремя годами служения Иисуса – тремя последними годами Его земной жизни. Пенсионера предает Евгений – так же, как апостол Петр предает Христа. Троекратному отречению Петра

⁸³ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Т. 5. С. 332.

⁸⁴ Там же. С. 345.

⁸⁵ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 167.

соответствует тройное предательство Евгения: сначала он проспал драку с Годеевым, затем исчез с места убийства и, наконец, трусливо сбежал от Дочери Пенсионера, не набравшись мужества сообщить о том, что случилось с ее отцом.

Но, согласно жизнеописанию Христа, вслед за Распятием непременно следует Воскресение. Есть оно и в фильме «Сумасшедшая помощь». Мы видим, как Дочь пришла в опустевшую квартиру отца, чтобы устроить поминки. Кроме нее в доме никого нет – видимо, некого было приглашать. Вдруг начинает дребезжать холодильник. Героиня Анны Михалковой встает. Она почувствовала чье-то незримое присутствие. Она ложится на диван. Но он страшно скрипит, и женщина поднимается. Какая-то сила заставляет ее выбежать на улицу. Она видит, как откидывается крышка мусорного бака. Сомнений не остается: это Пенсионер.

В это же время Евгений за сотни километров от Москвы, в своей деревне никак не может уснуть. Диван так же страшно скрипит. Евгений вдруг вскакивает и бежит на почту – звонит в квартиру Пенсионера. Но Дочь уже вышла на улицу. Евгений не дозванивается. Складывается впечатление, что Пенсионер уже за порогом земного бытия пытается сделать последнее доброе дело – соединить Дочь и Евгения. И, как в случае со всеми предыдущими добрыми делами, у него ничего не получается.

Однако в последнем кадре мы видим Дочь и Евгения, идущих рядом. Что это – перед нами то, чего нет в реальности, но что очень хотел бы видеть Пенсионер? Или у него на самом деле получилось сделать последнее доброе дело? Думается, каждый зритель выберет свой вариант. В любом случае этот финальный кадр, ретроспективно опрокинутый зрителем на сложную интертекстуальную структуру фильма, рассеивает все сомнения. Эта история, конечно же, вовсе не о проблемах гастарбайтеров или никому не нужных стариков. Это история о любви в ее христианском значении – любви-агапе, которая прячется под маской безумия. Название фильма, которое придумал сын Бориса Хлебникова, представляется в этом смысле очень точным. Помощь,

направленная на весь мир и исходящая от безграничной любви к этому миру, сегодня выглядит ненужной, бессмысленной, жалкой. Про такое отношение к жизни говорят, что на него способны только сумасшедшие.

Однако возникает вопрос: не слишком ли эклектичной получилась интертекстуальная структура, в которую включены аллюзии на столь разные тексты – от «Дон Кихота» до «Крокодила Гены» и от «Приключения Чиполлино» до Евангелия. Думается, что ощущение эклектичности обманчиво. Все три пласта – отсылки к образам мировой классики, детской литературы и евангельской истории – рифмуются друг с другом.

«Подвиги» Пенсионера уподоблены крестному пути. Дон Кихот еще в XIX веке стал восприниматься как своеобразный субститут Христа. Поприщин предварил появление Голядкина, а Голядкин, в свою очередь, – князя Мышкина, который так же, как Дон Кихот, уподоблен Христу. Смеховое – детское – начало снижает пафос этих аллюзий, спускает нас с небес на землю. И при этом ненавязчиво возвращает к евангельским ассоциациям: «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф 18:2–3).

Таким образом, интертекст является глубинным уровнем композиционного построения, коды могут считываться, а могут и не считываться зрителем, не являются затруднениями для восприятия. Однако есть и прямо противоположная стратегия, когда автор не прячет интертекст на глубину, а напротив, выводит его на поверхность.

3.2 Интертекст как поверхностная структура сценария

Непревзойденным мастером интертекстуальных игр со зрителем является классик американского кино Вуди Аллен. В его фильмах, таких как «Всё, что вы хотели знать о сексе» (1972), «Энни Холл» (1977), «Ханна и ее сестры» (1986) поле для игры спрятано от глаз рядового зрителя и открыто лишь для зоркого взгляда знатока-синефила. Однако Аллен мастерски владеет и прямо противоположной стратегией, которую блестяще продемонстрировал в картине «Полночь в Париже» (2011).

Здесь интертекст – поверхностная структура, обнаженная, явная, открытая. Герой – американский сценарист Гил – оказывается в Париже 1920-х. Он встречается с известными писателями, критиками, художниками. И каждая встреча есть код. Точнее, код – сам персонаж, которого встречает главный герой. Если зритель узнаёт этих персонажей, он входит в кинотекст и чувствует себя в нем комфортно, если не узнает – текст выталкивает его.

На протяжении всего фильма Аллен играет со зрителем в кошки-мышки, то усложняет задание, то упрощает, зритель на время расслабляется и тут же получает задание «под звездочкой».

Начинается фильм совсем безобидно – первые четыре минуты идут открыточные виды Парижа. Даже если зритель никогда не был в этом городе, он безошибочно узнает Эйфелеву башню, Лувр и Сакре-Кер. Потом начинается несколько легкомысленная история про сценариста и его невесту, герои попадают в Версаль, музей Родена, галерею Оранжери. Ничего неожиданного, этакая «греза о Париже». Герои встречают американского профессора-всезнайку, герой объявляет его «псевдоинтеллектуалом», зритель, разумеется, должен внутренне согласиться, что его-то причислили, напротив, к интеллектуалам настоящим.

И тут же происходит сбой. Герой оказывается в Париже 1920-х и встречает некоего человека за роялем, которым восхищается. Подразумевается, что подлинные интеллектуалы должны узнать его по одной только мелодии. И только спустя 12 минут Аллен называет его имя – Коул Портер, американский

композитор, живший в Париже 1920-х, легендарная фигура, известная, однако, немногим. Таким образом, первая функция алленовского кода – фатическая, установление контакта, игра в подлинного и неподлинного интеллектуала.

Дальше зритель должен вздохнуть с облегчением: герой встречает Фрэнсиса Скотта и Зельду Фитцджеральдов, причем ничего угадывать не нужно, они сами же в первые секунды и представляются. Следующий шаг – вновь в сторону облегчения работы зрителя. Герой вместе с Фитцджеральдами отправляются на вечеринку в дом знаменитого Жана Кокто. Очередная ступень – еще более явная «игра в поддавки»: появляется Эрнест Хемингуэй, который говорит, что едет к Гертруде Стайн. Итак, новые правила установлены: герой оказывается в Париже 1920-х, среди самых известных деятелей культуры первой половины века, которые входили в так называемый кружок Гертруды Стайн.

Для тех зрителей, которые лишь поверхностно знакомы с историей культуры XX века, Аллен специально начинает вторую ночь в 1920-х годах прямо в гостиной Стайн, где она сидит под своим знаменитым портретом кисти Пикассо. Тут же появляется человек с прилизанными волосами, который говорит на испанском. Возникает подозрение, что это, видимо, и есть Пикассо. Через несколько секунд звучит его имя – «Пабло», а спустя три минуты и фамилия – «Пикассо». Таким образом, Аллен дает систему подсказок – для зрителей с разной гуманитарной подготовкой. Причем сам этот метод можно назвать запоздалой верификацией. Практически вся работа с отсылочными кодами в картине построена по этому принципу. Сначала в разговоре произносится имя «Амедео», спустя пару минут догадка подтверждается – произносится «Модильяни».

Третья ночь вновь начинается с режиссерской ловушки. Герой танцует с женщиной, у которой мужская прическа. Произносится ее имя – Джуна Барнс, однако оно мало что скажет тем, кто не знаком с историей американской литературы и американского феминизма. Далее упоминается Арчибальд Маклиш, тоже не самая известная широкому зрительскому кругу фигура. И как

только зритель убеждается, что он не выдержал алленовского испытания на «подлинный интеллектуализм», появляется Эдриан Броуди в образе Сальвадора Дали – с тростью, усами и рассуждениями о носорогах. Рядом с ним два человека – один в костюме, с прилизанными волосами, похожий на Луиса Бунюэля. Через пару секунд называется имя «Луис». И еще через пару секунд дается прямой ответ – Луис представляется: «Бунюэль». Следом представляется Ман Рей. Кружок сюрреалистов распознан, реноме реципиента восстановлено.

Это волнообразное движение – затруднение и облегчение распознавания кода – сопровождает зрителя весь фильм. Всего таких персонажей-кодов двадцать. Их условно можно разделить на три группы. Представители первой группы появляются собственной персоной (Матисс, Том Элиот), представители второй только упоминаются (Жорж Брак), персонажи из третьей группы не обозначены впрямую, а маркированы лишь визуальными образами: костюмом, гримом, интерьером. В случае с Людовиком XIV мы видим узнаваемую фигуру, парик, Зеркальную галерею Версаля.

И есть лишь два исключения, две проверки на прочность, которые придумывает для своего зрителя Аллен. Первая – это разговор героя с Бунюэлем о его будущем фильме, который должен быть построен на том, что его герои не могут выйти из комнаты. Даже если не вполне понятно, какой именно фильм имеется в виду, код срабатывает, и зритель смеется. Но если код распознан со стопроцентной точностью, комический эффект усиливается.

Многие зрители и даже критики попались в ловушку Аллена, воспринимая это как отсылку к «Андалузскому псу» (1929) и «Скромному обаянию буржуазии» (1972). Однако в «Андалузском псе» нет упомянутого сюжетного хода, а в «Скромном обаянии буржуазии» герои не могут поехать, но не выйти из комнаты. Здесь Аллен обыгрывает фильм «Ангел-истребитель» (1962), один из самых ярких, но не самых известных широкому кругу фильмов испанского режиссера.

Вторая ловушка – образ загадочной девушки Адрианы, возлюбленной и

Пикассо, и Хемингуэя, в которую влюбляется и главный герой. Вспоминается «муза» Хемингуэя Адриана Иванчич. Однако в тот момент, когда происходит действие фильма, она еще не родилась, то есть этот персонаж наполовину реальный, а наполовину вымышленный.

Таким образом, игра, в которую нас втягивает режиссер, довольно хитра и в деталях непредсказуема. Тем более что помимо 1920-х, мы оказываемся в «бель эпок», в легендарном кафе «Максим», и в XVII веке.

Перед нами разворачивается настоящий тест на знание истории культуры. Если фатическая функция не сработала, то игровая просто не включается. Причем в фильме Аллена эти механизмы – фатический и игровой – парные. Фатическая функция есть не просто у первых, установочных кодов в начале картины, но у каждого нового кода. И если она не сработала, каждый код становится барьером, блокировкой.

Таким образом, вторая стратегия заключается в том, что игровое пространство интертекста является поверхностной, сюжетообразующей структурой, распознавание которой необходимо для восприятия кинотекста, без этого распознавания восприятие будет затруднено.

Еще большую драматургическую нагрузку интертекстуальная композиция несет в фильме Валерия Рубинчика «Кино про кино» (2002) по сценарию классика отечественной кинодраматургии Анатолия Гребнева. «Кино про кино» – это фильм-разоблачение: в нем иронично показан кинопроцесс изнутри. Но, пожалуй, еще в большей степени – это фильм-манифест: Рубинчик снял его после семи лет молчания. Но это и фильм-прощание. Он оказался последней работой Гребнева, который погиб летом того же 2002 года.

Фабулой фильма становится не столько процесс съемок фильма, сколько процесс переписывания сценария. Режиссер Виталий Сергеевич (Валерий Николаев) снимает картину по сценарию маститого кинодраматурга Льва Андреевича (Евгений Стеблов). Свой день рождения сценарист встречает на съемочной площадке: он хочет контролировать все этапы реализации своего замысла, поэтому беспрестанно вмешивается в творческий процесс – дает

советы молодой актрисе Асе (Ольга Сутулова), обсуждает роли со «звездами» – востребованным Славой Гаврилиным (Алексей Кортнев), молодящимся Георгием Ивановичем (Станислав Любшин) и живущей прошлым Татьяной Юрьевной (Татьяна Лаврова).

Композиционное решение картины маркировано жанровыми структурами, доминирующими в тот или иной момент действия – съемок фильма. Длинная экспозиция (около 40 минут экранного времени – более трети картины) посвящена съемкам триллера. Но в разгар работы, когда натура уже снята и остались съемки в интерьере, на площадку приезжает продюсер Николай Жильцов (Федор Бондарчук). Ему решительно ничего не нравится, и в первую очередь – сценарий. И так как Автор оказывается «под рукой», Продюсер резко меняет концепцию.

По иронии Рубинчика и Гребнева, именно малограмотному и амбициозному Продюсеру отдан страстный монолог о том, что зритель устал от погонь, перестрелок и бандитов с проститутками в качестве главных героев. Теперь продюсер требует превратить проститутку в тургеневскую девушку, которая должна читать набившие оскомину стихи из школьной программы. Сценарист подсказывает Продюсеру: «Вы, видимо, хотите поменять жанр». Тот с радостью соглашается: долой триллер, отныне мы снимаем мелодраму. Герой Бондарчука уезжает, и съемки мучительно продолжают. Автор пишет «по ходу пьесы», актеры путаются в вариантах сценария, режиссер перестает понимать, что он снимает.

Но вскоре следует второй поворотный пункт – вновь, с очередной инспекцией, появляется продюсер. Теперь мелодрама, как и триллер, летит в корзину. Эпизодическая роль Татьяны Юрьевны становится главной. Фильм превращается в музыкальную драму о стареющей актрисе и ее несыгранных ролях.

Кульминация картины – почти абсурдистская сцена празднования дня рождения одного из членов съемочной группы, причем никто не знает, кого именно – виновника торжества нет. Выясняется, что это ассистент режиссера

Саша. Но на празднике он так и не появляется: накануне Ася отказалась выходить за него замуж, и он уехал. Режиссеру передают оставленную Сашей хлопушку. Это принципиальная для понимания фильма сцена – на месте человека оказывается его чистая, «оголенная» функция. Думается, что именно осознание этой случайной, самой реальностью подброшенной метафоры становится последней каплей – Режиссер взрывается и вслед за своим ассистентом выходит из проекта.

И всё же сюжет фильма здесь намного сложнее, глубже и многограннее фабулы. Как справедливо отмечает кинокритик Лидия Маслова, «Валерий Рубинчик тонко чувствует природу страшного и искушен в психологии любовных отношений, но его триллер не просто триллер, и его мелодрама – всегда больше, чем мелодрама»⁸⁶.

Нечто большее, глубинное просматривается главным образом за счет игры с реальностью, которую ведут Рубинчик и Гребнев. Картина начинается с «обманки»: мы видим головокружительную погоню, которая оказывается фикцией, – выясняется, что это съемки фильма. Финал картины – двойная «обманка»: после декларативного ухода режиссера мы вновь видим всю съемочную группу, которая во главе с ним мчится куда-то на платформе. Значит, он все-таки не покинул проект. Затем границы кадра расширяются, и мы видим, что съемочная группа стоит на месте, а движется фон. Весь фильм, таким образом, – это бег на месте, иллюзия движения, иллюзия действия.

Режиссера Виталия Сергеевича лишь условно можно назвать главным героем. Как отметил критик Виктор Распопин, «в картине, по существу, нет больших ролей – все эпизодические»⁸⁷. В экспозиционной части фильма на первый план выходит молодая актриса Ася, во второй половине – пожилая актриса Татьяна Юрьевна. Финал тоже не проясняет, чья это история. И заключительная сцена с «расширением» границ кадра – своеобразный намек на то, что эта картина о чем-то большем, чем просто о съемках какого-то

⁸⁶ Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Часть 1. Кинословарь. Т. III. СПб, 2001. С. 35.

⁸⁷ Распопин В. Кино про кино // Сinema. Краткий обзор фильмов: сайт. 2003. URL: <http://kino.websib.ru/article.php?no=969> (дата обращения: 13.11.2010).

конкретного фильма. Становится прозрачным смысл названия – авторы намеренно не воспользовались привычной формулой «фильм о фильме». Это именно «Кино про кино» – некое метавысказывание об отечественном кинематографе, вступившем в новый век своей истории.

Перетекания сюжета фильма от одного «узлового момента» к другому (здесь трудно говорить о жестком составе событий), смена героев на переднем плане повествования, зыбкость конструкции подчеркнута центральной особенностью фильма – интертекстуальностью.

В «Кино про кино» именно интертекст является своеобразным двигателем сюжета, стержнем, на который нанизаны «сюжетные узлы», специфическим способом повествования. Можно говорить об особом композиционном решении – интертекстуальном. Семен Фрейлих замечает, что в фильме Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», механизмом, толкающим сюжет вперед, является не фабула, а монтаж. В картине «Кино про кино» таким способом движения сюжета является интертекст.

Интертекст здесь разворачивается на двух уровнях. Во-первых, на уровне включения собственно кинематографических цитат и аллюзий. Съемки фильма проходят в бывшем Доме творчества Союза кинематографистов. Кто-то из членов группы находит старые афиши классических советских кинокартин «Пышка», «Трактористы», «Летят журавли», хлопушку с надписью «Солярис», портреты Михаила Ромма, Андрея Тарковского, которые словно с укором смотрят на режиссера Виталия Сергеевича.

А сам он во снах видит кадры из «Зеркала» Андрея Тарковского, «Восьми с половиной» и «Ночей Кабирии» Федерико Феллини. Представляется крайне существенным, что это за кадры. Первый сон – это Режиссер (Марчелло Мазтроянни), парящий над автомобильной пробкой. Во втором случае это зависшая под потолком избы Мать (Маргарита Терехова), в третьем – идущая Кабирия (Джульетта Мазина), улыбающаяся сквозь слезы. Это не просто узнаваемые кадры из известнейших картин. Это кадры из фильмов-исповедей, но, пожалуй, самое главное – это кадры движения, причем «движения вопреки»

– вопреки пробке, вопреки силам гравитации, вопреки личной трагедии. Они удивительным образом рифмуются с финальной сценой – бегом на месте, иллюзией движения. Режиссер снимает одно, а мечтает о другом. Сновидческая реальность (бессознательное режиссера) в экзистенциальном смысле оказывается подлинной реальностью, «более настоящей», чем физическая, обыденная реальность (съемки фильма).

На ту же идею работает и второй интертекстуальный пласт – литературный. Речь Сценариста беспрестанно перемежается цитатами – от Михаила Лермонтова («Белеет парус одинокий») до Осипа Мандельштама («Бессонница, Гомер, тугие паруса...»). К середине картины эти литературные реминисценции оказываются настолько «утопленными» в речь Автора, что зритель перестает различать цитаты и его собственные реплики.

Еще более яркий пример интертекстуальных включений – сцена съемки монолога Татьяны Юрьевны. Актриса давно не снималась, для нее это очень сложный момент, она волнуется и из-за бесконечных переделок сценария путает текст. Режиссер разрешает ей наговорить «рыбу» – все, что приходит в голову, – а реальный текст будет подложен потом, на озвучании. Монолог Татьяны Юрьевны – это удивительный по красоте и силе воздействия пастиш, сотканный из цитат, переходящих одна в другую без перерыва, без маркировки. Актриса читает Александра Блока («Они расстались без печали»), Антона Чехова (реплику Елены Андреевны из «Дяди Вани»: «Вы безрассудно губите человека, и скоро благодаря вам на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою») и Анну Ахматову («Я улыбаться перестала»).

Как и цитаты из фильмов, все эти фрагменты объединены одной темой, которая выражена стихами Ахматовой: «Одной надеждой меньше стало». Это тема увядания, осени, прощания. Но печаль оказывается светлой – «одною песней больше будет», пусть даже эту песню создадут другие поколения. Под интертекстуальностью здесь скрывается манифест, обращение к зрителю нового века.

Но это манифест не только авторов, но и всей съемочной группы фильма «Кино про кино». Среди найденных в завалах старых афиш – портрет Лели из «Девяти дней одного года». С фотографии на нас смотрит исполнительница этой роли Татьяна Лаврова – не только персонаж фильма Татьяна Юрьевна, но и реальная актриса Татьяна Лаврова. В сцене последнего застолья Сценарист произносит стихи «Я сердце потерял в Арбатском переулке», после чего признается: «Стихи мои». Но это стихи не сценариста Льва Андреевича, их автор – сам Евгений Стеблов. Границы кинотекста окончательно разрушаются, перед нами – не персонажи, а реальные люди.

«И вот тогда возникает горькое – тема не востребоваемости профессии, порой сжигающей, сжигающей души и жизни, – пишет кинокритик Марина Мурзина. – И все же это кино, кино штрихов, почти живописных по красоте «картинок»-кадров и киноэтюдов – о любви. К кино, конечно же. Но и к жизни, из которой оно прорастает. И к людям, которые его творят»⁸⁸.

Подтверждением этой мысли служат взаимовлияние текста и интертекста в этом фильме. С одной стороны, изменение текста – в данном случае авторитарная смена жанровой интонации – рождает ответную реакцию – интертекстуальный протест, который можно трактовать как протест культуры против невежества. И в конечном счете отсылочные коды интертекста становятся слышимыми, артикулируются, превращаются в Текст. Услышав пастиш-центон в исполнении Татьяны Юрьевны, Продюсер принимает новое «жанровое» решение. «Насмотревшись» интертекстуальных снов, Режиссер принимает ответное решение – отказаться от съемок.

Формально (фабулярно) фильм заканчивается прекращением существования Текста – съемки фильма остановлены. Но фактически в финальной сцене мы видим, что процесс «текстопорождения» продолжается. Пусть иллюзорное, но это все же движение. А движение – это суть кино, заложенная в самом значении слова «кинематограф» – «изображение

⁸⁸ Мурзина Мария. Признание в любви. – Аргументы и факты. – 12.03.2003 // Кинозал. История кино: сайт. 2010. URL: http://www.kinoek.ru/kinoarc/Priznanie_v_lybvi_film.html (дата обращения: 13.11.2010).

движения». И в этом смысле это действительно кино про кино, про тайны его природы.

Самое любопытное и неожиданное, что интертекстуальными стратегиями начинают активно пользоваться те, кому подобные эксперименты всегда были малоинтересны. В частности, один из самых прямолинейных режиссеров современности – Клинт Иствуд. В картине «Дж. Эдгар» (2011) он последовательно выстраивает две интертекстуальные линии. На поверхности – отсылки к «Гражданину Кейну» Орсона Уэллса. Исполнитель главной роли Леонардо Ди Каприо загримирован под Кейна, смерть героя мизансценически «совпадает» с тем, как показана смерть Кейна. А на глубине – отсылки к итальянскому кино, в первую очередь к «Гибели богов» Лукино Висконти (1969) и «Конформисту» Бернардо Бертолуччи (1970). Иствуд вслед за титанами итальянского кинематографа поднимает тему девиантной и компенсаторной природы насилия. Гувер зарифмован с Мартином фон Эссенбеком и Марчелло Клеричи.

Пара «Ди Каприо-Кейн» выстроена и в картине «Великий Гэтсби» (2013, реж. Баз Лурман), в этом фильме даже поместье Гэтсби выглядит как Ксанаду. Роман Фицджеральда прочитан через «Гражданина Кейна».

Подобные примеры появляются всё чаще. Интертекстуальность как модель управления зрительским восприятием и пространство игры всё активнее проникает в жанровый кинематограф, обновляя и обогащая его. Интертекстуальность проникает и в блокбастеры, такие как «Тихоокеанский рубеж» (2013, реж. Гильермо дель Торо), «Первый мститель» (2011, реж. Джо Джонстон), «Первый мститель: Другая война» (2014, реж. Энтони Руссо, Джо Руссо). Возникает двухуровневая модель зрительского восприятия: подростки воспринимают поверхностный, аттракционный пласт, а на взрослого зрителя ориентирован глубинный интертекстуальный пласт, наполненный отсылками к фильмам, культовым для поколений 30-40-летних.

ГЛАВА 4.

САМОРАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ

КАК СПОСОБ ПОСТРОЕНИЯ СЦЕНАРИЯ

Для неклассической наррации характерно постоянное присутствие нарратора, напоминание о том, что помимо самой истории есть способ ее рассказывания, и перед нами конструкция, а значит, существует тот, кто эту конструкцию создал.

Однако можно выделить две композиционные модели, которые построены на мнимом отсутствии нарратора, его самоликвидации. Нарратор, разумеется, в них есть, но тщательно скрывает свое присутствие, прячется. Собственно, эти модели и есть разные способы «игры в прятки».

4.1 Эллиптическая конструкция и система пропусков в развитии действия

В рамках Московского кинофестиваля 2012 года прошла ретроспектива немецкого кино. Десять российских кинокритиков выбрали себе каждый по десятилетию, и из него – фильм, это десятилетие представляющий. Нулевые «достались» Михаилу Ратгаузу. И в качестве своеобразной визитной карточки эпохи он представил на суд московской публики картину Ангелы Шанелек «После полудня», созданную в 2007 году.

Ангела Шанелек – один из крупнейших представителей современного немецкого кино, она входит в знаменитую тройку кинорежиссеров, которые объединились в так называемую «берлинскую школу». Сейчас это полтора десятка человек, из которых нужно назвать еще двоих «основателей» – Кристиана Петцольда и Томаса Арслана. А также присоединившихся к ним Кристофа Хоххойзлера, Марена Аде и Ульриха Кёлера.

Как отмечает исследователь эстетики минимализма в современном кино Данила Липатов, «берлинцам» «удается умело интегрировать как приемы

повествовательной и изобразительной экономии минималистов-классиков (Робера Брессона, Жан-Мари Штрауба, Даниэля Юйе, Микеланджело Антониони, Теодора Дрейера), так и наиболее прогрессивные способы кинематографической редукции, встречающиеся в фильмах современных европейских и азиатских режиссеров (Цзе Джанке, Карлос Рейгас, Бруно Дюмон)»⁸⁹.

Представители «берлинской школы» снимают кино, основанное не на событиях, а на наблюдении за тягучей повседневностью, не на быстрой смене кадров, а на длительности, медлительности, статичности, не на внятных каузальных связях, а на пропусках, пунктирности, конспективности сюжета. Их интересует не национальная история, касание которой всё еще болезненно, а современность. Главный принцип «берлинской школы» называют редукцией – причинно-следственных связей, интриги, монтажа – тотальной редукцией выразительных средств.

«Берлинская школа», – отмечает Липатов, – призывает режиссеров отказаться от гипертекстуальных нарративных стратегий постмодернизма и вернуться к чистому кино, близкому идеалам Андре Базена. В рецензии на главный шедевр неореализма «Похитители велосипедов» Базен пишет: «Ни актеров, ни сюжета, ни режиссуры; словом, в идеальной эстетической иллюзии действительности – никакого кино». Таков идеал реализма А. Базена и режиссеров «Берлинской школы»⁹⁰.

Вторым человеком, на плечах которого стоит «берлинская школа», является Микеланджело Антониони, который прятал сюжетные узлы за кадр. Что произошло на скалистом острове в море («Приключение», 1960) или лондонском Мэрион-парке («Фотоувеличение», 1966), зритель так и не узнает. Такой принцип композиционного построения сценария и фильма близок к феномену, который давно описан и назван специалистами по риторике и лингвистике, – к эллиптическим конструкциям. В переводе с древнегреческого

⁸⁹ Липатов Д. Эстетика минимализма в современном немецком кинематографе: нарративные стратегии. // Международный журнал исследований культуры. – 2012. - № 2 (7). – С. 136.

⁹⁰ Там же. С. 137.

языка слово «эллипсис» означает «опущение, недостаток». В кино эллипсис служит средством выражения дискретности экранного времени, представляет собой систему пропусков незначительных подробностей. «Берлинская школа» работает с усложненной формой эллипсиса, когда за кадром оказываются, напротив, значительные, ключевые события, обязательные сцены.

Фильм Ангелы Шанелек «После полудня» построен на системе пропусков главных, сюжетообразующих элементов. Средняя длина одного плана – минута, кадры преимущественно статичные. Героев часто нет в кадре, мы слышим реплики за кадром. Не используется классический способ показа диалога – «восьмерка»: мы видим лишь одного говорящего, второй остается вне поля зрения камеры. Или наоборот: видим слушающего, но не говорящего. Да и сами диалоги построены не на репликах, а на паузе. Но это не пауза неловкости или пустоты, это пауза непонимания. Персонажи постоянно переспрашивают друг друга:

- Скажи что-нибудь.
- Что ты сказал?
- Ты не слушала.
- Ты думаешь, что...
- Нет.

Часто вопросы и вовсе повисают в воздухе – остаются без ответа. Есть странные склейки – «двойные уходы». В одной сцене герои в городе, собираются уезжать. Склейка – и герой снова выходит, но уже из дома. Возвращение и необходимость выйти еще раз – вырезаны. Еще один двойной уход – герой у соседей, говорит, что ему пора домой. Склейка – и он выходит, но уже из своего дома. И это выглядит не как привычная дискретность кинематографического времени, а как нелогичность, скачкообразность повествования.

Правда, в отличие от других картин Шанелек, например, «Марселя» (2004) эта редукция здесь выражена не так явно. За редким исключением она не «режет» глаз и ухо. Происходит это за счет сосуществования двух нарративных

структур – поверхностной и глубинной. Поверхностная, эллиптическая – это современность. Глубинная, интертекстуальная – это Чехов и его «Чайка». Режиссеру удастся работать одновременно в двух регистрах, использовать две модели композиционного построения, две стратегии деавтоматизации зрительского восприятия.

Действие происходит в пригороде Берлина, который очень напоминает дачный поселок. Многоквартирные дома стоят на берегу озера. Как и в первом акте пьесы Чехова, озеро постоянно «маячит» на заднем плане. Герои выходят к нему, купаются, загорают. Или же постоянно о нем говорят.

В квартире живет пожилой человек Алекс, который часто болеет. За ним присматривает его племянник, начинающий писатель Константин. У Константина есть девушка Агнес, их соседка. Она учится в другом городе, и приехала домой на летние каникулы. В квартире Алекса часто бывает ее младший брат Мимми. Сама Шанелек играет мать Константина и сестру Алекса Ирене, известную актрису. Она бывает здесь лишь наездами. Однажды она приезжает с новым бойфрендом – успешным писателем Максом.

Итак, перед нами Аркадина и Треплев, у них даже остались чеховские имена – Ирене и Константин. Место действия – усадьба Сорина – превратилось в квартиру Алекса. Есть Нина Заречная – соседка Агнес. Как и Нина, она не может здесь бывать постоянно. И, как Нина, в финале она уезжает. Добавлен только один новый персонаж – Мимми. Таким образом, перед нами четыре поколения – старшее, среднее, молодое и подрастающее.

Отношения между героями по-чеховски запутанные. Шанелек сохранила два любовных треугольника: «Треплев – Заречная – Тригорин» и «Заречная – Тригорин – Аркадина». Но в фильме они ослаблены. Нет влюбленности, страсти, измены, есть лишь вялый взаимный интерес Макса и Агнес. Эта вспышка интереса вызвана кризисом отношений – Агнес с Константином и Макса с Ирене.

Именно кризис уже существующих отношений, а не новые отношения. Вот предмет, который занимает Шанелек. Она строит действие на трех пружинах –

конфликте Константина с матерью, его же конфликте с Агнес, конфликте Ирене и Макса. Макс/Тригорин уже не выступает катализатором действия. Здесь нет никакого действия. И практически нет событий.

Собственно, при анализе драматургии картины можно очень условно говорить всего о четырех событиях – а) приезде Ирене, б) приезде Макса, в) бегстве Агнес и г) самоубийстве Константина. Но события эти очень странные. Драматическое событие – это, как правило, изменение в течении действия. Однако приезд Ирене – это лишь экспозиция, с его помощью мы узнаем, кто есть кто. Приезд Макса не меняет ровным счетом ничего – все отношения уже запутались, он лишь помогает продемонстрировать этот клубок. Отъезд Агнес (Ирене назовет его бегством) вообще происходит за кадром, мы лишь узнаем о нем от Ирене.

И, наконец, самоубийство Константина вообще не выглядит свершившимся фактом. Сначала мы видим молодого человека со спины. Лишь по движениям и звуку мы понимаем, что он выдавливая таблетки из упаковки и запивает их водой. Лишь вторая и третья горсть показаны впрямую.

В фильме вообще много решено с помощью звука. Все действия озвучены на предельной громкости. Преувеличенно отчетливо даны стук каблучков, шуршание одежды, стук клавиш на компьютере, даже прожевывание пищи. Такое впечатление, что звук здесь важнее изображения. И на этом звуковом эффекте построен финал. Мы видим, как Константин, напившись таблеток, заплывает на плот посреди озера и ложится на него. Ирене видит это, решает, что сын просто загорает, и уходит. И тут же режиссер уводит изображение в черное, дает финальные титры, но оставляет звук последней сцены. Неразличимые голоса, шум трассы. Ты напряженно ждешь всплеска. Но его нет.

Удивительный финал – уже не вполне чеховский, а скорее гауптмановский. При первом просмотре возникает ощущение, что всплеск был. Но позднее, при повторном просмотре, убеждаешься, что Шанелек вводит зрителя в заблуждение. К шуму трассы и голосам действительно в какой-то момент

присоединяется всплеск воды, но такой невнятный, что его невозможно принять за трагическую развязку «Одиноких». Тем более, что ухо помнит подчеркнутую преувеличенность всех звуков в картине.

И получается очень странный финал. С одной стороны, мы видели своими глазами, что юноша напился таблеток. С другой стороны, мы можем предположить, что Ирине почувствует неладное, доплывет до плота и успеет спасти сына. Самое главное событие, как и у Чехова, остается за кадром. Однако у Чехова мы слышим выстрел и реплику «Константин Гаврилыч застрелился». А здесь нет ни шума, ни текста.

Но самое интересное, что «Чайка» никак не маркирована, не заявлена автором. Текст пьесы полностью заменен. Лишь два персонажа сохранили чеховские имена. Остались некоторые ситуации – например, Ирине хочет уехать в город, но машина не заводится. Это напоминает ссоры Аркадиной с Шамраевым из-за лошадей, которых никогда нет.

Все отсылки к Чехову и русской культуре растворены в атмосфере. Мы видим залитый солнцем дом, веранду с колоннами, на которой стоит большой обеденный стол, вазочку с вишнями, озеро, философствующих героев, запутанный клубок взаимоотношений, слышим музыку Рахманинова (однажды Ирине вскользь замечает, что любит Рахманинова).

Если не знать, что здесь использована фабула «Чайки», ее можно и не сразу отыскать. Многие зрители удивлялись: а где же здесь «Чайка»? И возникает вопрос: а в каких отношениях находится фильм с пьесой? С одной стороны, перед нами классический вариант экранизации «по мотивам». Но мотивов остается не так уж много, и их не обнажают, а наоборот, как будто намеренно прячут, скрывают.

Многие ситуации и образы намеренно перевернуты. Алекс, в отличие от Сорина, – уставший от жизни человек, потерявший ко всему интерес. Однажды он, подобно Сорину, вырывается в город. Ему хочется мороженого. Но, пока официант его несет, у Алекса пропадает желание.

Пропало желание жить и у остальных персонажей. Ирине, в отличие от

Аркадиной, никогда не бывает в приподнятом настроении, она всегда усталая, измученная, молчаливая. Агнес лишь в итоге (подобно Заречной) отвергает Константина. Но сначала он отвергает ее: «Я понял, что потерял тебя». Когда она готова дарить ему свою любовь, он не готов ее принять. Когда понимает, что ему нужна ее любовь, она исчезает.

Иначе, в сравнении с пьесой, разворачиваются отношения и между матерью и сыном. Мотив ревности к Макс/Тригорину (и из-за матери, и из-за писательских амбиций) сохранен. Но Ирене не считает сына неудачником, не бросает ему в лицо слова «приживал» и «оборвыш», как это делает Аркадина. Даже момент попытки самоубийства Треплева здесь вывернут наизнанку. Ирене входит в кухню и видит Константина у раковины, который стоит и к ней, и к нам спиной. Она иронично спрашивает его: «Ты что, делаешь харакири»? И вдруг подбегает к нему, вырывает из рук некий предмет, и мы видим кровь. Но это не его, а ее кровь. Она нечаянно поранила себя ножом. И до конца фильма не сын, а мать будет носить повязку. Была ли попытка самоубийства или она лишь померещилась матери – неясно. В пьесе есть тема вины матери, Аркадина сама проговаривает это. Здесь этот момент смазан, неочевиден, редуцирован.

Итак, эллипсис и редукция – главные механизмы, с которыми работают режиссеры «берлинской школы». Любопытно, что по-итальянски процесс экранизации называется тем же словом – «*reduzione*», редукция. Авторы вынуждены редуцировать текст, превращая его в фильм.

И здесь мы тоже видим редукцию - и на уровне поверхностной структуры, и на уровне глубинной структуры, чеховской. Но ведь обе эти структуры как бы впаяны друг в друга, зритель видит их одновременно. И, соединяясь, они дополняют друг друга. Накладываясь, две пунктирные линии превращаются в сплошную. То, что недоговорено в одном пласте, как бы договаривается в другом. Если при просмотре мы вспоминаем «Чайку», то пьеса уже на уровне нашего восприятия входит в структуру фильма. Мы сами вынимаем из своей культурной памяти редуцированные компоненты и встраиваем их в ткань фильма. Например, Ирене, Алекс, Константин и Мимми едут в город, а Макс и

Агнес остаются. Вернувшись, Константин с некоей ревностью ищет Агнес по всему дому. Шанелек намеренно пропускает, не проговаривает этот момент. Нет надобности – это есть у Чехова.

Таким образом, Шанелек не «осовременивает» «Чайку», не перетаскивает ее в современное немецкое общество, а производит прямо противоположную операцию: говорит о проблемах современного немецкого общества, обращаясь за помощью к Чехову и его пьесе, апеллируя к нему. Чехов понадобился современному немецкому кино для того, чтобы помочь разобраться в том, что происходит здесь и сейчас. А то, что происходит здесь и сейчас, видимо, очень рифмуется с Чеховым. Один из режиссеров «берлинской школы», Кристиан Петцольд, обозначил главную тему направления как «меланхолию нового бюргерства» – людей, у которых «есть дом с португальским кафелем, но которым никак не удастся любовь и жизнь»⁹¹. На своих лицах, в своих делах, точнее бездействии, они будто бы носят, воспользуемся репликой Маши Шамраевой, «траур по своей жизни».

Макс, успешный писатель, исповедуется Агнес: «Иногда я не чувствую ничего, кроме страха. Перед моей уходящей жизнью. Перед неумением принять этот дар жизни. Перед неудачами, вероятностью стать бесполезным, перед крахом».

Отсюда меланхолия, подавленное состояние и скука. Причем от разницы поколений ничего не зависит – смертная скука с одинаковой силой давит и на старших, и на младших, и даже на маленького Мимми. Это подчеркивается и холодным серо-голубым колоритом, и построением кадра: в фильме много общих планов, но почти все они оставляют ощущение чего-то неуклюжего, неуравновешенного, замусоренного ненужными деталями. Как будто само это место поражено тоской и меланхолией. Неслучайно персонажи стремятся покинуть это пространство – Шанелек последовательно, чуть ли не в каждой сцене, заставляет их выходить из кадра – под предлогом, что нужно позвать кого-то или переодеться.

⁹¹ Цит. по: Ратгауз М. Страна молчания и тьмы. // Сеанс. Журнал: сайт. 2013. URL: <http://seance.ru/blog/silence-and-darkness> (дата обращения: 4.07.2014).

Однако режиссер фильма работает не только с Чеховым, но и с Гауптманом, с его пьесой «Одинокие». Константин – своеобразный Иоганнес Фокерат нашего времени. И то же постоянно маячащее, манящее к себе озеро. Есть в этом фильме и бергмановский мотив холодности, отчужденности отношений сына и матери, и антониониевский мотив игры с пустотой или в пустоту. Агнес рассказывает Константину, как ходила в театр и видела Ирене в новой постановке. На сцене была живая собака, Ирене играла с ней, бросала невидимую палку, и собака ее приносила. Это напоминает знаменитую игру в мяч без мяча из «Фотоувеличения» Антониони.

Фильм Шанелек открывается сценой в театре. Мы видим и собаку, и Ирене на репетиции. Это очень интересный кадр – из глубины сцены. Он сразу задает стилистику фильма – до самого финала мы будем видеть персонажей со спины, общими планами. Но любопытно другое – чей это взгляд? Чей взгляд присвоен камере? Это взгляд того, кто формально вроде как на сцене, но не под софитами, он не видим тем, кто сидит в зале. Он или еще не выходил на сцену, или уже отыграл. Поскольку репетиция кончилась, вероятнее всего последний вариант. И Алекс, и Ирене, и Макс живут с ощущением уже отыгранной пьесы. И даже Константин, которому Агнес однажды сказала: «Ты стал старым».

И в этом контексте очень точно работает название фильма. «После полудня» – это не просто послеобеденные часы, это время, когда зной достигает пика. «Зимой у каждого есть собственная возможность защитить себя от мороза, летом – все одинаково незащитны перед солнцем»⁹², – говорит Ангела Шанелек.

Но дело не только в незащитности. После полудня – это время, когда всех клонит в сон. Персонажи или не хотят просыпаться, как Алекс, или спят на ходу, как Мимми, или пребывают в некоем сомнамбулическом состоянии, как Ирене и Константин. Сомнамбула – знаковый образ для немецкого кино. Достаточно вспомнить «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине (1920) и сомнамбулу Чезаре. И это еще один фильтр, через который Шанелек

⁹² Цит. по: Битюцкий С. Ангела Шанелек. Пограничные состояния. // Cineticle. Интернет-журнал об авторском кино: сайт. 2013. URL: <http://www.cineticle.com/focus/385-angela-schanelec.html> (дата обращения: 4.07.2014).

пропускает свою историю и который окрашивает все происходящее в зловещие тона. Это своеобразный диагноз, поставленный немецкому обществу эпохи тихих, спокойных, почти неприметных в кинематографическом отношении нулевых – во всех смыслах. Нулевых, которые, как в эллипсисе, Германия пророснула.

Мы видим, что в этой картине нарратор прячется за тотальным жизнеподобием, текучестью повествования, преобладанием атмосферы над фабулой. Это особенно удивительно, если вспомнить, что сама Ангела Шанелек играет здесь одну из главных ролей. Как актриса она присутствует в этой структуре. Как нарратор – неразличима. Зритель сам вынужден компенсировать мнимое отсутствие нарратора, заполнять пустоты, образуемые эллиптическими конструкциями.

Полностью растворен нарратор в ткани картины итальянского режиссера Микеланджело Фраммартини «Четырежды» (*Le quattro volte*, 2010). Фильм состоит из четырех новелл, перетекающих друг в друга.

Первая – про глубокого старика, который живет в маленькой итальянской деревушке и присматривает за стадом коз. Он тяжело болен, но предпочитает лечиться не таблетками, а собранной на церковном полу пылью, которую растворяет в воде. Однажды он забывает выпить «лекарство» и умирает, его похороны – финал новеллы.

Вторая новелла посвящена рождению. У одной из коз в стаде старика рождается козленок. И вновь всё переворачивается: после смерти старика это стадо никому не нужно, с ним попросту не знают, что делать. Однажды козленок отбивается от стада, засыпает под высокой елью и умирает во сне.

Ель становится «героиней» третьей новеллы. Деревенские мужики рубят ее и ставят на площади – дерево оказывается центром местного праздника. Четвертая новелла – о смерти дерева и переработке его в уголь.

На первый взгляд, фильм построен на волнообразном движении от жизни к смерти, на оппозиции живого и мертвого. Однако на самом деле Фраммартини снимает все оппозиции:

- между игровым и неигровым кино (в разных источниках фильм называют то документальным, то псевдодокументальным);
- между звуковым и немым кино (в фильме почти нет реплик, но при этом тишина кажется наполненной);
- между человеческим и нечеловеческим (уровень звука беспристрастно выставлен на одной отметке, что бы ни звучало: голоса персонажей, бление коз или завывание ветра). Сам режиссер говорил: «Кинематограф привык помещать в центр кадра человека. Не пора ли оставить его в покое? Я попытался сосредоточить внимание на том, что обычно служит фоном: флоре и фауне»⁹³.

Но самое главное – снята оппозиция жизни и смерти. Картина отрицает смерть как таковую, потому что смерть есть лишь импульс для рождения новой жизни. Режиссер уравнивает живое и неживое. Нам показывают, как медленно ползет муравей: по щеке старика, по шерсти козы, по коре дерева, по камню. Для муравья живая и неживая материя перетекают друг в друга, между ними нет существенной разницы. Режиссер присваивает нам этот взгляд медленно ползущего существа, которое видит мир гораздо более крупным планом, нежели привыкли видеть мы. Отсюда замедленный темпоритм фильма, ослабленная до предела фабула, разомкнутые причинно-следственные связи там, где мы привыкли их видеть, и жесткий детерминизм там, где, казалось бы, ему не место.

Четырежды – это и пифагоровские стадии перерождения, и концепция четырех стихий, из которых состоит человек: минеральной, растительной, животной, ментальной, и традиционная структура цикла (утро-день-вечер-ночь, весна-лето-осень-зима). Но всё это не проговаривается напрямую, в фильме вообще ничего не проговаривается – ни на уровне текста, ни на уровне фабулы. Фильм построен по принципу содержательных лакун, когда кажется, что созерцательное полностью вытесняет концептуальное, напряжение создается за счет ожидания вспышки смысла, а саму эту вспышку можно назвать

⁹³ Шакина О. Четвертое измерение. // Искусство кино. – 2012. – №10. – С. 28.

субъективной, она происходит в сознании зрителя, причем может быть отложенной, произойти уже после просмотра картины. Она может возникнуть как некий накопительный эффект, но может и не возникнуть.

Перед нами вновь попытка диалога со зрителем, но с помощью исключительно звукозрительных средств, которые замещают фабулу. Смыслопорождение происходит как раз за счет этого замещения, причем работу по наполнению содержательных лакун выполняет сам зритель, достраивая концептуальную конструкцию в зависимости от собственного опыта. Сценарист и режиссер словно приглашают зрителя стать соавтором, достроить, досочинить конструкцию. И сама структура фильма оказывается разомкнутой, опрокинутой в кинозал: сколько там сидит зрителей, столько будет и фильмов.

4.2 Сетевая (ризоматическая) конструкция

Прямо противоположную модификацию «игры в прятки», самоустранения нарратора предлагает итальянский режиссер Паоло Франки в картине «И они называют это летом» (*E la chiamano estate*, 2012). На первый взгляд, это эротический фильм. На Московском международном фестивале 2013 года он даже шел в программе «Дикие ночи». Перед нами Дино (великолепная работа Жан-Марка Барра, одного из любимых актеров Ларса фон Триера), днем он работает врачом-анестезиологом, а по ночам ищет сексуальную добычу. Дино ненасытен — он настоящий сексоголик. Причем все его эротические похождения показываются в режиме «home video» — бесстыдно-натуралистично. Однажды он встречает Анну (ее очень тонко сыграла звезда итальянского кино Изабелла Феррари) и начинает вести двойную жизнь: ночные забавы становятся всё изощреннее, при этом к Анне, которую он любит до безумия, он не смеет даже притронуться. Налицо расщепленное сознание, внутренний мир, разорванный на две изолированные части. Дино пытается навязать этот «переключаемый» мир любимой, требует, чтобы она завела любовника. И когда она это делает, заканчивает жизнь самоубийством. Или не

заканчивает – с финалом здесь всё непросто.

Дело в том, что эта незамысловатая фабула нанизана на сложнейшую ризоматическую структуру. Ризома – термин, заимствованный из ботаники. Он означает «способ жизнедеятельности многолетних травянистых растений типа ириса; в узком смысле ризома – это подземный горизонтально расположенный корешок таких растений, пускающий корни снизу и дающий покрытые листьями побеги сверху. <...> Ризому тяжело искоренять, поскольку каждый ее отрезок при благоприятных условиях может давать (и дает) жизнь новому растению»⁹⁴.

Таким образом, растение развивается не традиционно-линейно («корень – стебель – ветки – листья»), а по принципу, прямо противоположному самой идее линейности: росток может пойти из любой части ризомы. Принцип ризомы – это отрицание единой исходной точки, линейных причинно-следственных связей, стержня, объединяющего разрозненные части. Это открытая система, которая может разрастаться, «расползаться» в любую сторону.

В философию и теорию культуры этот термин был введен в 1976 году постструктуралистами Жилем Делезом и Пьер-Феликсом Гваттари в совместной работе «Ризома». Они постулировали, что мир потерял свой стержень: наступила эпоха ризомы как принципиально внеструктурного и нелинейного способа организации целостности, в котором заложен потенциал для ее автохтонного, самостоятельного развития.

В картине Франки мы видим несколько временных пластов:

1. История отношений Дино и Анны, собственно фабула фильма.

2. Прошлое Дино и Анны, то, что было до их встречи. Мы узнаем об этом с помощью очень интересного приема, который можно назвать «нарративным снежным комом». На фотографиях мы слышим голоса рассказчиков – знакомых наших героев. Часто эти рассказчики остаются невидимыми. Они

⁹⁴ Гречко П. Концептуальные модели истории. Ризома как метапаттерн истории. [Electronic resource]. URL: http://society.polbu.ru/grechko_models/ch29_all.html (дата обращения: 22.09.2013).

сменяются, повторяются и в итоге сливаются в некоего обобщенного нарратора-очевидца, нарратора-свидетеля, допрашиваемого на условном суде.

3. Предсмертное письмо: мы видим, как Анна его читает, и слышим голос Дино. Это обособленная сквозная линия, построенная как фигура умолчания. Сначала нам кажется, что это любовное послание, потом мы слышим тревожные нотки и только в кульминационной сцене понимаем, что это письмо – последнее, прощальное.

4. События последнего вечера, свидание Анны с юношей из автобуса, ожидание Дино, возвращение Анны и трагическая развязка.

Франки намеренно запутывает зрителя: в фильме много возвратов, повторов, лейтмотивов. Всё это создает ощущение текучести бытия, неразличение начала и конца истории, нестабильности событийного ряда жизни, вариативности фабулы и мира вообще. Авторы предлагают нам два финала: Анна возвращается и видит на полу окровавленное тело Дино, позднее мы увидим то, что произошло часом ранее – он будет биться головой о стекло.

А второй финал – Анна возвращается, видит Дино, который лежит на кровати и тянет ее к себе, они занимаются любовью. В этом варианте мир Дино, состоявший из двух разрозненных осколков, вновь гармоничен. Фильм заканчивается сценой на пляже, причем мы видим на лице Дино раны. Значит, он действительно испытал боль – не столько физическую, сколько душевную, и эта боль от измены стала тем подлинным сильным переживанием, которое вернуло его к жизни.

И вновь авторы предлагают зрителю интерактивную игру, которая требует максимального включения в реальность фильма. Только на этот раз правила игры – не эллипсис, а ризома, разветвление повествования.

В этом случае нарратор прячется за многослойностью повествования, за кажущимся хаосом ризоматического построения, структурой «текст в тексте», которая может уходить в бесконечность.

Юрий Лотман отмечал, что текст в тексте – «это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных

частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т.д.»⁹⁵

Однако «текст в тексте» не только элемент художественной формы. Он отражает философскую, точнее, онтологическую позицию автора, и в первую очередь его отношение к реальности. Английский философ Джон Уильям Данн в книге «Серийное мироздание» (1927) описывает следующую ситуацию: художник пишет картину, на которой изображает мироздание. Но результат его не устраивает – на картине не хватает художника, ее пишущего. Он «раздвигает» рамки полотна и вписывает в них себя. Но и это кажется ему недостаточным: чтобы изображение мироздания было полным, необходимо дописать художника, наблюдающего за художником. Но второй живописец тоже становится частью мироздания, и потребовалось написать третьего художника, наблюдающего за художником, который, в свою очередь, также наблюдает за художником, который пишет картину. Чтобы написать всеобъемлющую картину мироздания, автору пришлось бы «раздвигать» раму полотна до бесконечности.

«Художник, пытающийся изобразить в своей картине существо, снабженное всеми знаниями, которыми обладает он сам, – подчеркивает Данн, – обозначает эти знания посредством рисования того, что могло нарисовать нарисованное существо. И совершенно очевидным становится, что знания этого нарисованного существа должны быть заведомо меньшими, чем те, которыми обладает художник, создавший картину. Другими словами, разум, который может быть описан какой-либо человеческой наукой, никогда не сможет стать

⁹⁵ Лотман Ю.М. Текст в тексте. // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб, 1998. С. 431.

адекватным представлением разума, который может сотворить это знание. И процесс корректировки этой неадекватности должен идти серийными шагами бесконечного регресса»⁹⁶.

Таким образом, можно предположить, что ризома – максимально усложненный вариант структуры «текст в тексте», известной с глубокой древности. Это еще один вариант игры со зрителем: сначала задается конвенциональная модель «текст в тексте», которая затем постепенно усложняется до ризомы. Именно так строит картину «Адаптация» американский режиссер Спайк Джонз, взяв за основу сценарий одного из самых известных авторов Голливуда Чарльза Кауфмана.

Фабула картины, на первый взгляд, очень проста: знаменитому сценаристу Чарли Кауфману заказывают экранизацию (адаптацию) книги Сьюзен Орлин. Но у сценариста творческий кризис – он не хочет делать типичный голливудский фильм, он хочет рассказать историю о цветах, какой еще не знало мировое кино.

В первой половине фильма очень четко обозначены три уровня реальности. Они маркированы хронологически.

- «настоящее время» – реальность написания сценария, творческих мук автора;
- «три года назад» – реальность написания книги;
- «много лет назад» – реальность самой книги.

Но к середине фильма временные маркеры исчезают, и эти слои реальности начинают смешиваться. Как и в фильме Рубинчика «Кино про кино», это особенно заметно на уровне жанровой структуры фильма. Картина начинается как комедия – сценарист оказался в нелепой, «дурацкой» ситуации, из которой должен выбраться. Но комедийные перипетии сменяются драматическими (терзаниями героя, самоедством, внутренними конфликтами) и мелодраматическими – герой стремится к отношениям с девушкой, но боится их, внимание фокусируется на типичных мелодраматических мотивах –

⁹⁶ Цит. по: Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 269.

ущербный герой во враждебном черно-белом мире. Это усиливается контрастом с любовной линией писательницы и ее главного героя Джона Лароша, которые переживают бурный роман.

Все осложняется тем, что у сценариста есть брат-близнец Дональд, который от скуки пишет свой сценарий. И Чарли просит Дональда помочь. Как только Дональд подключается к написанию сценария, жанровая интонация фильма резко меняется – он превращается в триллер со слежкой, преследованиями и убийствами. Причем в финале фильма выясняется, что Дональд – это alter ego Чарли. Получается, что нет никаких разных реальностей. Реальность одна – это мир фантазии сценариста.

Но если взять во внимание историю создания этого фильма, то все становится еще интереснее и сложнее. Картина заканчивается тем, что Чарли находит нестандартный выход из ситуации – он не адаптирует книгу Орлин, а пишет о том, как Чарли Кауфман пытается адаптировать книгу Орлин. В действительности (не экранной, а физической) реальный сценарист Чарльз Кауфман на самом деле получил заказ на адаптацию книги реально существующей Сьюзен Орлин, но не справился с этой задачей. И написал сценарий о том, как Чарли Кауфман пытается адаптировать книгу и в итоге пишет сценарий о том, как он пытался это сделать. Все окончательно запутывается в этой системе зеркал и в итоге становится непонятно: а где она, исходная реальность?

Текст рождается на наших глазах, фабула может повернуть в ту или другую сторону, новая сюжетная линия – «отпочковаться» в любой момент. Физическая реальность растворяется в бесконечно порождаемых авторских мирах. Причем число Авторов здесь постоянно увеличивается: сначала это Сьюзен Орлин, потом Чарли Кауфман, позднее Дональд Кауфман. И лишь в финале ризомность «сворачивается» – в последний момент близнецы Чарли и Дональд, две половины расщепленного сознания сценариста, наконец, совмещаются в едином образе Автора.

Еще сложнее ризоматическое построение фильма, который вышел спустя год после «Адаптации». Это картина датского режиссера Кристофера Боз «Реконструкция» (2003) по сценарию Могенса Рукова, удостоившаяся награды Каннского кинофестиваля за лучший дебют.

Если в «Адаптации» есть условные маркировки уровней реальности, то здесь нет даже намека ни на них. Все зыбко, одно перетекает в другое. Неслучайно все главные события в фильме происходят вечером, изобразительно подчеркиваются мерцающие огни, морок, эфемерность происходящего.

Картина начинается с закадрового текста: «Все это фильм, конструкция, но от этого не менее больно». Неким подобием конструкции, которая «держит» фильм, можно назвать несколько похожих сцен – встречи в кафе двух главных героев, молодого фотографа Алекса и девушки Аме – явный намек на Анук Эме, исполнительницу главной роли в фильме Клода Лелуша «Мужчина и женщина». Герои встречаются – и кажется, что в первый раз, совершенно случайно. Но выясняется, что они договаривались об этой встрече – во сне. Они говорят друг другу: «Если я твой сон, то ты мой». Это еще одна аллюзия – на этот раз «отыгрывается» классическая китайская притча об императоре и бабочке: однажды император увидел во сне бабочку, а проснувшись, задумался – бабочка снилась ему или он бабочке?

На следующей встрече в кафе Алекс и Аме снова знакомятся. Что это – некая мистическая история или своеобразная игра двух влюбленных, «обновление» отношений? Так же построена и сцена расставания Алекса и Аме. Она говорит, что впервые видит его. Она на самом деле не знает его или делает вид, что не знает? Что это – начало или конец? Ризоматическое неразличение начала и конца – одна из главных тем фильма. Завязка и развязка постоянно перепутываются, меняются местами. Фильм – своеобразная лента Мёбиуса, где одно с другим намеренно «не сходится», не стыкуется.

Одна из наиболее ярких сцен – встреча с Симоной, девушкой Алекса, которой он изменяет с Аме. Симона очень похожа на Аме, эти роли играет одна и та же актриса – Мария Бонневи. Алекс просит прощения у Симоны, но она

говорит, что не знает его. Для него – это конец, катастрофа. Но Симоне интересен этот странный парень, и для нее это – начало отношений.

Распутать этот клубок может только один человек – писатель Огуст, муж Аме. Он сочиняет роман, который посвящает жене. Однажды он видит Аме и Алекса в кафе – и это слом истории, центральный поворотный пункт. После этого Алекс оказывается выброшен из жизни – его квартира буквально исчезает, его не узнают друзья и знакомые. Но при этом он продолжает встречаться с Аме. И в итоге зритель полностью дезориентирован – какая реальность первична, какая вторична?

Сюжет картины буквально «шит белыми нитками», все швы видны невооруженным глазом. Например, сцена в номере отеля. После того, как Алекс и Аме проводят вместе ночь, он встает, одевается, целует спящую Аме и уходит. И тут же – «грязная», намеренно неаккуратная склейка. Мы видим, как Алекс появляется в той же комнате – он выходит из душа, завернутый в полотенце – нет, это не конец, а продолжение.

Та же самая сцена повторяется в финале картины: Аме спит, Алекс уходит. Но на прощание он возвращает ей кольцо, которое она ему подарила. Самое любопытное, что в фабулярной, каузальной последовательности событий фильма она подарит кольцо много позже сцены в гостинице.

Эти сцены, как представляется, ключевые. Они дают понять, что вся эта история – многократная реконструкция одной и той же ситуации, но в разных вариантах. Автор пишет сцену, зачеркивает, пишет заново, выбрасывает Алекса из сюжета как скомканный лист бумаги. Алекс – единственный проводник по этим пластам реконструкций, но кто он – реальный человек, прототип, персонаж? Или всё вместе?

«Осознавая некоторый объект как текст, – отмечает Лотман, – мы тем самым предполагаем, что он каким-то образом закодирован, презумпция кодированности входит в понятие текста. Однако сам этот код нам неизвестен – его еще предстоит реконструировать, основываясь на данном нам тексте»⁹⁷.

⁹⁷ Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб, 1998. С. 424.

Ускользающий код – главная тема и одновременно главное художественное решение «Реконструкции». К финалу фильма складывается некое рациональное объяснение – писатель Огуст работает над романом, главной героиней которого он сделал собственную жену. Но в финале мы все-таки видим Алекса, который помимо воли писателя принимает осознанное решение – расстаться с Аме. И первая и вторая реальности вновь смещаются. Ризома здесь не сворачивается, как в «Адаптации», а наоборот, разворачивается, уходит в бесконечность.

И, пожалуй, самое существенное – в «Реконструкции», в отличие от «Адаптации», остается неясным, создан ли сам Текст. С одной стороны, мы видим рукопись, которую Огуст дарит Аме и которую она рвет. Но с другой стороны, мы не знаем, что там написано: имеет ли отношение история с Алексом к этому тексту? А финальную сцену с Алексом, существующим вроде бы помимо воли писателя, которая затемняет смысл, «смазывает» концепцию авторства Огуста, можно трактовать как торжество безграничного «самопорождения» Текста, триумф ризомы.

Две описанные модели саморазвития действия могут соединяться в одном произведении. Элементы как ризоматического, так и эллиптического построения можно обнаружить в последнем фильме Алексея Германа «Трудно быть Богом» (2014, авторы сценария Алексей Герман, Светлана Кармалита), который стал своеобразным манифестом и энциклопедией деавтоматизирующих восприятие техник и инструментов.

Герман – непревзойденный мастер контркоммуникативной стратегии. С каждым новым фильмом его требования к аудитории ужесточаются, затруднение восприятия усиливается, концептуальное ядро фильма затемняется. Герман делает все, чтобы зритель встал и ушел. В каждой сцене он расставляет блокировки, фильтры, механизмы, затрудняющие восприятие.

Можно выделить двенадцать основных видов этих блокировок:

1. Превышение конвенциональной длины плана – перед нами планы-эпизоды, которые длятся несколько минут. Зритель, привыкший к

динамичному монтажу современного кино, теряется и не знает, как на это реагировать, начинает скучать.

2. Однообразие фактуры и при этом предельная концентрация в кадре предметов и лиц.

3. Визуальные помехи – что-то свисает, болтается: веревки, туши животных, колбасы, висельники. В некоторых кадрах используются специальные линзы, затрудняющие восприятие, размывающие часть изображения.

4. Звуковые помехи – намеренно невнятная артикуляция, неразборчивость реплик, крики, шумы, которые заглушают важный текст.

5. Камера как часть истории. Персонажи реагируют на камеру, дурачатся перед ней, всматриваются в кадр, объясняют тому, кто за камерой, кем является, например, дон Рэба. Объясняют, как неوفиту, новому, только что приехавшему человеку. К тому же это – свободная камера, камера, поворачивающаяся во все стороны, она буквально «вертит головой», камере присвоены заинтересованный взгляд, позиция разглядывания. Это не отстраняющий действие прием, как может показаться на первый взгляд. Рано или поздно возникает вопрос: кто за камерой? Что это за персонаж? Кому присвоен взгляд камеры? Тому, кто только что здесь оказался и постоянно ходит за доном Руматой, как за проводником. Но кто это – автор или, может быть, зритель? Или тот, кто смотрит на происходящее с Земли, ведь в головной убор героя встроена скрытая камера? В любом случае это не отстранение, а наоборот, подключение зрителя к происходящему на экране. Все эти люди видят зрителя, приветствуют его, общаются с ним. И зритель оказывается уже не в темноте кинозала, а в замке дона Руматы.

6. Дискоммуникация между персонажами. Они не слышат друг друга, не могут расслышать друг друга, переспрашивают или вовсе не реагируют на вопросы. Слуги дона Руматы затыкают уши, чтобы не слышать, как он музицирует. Дело, конечно, не только в музыке. Здесь все персонажи с заткнутыми ушами.

7. Дистантность – значимые эпизоды стоят далеко друг от друга. Например, в начале фильма мы видим, как некий человек с каким-то неистовством бросается к грязи, хватается за нее, его оттаскивают, возникает какой-то скандал из-за грязи, но мы не понимаем, в чем дело. И только спустя несколько эпизодов мы видим этого человека, который набрасывается на осужденного умника. Только теперь становится ясно, для чего ему нужна была грязь. Но эти сцены настолько далеко отстоят друг от друга, что каузальная нить истончается, почти прерывается. Эта дистантность требует от зрителя предельной концентрации.

8. Элементы эллиптической конструкции: мы видим последствия резни, которую устроил дон Румата, но не саму резню. Центральное событие, обязательная сцена вынесена за кадр.

9. Собственно, почти вся фабула вынесена за кадр, буквально проговаривается в закадровом тексте, но и он не очень помогает ориентироваться в истории. Если не знать повести Стругацких, понять что бы то ни было трудно. Интрига «продавливается», забалтывается, тонет в атмосфере: мы буквально не слышим важных слов, они смазаны посторонними звуками, свистом, пением. Вдруг появляется некий новый раздражитель, и об интриге забывают – в фильме вообще много раздражающих, рассеивающих внимание факторов: кто-то кричит, пристает к героям с просьбами и т.д. Все третьестепенные персонажи здесь как назойливые мухи – отвлекают, мешают, становятся носителями хаоса ризомы.

10. Девиация пути героя. Цель – найти лекаря Будаха – чистая формальность. Дон Румата почти ничего для этого не делает, не идет к цели по прямому коридору классической наррации, собственно, Будах появляется в конце второго часа и почти сразу же дискредитируется («дурак ты, зря я тебя искал»). Десятью минутами ранее в закадровом тексте намечается другая цель – убить дону Рэбу, но окончательно она формируется только после убийства возлюбленной, то есть в середине третьего часа, за полчаса

до финала.

11. Сам сюжет построен по принципу снежного кома – с каждым новым эпизодом появляются новые лица, автор не трудится объяснять, кто это, почему эти люди важны. Мы вторгаемся в сердцевину сразу нескольких интриг, каждая из которых не прояснена, но наоборот, затемнена. Все причинно-следственные связи ослаблены, и зритель ввергается в некое гипнотическое, полубессознательное состояние.

12. Ну и, наконец, работа с эстетикой безобразного. Слизь, выделения, кровь, внутренности, кости, грязь, фекалии – смрад этой атмосферы ощущается почти физически. С одной стороны, перед нами мастерское изображение, каждый кадр хочется разглядывать, настолько виртуозно он сделан. Но, с другой стороны, из-за того, **что** именно в этом кадре изображено, хочется закрыть глаза.

«Трудно быть Богом» – это, по всей видимости, мизантропия в предельной концентрации. Причем не только по отношению к персонажам, изображенным на экране, но и к тем, кто сидит по ту сторону экрана. Герман делает всё, чтобы к финальным титрам в зале не осталось ни одного человека. Режиссер не просто расставляет заслоны, блокировки, весь его фильм – одна большая трехчасовая блокировка, трехчасовое испытание зрительского терпения, трехчасовой акт насилия над зрителем.

В финале картины мы слышим очень симптоматичный диалог. Девочка задает вопрос взрослому: «Тебе нравится эта музыка?» И сама же отвечает: «У меня от нее живот болит». Видимо, это и есть тот эффект, которого добивается режиссер – ощущение какой-то невыносимой тоски, от которой болит не только голова, но и живот, ощущаешь физическую боль. Многие зрители жалуются, что во время просмотра им физиологически нехорошо.

Так всё-таки: добивается ли автор этого контркоммуникативного эффекта? Конечно. Зрители непрерывным потоком выходят из зала. И всё же, несмотря ни на что, есть зрители, которые остаются, для которых работает толстовская формула «он пугает, а мне не страшно», то есть «Герман

выгоняет, а я остаюсь». Остаюсь с пониманием, что «Трудно быть Богом» – грандиозная картина, которая сделана так, что ее невозможно, невыносимо смотреть. Но надо. Такое вот последнее, прощальное испытание, проверку на прочность оставил нам великий режиссер.

«Трудно быть Богом» – пример фильма, в котором могут соединяться разные инструменты деавтоматизации восприятия, не только эллиптическая и ризоматическая конструкции, но и система отклонений от пути героя, и интертекстуальная стратегия, отсылающая зрителя к роману, не проясняющая элементарных элементов фабулы.

Контркоммуникативные техники требуют от автора виртуозного знания принципов классической драматургии и владения ее средствами, сценарный фундамент должен быть настолько прочным, чтобы выдержать все сложнейшие напластования. Отклонение от пути героя предполагает внятно прописанный бордуэлловский «коридор классической наррации». Система эллипсисов-пропусков требует укрепления других элементов композиции. Ризоматическая иллюзия хаоса на самом деле оборачивается точно выстроенной, математически рассчитанной конструкцией.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема композиционного построения художественного произведения достаточно подробно разработана искусствознанием в целом и теорией кинодраматургии в частности. Однако каждый вид искусства выдвигает свои требования к композиции, отсюда разнообразие подходов к строению произведения.

Теория кино пережила периоды увлечения пространственным подходом, заимствованным у наук об изобразительном искусстве, временным подходом, характерным для литературоведения и музыковедения, прежде чем выработала синтетическое, пространственно-временное представление о композиции как целостной системе.

Из ранних концепций, сложившихся в 1920-е годы, крайне актуальной сегодня представляется точка зрения Сергея Эйзенштейна, который связывал композицию с коммуникативным актом между экраном и зрителем. В конце XX века эту идею подхватила нарратология, разделившая собственно историю и способ ее рассказывания, коммуникативный акт между нарратором и реципиентом. Вводится понятие нарратива, которое можно описать формулой «фабула + наррация, т. е. совокупность повествовательных методов, избранных нарратором».

Принципы классической кинонаррации, сложившиеся в Голливуде в 1910-е годы, проанализировал американский теоретик кино Дэвид Бордуэлл. Он сравнил их с прямым коридором, сюжет в таком типе историй идет линейно по четко заданным, конвенциональным параметрам.

Кроме того, классическая кинонаррация строится по так называемому коммуникативному принципу: в начале фильма зритель не знает ничего о мире истории, в финале – знает всё, никаких неясностей не остается. Причем у него возникает иллюзия, что история существует сама по себе, она никем не рассказана, он просто стал свидетелем разворачивающихся событий. В классическом сюжетосложении нарратор невидим, он ничем не обнаруживает своего присутствия.

Практически одновременно с Бордуэллом Юрий Лотман разработал оппозицию классического, коммуникативного повествовательного метода, и неклассического, контркоммуникативного. Опираясь на исследования Лотмана, Людмила Ключева в докторской диссертации «Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма» переносит эту оппозицию в сферу кинематографа.

В современной кинонауке принципы контркоммуникативной стратегии исследованы в основном фрагментарно, в контексте конкретных произведений, без достаточного, на наш взгляд, теоретического осмысления и типологизации.

Сам термин «контркоммуникативная стратегия» представляется непрозрачным, требующим пояснения. Приставка «контр» обозначает оппозицию классическому, коммуникативному методу, но не отсутствие коммуникации как таковой. Наоборот, главная задача этой стратегии — деавтоматизация восприятия, выстраивание гораздо более сложной коммуникации со зрителем, требующей от него внутренней работы при просмотре фильма.

Важными попытками обобщения принципов контркоммуникативной стратегии стали работы Виктора Шкловского («Искусство как прием», 1917), Жана Эпштейна («Сегодняшняя поэзия, новое состояние ума», 1921), Юрия Лотмана («Структура художественного текста», 1970), Кена Дэнсиджера и Джеффа Раша («Альтернативная сценаристика: переписывая голливудские формулы», 1991).

Опираясь на эти разработки, можно выделить несколько базовых принципов контркоммуникативной стратегии:

1. Отказ от традиционного героя
2. Отказ от психологизма.
3. Дедраматизация.
4. Смена регистров на уровне повествования, жанровых и видовых конвенций, знаковой системы.
5. Работа с культурными знаками, интертекстуальность.

6. Усложнение художественного времени.

Теоретическое осмысление контркоммуникативной стратегии представляется крайне перспективной и своевременной задачей для серьезного монографического исследования. В рамках данной работы поставлена более узкая задача: рассмотреть лишь некоторые, самые актуальные, самые востребованные в современной кинодраматургии механизмы деавтоматизации на уровне неклассических композиционных построений. За точку отсчета взяты отношения между нарратором, героем и зрителем. Если в классических композиционных моделях нарратор невидим, то в неклассических он может принимать разные формы и вступать в сложные взаимоотношения с героем и зрителем.

Одну из форм этих отношений можно назвать девиацией пути героя. Стержень классического сюжетосложения – так называемый путь героя. У протагониста есть потребности, они формируют желания, желания ставят перед ним цель, к которой он стремится на протяжении истории. Неклассическая кинонаррация позволяет вести совсем другую игру со зрителем. Один из ее механизмов – «включенный нарратор», который не растворяется в повествовании, а постоянно напоминает о своем присутствии. Герой в подобных структурах ведет свою интригу против нарратора, словно пытаясь бежать от авторского произвола. Можно говорить о трех модификациях такой игры. Все они связаны с так называемой девиацией пути героя, то есть системой отклонений.

Первая модификация – девиация цели героя. Если нарратор задает конечную точку маршрута, то герой постоянно с этого маршрута соскакивает, девальвируя «спущенную сверху» цель. Наиболее симптоматичной эта структура представляется в картинах «Пропавший без вести» Анны Фенченко по сценарию Натальи Репиной и «В субботу» Александра Миндадзе по его собственному сценарию.

Однако есть драматургические построения, где цель героя не заявлена. Вместо цели здесь – желание героя. Поэтому в подобных структурах

выстраивается система отклонений от желания протагониста. Один из способов девиации желания – подмена одного другим, смешение желаемого и действительного. Он восходит к экспериментам Алена Рене, Федерико Феллини, Андрея Тарковского.

Современная кинодраматургия усложняет эту игру. «Желаемое как действительное» становится не отдельной сценой или эпизодом, а принципом повествования, в котором автор растворяется, становится невидимым. В российском кино последних лет можно назвать два примера такого подхода – фильмы «Жить» Василия Сигарева и «Собиратель пуль» Александра Вартанова.

Третья модификация девиации пути героя связана с рассогласованием темпоральных уровней, когда зрительское время не просто не совпадает с экранным, но внутри повествования время каждого из героев течет по-разному. Эта структура хорошо видна на примере фильма Алексея Попогребского «Как я провел этим летом». В итоге путь героя расслаивается на несколько тропинок, которые чисто физически устроены по-разному, общее фильмическое время протекает на разных уровнях, лишь в финале сливаясь в единый поток.

Вторая модель контркоммуникативной игры со зрителем связана с интертекстом. В кинематографе последних лет интертекст стал выполнять не только функцию «самовозрастания смысла», как ее назвал Вадим Руднев, но и стал элементом сюжетосложения, нарративным каркасом истории. Автор вовлекает зрителя в игру, которая состоит из трех основных фаз:

- распознавание кода;
- раскрытие кода;
- встраивание кода в контекст произведения.

Можно выделить две модификации этой игры – интертекст как глубинная структура и интертекст как поверхностная структура. Сами эти категории – поверхностная и глубинная структура – впервые в научный оборот ввели лингвисты, но представляется возможным и актуальным применить их и к теории кинодраматургии.

Первая модификация интертекстуальной игры более традиционна. Интертекстуальность спрятана, зритель может считывать отсылочные коды, но может и пройти мимо, не заметить. Восприятие в этом случае будет обеднено, но не вызовет особых затруднений. Эта структура хорошо видна на примере фильма Бориса Хлебникова «Сумасшедшая помощь», где на поверхностном уровне – история о странной дружбе белорусского гастарбайтера и московского пенсионера, а на глубинном – отношения нового Мессии и его апостола.

В альтернативной модификации интертекст является, напротив, поверхностной, сюжетообразующей структурой. Каждый новый отсылочный код является своеобразным поворотным пунктом. Распознавание кода необходимо для восприятия фильма, иначе возникнут затруднения, и текст вытолкнет зрителя. На этом принципе построена картина Вуди Аллена «Полночь в Париже», которую можно назвать интеллектуальным кроссвордом, проверкой зрителя на знание истории культуры XX века.

Третья рассматриваемая стратегия контркоммуникативной игры со зрителем связана с мнимым отсутствием нарратора. Как правило, для неклассической наррации характерно постоянное присутствие нарратора, напоминание о том, что помимо самой истории есть способ ее рассказывания, и перед нами конструкция, а значит, существует тот, кто эту конструкцию создал.

Здесь, напротив, рассказчик прячется от зрителя, причем в современном кино сформировались два основных варианта этой «игры в прятки». Первый построен на редукции выразительных средств. Нарратор делает вид, что оставляет зрителя наедине с фрагментом живой реальности, необработанной действительности. Внятные причинно-следственные связи уступают место пунктирности, конспективности сюжета. Выстраивается система пропусков самых существенных моментов, что уподобляет такие драматургические построения эллиптическим конструкциям в синтаксисе.

Эти редуцированные структуры стали знаком так называемой «берлинской школы» немецкого кино, к которой относятся Кристиан Петцольд, Томас Арслан, Кристоф Хоххойзлер, Марен Аде, Ульрих Кёлер.

Пример полного растворения нарратора – картина итальянского режиссера Микеланджело Фраммартини «Четырежды» (*Le quattro volte*, 2010), которую многие зрители и критики воспринимают как документальную, как просто зафиксированный на пленку поток жизни. Режиссер строит фильм на четырех новеллах, намеренно разрывая логические связи между ними, предпочитая отдать работу по восстановлению этих связей зрителю.

Таким образом, это еще одна попытка диалога со зрителем, но с помощью исключительно звукозрительных средств, которые словно вытесняют, замещают сюжет. Обнаружить осколки сюжета в этой конструкции и должен зритель, которого кинематографисты призывают к тому, чтобы стать своеобразным соавтором картины.

Прямо противоположный вариант «игры в прятки» нарратора со зрителем – ризоматическая композиция. В кинематографе принцип ризомы появляется в эпоху Новой волны, в картинах Алена Рене и Жан-Люка Годара. Современное кино наследует этот принцип и радикализирует его, нанизывая на структуру «текст в тексте». Точнее, «тексты в текстах», потому что текст становится самостоятельным неуправляемым персонажем. В картинах «Адаптация» (2002, реж. Спойк Джонз), «Реконструкция» (2003, реж. Кристоффер Боэ), «И они называют это летом» (2012, реж. Паоло Франки) мир, основанный на классических причинно-следственных связях, рушится, его разъедает антилогика ризомы, сюжет ветвится, запутывается, варьируется на наших глазах. Реальность уступает место множественности Текста, которая уходит в бесконечность.

Именно за толщу текста, который начинает жить по своим законам, прячется нарратор в построениях такого типа. Если в эллиптической модели он словно оставляет зрителя наедине с реальностью, то в ризоматической – наедине с текстом.

Разумеется, не стоит сводить всё многообразие композиционных моделей к нескольким конструкциям. Но именно четыре вышеописанные способы построения – девиация пути героя, интертекстуальная композиция,

эллиптическая конструкция и ризома – представляются самыми актуальными, самыми востребованными современным кинематографом, причем не только авторским, но и жанровым. А это означает, что кино, несмотря на кризис, не стоит на месте, лаборатория по выработке нарративных приемов продолжает работать. Некоторые из этих моделей, например, интертекстуальная, на наших глазах окончательно становятся частью кинематографического мейнстрима. Другие, в частности, усложненный эллипсис, пока остаются лабораторным приемом авторского кино, но, как представляется, наиболее точно выражают реальность современного мира, с каждым днем теряющего традиционные причинно-следственные связи в условиях краха логоцентризма.

Все названные модели призывают зрителя к особой форме коммуникации с экранным зрелищем – не столько эмоциональной, сколько интеллектуальной. Очевидно, что в миметической погоне за копией реальности – звук, цвет, широкий экран и широкий формат, стереозвук, 3D, передача запахов (аромаскопия, 4D), тактильных ощущений (5D) – кинематограф сделает следующий шаг в сторону интерактивности. Разработки интерактивного кино идут на поле компьютерных игр, видеоарта, телевизионных шоу, интернет-проектов. Но, как мы обнаружили, зерно интерактивности заложено и в самом кинематографе, в богатстве драматургических возможностей коммуникации со зрителем.

Перспективным продолжением проведенного исследования представляется разработка двухуровневой модели контркоммуникативной стратегии, которая, как мы выяснили, не только связана с системой блокировок и затруднений при восприятии, но и с системой компонентов коммуникативной стратегии, традиционного повествования, построенного на классических принципах подключения зрителя к экранному зрелищу. Как автор одной рукой вовлекает зрителя, а другой пытается отключить его внимание; как на одном уровне выстраивается эмоциональная коммуникация, а на другом – интеллектуальная; как драматургическая конструкция одновременно существует в этих двух регистрах – все это еще ждет своего исследования,

которое может расширить представление об интерактивных возможностях современной кинодраматургии.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдуллаева З. Жить! // Журнал «Искусство кино»: сайт. 2011. [Electronic resource]. URL: <http://kinoart.ru/ru/blogs/mindadze> (дата обращения: 11.05.2014).
2. Абдуллаева З. Реконструкция революции. // Журнал «Искусство кино»: сайт. 2014. [Electronic resource]. URL: <http://kinoart.ru/ru/blogs/rekonstruktsiya-revolyuutsii> (дата обращения: 11.05.2014).
3. Абдуллаева З. Три истории. // Журнал «Искусство кино»: сайт. 2013. [Electronic resource]. URL: <http://kinoart.ru/ru/blogs/zhit> (дата обращения: 11.05.2014).
4. Августин. Исповедь. // Антология мировой философии. В 4-х т. – М.: Мысль, 1969. – Т.1. – Ч.2. – С. 577-936.
5. Александр Миндадзе: Мы снимали про «всегда». // Искусство кино. – 2011. – №3. – с. 9-18.
6. Алексей Попогребский: «Фильм выживет, если в него заложено что-то живое». Интервью. // Proficinema: сайт. 2010. [Electronic resource]. URL: <http://www.proficinema.ru/questions-problems/interviews/detail.php?ID=78986> (дата обращения: 13.06.2011).
7. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
8. Арабов Ю. Н. Мастер-класс-01. Кинодраматургия. М.: Мир искусства, 2009. – 84 с.
9. Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 352 с.
10. Аронсон О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
11. Аскарров Т. Эстетическая природа художественной условности. – Фрунзе, 1966. – 71 с.
12. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 382 с.

- 13.Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
- 14.Барт Р. Мифологии. – М.: Академический Проект, 2010. – 352 с.
- 15.Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 234 с.
- 16.Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
- 17.Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
- 18.Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
- 19.Борев Ю. Б. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
- 20.Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М.: АСТ, Астрель, 2003. – 575 с.
- 21.Бугаева Л. Д. О кинонарративе. // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 2 (7). – С. 6-10.
- 22.Быков Д. Воспоминание о будущем. // Журнал «Сеанс»: сайт. 2012. [Electronic resource]. URL: <http://seance.ru/blog/innocent-saturday/> (дата обращения: 11.05.2014).
- 23.Вайсфельд И. В. Искусство в движении. Современный процесс: исследования, размышления. – М.: Искусство, 1981. – 240 с.
- 24.Вайсфельд И. В. Композиция в киноискусстве. – М.: ВГИК, 1974. – 83 с.
- 25.Вайсфельд И. В. Мастерство киносценариста. – М.: Советский писатель, 1961. – 304 с.
- 26.Валгина Н. С. Теория текста. – М.: Логос, 2003. – 278 с.
- 27.Василенко А. Вечная осень темного века. // Журнал «Искусство кино»: сайт. 2014. [Electronic resource]. URL: <http://kinoart.ru/ru/blogs/vechnaya-osen-temnogo-veka> (дата обращения: 11.05.2014).
- 28.Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины. / Ред. Чернец Л. В. – М.: Высшая школа, Академия, 1999. – 556 с.

- 29.Ветрова Т. Н. Кинематограф Латинской Америки. Верша свою судьбу. – М.: Канон Плюс, 2010. – 559 с.
- 30.Винни Пух и философия обыденного языка. Алан Милн. Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу. / Аналитическая статья и комментарии В.П. Руднева. М., 2000. – 320 с.
- 31.Виноградов В. В. Антикинематограф Ж.-Л. Годара, или Мертвецы в отпуске. – М.: Канон, 2012. – 280 с.
- 32.Виноградов В. В. Стилиевые направления французского кинематографа. – М.: Канон, 2010. – 384 с.
- 33.Волкер В. Проект НЛП: исходный код. – М.: «Маркетинг», 2002. – 220 с.
- 34.Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 370 с.
- 35.Гваттари Феликс, Делез Жиль. Что такое философия? – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
- 36.Гинзбург С. С. Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.
- 37.Гоголь Н.В. Полное собрание сочинение в 14 томах. Т. 3. – М., 1938. – 728 с.
- 38.Громов Е. С., Маньковская Н. Б. Постмодернизм: теория и практика. – М.: ВГИК, 2002. – 135 с.
- 39.Давыдова О. В. Художественное время как средство создания виртуальной реальности в литературном дискурсе: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., 2003. – 214 с.
- 40.Декарт Р. Сочинения. – СПб: Наука, 2006. – 648 с.
- 41.Демин В. П. Фильм без интриги. – М.: Искусство, 1966. – 220 с.
- 42.Джордж Лукас и Стивен Спилберг предрекают крах киноиндустрии. Фильм Про: сайт. [Electronic resource]. – URL: <http://filmpro.ru/journal/19577114> (дата обращения: 14.05.2014)
- 43.Долин А. Зеркало без героя. // Искусство кино. – 2014. – №1. – с. 15-27.
- 44.Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. Л., 1988. – 464 с.
- 45.Дуленин О. От медведей белых до берлинских. // Знамя. – 2010. – №9. –

- [Electronic resource]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/9/du21.html> (дата обращения: 13.06.2011).
46. Зайцева Л. А. Киноязык: возвращение к истокам. – М.: ВГИК, 1997. – 80 с.
 47. Зайцева Л. А. Киноязык: освоение речевой природы. – М.: ВГИК, 2001. – 95 с.
 48. История зарубежного кино (1945-2000) /отв. ред. В. А. Утилов. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 566 с.
 49. Итальянская пресса о фильме «Трудно быть богом». // Искусство кино. – 2014. – №1. – с. 55-57.
 50. Каган М. С. Культура – философия – искусство. – М.: Знание, 1988. – 63 с.
 51. Кант И. Критика чистого разума. – СПб: Наука, 2006. – 606 с.
 52. Кафка Ф. Процесс. Замок: Романы. Новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2004. – 880 с.
 53. Кино: методология исследования. – М.: ВГИК, 2001. – 220 с.
 54. Киплинг Р., Линдгрэн А., Милн А. А. Маугли; Малыш и Карлсон; Винни Пух и все-все-все. – М., 1985. – 656 с.
 55. Ключева Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – М., 2012. – 531 с.
 56. Коваленко Е. В. Эллиптические структуры как элемент художественного текста: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – СПб, 2006. – 228 с.
 57. Козлов Л. К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. – М.: Искусство, 1970. – 288 с.
 58. Косенкова К. Винни-Пух спешит на помощь. // Журнал «Сеанс»: сайт. 2019. [Electronic resource]. URL: <http://seance.ru/n/41-42/films2009/pomosch41-42/vinni-puh-speshit-na-pomosch/> (дата обращения: 11.05.2014).

59. Костылев А. Там, где нас нет. // Журнал «Сеанс»: сайт. 2012. [Electronic resource]. URL: <http://seance.ru/blog/there-there/> (дата обращения: 11.05.2014).
60. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
61. Крючечников Н. В. Сюжет и композиция сценария. – М.: ВГИК, 1976. – 120 с.
62. Кувшинова М. О чем молчит табачник с Табачной улицы. // Журнал «Сеанс»: сайт. 2014. [Electronic resource]. URL: http://seance.ru/blog/reviews/tbb_kuvshinova/ (дата обращения: 11.05.2014).
63. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. – Киев: Рефл-бук, 1997. – 384 с.
64. Левин Е. С. О художественном единстве фильма. – М.: Искусство, 1977. – 120 с.
65. Левченко Я. Печаль его светла. // Синематека: сайт. 2011. [Electronic resource]. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/145705> (дата обращения: 11.05.2014).
66. Лезников П. Обстоятельства места. // Журнал «Сеанс»: сайт. 2012. [Electronic resource]. URL: <http://seance.ru/n/43-44/filmyi-2010/kak-ya-provel-etim-letom/obstoyatelstva-mesta/> (дата обращения: 11.05.2014).
67. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. – 517 с.
68. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
69. Липатов Д. А. Берлинская школа: поиск нового эстетического метода отображения действительности в повествовательном кино. // Артикульт. – №9 (1-2013). С. 64-69.
70. Липатов Д. Эстетика минимализма в современном немецком кинематографе: нарративные стратегии. // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 2 (7). – С. 136-139.

71. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 799 с.
72. Литературный энциклопедический словарь. / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
73. Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – с. 75-76.
74. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967. – 352 с.
75. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 704 с.
76. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллинн. Ээсти Раамат, 1973. – 320 с.
77. Макки Р. История на миллион долларов. – М.: Альпина нон-фикшн, 2008. – 456 с.
78. Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм // Коллаж-2: социально-философский и философско-антропологический альманах. – М.: ИФ РАН, 1999. – С. 18-25.
79. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2009. – 495 с.
80. Мариевская Н. Е. О новейших концептах времени в структуре кинематографического произведения: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2006. – 136 с.
81. Маршак С. Я. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. – М., 1968. – 600 с.
82. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. – М.: РОССПЭН, 2007. – 221 с.
83. Молчание козлят. Диалог с Микеланджело Фраммартини. // Искусство кино. – 2011. – №6. – с. 79-89.
84. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. – М.: ВГИК, 2009. – 344 с.
85. Нина Зархи – Светлана Кармалита: «Он ушел и никогда не вернулся». //

- Искусство кино. – 2014. – №1. – с. 28-39.
86. Нирё Л. О значении композиции произведения. // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – с. 125-151.
87. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Часть 1. Кинословарь. Т. III. – СПб.: Сеанс, 2001. – 624 с.
88. «Новые тихие». Режиссерская смена – смена картин мира. // Искусство кино. – 2011. – №8. – с. 5-20.
89. Отечественный кинематограф на рубеже столетий (1986-2002): Материалы научно-практической конференции. Сост. и отв. ред. К. М. Исаева. – М.: ВГИК, 2005. – 264 с.
90. Питер Гринуэй: кино умирает, искусство – развивается. Информационное агентство «РИА-новости»: сайт. [Electronic resource]. – URL: <http://ria.ru/interview/20120712/697081603.html> (дата обращения: 14.05.2014)
91. Плахов А. На грани фола. // Журнал «Сеанс»: сайт. 2013. [Electronic resource]. URL: http://seance.ru/blog/reviews/zhit_guide/ (дата обращения: 11.05.2014)
92. Плахов А. Личная мерзлота. // Коммерсант. – №54 от 30.03.2010 – с. 15.
93. Плахов А. Сильная столичность. // Коммерсант. – №188 от 7.10.2011 – с. 15.
94. «Поэтика кино». Перечитывая «Поэтику кино». – СПб.: РИИИ, 2001. – 268 с.
95. Разлогов К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. – М.: РОССПЭН, 2010. – 287 с.
96. Разлогов К. Э. Мировое кино: история искусства экрана. – М.: Эксмо, 2011. – 687 с.
97. Ратгауз М. Страна молчания и тьмы. // Сеанс. Журнал: сайт. 2013. URL: http://seance.ru/blog/silence-and-darkness_ (дата обращения: 4.07.2014).
98. Рейзен О. К. Бродячие сюжеты в кино. – М.: Материк, 2002. – 168 с.
99. Ржевская Н. Ф. Изучение проблемы художественного времени в

- зарубежном литературоведении. // Вестник МГУ. Серия филологическая. – 1969. – №5. – с. 42-54.
100. Рождественская К. Не/жить. Журнал «Сеанс»: сайт. 2013. [Electronic resource]. URL: http://seance.ru/blog/reviews/zhit_guide/ (дата обращения: 11.05.2014)
 101. Российское кино: парадоксы обновления. – М.: Материк, 2005. – 142 с.
 102. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
 103. Руднев П. Юрий Клавдиев и зов Ктулху. // Фонд «Идеология»: сайт. 2006. [Electronic resource]. URL: http://www.ideologiya.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=7047&Itemid=0 (дата обращения: 22.07.2013)
 104. Салынский Д. А. Наброски к проблеме жанров в кино. // Киноведческие записки. – 2005. – №69. – С. 175-203.
 105. Свешников А. В. Композиционное мышление. – М.: Университетская книга, 2009. – 272 с.
 106. Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Т. 1. – М., 2003. – 720 с.
 107. Спайк Джонз: «Успех фильма зависит от интонации». // Искусство кино. – 2014. – №3. – С. 125-131.
 108. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 2001. – Т. 60. – № 1. – С. 3-11.
 109. Стишова Е. А свадьба пела и плясала. // Искусство кино. – 2011. – №3. – с. 5-9.
 110. Стишова Е. Быть богом. // Искусство кино. – 2014. – №1. – с. 9-14.
 111. Стишова Е. Двойной портрет на пленэре. // Искусство кино. – 2010. – №3. – с. 32-35.
 112. Стишова Е. Не зарастет на сердце рана. // Новая газета: сайт. 2012.

- [Electronic resource]. URL: http://www.ng.ru/cinematograph/2012-01-31/2_cinema.html (дата обращения: 22.07.2013)
113. Стржиготский (Туркин В. К.). Композиция кинематографического кадра // Кино. – 1922. – №3. – С. 9-11.
 114. Сукманов И. Солнце, воздух и немного нервно: «Кинотавр» – 2010. // Искусство кино. – 2010. – №8. – с. 33-37.
 115. Тарковский А. А. Запечатленное время. // Искусство кино. – 2001. – №12. – с. 40-55.
 116. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Т. 5. – М., 1980. – 543 с.
 117. Туркин В. Драматургия кино. – М.: ВГИК, 2007. – 320 с.
 118. Тюлякова О. А. Композиция фильма: методология и методика целостного изучения. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1990. – 179 с.
 119. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
 120. Фигуровский Н. Н. Непостижимая кинодраматургия. – М.: ВГИК, 2004. – 96 с.
 121. Фомин В. И. Все краски сюжета. – М.: Искусство, 1971. – 167 с.
 122. Фрейлих С. И. Теория кино. – М.: Акад. Проект: Трикста, 2008. – 508 с.
 123. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. – 576 с.
 124. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сacд, 1994. – 406 с.
 125. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Академия, 2009. – 432 с.
 126. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – М.: Аграф, 2006. – 704 с.
 127. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.

128. Цыркун Н. Прах к праху. // Журнал «Искусство кино»: сайт. 2011. [Electronic resource]. URL: <http://kinoart.ru/ru/blogs/le-quattro-volte> (дата обращения: 11.05.2014).
129. Цыркун Н. Эфемериды. // Журнал «Искусство кино»: сайт. 2011. [Electronic resource]. URL: <http://kinoart.ru/ru/blogs/misnightparis> (дата обращения: 11.05.2014).
130. Чечот А. Дорогие мои москвичи. // Журнал «Сеанс»: сайт. 2010. [Electronic resource]. URL: <http://seance.ru/n/41-42/films2009/pomosch41-42/dorogie-moi-moskvichi/> (дата обращения: 11.05.2014).
131. Шакина О. «Жить». // Variety Russia: сайт. 2012. [Electronic resource]. URL: <http://www.varietyrussia.com/film/24-08-2012/retsenziya-treyler-zhit/> (дата обращения: 11.05.2014).
132. Шакина О. Четвертое измерение. // Искусство кино. – 2010. – №12. – с. 27-29.
133. Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. – М., 1960. – 688 с.
134. Шкловский В. В. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.
135. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 3. – М.: Искусство, 1967. – 672 с.
136. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 5. – М.: Искусство, 1968. – 600 с.
137. Эйзенштейн С. М. Метод. В 2-х тт. Т. 1. Grundproblem. – М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. – 496 с.
138. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М., 2004. – 864 с.
139. Эстетика: Словарь. Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
140. Ямпольский М. Б. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: НИИ киноискусства, 1993. – 215 с.

141. Ямпольский М. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии. Журнал «Сеанс»: сайт. 2013. [Electronic resource]. URL: <http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/> (дата обращения: 21.09.2014)
142. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.
143. Bordwell, David. *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures // Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph. Rosen). – New York: Columbia University Press, 1986. – pp. 17-35). Перевод А. А. Горных.
144. Capuano, Diego. *Le Quattro Volte di Michelangelo Frammartino*. // Ondacinema. 2010. [Electronic resource]. URL: http://www.ondacinema.it/film/recensione/quattro_volte.html (дата обращения: 11.05.2014).
145. Cerofolini, Carlo. *E la chiamano estate di Paolo Franchi*. // Ondacinema. 2012. [Electronic resource]. URL: http://www.ondacinema.it/film/recensione/chiamano_estate_argentero_ferrari.html (дата обращения: 11.05.2014).
146. Dancyger, Ken; Rush, Jeff. *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules*. – Amsterdam: Elsevier/ Focal Press, 2007. – 424 p.
147. D'Antuono, Paola. *E la chiamano estate, anzi film, anzi boiata*. // Tempi. 2012.[Electronic resource]. URL: http://www.tempi.it/blog/e-la-chiamano-estate-anzi-film-anzi-boiata#.U2_F2_1_uVo (дата обращения: 11.05.2014).
148. Ebert, Roger. *Le quattro volte*. // Rogerebert.com. 2011. [Electronic resource]. URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/le-quattro-volte-2011> (дата обращения: 11.05.2014).
149. Field, Syd. *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. – New York: Delta Book, 2005. – 320 p.
150. French, Philip. *Le Quattro Volte*. // The Guardian. 2011. [Electronic resource]. URL: <http://www.theguardian.com/film/2011/may/29/le-quattro-volte-michelangelo-frammartino> (дата обращения: 11.05.2014).

151. Groen, Rick. *Le Quattro Volte: In era of frenzy and fast edits, the patient viewer is rewarded.* // The Globe and Mail. 2011. [Electronic resource]. URL: <http://www.theglobeandmail.com/arts/film/le-quattro-volte-in-era-of-frenzy-and-fast-edits-the-patient-viewer-is-rewarded/article628997/> (дата обращения: 11.05.2014).
152. Nazzaro, Giona A. *Il film della settimana: "E la chiamano estate" di Paolo Franchi.* // MicroMega. 2012. [Electronic resource]. URL: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/il-film-della-settimana-e-la-chiamano-estate-di-paolo-franchi/> (дата обращения: 11.05.2014).
153. Rainer, Peter. *Celluloid Heroes.* // New York Magazine. 2003. [Electronic resource]. URL: http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/n_8075/ (дата обращения: 11.05.2014).
154. Scott, A. O. *Eternal Complexities of the Very Simple Life.* // New York Times. 2011. [Electronic resource]. URL: http://www.nytimes.com/2011/03/30/movies/le-quattro-volte-review.html?_r=0 (дата обращения: 11.05.2014).
155. Thomson, Desson. *Heavy "Reconstruction".* // Washington Post. 2004. URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A62720-2004Sep30.html> (дата обращения: 11.05.2014).
156. Trubi, John. *The Anatomy of Story.* – New York: Faber & Faber, 2007. – 464 p.
157. Vogler, Christopher. *The writer's journey: mythic structure for writers.* – Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2007. – 408p.
158. Williams, Joe. *Woody Allen returns to form with "Midnight in Paris".* // Saint Louis Post Dispatch. [Electronic resource]. URL: http://www.stltoday.com/entertainment/movies/reviews/article_d06181c9-74de-5a73-b4a0-a004e37b6ea8.html (дата обращения: 11.05.2014).

СЦЕНАРИИ:

159. Аллен В. Полночь в Париже. Кинсценарий. [Electronic resource]. URL: <http://www.imsdb.com/scripts/Midnight-in-Paris.html> (дата обращения: 30.06.2014).
160. Кармалита С., Герман А. Трудно быть богом. Режиссерский сценарий художественного фильма по одноименной повести А. и Б. Стругацких. Рукопись.
161. Кармалита С., Герман А. «Что сказал табачник с Табачной улицы» и другие киносценарии. СПб: Сеанс, Амфора, 2006. – 702 с.
162. Клавдиев Ю. Повелитель пуль. Киносценарий. Рукопись.
163. Кауфман Ч., Кауфман Д. Адаптация. Киносценарий. [Electronic resource]. URL: <http://www.imsdb.com/scripts/Adaptation.html> (дата обращения: 30.06.2014).
164. Попогребский А. Как я провел этим летом. Киносценарий. Рукопись.
165. Репина Н. Подписка о невыезде. Киносценарий. // «Искусство кино». – 2005. – №12. – С. 25-59.
166. Родионов А. Сумасшедшая помощь. Киносценарий. Рукопись.
167. Триер фон Л. Меланхолия. Киносценарий. [Electronic resource]. URL: <http://www.the-editing-room.com/melancholia.html> (дата обращения: 30.06.2014).

ИНТЕРНЕТ РЕСУРСЫ:

168. www.cinemotion.ru
169. www.drugoe kino.ru
170. www.filmpro.ru
171. www.imdb.com
172. www.kinoart.ru
173. www.kinopoisk.ru
174. www.kinopressa.ru

- 175. www.kinote.info
- 176. www.kino-teatr.ru
- 177. www.proficinema.ru
- 178. www.rottentomatoes.com
- 179. www.ruskino.ru
- 180. www.seance.ru

ФИЛЬМОГРАФИЯ

«АДАПТАЦИЯ» (ADAPTATION)

США

Beverly Detroit, Clinica Estetico, Good Machine, Intermedia, Magnet Productions, Propaganda Films

2002, цв., 115 мин.

Продюсеры: Джонатан Демме (Jonathan Demme), Винсент Ландэй (Vincent Landay), Эдвард Саксон (Edward Saxon).

Автор сценария: Чарли Кауфман (Charlie Kaufman).

Режиссер: Спайк Джонс (Spike Jonze).

Оператор: Лэнс Экорд (Lance Acord).

Художник-постановщик: К. К. Барретт (K.K. Barrett).

Композитор: Картер Бёруэлл (Carter Burwell).

В ролях: Николас Кейдж (Nicolas Cage), Мэрил Стрип (Meryl Streep), Крис Купер (Chris Cooper), Брайан Кокс (Brian Cox), Тульда Суинтон (Tilda Swinton) и др.

«В СУББОТУ»

Россия, Украина, Германия, Беларусь

Нон-стоп Продакшн, Bavaria Film, Sota Cinema Group

2011, цв., 99 мин.

Продюсеры: Александр Роднянский, Олег Кохан, Сергей Мелькумов, Дмитрий Ефремов, Матиас Эше, Александр Миндадзе.

Автор сценария: Александр Миндадзе.

Режиссер: Александр Миндадзе.

Оператор: Олег Муту.

Художник-постановщик: Денис Бауэр.

В ролях: Антон Шагин, Светлана Смирнова-Марцинкевич, Станислав Рядинский, Вячеслав Петкун, Сергей Громов, Алексей Демидов и др.

«ЖИТЬ»

Россия

Кинокомпания «Коктебель», Фонд кино

2011, цв., 119 мин.

Продюсеры: Роман Борисевич, Александр Кушаев.

Автор сценария: Василий Сигарев.

Режиссер: Василий Сигарев.

Оператор: Алишер Хамидходжаев.

В ролях: Яна Троянова, Алексей Филимонов, Ольга Лапшина, Евгений Сытый, Дмитрий Куличков, Яна Сексте, Анна Уколова и др.

«И ОНИ НАЗЫВАЮТ ЭТО ЛЕТОМ» (E LA CHIAMANO ESTATE)

Италия

Pavarotti & Friends, Carlotta Films, Pixstar

2012, цв., 89 мин.

Продюсер: Николетта Мантовани (Nicoletta Mantovani).

Авторы сценария: Паоло Франки (Paolo Franchi), Даниэла Чезелли (Daniela Ceselli), Ринальдо Рокко (Rinaldo Rocco), Хайдрун Шлеф (Heidrun Schleef).

Режиссер: Паоло Франки (Paolo Franchi).

Операторы: Чезаре Аччетта (Cesare Accetta), Винченцо Карпинета (Vincenzo Carpineta).

Художник-постановщик: Джан Мария Ко (Gian Maria Cau).

Композитор: Филипп Сард (Philippe Sarde).

В ролях: Жан-Марк Барр (Jean-Marc Barr), Лука Арджентеро (Luca Argentero), Изабелла Феррари (Isabella Ferrari), Филиппо Нигро (Filippo Nigro), Анита Кравос (Anita Kravos) и др.

«КАК Я ПРОВЕЛ ЭТИМ ЛЕТОМ»

Россия

Кинокомпания «Коктебель»

2010, цв., 124 мин.

Продюсеры: Роман Борисевич, Александр Кушаев.

Автор сценария: Алексей Попогребский.

Режиссер: Алексей Попогребский.

Оператор: Павел Костомаров.

Художник-постановщик: Геннадий Попов.

Композитор: Дмитрий Катханов.

В ролях: Григорий Добрыгин, Сергей Пускепалис, Игорь Черневич, Илья Соболев, Артем Цуканов.

«КИНО ПРО КИНО»

Россия

Слово

2002, цв., 86 мин.

Продюсеры: Валентин Черных, Сергей Мелькумов

Автор сценария: Анатолий Гребнев.

Режиссер: Валерий Рубинчик.

Оператор: Виктор Шестоперов.

Художник-постановщик: Ольга Кравченя.

В ролях: Валерий Николаев, Татьяна Лаврова, Станислав Любшин, Евгений Стеблов, Федор Бондарчук, Ольга Сутулова, Алексей Кортнев, Владимир Носик и др.

«МЕЛАНХОЛИЯ» (MELANCHOLIA)

Дания, Швеция, Франция, Германия

Zentropa Entertainments, Memfis Film, Zentropa International Sweden, Slot Machine, Liberator Productions, Zentropa International Köln

2011, цв., 136 мин.

Продюсеры: Луиза Вест (Louise Vesth), Мета Луиза Фольдагер (Meta Louise Foldager).

Автор сценария: Ларс фон Триер (Lars von Trier).

Режиссер: Ларс фон Триер (Lars von Trier).

Оператор: Мануэль Альберто Кларо (Manuel Alberto Claro).

Художник-постановщик: Йетте Леманн (Jette Lehmann).

В ролях: Кирстен Данст (Kirsten Dunst), Шарлотта Генсбур (Charlotte Gainsbourg), Кифер Сазерленд (Kiefer Sutherland), Александр Скарсгард (Alexander Skarsgård), Брэйди Корбет (Brady Corbet), Стеллан Скарсгард (Stellan Skarsgård), Шарлотта Рэмплинг (Charlotte Rampling), Удо Кир (Udo Kier) и др.

«ОБЛАЧНЫЙ АТЛАС» (CLOUD ATLAS)

США, Германия, Гонконг, Сингапур

Cloud Atlas Productions, X-Filme Creative Pool, Anarchos Pictures, Ascension Pictures, Dreams of Dragon Picture, Five Drops, Media Asia Group

2012, цв., 172 мин.

Продюсеры: Штефан Арндт (Stefan Arndt), Том Тыквер (Tom Tykwer), Энди Вачовски (Andy Wachowski), Лана Вачовски (Lana Wachowski).

Авторы сценария: Лана Вачовски (Lana Wachowski), Том Тыквер (Tom Tykwer), Энди Вачовски (Andy Wachowski).

Режиссеры: Лана Вачовски (Lana Wachowski), Том Тыквер (Tom Tykwer), Энди Вачовски (Andy Wachowski).

Операторы: Франк Грибе (Frank Griebel), Джон Толл (John Toll).

Художники-постановщики: Хью Бейтап (Hugh Bateup), Ули Ханиш (Uli Hanisch).

Композиторы: Райнхольд Хайль (Reinhold Heil), Джонни Клаймек (Johnny Klimek), Том Тыквер (Tom Tykwer).

В ролях: Том Хэнкс (Tom Hanks), Холли Берри (Halle Berry), Джим Бродбент (Jim Broadbent), Джим Стерджесс (Jim Sturgess), Бен Уишоу (Ben Whishaw), Хьюго Ивинг (Hugo Weaving), Пэ Ду На (Bae Du Na), Хью Грант (Hugh Grant), Сьюзен Сарандон (Susan Sarandon) и др.

«ПЕРЕМИРИЕ»

Россия

Студия «Слон»

2010, цв., 95 мин.

Продюсер: Сабина Еремеева.

Автор сценария: Дмитрий Соболев.

Режиссер: Светлана Проскурина.

Оператор: Олег Лукичев.

Композитор: Сергей Шнуров.

В ролях: Иван Добронравов, Юрий Ицков, Сергей Шнуров, Алексей Вертков, Андрей Феськов, Вячеслав Шихалеев, Надежда Толубеева, Наталья Седых, Виктор Жалсанов, Юрий Горин и др.

«ПОЛНОЧЬ В ПАРИЖЕ» (MIDNIGHT IN PARIS)

США, Испания

Gravier Productions, Mediapro, Pontchartrain Productions, Televisió de Catalunya (TV3), Versátil Cinema

2011, цв., 94 мин.

Продюсеры: Летти Аронсон (Letty Aronson), Хауме Роурес (Jaume Roures), Стивен Тененбаум (Stephen Tenenbaum).

Автор сценария: Вуди Аллен (Woody Allen).

Режиссер: Вуди Аллен (Woody Allen).

Оператор: Дариус Хонджи (Darius Khondji).

Художник-постановщик: Анна Зейбель (Anne Seibel).

В ролях: Оуэн Уилсон (Owen Wilson), Марион Котийяр (Marion Cotillard), Рэйчел МакАдамс (Rachel McAdams), Майкл Шин (Michael Sheen), Кэти Бейтс (Kathy Bates), Леа Сейду (Léa Seydoux) и др.

«ПОСЛЕ ПОЛУДНЯ» (NACHMITTAG)

Германия

Nachmittagfilm, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)

2007, цв., 97 мин.

Продюсеры: Ангела Шанелек (Angela Schanelec), Йорг Шнайдер (Jörg Schneider).

Автор сценария: Ангела Шанелек (Angela Schanelec).

Режиссер: Ангела Шанелек (Angela Schanelec).

Оператор: Райнхольд Форшнайдер (Reinhold Vorschneider).

Художник-постановщик: Инго фон Геланд (Ingo von Heland).

В ролях: Ирка Зетт (Jirka Zett), Мириам Хорвитц (Miriam Horwitz), Ангела Шанелек (Angela Schanelec), Марк Вашке (Mark Waschke) и др.

«ПРОПАВШИЙ БЕЗ ВЕСТИ»

Россия

Proline Film

2010, цв., 96 мин.

Продюсер: Андрей Сигле.

Автор сценария: Наталья Репина.

Режиссер: Анна Фенченко.

Оператор: Эдуард Мошкович.

Художник-постановщик: Павел Новиков.

В ролях: Андрей Филиппак, Расим Джафаров, Юлия Каманина, Людмила Героева, Юрис Лауциньш и др.

«ПРОЩАЙ, ЯЗЫК» (ADIEU AU LANGAGE)

Франция

Wild Bunch

2014, цв., 70 мин.

Продюсеры: Брагим Шиуа (Brahim Chioua), Венсан Мараваль (Vincent Maraval), Ален Сард (Alain Sarde).

Автор сценария: Жан-Люк Годар (Jean-Luc Godard).

Режиссер: Жан-Люк Годар (Jean-Luc Godard).

Оператор: Фабрис Араньо (Fabrice Aragno).

В ролях: Элоис Годе (Héloïse Godet), Камель Абдели (Kamel Abdeli), Ричард Шевалье (Richard Chevallier), Зои Брунэо (Zoé Bruneau) и др.

«РЕКОНСТРУКЦИЯ» (RECONSTRUCTION)

Дания

Director's Cut, HR. Bøe & Co, Nordisk Film, TV2 Danmark

2003, цв., 90 мин.

Продюсер: Тине Грю Пфайффер (Tine Grew Pfeiffer).

Авторы сценария: Могенс Руков (Mogens Rukov), Кристоффер Боз (Christoffer Bøe).

Режиссер: Кристоффер Боз (Christoffer Bøe).

Оператор: Мануэль Альберто Кларо (Manuel Alberto Claro).

Художник-постановщик: Мартин де Тура (Martin de Thurah).

Композитор: Томас Кнак (Thomas Knak).

В ролях: Николай Ли Каас (Nikolaj Lie Kaas), Мария Бонневи (Maria Bonnevie), Кристер Хенрикссон (Krister Henriksson), Николас Бро (Nicolas Bro) и др.

«СОБИРАТЕЛЬ ПУЛЬ»

Россия

Chapulla Bay

2011, ч/б, 120 мин.

Продюсеры: Александр Вартанов, Елена Степанищева, Евгений Семин.

Авторы сценария: Юрий Клавдиев, Александр Вартанов.

Режиссер: Александр Вартанов.

Операторы: Федор Лясс, Иван Финогеев, Дмитрий Владимиров.

Художник-постановщик: Ольга Васина.

Композиторы: Александр Айги, Александр Туркунов.

В ролях: Руслан Назаренко, Александр Усердин, Анастасия Лагоша, Алексей Розин, Юлия Ауг, Сергей Шнуров, Алиса Хазанова, Петр Федоров и др.

«СУМАСШЕДШАЯ ПОМОЩЬ»

Россия

Централ Партнершип, кинокомпания «Коктебель»

2009, цв., 118 мин.

Продюсеры: Роман Борисевич, Рубен Дишдишян.

Авторы сценария: Александр Родионов, Борис Хлебников.

Режиссер: Борис Хлебников.

Оператор: Шандор Беркеши.

Художники-постановщики: Ольга Хлебникова, Светлана Михайлова

В ролях: Евгений Сытый, Сергей Дрейден, Анна Михалкова, Игорь Черневич, Александр Яценко, Никита Емшанов и др.

«СЧАСТЬЕ МОЕ»

Украина, Нидерланды, Германия

Sota Cinema Group

2010, цв., 128 мин.

Продюсеры: Олег Кохан, Хайно Декерт.

Автор сценария и режиссер: Сергей Лозница.

Оператор: Олег Муту.

Художник-постановщик: Туули Малиновски.

В ролях: Виктор Немец, Владимир Головин, Ольга Шувалова, Дмитрий Поддубный, Вячеслав Шихалеев, Тимофей Трибунцев, Алексей Вертков, Борис Каморзин, Павел Ворожцов, Дмитрий Готсдинер и др.

«ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ»

Россия

Студия «Север»

2013, ч/б, 177 мин.

Продюсеры: Рушан Насибулин, Виктор Извеков.

Авторы сценария: Алексей Герман, Светлана Кармалита.

Режиссер: Алексей Герман.

Операторы: Владимир Ильин, Юрий Клименко.

Художник-постановщик: Сергей Коковкин.

Композитор: Виктор Лебедев.

В ролях: Леонид Ярмольник, Юрий Цурило, Наталья Мотева, Александр Чутко, Евгений Герчаков, Валентин Голубенко и др.

«ЧЕТЫРЕЖДЫ» (LE QUATTRO VOLTE)

Италия, Германия, Швейцария

Invisibile Film, Ventura Film, Vivo Film, Essential Filmproduktion GmbH

2010, цв., 88 мин.

Продюсеры: Филипп Бобер (Philippe Bober), Марта Донцелли (Marta Donzelli), Эльда Гвидинетти (Elda Guidinetti), Габриэлла Манфре (Gabriella Manfr ), Сусанна Мариан (Susanne Marian), Грегорио Паонесса (Gregorio Paonessa), Андрес Праффли (Andres Pf ffli), Кристоф Тассен (Kristoph Tassin).

Автор сценария: Микеланджело Фраммартини (Michelangelo Frammartino).

Режиссер: Микеланджело Фраммартини (Michelangelo Frammartino).

Оператор: Андреа Локателли (Andrea Locatelli).

Художник-постановщик: Мэттью Бруссар (Matthew Broussard).

Композитор: Паоло Бенвенути (Paolo Benvenuti).

В ролях: Джузеппе Фуда (Giuseppe Fuda), Бруно Тимпано (Bruno Timpano), Назарено Тимпано (Nazareno Timpano), Артемио Валлоне (Artemio Vallone) и др.

«ЮРЬЕВ ДЕНЬ»

Россия

Новые люди, Rohfilm

2008, цв., 120 мин.

Продюсеры: Наталья Мокрицкая, Бенни Дресель, Мила Розанова, Ульяна Савельева, Карстен Штотер.

Автор сценария: Юрий Арабов.

Режиссер: Кирилл Серебренников.

Оператор: Олег Лукичев.

Композитор: Сергей Невский.

Художник-постановщик: Юрий Григорович.

В ролях: Ксения Раппопорт, Роман Шмаков, Евгения Кузнецова, Сергей Сосновский, Сергей Медведев, Игорь Хрипунов, Владислав Абашин и др.