

КИНО

УДК 791.43.01

Н. Е. Мариевская

ВЕРТИКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ ФИЛЬМА И РЕАЛИЗАЦИЯ ДИНАМИКИ СТАНОВЛЕНИЯ

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК),
Российская Федерация, 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

В русле концепции вертикального времени в статье рассмотрены различные варианты включения временной точки зрения персонажа в ткань фильма, выявлено ее сюжетообразующее значение. Так, воспоминание не является одномерной копией виденного, а имеет сложную временную форму. В нем настоящее и прошлое наслаиваются друг на друга, образуя многомерную структуру. При этом сам процесс припоминания порождает сложную динамику отношений между ними.

В отличие от движения во времени, сон — это движение души к истине, к беспредельной свободе. Статья исследует особые динамики, связанные с использованием снов в структуре кинематографического произведения. Драматургический потенциал сновидческой реальности именно в том, что сон представляет в зримых образах скрытое, то, что человек прячет от себя. Во сне освобождение от времени даётся человеку ради постижения истины.

Проведенное исследование показывает, что наиболее полно вертикальное время фильма обнаруживает свой эстетический и художественный потенциал через реализацию динамики становления самопознающей души. Библиогр. 10 назв.

Ключевые слова: становление, художественное время, вертикальное время, теория драматургии, сюжет, теоретическая поэтика, сон, воспоминание.

FILM VERTICAL TIME AND DYNAMICS FORMING

N. E. Marievskaya

Russian state university of cinematography named after S. A. Gerasimov,
3, ul. Wilhelm Pieck, Moscow, 129226, Russian Federation

Time arrangement matter inside a human being's soul brings unavoidably to the complicated idea of vertical structure, for a person's reflection is not presented as single-dimensional impression of what once has been seen, a mere "mould" of physical reality. It itself presents a complicated time form. Reflected images of current and past lay onto each other making a multi-dimensional structure. The recalling process itself causes complicated dynamics between past and current attitudes. Various versions of character's time point of view introduction have been investigated through the article given. Character's time point of view of plot-making significance has been found. If recalling reflection ties current and past with going through time layers, dream is a soul impulse towards truth, towards unlimited independence. The article investigates special dynamics linked to dreams' introduction into cinematographic work structure. Dramaturgical power for placing dream reality inside a film is determined with the fact that dream is presented in seen images of hidden things, the ones a person keeps back from himself or herself. Dream keeps a person away from time to achieve truth. Research was carried out to demonstrate that film vertical time entirely reveals its aesthetic and artistic power through dynamics realization for self-learning soul. Refs 10.

Keywords: formation, artistic time, vertical time, the theory of drama, plot, theoretical poetics, recalling reflection, recalling process dream.

Вопрос о том, как организуется время в душе человека, неизбежно приводит к идее сложной вертикальной структуры. Воспоминание не тождественно реконструкции прошлого, оно не одномерная копия однажды виденного, не оттиск физической реальности. Так, время воспоминания, согласно блаженному Августину, — это настоящее прошлого, т. е. само по себе воспоминание — уже сложная временная форма.

В исследовании по нарратологии В. Шмид вводит понятие «временной точки зрения»: «Временная точка зрения обозначает расстояние между первоначальным и более поздним восприятием происшествий» [1, с.119].

Понятно, что временная точка зрения автора или персонажа неизбежно приводит к созданию многослойной структуры кинопроизведения. Примеров введения временной точки зрения в ткань фильма множество: «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа, «Человек, которого не было» братьев Коэнов, «Белая лента» Ханеке и множество других.

Это смещение рассказа во времени от основных событий имеет важные последствия для сюжета. «Если сдвиг пространственный связан с изменением поля зрения, то со сдвигом временным происходит изменение в знании и оценке. С временным расстоянием может вырасти знание причин и последствий происходящего, а это может повлечь за собой переоценку происшествий» [1, с. 119].

Если у Феллини «теперь» — это нейтральное время, то в картине Германа-старшего «теперь» — это время необъяснимо несчастливое. «Тогда» с его голодом, бандитами, бараками, неразделенной любовью неприкаянных персонажей из теперешнего настоящего видится тревожно-счастливой порой. Именно счастливой! Без этого настоящего нельзя увидеть счастья в прошедшем. Содержанием фильма становится вопрос: что же не так сейчас?

В «Белой ленте» между основными событиями, происходящими в Германии в 1913 г., и рассказом о них стоит Первая Мировая война. Фильм о природе детско-го насилия временной перипетией превращается в фильм об истоках главных катастроф XX века.

Рассказывая накануне казни на электрическом стуле о трагически-нелепых событиях своей жизни, Эд Крэйн, герой фильма «Человек, которого не было», приходит к пониманию смерти как выхода из лабиринта. Он обретает надежду на встречу с Дорис, которой так и не сказал нужных слов, пока они оба были живы.

Перипетия от «тогда» к «сейчас» придаёт сюжету совершенно иное измерение, иной смысл, история человека, который не хотел быть парикмахером, превращается в пронзительную историю невозможной любви, которая сильнее смерти. Наличие подобной перипетии в сюжете ясно показывает необходимость двухслойной структуры. Флешбэк уместен, если конфликт истории лежит между слоями настоящего и прошлого.

Тогда такую перипетию можно рассмотреть как частный случай перехода из одной временной реальности к другой, качественно от неё отличной:

$t1 \rightarrow t2$.

Фильм «Лабиринт фавна» Гильермо Дель Торо начинается титром: «Испания. 1944 год. Закончилась Гражданская война. Но вооружённые партизаны укрылись

в горах, продолжая сопротивляться новому фашистскому режиму, пытающемуся их уничтожить». Титр достаточно длинный, и от этого кажется, что историческое время неизбежно выйдет на первый план. Но вот слышится тихая колыбельная, на экране появляется окровавленное лицо девочки.

Звучит закадровый текст: «Давным-давно, в подземном царстве, где не было ни лжи, ни боли, жила принцесса, которая мечтала попасть в мир людей». Так сразу возникает иное время, отличное от исторического, — время сказки.

Сказка о возвращении юной принцессы в подземное царство разворачивается в сознании девочки в краткий миг умирания. Взрослые живут в истории, маленькая Офелия живёт в сказке. Фильм начинается эпизодом смерти героини. Им и заканчивается.

В обычной реальности юной Офелии выпадает слишком много испытаний: болезнь и смерть матери при родах, появление на свет маленького брата, жестокое противостояние с садистом отчимом, капитаном Видалем. Но самое главное испытание происходит в её воображении.

Чтобы открыть Офелии дорогу в Вечность, Фавн должен принести в жертву невинного младенца, её маленького брата. Офелия отказывается от вечности, от встречи с отцом и матерью. Фавн поражён: «Вы готовы отказаться от своих священных прав ради этого младенца, которого Вы едва знаете?». Офелия отвечает утвердительно. Она умирает, застреленная отчимом. В этом и состоял смысл испытания. Офелия пожертвовала собой, навсегда став дочерью подземного царя — принцессой Лоанной.

Здесь также два пласта временной реальности, и переход от одного к другому всякий раз создаёт мощный смысловой, сюжетно важный акцент.

Однако вопрос, что было раньше, а что позже, в отношении событий, принадлежавших к разным временным пластам, не всегда правомерен. Отец героини в одной реальности умер, в другой — жив. Эта несопоставимость подчёркивается сменой имён: Офелия — Лоанна.

Приём введения временной точки зрения в ткань фильма может развиваться и усложняться, во-первых, за счёт увеличения числа рассказчиков (наблюдателей).

Наиболее последовательно и наглядно этот ход используется в фильме Акиры Куросавы «Расёмон».

Сюжет фильма Алана Паркера «Птаха» строится на том, что у главного героя сержанта Эда Колумбатто и его друга Птахи общие воспоминания.

Двое вспоминающих — в фильме Лилианы Кавани «Ночной портье».

И множестве других.

Во-вторых, приём введения временной точки зрения может быть развит за счёт использования большего количества пластов, обладающих разной темпоральностью. В этом случае важной становится разработка временных свойств этих пластов, характера и способа их взаимодействия.

Так, в «Зеркале» Андрея Тарковского утверждается принцип равноправия времён. Пласты различной реальности соприкасаются, возникают образы, способные перемещаться по вертикали: ваза с сухими цветами, лицо матери, которое оказывается лицом Наташи. Слои времени пронзает внезапное появление птицы, усевшейся на подростка, замершего на фоне пейзажа, созданного по известной картине Брей-

геля. В «Зеркале» хроника — в равной мере факт исторической и внутренней жизни героя. Именно поэтому хроника легко совмещается с фонограммой стихов.

Сразу с несколькими временными реальностями работает Юрий Норштейн в «Сказке сказок». Тут герой один — Волчок, и воспоминания принадлежат только ему. У Норштейна «теперь» — это время, когда Волчок остаётся один в опустевшем доме. «Тогда» — когда из этого дома провожали мужчин на фронт. Но есть в фильме ещё один, особый пласт реальности — это реальность незамутненного, абсолютного счастья. В этой реальности есть муки творчества, есть дом, всё, что описано в стихотворении Назыма Хикмета, давшем название фильму:

Стоим над водой —
солнце, кошка, чинара, я и наша судьба.
Вода прохладная,
чинара высокая,
я стихи сочиняю,
кошка дремлет,
солнце греет.
Слава Богу, живём!
Блеск воды бьёт нам в лица —
солнцу, кошке, чинаре, мне и нашей судьбе.
(«Сказка сказок», 1962) [2, с. 261].

Этот пласт особой реальности отличается тем, что бытовое домашнее сплавляется в нерасторжимое единство с сакральным. Рыба, плывущая по небу над этим миром, одновременно и символ души, и просто рыба, которую можно поймать на удочку, та же рыба, сердито бьющая по морде кота. Молчаливый бычок — это символ жертвенности, знак Евангелиста Луки, но это и сказочный бычок, вращающий верёвочку для прыгающей через неё девочки.

Этот особый слой художественной реальности фильма обладает светоносностью: «Первый яркий световой взрыв — прямо из центра в глаза зрителю, перпендикулярный, торчком, взрыв, растворяющий коридор, и мы выходим в другое пространство» [2, с. 273].

Ю. Норштейн, сделавший фильм «Сеча при Керженце» по мотивам русской фресковой живописи XIV–XV веков, несомненно знаком со световой эстетикой и вводит её в «Сказку сказок» осознанно. Яркий, фосфорно-белый свет в фильме становится знаком святости. Этот свет исходит от пространства земного счастья, от материнской груди, от младенца, от листа бумаги, ждущего поэтических строк. Слои реальности проницаемы для осеннего листа, для света. Они не равноправны, но при этом неподвижны друг относительно друга.

Драматургия фильма может включать в себя процедуру сложного динамического взаимодействия пластов реальности, обладающих разной темпоральностью. В частности, этот процесс может быть реализован как вытеснение одного временного потока другим.

Действие фильма Лилианы Кавани «Ночной портье» происходит в послевоенной Австрии, что подчёркнуто титром: «Вена. 1957 год». Макс, ночной портье, узнаёт в одной из постоялиц гостиницы, госпоже Лючии Аттертон, жене знаменитого дирижёра, девушку из своего прошлого. Происходит мгновенный разрыв настоя-

щего времени. Макс буквально не слышит обращённую к нему просьбу, не может запомнить простой номер: 32. Он многократно переспрашивает. Он не слышит, он не здесь. Здесь ещё нет визуализированного воспоминания, обозначено только выпадение героя из настоящего. Героиня тоже встревожена нечаянной встречей.

Причина этого волнения открывается позже. Прошлое неудержимо просачивается в настоящее. Первое воспоминание Макса даётся коротким совершенно очищенным от исторического времени кадром: крупный план испуганной юной девушки в розовом платье. Вскоре воспоминание возвращается, увеличивается его длительность. Во внутреннее время входит время историческое. На экране снова лицо девушки. Но пространство кадра расширяется, и мы видим Лючию среди заключённых: стариков, женщин, детей. Идёт киносъёмка: Макс в форме офицера СС снимает ручной камерой узников. Яркая лампа его ассистента высвечивает лицо Лючии. Трудно указать точно, когда это происходит, но совершенно понятно, что тут разворачивается фрагмент трагической истории уничтожения миллионов людей в фашистских лагерях, та история, которая заставила человечество с ужасом посмотреть на себя. Герои неотделимы от происходящего: палач и жертва.

Крупный план Лючии в розовом платье является воспоминанием и одновременно не является им: это кадр из когда-то отснятого фильма. Воспоминание становится документом. Этим приёмом память Макса и Лючии объективируется. Историческое время врывается во время внутреннее и заполняет его.

Первые воспоминания Лючии, героини фильма, относятся к тому же времени. Она видит Макса с кинокамерой в руках, снимающим заключённых. Лючия ставится в строй жертв. Камера выделяет и фиксирует её в тесноте множества обнажённых, таких же, как она. Люди, испытывающие унижение от своей наготы, покорно и без запинки отвечают затянутому в элегантную форму эсэсовцу на вопросы о своём вероисповедании. Перед зрителем уже не тела, а души, готовые предстать перед Господом.

Воспоминания героев расположены в одном отрезке времени. Других у них нет. Они лишены воспоминаний о детстве, о послевоенных годах. Лючия вообще не помнит себя без Макса. Внутреннее время каждого героя накладывается одно на другое. У них общая память.

Макс один из многих. Не он один носил эсэсовскую форму, не он один выжил. Бывшие сослуживцы Макса создают группу по уничтожению собственного прошлого, они разыскивают и сжигают документы, изобличающие их преступления.

Они знают о Максе всё. Согласно их сведениям, «Максимилиан Тео Адольфер, служил под началом Кальтельбрунера, управление 4Б, дело III категории». Авторы имитируют документальную точность, чтобы полнее интегрировать героя в историю, сделать его преступление частью общего преступления фашизма. Макс, ровно так же, как Лючия, ставится в строй, становится элементом множества. По их мнению, Макс ничто не угрожает. Он — мелкая сошка. Свидетелей нет. Кроме Лючии. На словах все они утверждают, что память — это что-то внешнее по отношению к человеку: «Не будем заблуждаться, память не в уголках сознания, а во взглядах и жестах, указывающих на тебя». По этой странной логике избавиться от свидетелей — значит избавиться от вины. Не помнить — значит не быть виновным. Все члены группы лишены воспоминаний. По их собственному утверждению, они очистились, «перестали существовать».

Это персонажи, лишённые внутреннего времени. Они утратили совесть и память. Они уверяют, что освободились. Так же говорит и танцовщик Берт. В каком-то смысле он свободен. У него совершенное тело, есть средства к существованию, все документы, способные бросить на него тень, уничтожены. Но ни отсутствие свидетелей, ни уничтожение документов не могут освободить Берта от переживания прошлого.

Ночью в конторке Макса раздаётся звонок. Его вызывает Берт. Возможно, так происходит каждую ночь. Макс поднимается в номер. Берт ставит пластинку — звучит музыка. Начинается танец. Прошлое врывается в настоящее: Берт танцует в застенке перед застывшими в холодном равнодушии нацистами. Мелодия звучит непрерывно, соединяя настоящее и прошлое. Невозможно с уверенностью сказать, чьё это воспоминание — Макса или Берта.

Последний испытывает болезненную потребность вновь и вновь переживать своё прошлое. Но он не может с ним справиться. Чтобы хоть на время облегчить его муки, Макс вводит Берту раствор люминала.

Для Макса теория внешней памяти неприемлема. В отличие от Берта, он даже не пытается себя обмануть. Для него все самое главное внутри. Память и совесть оказываются для героя явлениями одного порядка.

Так же дело обстоит и в поэтике фильмов Тарковского. Герой «Зеркала» умирает не потому, что простудился. Он умирает потому, что «есть ещё совесть, память».

У Чехова пошляки обычно лишены воспоминаний. На пошляках время не оставляет следов. Не меняется Аркадина, гордящаяся своей молодостью. Для неё прошлое — это «всё романы, романы». Аркадина не помнит того, что помнит её сын. Не помнит жилищно-прачку, не помнит, как в корыте мыла её детей. Не меняется и Тригорин. Ни любовь, ни смерть ребёнка не оставляют на нём никаких следов. Он с записной книжкой, чтобы помнить. Тригорин не помнит, что приказал сделать чучело чайки. То есть, следуя чеховской метафоре, не помнит Нину. Памятливы же любимые персонажи Чехова — Треплев, Нина Заречная.

Встреча Макса, ночного портье венского отеля, с бывшей узницей Люцией запустила механизм движения прошлого в настоящее. Воспоминания Макса во время представления «Волшебной флейты», обрываясь, становятся воспоминаниями Люции. С этого момента Люция полностью захвачена прошлым. Будущее утрачивается, его нет. Собственно, невозможность будущего для себя Люция осознала сразу после встречи с Максом. Ей кажутся смешными планы мужа даже на ближайшие три дня. С этого момента, ещё до первого разговора, устанавливается связь между героями.

Один из сослуживцев Макса говорит Люции: «Ваш разум помрачён, вы гонитесь за прошлым». Прошлое и в самом деле овладевает героями. Но они не могут и не хотят избавляться от него. Причина, по которой Макс появляется только ночью, — дневной свет. Муки стыда — вот, что несёт прошлое герою. Память — болезнь, от которой нет лекарства. Герои приходят к сокровенному знанию о самих себе. Им предстоит принять и осознать масштаб вины. В восприятии Макса его история соразмерна библейскому сюжету о царе Ироде. Царь Ирод — это он сам.

На этот сверхвременной уровень бытия выходят герои. Здесь исчезает внутреннее время. Исчезает всякое время. Остаётся принять и признать то, что произошло.

Герои переодеваются в одежду военного времени, т. е. символически возвращаются к себе прежним. Из подъезда выходят Макс, одетый в форму штурмбанфюрера

ра, и Лючия в розовом детском платье. Они гибнут на мосту, на рассвете, как бы на пороге, в преддверии будущего.

В фильме реализуется динамика становления прошлого настоящим. В конце концов давление прошлого оказывается настолько сильным, что настоящее поглощается им. Таким образом, временная точка зрения может быть подвижной. Траектория этого движения сложна и прерывиста. Структуру фильма формируют не только временные точки зрения персонажей, но и их динамика.

Реальность вспоминаемого прошлого — это призрачная зыбкая реальность, просачивающаяся в реальность настоящего. Еще более зыбкой и странной и тем более соблазнительной для кинематографа является реальность сна.

Кинематографические образы часто отождествляют с образами онейрической, сновидческой реальности. Вопрос о временной организации снов оказывается еще более сложным для рассмотрения, чем вопрос о времени воспоминаний, но оттого не менее важным.

Исключая из рассмотрения вертикальную организацию драматургии кинопроизведения, Р.Макки отрицает саму необходимость введения снов персонажей в ткань произведения: «Кадры, показывающие, что снится одному из персонажей, или эпизод со сновидениями — это экспозиция, отличающаяся утонченностью и элегантностью, словно девушка в бальном платье. Когда речь идет о таких, как правило слабых, попытках скрыть информацию под фрейдистскими штампами, все требования к показу экспозиции, о которых говорилось выше, должны соблюдаться с удвоенным старанием. Пример одного из немногих удачных случаев использования снов — начало фильма Ингмара Бергмана “Земляничная поляна” (Wild Strawberries)» [3, с. 345].

Макки не анализирует причины того, почему Бергману удалось, включив в свою картину сновидения, добиться выдающегося художественного результата. Но даже если рассматривать только горизонтальную структуру фильма, ясно, что сон профессора Борга не может быть отнесен к экспозиции. Во сне профессор обнаружил, что боится смерти. Это открытие меняет его линию поведения. Собственно, цель героя — понять, почему этот страх стал итогом его успешной, хорошо отлаженной жизни. То есть сон — в терминологии самого же Макки — является побуждающим происшествием, источником дальнейшего развития действия.

Очевидно, включение сна в ткань фильма является источником особых возможностей, которые необходимо прояснить. В фильме Тома Дичилло «Жизнь в забвении» есть очень смешная сцена, когда изнуренный творчеством режиссёр артхауса пытается снять сцену сна: актёр-карлик с яблоком в руке обходит героиню, наряженную в свадебное платье. После множества неудачных дублей актёр покидает площадку со словами: «Даже карлики не видят во сне карликов!». Ощущение сна, причём сна кошмарного, возникает, когда на съёмочной площадке внезапно появляется сбежавшая из больницы полубезумная мать режиссёра.

Притягательность снов для кино кажется очевидной. Причина лежит в особой захватывающей визуальности сновидения, в той свободе, которую обретает сознание, освобожденное от оков обыденной логики. О высокой степени этой свободы пишет В. А. Подорога: «Глаз видящего сон не просто видит, он обладает конституционной силой по отношению к видимому. Этот глаз находится в непрерывном движении, его направление не подчиняется заранее выбранному плану, он как бы дрейфует

вместе с тем, что видит, так как располагается в самом видимом. Освобождённый от тела и его “дневной тяжести”, такой глаз столь же быстр, как и сновидение. Не потому ли он с лёгкостью схватывает даже мельчайшие детали сна, казалось бы совершенно не видимые с точки зрения бодрствующего сознания, владеющего языком. ...такой глаз высвобождает из видимого потенциальную энергию невидимого и движется на её волне в мгновенном огляде мира. Это глаз радости и свободы» [4, с.517].

Тут важно указание на особую динамику пространства, пластичность пространственного образа и на способность сна актуализировать скрытое. Герой «Сна смешного человека» Ф. М. Достоевского говорит о гиперреализме сна: «по обыкновению, как во сне, принимаю действительность без спора» [5, с.109]. Вот это принятие невозможного как не просто возможного, а как самого что ни на есть реального объясняет эмоциональную остроту, с которой переживается сон.

Образы сна предельно сгущены, сны обладают чрезвычайной информационной ёмкостью. Об этой сгущённости П. А. Флоренский пишет: «“Мало спалось, да много виделось” — такова сжатая формула этой сгущённости сновидческих образов» [6, с. 5].

Х. Л. Борхес, рассматривавший сон как эстетическую реальность, говорит о драматургии сна: «Сны — эстетическая реальность, возможно, самая древняя. Она обладает драматической формой...» [7, с.315]. Ясно, что в случае сновидения ярким своеобразием обладает не только пространственная форма, но и временная: «Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающей ясностью, с ювелирски-мелочной отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, через пространство и время» [5, с. 110].

Во сне нет хронологической упорядоченности временных слоёв, присущих воспоминанию. Нет прошлого и будущего, нет юности и старости. Время сна не знает ни времени исторического, ни времени биографического. Во сне душа освобождается от оков времени внешнего. Лирический образ сновидческого состояния души создан Афанасием Фетом:

Всё, всё моё, что есть и прежде было,
В мечтах и снах нет времени оков;
Блаженных грёз душа не поделила:
Нет старческих и юношеских снов.

За рубежом вседневного удела
Хотя на миг отрадно и светло;
Пока душа кипит в горниле тела,
Она летит, куда несёт крыло.

Не говори о счастье, о свободе
Там, где царит железная судьба.
Сюда! сюда! не рабство здесь природе —
Она сама здесь верная раба.

(«Всё, всё моё, что есть и прежде было...», 1887) [8, с. 134].

Возникает иное время, время душевного движения. П. А. Флоренский пишет: «Всякий знает, что за краткое, по внешнему измерению со стороны, время можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы, а при некоторых особых обстоятельствах —

века и тысячелетия. В этом смысле никто не сомневается, что спящий, замыкаясь от внешнего видимого мира и переходя сознанием в другую систему, и меру времени приобретает новую, в силу чего его время, сравнительно со временем покинутой им системы, протекает с невероятной быстротой» [6, с. 5].

Особая динамика плотного визуального потока по-своему чрезвычайно кинематографична. Однако можно согласиться с Р. Макки, что удачных включений снов персонажа в ткань фильма немного. Или с Т. Манном, написавшим: «...известно, увы, как блекнут подобные сны от слов, превращаясь в мумию, в засохшее и запелёнанное подобие того, чем они были, когда они снились, когда зеленели, цвели и плодоносили, как та виноградная лоза, что предстала мне в моём сне» [9, с. 233].

В чём причина? Опасность включения сна в структуру фильма заключается именно в том, что его темпоральность резко отличается от темпоральности внешнего действия и, если не сонаправлена ему, то неизбежно тормозит его или, что ещё хуже, разрушает.

Драматургический же потенциал включения в фильм сновидческой реальности заключается в том, что сон является представлением в зримых образах скрытого, того, что человек прячет сам от себя.

Ю. Норштейн приводит пример, на первый взгляд, совершенно бытового свойства: «Когда я рассказал Франческе сон, она откомментировала просто, как хозяйка на кухне между делом: “Это из тебя гадость вышла” (по-моему, не без тайного удовлетворения)» [2, с. 283].

Однако в этом комментарии отчётливо читается мотив знания о рассказчике сновидения: во сне он видел правду о самом себе и тем очистился — «гадость вышла». Но «гадость» — это то, чего он сам о себе не знает или не хочет знать.

Содержание сна профессора Исаака Борга, героя «Земляничной поляны», обнаруживает не только и не столько страх смерти, а то, что на краю могилы герой не хочет знать правду о самом себе. На пустынной улице в совершенно пустом городе профессор видит одинокую фигуру незнакомца; тронув за плечо, профессор поворачивает его к себе — лицо мужчины уродливо искажено гримасой, глаза зажмурены. Так же зажмурится сам Исаак Борг, когда Сара, которую он сделал несчастной, поднесёт ему к лицу зеркало.

Перипетия, которая возникает в драматургии фильма в связи с введением сна, основана на смене знака аксиологической модальности: ложно — истинно.

Введение этой перипетии должно согласовываться с общим тематическим единством произведения.

Сюжетная схема долгого возвращения домой (возвращение Одиссея, по Борхесу) всегда строится на перемещении в пространстве и одновременно вглубь себя. Возвращение оказывается путём самопознания. В долгом путешествии в университет к месту своего чествования постепенно, шаг за шагом профессор Борг узнает правду о самом себе. И так обретает всю полноту истины.

Таким образом, характер перипетии, связанной со сном, оказывается тем же, что и у основной перипетии всего произведения.

Именно так происходит в «фантастическом рассказе» Ф. М. Достоевского «Кроткая»: «Приступаю к сну моему. Да, мне приснился тогда этот сон, мой сон третьего ноября! Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину?» [5, с. 108].

Сон способен явить не просто знание об истине, но её живой образ: «Как же мне не верить: я видел истину, — но не то, что изобрёл умом, а видел, видел, и живой образ её наполнил душу мою навеки» [5, с. 118].

Во сне освобождение от времени даётся человеку ради постижения истины: «А между тем, время действительно может быть мгновенным и обращённым от будущего к прошедшему, от следствий к причинам, телеологическим, и это бывает именно тогда, когда наша жизнь от видимого переходит в невидимое, от действительного — в мнимое» [6, с. 5].

Если воспоминание — это движение по слоям времени, оно связывает настоящее и прошлое, то сон — это движение души к истине. П. А. Флоренский говорит о первой ступеньке на этом пути: «Сон — вот первая и простейшая, т. е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом. Пусть эта ступень есть низшая, по крайней мере чаще всего бывает низшей; но и сон, даже в диком своём состоянии, невоспитанный сон, — восторгает душу в невидимое и даёт даже самым нечутким из нас предощущение, что есть и иное, кроме того, что мы склонны считать единственно жизнью» [6, с. 4].

Это движение к беспредельной, трудновыразимой свободе, к которой приблизился Блаженный Августин, однажды задавшийся вопросом об отношении времени к душе: «Ты вечный — Отец мой, я же пребываю во времени; мысли мои, сердцевины души, раздираются шумной толпой преходящего, и так будет дотол, доколе не прильну я к Тебе, не сольюсь с Тобой, очищенный и расплавленный в душе твоей» [10, с. 212].

Из этого следует важный вывод о характере функционирования вертикального времени в структуре фильма: оно обладает сложной структурой, которая предполагает динамическую составляющую. Наиболее полно вертикальное время фильма обнаруживает свой эстетический потенциал через реализацию динамики становления самопознающей души.

Литература

1. Шмид В. Нарратология / 2-е изд. испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с. (Коммуникативные стратегии культуры.)
2. Норштейн Ю. Снег на траве: в 2 т. М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»: Красная площадь, 2008. Кн. I. 368 с.
3. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / пер. с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. 456 с.
4. Подорога В. А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. М.: Канон +: РООМ «Реабилитация», 2013. 552 с.
5. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1982. Т. XXV. 472 с.
6. Флоренский П. А. Иконостас. М.: АСТ, 2005. 208 с.
7. Борхес Х. Л. Расследования: эссе и статьи / пер. с исп. СПб.: Амфора, 2009. 464 с.
8. Фет А. А. Стихотворения. М.: Эксмо, 2012. 606 с. (Библиотека всемирной литературы.)
9. Хапаева Д. Р. Кошмар: литература и жизнь. М.: Текст, 2010. 368 с.
10. Августин А. Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского. М.: АСТ, 2003. 440, [8] с.

Статья поступила в редакцию 6 июня 2014 г.

Контактная информация

Мариевская Наталья Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент; marievsk@rambler.ru
Marievskaia Natalia E. — Ph. D., Associate Professor; marievsk@rambler.ru