

Сергей ФИЛИППОВ

Фильм как сновидение. (Фрагмент дипломной работы, защищенной во ВГИКе в 1997 году.)

Публикуется по источнику: Журнал "Киноведческие записки" N41, 1999
<https://kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/764/>

Поскольку публикуемый текст является лишь фрагментом более объёмного материала, видимо, имеет смысл кратко изложить базовые соображения. По существу, задачей данной работы была попытка ответить на следующие вопросы:

1. Каким образом в кино может быть воссоздана атмосфера сновидения?
2. Какими способами в фильме может быть достигнута смысловая насыщенность, близкая к концентрации смысла в сновидении?
3. Какими общими для всех людей законами в кино может быть преодолено различие индивидуальных особенностей сна?
4. Каким образом можно достигнуть изменения зрительского восприятия привычных объектов?
5. Как на экране может быть восстановлена характерная для сновидения «избирательность взгляда», т. е. смутность незначимых объектов?

Легко увидеть, что все эти вопросы затрагивают исключительно формальную сторону киноискусства, никак не касаясь содержания. Впрочем, фильм, на примере которого рассматривались поставленные проблемы, — один из наиболее детально и разносторонне изученных.

Основной исходной позицией является тезис о генетической общности кинематографа и сновидения, которая является следствием, прежде всего, большой смысловой уплотнённости и там, и там. Несколько подробнее этот тезис был развит мною в начале доклада на бергмановской конференции[1]. Что же касается методологии, то данный текст следует в русле рецептивной эстетики: изучается не произведение как самодостаточная структура, не то, что вложил (или хотел вложить) в него автор, но то, как оно воспринимается. При этом и фильм, и сон рассматриваются как нечто внешнее по отношению к реципиенту (кинозрителю или сновидцу), а единственным их существенным отличием в таком дискурсе является разница во внутренней логике: коды, по которым следует интерпретировать сновидение, есть порождение подсознания самого сновидца, в то время как логика фильма от зрителя, вообще говоря, не зависит (отсюда, кстати, возникает вопрос №3).

Для конкретного исследования были избраны сны в фильме «Зеркало» и сам фильм в целом. В приводимом фрагменте рассматривается первое сновидение.

* * *

Этот сон начинается так.

Мать сидит на колодце и смотрит на горящий сеновал. Шумит огонь. Скрипит колодезный журавль, возникает едва слышная музыка, вторящая скрипу. К сеновалу подбегает человек, и начинается следующий кадр.

Маленький мальчик лежит в постели, видимо, спит. Шум пожара становится тише, музыка — чуть громче. Свист дудочки, и мальчик приподнимается в постели. Скрип кровати, похожий на звон бубенчиков. Мальчик смотрит за кадр.

Чёрно-белое изображение: край леса. Два свистка дудочки. Камера начинает медленное движение влево. Налетает ветер. Он шумит. Музыка прекращается.

Тот же кадр со спящим мальчиком. Но — чёрно-белый. Тишина. Мальчик произносит: «Папа!». Опять дудочка. И снова под звон кровати мальчик приподнимается.

Уже скрип журавля придает вполне «реальному» кадру пожара несколько ирреальный оттенок. Затем скрип вместе с шумом огня переходят в музыку, которая двумя кадрами позже разрешается не финальным аккордом, а шумом ветра. И шумы, и музыка образуют общую музыкальную структуру. Эта спаянность разноприродных элементов весьма существенна. Видимо, она отыгрывает на подсознательном уровне двойственность сновидения: оно реально (мы переживаем его как подлинное событие) и ирреально одновременно. Поэтому такая же двойственная «шумомузыка» вводит нас в атмосферу сна.

Но здесь музыкально и само изображение. И дело не только в его невероятной пластичности. Одно из основных формообразующих средств в музыке — повторение. Повторение варьированное, повторение в изменяемом контексте. В данном случае мы имеем дело и с тем, и с другим. В первом плане просыпающегося мальчика изображение было цветным, и этот кадр следовал за цветным планом воспоминания. Второй план мальчика — чёрно-белый, и ему предшествует чёрно-белый кадр, который к воспоминанию явно не относится и уже вполне сновиден.

Повторение в кинематографе является очень интересным средством. По нему, можно сказать, проходит водораздел между двумя подходами к киноискусству: литературным и музыкальным. Дело в том, что при повторении (даже варьированном) зритель перестаёт получать сюжетную информацию, и литературное развитие фильма останавливается. Но при этом воздействие фильма на зрителя не только не прекращается, но и, при определённых условиях, выходит на новый уровень. Лишившись необходимости следить за развитием сюжета, мы начинаем с удвоенным вниманием присматриваться к самому кадру, к его настроению. Повторение реабилитирует достоинство изображения.

Но то же самое характерно и для сновидения. Во сне нам не надо думать словами о сюжете — он есть творение нашего собственного подсознания, — и мы полностью сосредотачиваемся на происходящем, на мельчайших деталях мелькающих перед нами картинок. В отсутствие словесного описания, задающего жёсткий контекст, каждый предмет, каждая деталь

предстает во всей своей первозданной многозначности.

В этом смысле очевидна связь между сновидением и детством, «когда всё ещё возможно», когда каждый из ещё не имеющих названий предметов воспринимается как самодостаточная нетленная ценность (см. мысль Бёрна о том, что человек, выучив птичьи названия, «выйдя из раннего детского возраста, уже не слышит по-настоящему пения птиц»[2]). Таким образом, сновидения в «Зеркале» столь значимы не только потому, что все они о детстве, но и потому, что сны и детство имеют много общего в своем отношении к миру. Наконец, сновидения и детство роднит ещё и то, что в естественном нашем состоянии — состоянии бодрствования — они доступны только в воспоминании.

Поэтому, приближаясь к детству, мы, тем самым, движемся и к сновидению — с одной стороны. А двигаясь к сновидению, мы приближаемся и к детству — с другой. Тем самым, в фильме «Зеркало» возникает взаимоусиливающий эффект: сновидения позволяют сделать рассказ о детстве более адекватным, а рассказ о детстве упрощает создание атмосферы сновидения.

Если вернуться к конкретным кинематографическим приемам, становится ясно: естественным образом присущую сновидению первоначальную незамутненность видения в кино можно восстановить, например, с помощью повторения.

Помимо соображений практической выгоды для восприятия изображения, повторение и само по себе создаёт художественный эффект. Во многих видах искусства повтор является одним из основных формообразующих принципов. Очень отчётливо это проявляется в архитектуре: с одной стороны, по вертикали, каждый этаж вынужденно повторяет форму предыдущего, а с другой стороны, и по горизонтали каждый этаж представляет собой череду однотипных окон, колонн и т. п. Цепочка повторяющихся элементов создает целое, качественно отличающееся по производимому впечатлению от каждого отдельного элемента.

Большинство характерных выразительных средств поэзии, отличающих её от прозы, так или иначе связано с повторением. Такие яркие приемы, как аллитерация и ассонанс, просто по определению являются повторением, соответственно, согласных («...ты была || Смелей и легче птичьего крыла» — Арсений Тарковский, «Первые свидания») и ударных гласных («На свете смерти нет. Бессмертны все» — Арсений Тарковский, «Жизнь, жизнь...»). Общеизвестный прием под названием «рифма» есть не более, чем повторение нескольких звуков.

Наконец, самое характерное отличие поэзии от прозы: ритм, то есть закономерность чередования ударных и безударных слогов. Не вдаваясь в отличия в определениях поэтического метра и ритма, заметим, что любой поэтический размер есть проводимая сквозь всё стихотворение повторяющаяся цепочка сильных и слабых слогов. Это заметнее всего на макроуровне: классическое стихотворение состоит из некоторого числа строф, каждая из которых по своей метрической структуре является

буквальным повторением всех предыдущих.

Но сильнее всего повторяемость развита, несомненно, в музыке. Во-первых, в ней ещё большую, чем в поэзии, роль играет ритм. Во-вторых, «почти всякая мелодия волнообразна, т. е. состоит из последования восходящих и нисходящих движений»[3], что уже само по себе является неким повторяющимся процессом. А поскольку внутри одного лада при неизменном ритме количество возможных восходящих (или нисходящих) движений не так уж велико, зачастую эти самые восходящие движения обладают чертами сходства между собой. В то же время древнейшие способы построения мелодий основаны на «постоянном возврате к неизменному опорному звуку»[4]. Короче говоря, само мелодическое движение в значительной степени основано на варьированном повторении. В третьих, на макроуровне, большинство способов музыкального развития так или иначе связаны с повторением. Существуют пять основных принципов развития музыкального материала[5]: буквальное повторение, варьированное повторение, разработка (т. е. «проведение частиц темы, ранее изложенной полностью»[6], производный контраст (т. е. возникновение новой темы из значительно переработанной исходной, изложенной ранее) и контраст сопоставления (т. е. введение совершенно новой темы). Итак, из пяти принципов лишь один не имеет никакого отношения к повторению.

Хотя все три названных вида искусств по своей физической природе имеют не много общего — одно из них в своей современной форме существует, прежде всего, в виде букв на бумаге, другое состоит из обработанного дерева, металла, камня, стекла, бетона, а третье реализуется в колебаниях воздуха, — тем не менее факт их связи давно замечен. Один из распространенных парафразов слова «архитектура» — «застывшая музыка». Поэзия же была связана с музыкой с самого своего возникновения — в виде песни. И, по-видимому, основным связывающим эти три искусства фактором является важность повторения в формальной структуре каждого из них.

Причины того, что повторение имеет такое значение для восприятия и, следовательно, для формальной организации произведения, изучены недостаточно. Несомненно, очень важна связь между повторением и памятью. С одной стороны, повторы «необходимы для закрепления в памяти главного, основного»[7]. (Аналогично, «рифма возвращает нас к предыдущей строке, заставляет вспомнить её, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе»[8].) В то же время, полноценное восприятие искусства невозможно без соотнесения зрителем (слушателем, читателем... — в дальнейшем в аналогичных ситуациях будем пользоваться термином «реципиент») художественного материала с собственным жизненным и эмоциональным опытом. А повторение активизирует память.

Во-вторых, повторение утверждает художественную осмысленность, неслучайный характер произведения: «мотив, произнесённый один раз, есть

случайное образование, результат обстоятельств»[9]. Повторение какого-либо элемента произведения противопоставляет устойчивый мир художественного творения реальному миру, где правит случай — в атеистической парадигме, или же утверждает подобие мира художественного и мира Божьего — в парадигме религиозной.

В-третьих, по мнению И. Б. Шур, повторение есть способ борьбы с ускользящим временем. Такой подход, несомненно, имеет большое значение для анализа творчества Тарковского в целом и для интерпретации фильма «Зеркало» в частности.

Наконец, оппозицию «повторяющееся — однократное» можно рассматривать как одну из частных реализаций важнейшей оппозиции «жизнь-смерть». Все природные циклические процессы так или иначе связаны с жизнью — от смены дня и ночи до фаз менструального цикла. Те же повторяющиеся явления в природе, которые реально никак не соотносятся с какими-либо жизненными процессами, традиционно одушевляются: морские волны (море многими ощущается как живое существо, кроме того, оно — архетип материнства, среда, из которой когда-то вышло все живое, и это, возможно, сохранилось в нашей генетической памяти) или фазы Луны (например: богиня Луны — покровительница дикой природы).

А те процессы, которые нерегулярны, как правило, связаны со смертельной опасностью: бури, землетрясения, извержения вулканов и т. п. Исчезновение с неба Луны в связи с новолунием никого не пугает, ибо случается каждые 29 дней. Чего не скажешь о лунном затмении. Регулярный процесс не страшен, ибо был уже однажды пережит. Однократное же явление может оказаться несовместимым с жизнью. Тем более, что у каждого человека в жизни имеется всего два не повторяющихся события. Одно из них — появление на свет — не откладывается в памяти. А значит, единственное принципиально однократное явление в жизни — это смерть.

С другой стороны, абсолютное однообразие вызывает смертельную скуку. Совершенно одинаковыми могут быть только песчинки или продукты конвейерного производства. Всё живое неповторимо. А это значит, что вариативное повторение работает на одну из главных задач искусства, на демонстрацию единства человечества: все мы одинаковы в том, что мы люди, но каждый из нас не похож ни на кого другого.

Однако в рамках рассматриваемой темы интереснее всего следующая особенность повторения: медитативный эффект. Циклические процессы склонны убаюкивать нас: колыбельная, стук колес, мелькание столбов за автомобильным окном, шум моря и т.д. — да и просто подсчет воображаемых овец. Но если зритель и впрямь уснёт, то смотреть кино будет некому. Поэтому здесь возникает необходимость балансировать между потерей медитативного эффекта и потерей зрительского интереса — т. е. опять-таки, необходимость вариации повторяемого материала.

Пользуясь этим, режиссёр (как и композитор, как, впрочем, и шаман)

приводят бодрствующего зрителя в состояние, близкое полудреме. «Некоторые называют это состояние «парением»: всё тело отключено от сознания, подобно тому, как при закрывании глаз отключается внешний мир»[10]. Очевидно, что в таком состоянии у реципиента не только активизируется собственное воображение, но и возрастает способность к восприятию чужих сновидений как своих собственных.

Мы пришли к тому, с чего начали свои рассуждения о повторении: повтор «открывает глаза». Но если вначале речь шла об открытии нового взгляда на предмет, то сейчас мы говорим, скорее, об открытии внутреннего зрения. В первом случае обсуждались чисто кинематографические свойства повтора, сейчас — общеэстетические, и, прежде всего, музыкальные. Ибо музыка, с одной стороны, из всех искусств имеет наиболее строгую форму, а с другой — она в большей степени, чем какое-либо иное искусство, близка к нашему подсознанию.

Поэтому упоминавшаяся оппозиция «литературное кино — музыкальное кино» отнюдь не случайна. Надо сказать, что по своей сути она вполне аналогична известной оппозиции «прозаическое кино — поэтическое кино», если под последней понимать не противопоставление автологического и метафорического стилей, а противопоставление нарративного и ритмического способов изложения. В этом смысле «поэтическое» тождественно «музыкальному».

Сам Тарковский, по-видимому, также связывал эти два понятия. В статье 64-го года он пишет: «В кино меня прельщают поэтические связи, логика поэзии»[11]. И далее: «поэтическая логика ближе к закономерности развития мысли, а значит, и к самой жизни, чем логика традиционной драматургии»[12]. В лекциях 80-го года, уже отказавшись от термина «поэтическое кино» (он издевался над ним еще в 67-м году: «...выстроенные кадры «поэтического кино» с их нищенской символикой...»[13]), Тарковский говорил: «В основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоций. Вызвать эмоцию можно только путем нарушения логических последовательностей»[14]. Ясно, что в обеих цитатах речь идет об одном и том же, и отказ от ранней терминологии связан не с изменением теоретических позиций режиссера, а с тем, что общеупотребительное значение словосочетания «поэтическое кино» оказалось резко отличным от смысла, который вкладывал в эти слова Тарковский.

Оставив в стороне сложный, но очень интересный вопрос о «закономерностях развития мысли», заметим, что логика «музыкального» кино, охарактеризованная Тарковским как «нарушение логических последовательностей», ближе всего к логике сновидения: общепризнанно, что «содержание и ход развития сна могут быть лишены всякой логики»[15] в привычном смысле этого слова. Сон развивается в соответствии с логикой подсознания, к которому, в свою очередь, из всех искусств наиболее близка музыка. Поэтому, чем музыкальнее по своему внутреннему строю фильм,

тем больше в нём от сновидения.

Мы не знаем, или знаем очень плохо, почему музыкальные законы именно такие, какие они есть. Но они таковы для всех людей, без различия пола, возраста, образования, языка или вероисповедания. Поэтому музыка — универсальный мост от подсознания автора к подсознанию реципиента. Следовательно, одним из решений проблемы реконструирования индивидуального подсознания автора является построение киносна по музыкальным законам.

Мальчик приподнимается в кровати, встаёт на ней, спускается на пол, отодвигает стул, подходит к двери. Камера панорамирует за ним, свистит дудочка. В дверном проёме пролетает белая ткань.

Боком к камере стоит мужчина с ковшом в руках. Слышно, как льётся вода. Мужчина медленно-медленно поворачивается и выходит из кадра. Медленно горит огонь. Камера панорамирует вниз. Мать, опустив голову, касается руками волос. Их концы плещутся в воде. Мать встаёт, медленно взмахивая руками, отходит чуть-чуть назад. Под тяжёлые звуки начавшейся музыки камера отъезжает. Посреди комнаты с чёрными стенами стоит мать в ночной рубашке, мокрые волосы закрывают её лицо.

Та же комната чуть-чуть с другой точки. Медленно падает потолок. Удар колокола. С ритмичным звуком куски штукатурки разбиваются об пол.

Взявшись руками за волосы, мать идёт по комнате. Сверху льётся вода. Камера панорамирует за матерью. Та останавливается, поворачивается. Камера следует дальше. Музыка становится тише. Возвращается дудочка. По зеркалу льётся вода, в нём — отражение матери. Чёрная мокрая стена. Льётся вода. Снова в кадре появляется мать, уже завернувшаяся в халат. Музыка смолкает. Звуки дудочки. Камера чуть-чуть подъезжает и панорамирует вокруг матери.

В зеркале (или, может быть, в стекле) — отражение этой же комнаты. Льётся с потолка вода. Отражается женщина в том же халате, что и мать, но — старуха. Она подходит ближе. Камера наезжает. Звук капель. Женщина проводит рукой по отражению. Стекло скрипит.

Цветной план: рука рядом с огнем, он немного просвечивает сквозь руку. Протяжный звук, нечто среднее между дудочкой и скрипом. Затемнение.

Так заканчивается этот сон.

Кадр с просыпающимся мальчиком, оказывается, не просто повторяется, но и развивается дальше. Такой приём напоминает музыкальную разработку, но осуществлённую в обратном порядке: здесь не проводятся частицы ранее изложенной темы, а, наоборот, демонстрируется целиком план, ранее показанный лишь частично. Этот приём в музыке тоже существует, хотя и гораздо менее распространён. Такого рода предварительные появления фрагмента будущей темы называются предвестниками. Чаще они встречаются в вокально-инструментальной музыке (например, в 9-й симфонии Бетховена так предваряется «Ода к радости», которая, кстати, дважды была использована в фильмах Тарковского).

В фонограмме использован ещё один музыкальный принцип — репризность, т. е. «замыкающее возвращение начального построения (начальной части) после нового. <...> Она имеет большое значение как утверждение основной мысли произведения после контрастного сопоставления или после разработки. Вместе с тем репризность способствует законченности, завершённости, изяществу музыкальных форм»[16].

В данном случае, как мы видели, в последних кадрах возвращается звук дудочки, на котором строился вход в сновидение: от её свиста просыпался мальчик, по этому звуку начиналось движение камеры вдоль опушки, под этот свист мальчик садился в постели, после него же пролетала ткань, по которой осуществлялся переход на следующий, ещё более сновидный, кадр. Всего четыре свистка (из них два двойных), но все они провоцируют дальнейшее развитие эпизода, который с каждым свистком становится всё более ирреальным.

Эдуард Артемьев, композитор фильма, рассказывает, что этот звук был нужен, «чтобы <...> создать ощущение детских страхов»[17]. Сложно сказать, насколько удалось именно это (у каждого зрителя здесь может быть свое ощущение), но звук детской дудочки, «пугающе чистый, хрупкий и беззащитный»[18], несомненно, создаёт ассоциации с детством и детским любопытством, возвращая нас к детской незамутненности восприятия.

Страх, скорее, возникает после, когда мать беззащитно стоит посреди комнаты, и под грозную музыку падает потолок. Возвращение дудочки этот страх отчасти преодолевает (хотя, конечно, возможно, что она же его сначала спровоцировала), восстанавливая гармонию детства: «вопреки распространённому мнению, большинство детских снов не содержит элементов беспокойства или страха»[19].

Однако, здесь репризен не только звук дудочки. Например, в кадре с падающим потолком одновременно звучит до четырёх шумовых «голосов»: конкретная музыка, колокольный звон, звук ломающейся штукатурки и плеск воды. Три шума из четырёх имеют свою предысторию во вступлении в это сновидение: музыка является развитием музыки, звучавшей во время пожара; звон колокола в значительной степени является ответом на звон кровати; а звук воды, льющейся в течение большей части сновидения, является репризой шума дождя во вступлении <...>. Интересно отметить, что этот музыкальный приём в данном конкретном случае воплощает фрейдовский постулат, что «каждое сновидение вызывается впечатлениями, непременно имевшими место в предыдущий день»[20]. Форма сама по себе может создавать смысл.

Помимо музыкальных, должны существовать и чисто кинематографические способы организации материала, создающие атмосферу сновидения. И искать их следует, прежде всего, в изображении.

Значительная часть изучаемого сновидения (три кадра суммарной длительностью почти две минуты) снята рапидом — все изображенные на

экране процессы замедлены примерно раза в три. На разные явления рапид влияет по-разному: если на процессах, скорость протекания которых в жизни может быть различной, он сказывается незначительно, то восприятие явлений, происходящих в реальности с заранее известной скоростью, предопределённой физическими константами (прежде всего, ускорением свободного падения), он меняет радикально. Если движения отца и матери представляются просто по-балетному плавными, то падающий потолок кажется летящим из другой реальности, нисходящим из иного мира.

Но любой процесс, кроме равномерного прямолинейного движения в безвоздушном пространстве, всегда содержит в себе некоторые компоненты, развивающиеся также с чётко определенной скоростью. Поэтому даже те явления, у которых рапид, казалось бы, лишь замедляет темп, на самом деле подвергаются значительным преобразованиям (обычно не отмечаемым сознательно), изменяющим атмосферу происходящего.

В этом смысле рапид можно сравнить с повтором: и тот и другой приёмы отрывают нас от привычного считывания сюжетной информации и заставляют присмотреться к показанным на экране предметам и к происходящим явлениям. Поэтому всё сказанное ранее об общности повторения и сновидения, о возникновении новых смыслов при более пристальном взгляде, в равной степени относится и к рапиду. Но если повтор — явление общеэстетическое, то рапид — сугубо кинематографический приём.

Рапид «позволяет взглянуть в движение времени»[21]. Поэтому он, в не меньшей степени, чем повтор, есть способ преодолеть ускользание времени. И здесь опять становится очевидной близость кинематографа с музыкой (а значит, и со сновидением): «в ней проблема времени также принципиальна. Но решается она там совершенно иначе: жизненная материальность в музыке находится на грани своего полного исчезновения. А сила кинематографа как раз в том и состоит, что время берётся в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности» (Тарковский)[22].

При этом время в ещё большей степени, чем пространство, подвержено субъективным искажениям. Андрей Тарковский был «убеждён, что «время» само по себе не является объективной категорией, так как оно не может существовать без восприятия его человеком»[23]. С точки зрения физики это, мягко говоря, преувеличение, но для постижения искусства такой подход, видимо, является совершенно оправданным.

Каждый знает по своему опыту, что секунды могут тянуться, а часы — лететь, но такого рода искажения не находятся в «неразрывной связи с материей действительности», и, значит, в кинематографе они не могут найти своего прямого выражения (хотя, разумеется, они могут быть выражены опосредованно — прежде всего через атмосферу). Прямо могут быть выражены путем изменения скорости съёмки лишь такие психологические искажения времени, при которых меняются воспринимаемые скорости непосредственно наблюдаемых процессов.

По-видимому, не существует психических феноменов (по крайней мере, у

здоровых людей), при которых наблюдаемые движения представляются ускоренными. Противоположное явление — замедление видимых процессов (как раз и имитируемое рапидом) — неоднократно описано в литературе и случается иногда в мгновения смертельной опасности.

К сновидениям рапид имеет самое непосредственное отношение. Например, по ощущению Эрика Бёрна, «в динамической действительности ближе всего к нереальности снов кинофильмы с замедленной проекцией (строго говоря — с ускоренной съемкой — С.Ф.)»[24]. Полагаю, что многие могли бы присоединиться к такой оценке.

Объяснить это, видимо, можно, лишь вторгнувшись на территорию, изучаемую нейрофизиологией. Существует гипотеза, что скорость всех наших психических процессов, и прежде всего быстрота восприятия изображения, определяется частотой ведущего мозгового ритма — альфа-ритма (точно так же, как быстроедействие компьютера определяется частотой его тактового генератора).

Когда человек засыпает, «регулярный альфа-ритм спокойного бодрствования сменяется мелкими быстрыми колебаниями. Затем, по мере продолжения сна, в ЭЭГ (в энцефалограмме — С.Ф.) начинают преобладать большие медленные волны, которые постепенно становятся преобладающими»[25]. Однако в самом глубоком сне, когда спящего труднее всего разбудить, и мышцы его тела полностью расслаблены, на ЭЭГ возникает картина, более характерная для стадии засыпания («состояния парения»), или даже для бодрствования. Поэтому эта стадия сна называется парадоксальным сном, или быстрым сном. Ещё её называют сном с быстрыми движениями глаз, ибо в ней под веками глаза спящего двигаются как при чтении или просмотре кинофильма.

Вскоре после того, как была открыта парадоксальная фаза сна, было установлено, что она практически всегда сопровождается сновидениями — даже у тех, кто утверждает, что не видит сны никогда. (Видеть сон и помнить его — совсем не одно и то же.) Долгое время считалось, что все или «почти все сновидения происходят в течение этой особой стадии сна»[26], но позднейшие эксперименты показали, что такой подход «является чрезмерным упрощением, так как при пробуждении из медленного сна испытуемые также отчитывались о сновидениях, иногда даже в 74% случаев»[27].

Итак, многие сновидения разворачиваются в состоянии, когда ведущими являются «медленные волны», дельта-ритм. Следовательно, можно предположить, что порождаемые им психические процессы оказываются замедленными в несколько раз по сравнению с тем, как они протекали бы в реальном времени. Отсюда очевидна связь между рапидом и сновидениями — по крайней мере, медленными.

В то же время, в опасные для жизни моменты блокируется альфа-ритм и ведущим становится ритм, более быстрый, чем альфа. В результате чего, возможно, и возникает эффект «замедления времени». Иными словами, противоположный процесс приводит к тому же самому результату, ибо в

одном случае мы имеем дело с реальностью, генерируемой самим мозгом, а в другом — с искажениями, вносимыми мозгом в восприятие внешней реальности. В первом случае сновидение оказывается замедленным по сравнению с привычным темпом альфа-ритма, а во втором — привычная реальность, сканируемая с повышенной скоростью, кажется замедленной.

И в завершение разговора о рапиде можно обратить внимание на то, что альфа-ритм становится доминирующим обычно в возрасте около 6 лет. Для маленьких детей в состоянии бодрствования характерны более медленные ритмы[28]. Медленные волны на ЭЭГ — почти исключительная особенность детства и сновидения. Остаётся только повторить соображения, высказанные при разговоре о повторении.

Следующее отличие разбираемого сновидения от предыдущих кадров фильма — чёрно-белое изображение. Само по себе отсутствие цвета на экране не вполне адекватно свойству сновидения игнорировать то, что не является важным, не давать лишней информации. А снимая какой-либо объект на чёрно-белую плёнку, мы тем самым снабжаем зрителя неверной информацией, что данный объект ахроматичен. Поэтому использование такой плёнки для съёмок сновидения должно иметь другие причины.

Простейшее свойство чёрно-белой плёнки — способность активизировать воображение зрителя. Глядя на потерявшие естественный цвет привычные предметы, мы вынуждены достраивать внутри себя их цвета. В результате степень сотворчества зрителя, смотрящего чёрно-белое изображение, при прочих равных условиях выше, чем у зрителя цветного фильма. Поэтому выше вероятность, что он сможет прочувствовать чужое сновидение как своё собственное.

Следствием этого является отмечавшийся многими факт, что «чёрно-белое изображение воспринимается как более правдивое, реалистичное, чем цветное»[29]. Действительно, достраиваемые нами цвета могут гораздо больше соответствовать нашему внутреннему ощущению правды, чем цвета на экране. Поэтому такого рода реалистичность отнюдь не противоречит ирреальности сновидения.

Если же рассматривать чёрно-белые оттенки не как нечто, лишенное цветности, а как полноценные цвета, то окажется, что они являются едва ли не самыми полисемантическими: Василий Кандинский утверждал, что «белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие, которое для нас абсолютно. <...> Это безмолвие не мёртво, оно полно возможностей»[30]. В отличие от белого, которое суть «Ничто доначальное, до рождения сущее»[31], «чёрный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как <...> вечное безмолвие без будущности и надежды»[32], а оттенки серого занимают промежуточное положение. Точно так же, как наше воображение может раскрасить чёрно-белые оттенки в разные цвета, оно может развить их и онтологически.

С одной стороны, выстраиваемая этими цветами оппозиция задает довольно жёсткие смысловые рамки, а с другой — возможности развития,

заложенные в светлой части чёрно-белого ряда, могут создать значительное смысловое разнообразие. У сновидения сходная задача: «сказать» как можно больше о том, что сильнее всего волнует сновидца.

Рудольф Арнхейм проводит параллель между чёрно-белой гаммой и музыкальным ладом[33]: оба этих понятия создают ограничения на используемые цвета в одном случае, и на используемые звуки — в другом. Хотя музыка возможна и вне ладовой структуры, последняя применяется в абсолютном большинстве музыкальных произведений. Аналогично, качественное цветное кино довольно редко использует всю возможную цветовую палитру.

Например, Андрей Тарковский во всех своих цветных фильмах, начиная с «Соляриса», пользовался практически лишь двумя хроматическими цветами: зелёным и коричневым. Изредка он применял красный (в основном, как цвет огня), ещё реже — жёлтый (титры в «Сталкере», цвет дома в «Солярисе» — да и то, охра, в которую он выкрашен, занимает промежуточное положение между жёлтым и коричневым), совсем редко — голубой (серёжки в «Зеркале», цвет прибрежного камня в «Жертвоприношении», отдельные детали в «Ностальгии»), единственный раз — бордовый (атласное платье докторши в «Зеркале», но оно — как и сама докторша — выглядит преднамеренно чужеродным в этом фильме), никогда — фиолетовый, синий, оранжевый, розовый, малиновый... К тому же он обычно снимал при рассеянном пасмурном освещении, когда насыщенность всех цветов снижается.

Короче говоря, использование цвета в кино часто связано с отказом от большинства цветов, и применение чёрно-белого изображения (особенно внутри цветного фильма) есть наиболее последовательное проведение этого принципа.

Благодаря отсутствию цвета «появилось сходство, не существующее в жизни: предметы, которые на экране кажутся одинаковыми по окраске, в действительности совсем несхожи или даже резко различны»[34]. Новые устанавливаемые связи между предметами, естественно, порождают новые смыслы.

Проблема, названная в предисловии «избирательностью взгляда», имеет два аспекта: избирательная цветность и избирательная чёткость. Если разрешение первого аспекта путем полного отказа от цвета, несмотря на все оговорки, все же имеет под собой некоторую основу в природе сновидения (цветные образы отмечаются лишь примерно в пятой части сновидений[35]), то со вторым аспектом ситуация более сложная.

По природе нашего зрения, резкость существенна лишь для тех объектов, на которые непосредственно направлен наш взгляд[36]. Поэтому проблема избирательной чёткости киносновидения фактически превращается в проблему управления зрительским взглядом. Если зритель смотрит на существенные для данного сновидения предметы и не обращает внимания на всё остальное, то его восприятие будет вполне аналогичным восприятию сновидения, и проблема снимается. Что делать, если он бросит взгляд в

сторону? В нашем случае это особенно важно, так как медленный темп и отсутствие активного действия не способствуют сосредоточенности зрительского взгляда в одной точке.

Тарковский-теоретик решает эту проблему так: «для кинематографа так называемая «смутность» и «несказанность» сна не означает отсутствия чёткой картины; это есть особое впечатление, которое производят логика сна, необычность и неожиданность в сочетании и столкновении вполне реальных элементов. Их же нужно видеть и показывать с предельной точностью»[37]. Иначе говоря, эффективным средством решения данной проблемы является превращение всех видимых предметов в существенные. Сновидение даже с небольшим количеством существенных объектов порождает множество смыслов. Если увеличить число таких объектов, то возрастет и смысловая нагруженность киносновидения (естественно, показываемые предметы не могут быть случайными). Кроме того, тем самым частично решается проблема индивидуального / всеобщего: небольшое количество объектов в сновидении создаёт значительное смысловое поле во многом за счёт большой значимости каждого из них лично для сновидца. Если увеличить число снимаемых объектов, возрастает вероятность «попасть» в подсознание зрителя.

Наконец, психологической мотивацией резкости всего кадра служит следующее наблюдение Тарковского: «самые интересные и самые страшные сны это те, из которых вы помните всё, вплоть до мельчайших деталей»[38].

Тем не менее, в рассматриваемом сновидении резки не все объекты. Нерезок огонь в глубине кадра с отцом, не совсем резка льющаяся по стене вода, а в кадре со старой матерью вполне резкой является только её рука, проводящая по стеклу. Интересно, что некоторые из этих объектов существенны для данного сновидения. Однако все эти объекты размыты несильно и могут быть опознаны однозначно. Поэтому нерезкость такого рода есть не появление «смутности» сновидения, а, скорее, ещё один способ остранения предмета.

Но особенности изучаемого эпизода фильма «Зеркало» этим не исчерпываются.

Жан Митри выделяет пять видов модальности киноизображения в зависимости от степени его субъективности[39]: объективное изображение, т. е. безличное настолько, насколько это возможно; «точка зрения автора»; полусубъективное изображение, т.е. воплощающее точку зрения присутствующего в кадре персонажа; субъективное изображение, т.е. запечатлённое глазами одного из персонажей; и тотальное изображение, совмещающее точки зрения персонажа и автора.

К сожалению, Митри никак не отличает точку зрения персонажа от, скажем так, точки его внутреннего зрения. Другими словами, он не дифференцирует субъективный взгляд на объективную реальность и субъективный взгляд внутрь себя (воображаемое, желаемое, снящееся и т.

п.). Поэтому для второго случая придется ввести еще один термин. Пусть это будет интроспективное — и, аналогично, полуинтроспективное — изображение. (Конечно, нехорошо, что основное значение слова «интроспекция» — самонаблюдение — не имеет никакого отношения к тому, о чём здесь идёт речь, но иначе мы рискуем получить монстров типа «полуинтросубъективное изображение»; а с другой стороны, в конечном счёте, одной из основных задач фильма «Зеркало» является именно интроспекция в своем непосредственном психотерапевтическом смысле.)

Кроме того, так как персонажей в фильме обычно несколько, то, естественно, субъективное и полусубъективное изображения в разных кадрах могут олицетворять точку зрения разных персонажей. Поскольку и здесь нет общепринятой терминологии, то будем говорить о субъективности (или, соответственно, полусубъективности) того или иного персонажа. Аналогичным образом получим интроспективность и полуинтроспективность.

Итак, рассматриваемому сновидению предшествуют кадры у колодца, воплощающие полусубъективность матери. Кадр просыпающегося мальчика полусубъективен по отношению к нему. Следующий кадр (с деревьями) монтируется по его взгляду, и поскольку ясно, что мальчик, сидя в кровати, не может видеть опушку, то этот кадр воплощает его интроспективность.

Следующий план, как повторяющий пробуждение мальчика, по идее, должен воплощать ту же модальность, но он (как отмечалось выше) уже частично воспринимается как сновидение, поэтому его модальность мерцает между полусубъективной и полуинтроспективной.

Следующий план (с отцом и матерью, моющей голову), очевидно, реализует интроспективность мальчика. Во-первых, здесь опять применён монтаж по взгляду, а во-вторых, включаются характерные особенности сновидения: способность перемещения в пространстве — мы видим явно городской интерьер; и способность осуществления желания — отец и мать вместе.

В развитии этого кадра и в плане падающего потолка модальность не меняется, чему способствует психоаналитическая законченность этой сцены: отец уходит из кадра (т.е. уходит вовсе), после чего мать на фоне страшных стен делает какие-то странные неприкаянные жесты, затем вдруг исчезает из кадра, и падает потолок — рушится мир.

Следующий план, с формальной точки зрения продолжающий сновидение мальчика, частично уже является полусубъективным по отношению к матери — камера иногда следует за ней, но иногда оставляет её за кадром.

Наконец, последний чёрно-белый план, несомненно, представляет собой интроспективность матери — она, находясь за кадром, видит в зеркале себя, но старуху.

Короче говоря, здесь присутствует субъективность и интроспективность сразу двух персонажей. Фактически, данное сновидение снится и мальчику, и матери одновременно. Или же оно не снится никому из них. Последнее утверждение тоже верно, ибо по окончании сна выясняется (из контекста и

из диалога), что весь эпизод приснился автору (т. е. тому же мальчику, но лет сорок спустя) — так что изображение в данном эпизоде к тому же ещё и тотально. Автору снится он сам в детстве, автору в детстве снится мать, а матери снится она сама в старости. Причем это происходит не последовательно, а одновременно.

Иными словами, в этом эпизоде мы имеем дело, скажем так, с плавающей модальностью. По мере его развития «наклонение» становится всё более сновидным и, значит, более условным, а конкретная его реализация становится всё более и более размытой. Тем самым, весьма существенная для искусства проблема специфической модальности сновидения снимается без введения какой-либо однозначно прочитываемой семиотической структуры, которая неизбежно привела бы к смысловым ограничениям.

Наоборот, в отсутствие сколько-нибудь однозначной модальности плодятся новые смыслы (от того, что никто не знает, Чёрный Король ли снится Алисе, или наоборот, сказка про Зазеркалье становится только глубже). В данном случае это смыслы, которыми наполняется данное сновидение как сновидение автора, плюс смыслы, возникающие из прочтения его как сновидения матери, и, наконец, смыслы, которыми оно обладает как детское сновидение.

В целом, разбираемый эпизод состоит из трёх частей: первая является переходом от воспоминания ко сну, вторую можно интерпретировать как начало сна, как состояние полудрёмы, парения, а третья, в которой достигается наибольшая концентрация точек зрения и смыслов, является собственно сновидением. Границы между частями достаточно размыты (как это и бывает при засыпании), но в каждой части, по сравнению с предыдущей, ещё более сгущается атмосфера сновидения, и точно так же сгущается смысловая насыщенность, что достигается, в основном, за счёт перечисленных формальных средств.

Одновременно с ростом сновидности, нарастает и строгость музыкальной формы. Если в первых двух частях речь шла лишь об отдельных музыкальных элементах, то в собственно сновидении можно найти параллели с классической музыкальной структурой. Оно состоит из двух примерно равных между собой по времени (63 и 66 секунд) однотипных конструкций.

Каждая из них, в свою очередь, состоит из относительно спокойного фрагмента (мать с отцом; мать у стены) и фрагмента, в котором напряжение и степень ирреальности увеличивается (падающий потолок; мать, видящая в зеркале старуху). Кроме того, соотношения длительностей фрагментов в обеих частях довольно близки. Всё это напоминает простую двухчастную форму, каждая часть которой состоит из двух предложений <...>.

Наконец, в этом эпизоде имеется и кода в виде короткого плана просвечиваемой огнём руки, в котором сходятся многие темы, как звуковые, так и изобразительные.

Изобразительно – в нём, во-первых, возвращается цвет. Во-вторых, в нём

сходятся темы руки и огня (никаких других объектов в этом кадре и нет): с огня, с пожара, начинался весь этот эпизод, потом огонь медленно горел в собственно сновидении; а рука отсылает нас (не говоря, естественно, о руке матери в предыдущем плане, из которого монтажно «вырастает» этот кадр) к пластическим жестам матери в первой части сновидения и, кстати, — к прологу (или, если использовать музыкальный термин, к интродукции) фильма, к кадру с исцелением заикающегося («...я скажу «три!» — и руки станут неподвижны...») — единственному чёрно-белому кадру в предшествующей сну части фильма.

Что касается фонограммы, то мы слышим конкретно-музыкальный звук, похожий одновременно и на скрип, и на звук дудочки. Тем самым выстраивается связь со всеми этими тремя темами. Со скрипа (как и с огня) начинался эпизод, под дудочку он сначала переходил в сновидение, затем начинал возвращаться обратно, а конкретная музыка не звучала только во второй части.

Надо сказать, что кода весьма коротка — менее четырёх секунд, что мало по музыкальным меркам. Но изображение распознаётся весьма быстро, шумы же узнаются по тембру, а не по мелодии, поэтому много времени здесь и не требуется.

Однако изображение в этом кадре, не будучи напрямую соотнесённым ни с одним из предшествующих конкретных событий, может показаться (как представляется автору лучшего, на мой взгляд, анализа «Зеркала» Леониду Баткину) «иллюстративным, избыточным»[40], что, видимо, несколько снижает его эмоциональную и смысловую насыщенность.

И последнее: ещё на затемнении вступает телефонный звонок, с которого начинается следующий за этим сновидением план, относящийся к современности, и план вполне объективный. Таким образом, этот звонок, возвращающий значимую шумовую тему этого сновидения (имевшую большое значение во второй части сна, в состоянии полудрёмы), отыгрывает важное свойство сновидения — способность вбирать в себя шумы, окружающие спящего сновидца. (Это свойство отмечается авторами всей цитируемой литературы о снах, а один из них (Касаткин) даже посвящает всю аналитическую часть своего труда попыткам доказать, что внешние и соматические раздражители — единственный источник сновидений.)

* * *

Подведём черту.

Существуют несколько основных решений пяти поставленных в предисловии проблем, которые, в целом, сводимы к одной: какими общими для всех людей средствами в фильме может быть воссоздана свойственная сновидению смысловая насыщенность?

Первое — это использование законов музыки вообще и, в частности, — принципа репризности.

Второе — это потеря сколько-нибудь определённой модальности.

Третье — это более частные приёмы, характерные только для кинематографа: рапид, особая цветовая гамма (прежде всего — чёрно-белая) и прочее.

Наконец, некоторые свойства сновидения, будучи общими для всех людей, могут быть применены в кинематографе напрямую: способность обрабатывать события ушедшего дня, способность ассимилировать окружающие спящего раздражители и т. д.

* Публикуемая статья является частью дипломной работы, защищенной на киноведческом отделении ВГИКа в 1997 году и удостоенной приза «Киноведческих записок».

1. «Киноведческие записки», №34, с.123-130.
2. Б ё р н Э. Секс в человеческой любви. М., 1990, с.54.
3. С п о с о б и н И. Музыкальная форма. 2-е изд. М., 1958, с.13.
4. М а з е л ь Л. Стрoение музыкальных произведений. 3-е изд. М., 1986, с.84.
5. С п о с о б и н И. Цит. соч., с.43-49.
6. Там же, с.46.
7. М а з е л ь Л. Цит. соч., с.16.
8. М а я к о в с к и й В. Как делать стихи. — Цит. по кн.: М а я к о в с к и й В. В. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1988, с.686.
9. Б р а у д о И. Об органной и клавирной музыке. Л., 1974, с.35.
10. У о л т е р Г. Живой мозг. М., 1966, с.242.
11. Т а р к о в с к и й А. б/н — В сб.: Когда фильм окончен. Говорят режиссёры «Мосфильма». М., 1964, с.143.
12. Там же, с.144.
13. Т а р к о в с к и й А. Запечатлённое время. — Цит. по сб.: Андрей Тарковский: начало... и пути. М., 1994, с.54.
14. Т а р к о в с к и й А. Лекции по кинорежиссуре. — Цит по сб.: Андрей Тарковский: начало... и пути. М., 1994, с.96.
15. Б ё р н Э. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных. СПб., 1995, с.152.
16. М а з е л ь Л. Цит. соч., с.196.
17. А р т е м ь е в Э. «Он давал мне полную свободу». — В сб.: Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991, с.365.
18. Там же.
19. Б о р б е л и А. Тайна сна, с нем. М., 1989, с.45.
20. Ф р е й д З. Толкование сновидений. М., 1913, с.130.
21. Т а р к о в с к и й А. Лекции по кинорежиссуре. — Цит по сб.: Андрей Тарковский: начало... и пути. М., 1994, с.123.
22. Т а р к о в с к и й А. Запечатлённое время. — Цит. по сб.: Андрей Тарковский: начало... и пути. М., 1994, с.48.
23. Т а р к о в с к и й А. О природе ностальгии (инт. вёл Г. Бахман). —

«Искусство кино», 1989, №2, с.136.

24. Б ё р н Э. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных. СПб., 1995, с.152.

25. Б о р б е л и А. Цит. соч., с.17.

26. Б ё р н Э. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных». СПб., 1995, с.154.

27. Б о р б е л и А. Цит. соч., с.47.

28. У о л т е р Г. Цит. соч., с.211.

29. Т а р к о в с к и й А. Лекции по кинорежиссуре. — Цит по сб.: Андрей Тарковский: начало... и пути. М., 1994, с.127.

30. К а н д и н с к и й В. О духовном в искусстве. М., 1992, с.72.

31. Там же.

32. Там же, с.73.

33. А р н х е й м Р. Кино как искусство. М., 1960, с.56-57.

34. Там же, с.11.

35. К а с а т к и н В. Теория сновидений. Л., 1967, с.261.

36. У о л т е р Г. Цит. соч., с.85-86.

37. Т а р к о в с к и й А. Запечатлённое время. — Цит. по сб.: Андрей Тарковский: начало... и пути. М., 1994, с.57.

38. Там же.

39. М и т р и Ж. Субъективная камера (из кн.: Эстетика и психология киноискусства). — В сб.: Вопросы киноискусства. Вып. 13. М., 1971, с.317-319.

40. Б а т к и н Л. Не боясь своего голоса. — В сб.: Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991, с.102.