

Санкт-Петербургский государственный университет

***ВЕРХОГЛЯДОВ Илья Кириллович***

**Выпускная квалификационная работа**

***Поток сознания как кинематографический прием***

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5671.2019 *«Арт-критика»*

Научный руководитель:  
старший преподаватель  
кафедры  
междисциплинарных  
исследований и практик в  
области искусств, кандидат  
филологических наук  
Двинятина Жамила  
Рузмаматовна

Рецензент: доцент кафедры  
драматургии кино ВГИК,  
кандидат искусствоведения  
Коршунов Всеволод  
Вячеславович

Санкт-Петербург

2021

## Содержание

Введение .....	3
Глава 1. Поток сознания: языковые признаки и эстетическая значимость .....	8
1.1. «Замужняя женщина» Жан-Люка Годара: закадровая речь как поток сознания .....	8
1.2. «Андалузский пес» Луиса Бунюэля: расхождения Джойса и раннего европейского киноавангарда .....	16
1.3. «Улисс» Джозефа Стрика: от внутреннего монолога к потоку сознания .....	24
Глава 2. Кинематограф потока сознания: образцы и перспективы ...	36
2.1. «Война окончена» Алена Рене: короткий монтаж и эстетика джамп-ката .....	36
2.2. «Обретенное время» Рауля Руиса: типология ассоциативных связей и возможности интертекста .....	44
2.3. «Вход в пустоту» Гаспара Ноэ: фигура повтора и отказ от «эпизодной» логики .....	53
2.4. «Шучу» Мишеля Гондри: изъятие пунктуации и медиальные ограничения .....	60
Заключение .....	65
Список научной литературы .....	69
Алфавитный указатель фильмов .....	72

## Введение

В 1932 году, вернувшись из заграничной поездки, С.М. Эйзенштейн делится своими монтажными набросками к «Американской трагедии» — так и не снятой экранизации романа Теодора Драйзера. Большой интерес для режиссера представляет кульминационная сцена: Клайд, фабричный служащий, которого ожидает свадьба с девушкой из высшего света, вдруг узнает от своей бывшей любовницы, что та ждет от него ребенка — и тогда молодой герой решается на убийство, чтобы внезапная беременность не расстроила брак и не лишила его надежд на богатую жизнь. Юноша приглашает любовницу на водную прогулку, чтобы посреди безлюдного озера утопить ее — и в самый ответственный момент его начинает терзать совесть, разгорается паника. По мнению режиссера, для репрезентации столь острых душевных метаний средства внешнего психологизма будут недостаточны — здесь требуется такая монтажная серия, которая смогла бы «скользнуть “вовнутрь” Клайда» и зафиксировать «лихорадочный бег его мысли»<sup>1</sup>, визуализировать опыт его сознания, чередуя при этом ментальные образы с телесными действиями.

Предполагалось, что «Американская трагедия» станет первым фильмом, где будет детально воспроизведен «внутренний монолог», концепцию которого С.М. Эйзенштейн заимствует у Джеймса Джойса. Режиссер настолько впечатлен его «Улиссом» и теми перспективами, которые роман обещает для кино, что свою статью режиссер заключает словами: «Очевидно, что материал тонфильмы совсем не диалог. Подлинный материал тонфильмы, конечно, — монолог»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Эйзенштейн С.М. Одолжайтесь! // Избранные произведения. Т.2. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_2/](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_2/) — С. 78 (дата обращения: 14.10.2020).

<sup>2</sup> Под «внутренним монологом» режиссер, очевидно, имеет в виду поток сознания, он воспринимает эти категории как синонимы, хотя последующая теория

Спустя почти девяносто лет приходится констатировать, что джойсовский прием так и не стал важным ориентиром для звукового кино, моделью для некоей конкретной экранной техники, которой активно пользовались бы режиссеры современности. Увиденный в нем кинематографический потенциал был проигнорирован и забыт. В настоящем исследовании мы постараемся реабилитировать этот потенциал и доказать, что поток сознания все еще может стать фактором радикального обновления киноязыка, что и обуславливает актуальность нашей работы.

Исходная гипотеза заключается в том, что отдельные режиссеры, принадлежащие разным эпохам и направлениям, почти не ориентируясь друг на друга, развивали принципиально новый тип визуального повествования, который может быть осмыслен в категориях потока сознания. Таким образом, объектом нашего исследования будет выступать репрезентация сознания в кино, а предметом — сходства этой репрезентации с литературным потоком сознания.

Но сперва следует сделать ряд оговорок. Во-первых, поток сознания — понятие, которое фигурирует как минимум в трех научных контекстах: психологии, феноменологии и теории литературы, — причем каждая из перечисленных дисциплин трактует его по-своему. Кроме того, означенная категория регулярно встречается и в обиходной речи — это важное уточнение, поскольку именно из языка повседневности термин нередко проникает в кинокритический дискурс, где потоком сознания именуется все, что обладает некоторой беспорядочностью, алогичностью, странностью. Нас же интересует только литературоведческое понимание термина, которое определяет его как художественный прием, передающий течение мыслей героя.

---

литературы настаивает на терминологической разнице между ними. Подробнее об этой разнице речь пойдет ниже. Цитата: Эйзенштейн С.М. Указ. соч. — С. 80.

Во-вторых, вариаций потока сознания в литературе — большое множество: например, у Джойса прием выглядит не так, как у Вирджинии Вулф, а у Вулф — не так, как у Уильяма Фолкнера, а у Фолкнера — не так, как у Самуэля Беккета или Саши Соколова и т.д. Некоторые исследователи даже считают<sup>3</sup>, что неправильно понимать поток сознания как некую единую технику письма — с их точки зрения, это в первую очередь внелитературный психологический феномен, и есть разные способы представить его в прозаическом тексте. Из-за сложившегося разнообразия даже внутри литературоведения возникает путаница: порой «разными терминами описывают один и тот же прием, или, что еще хуже, одним понятием обозначают различные стратегии»<sup>4</sup>. Чтобы начать исследование, мы должны решить, какую из вариаций потока сознания мы берем за образец.

Мы будем ориентироваться на прием в том виде, в каком он предстает в джойсовском «Улиссе».

Наш выбор обусловлен тремя причинами. Во-первых, так сложилось, что в теории литературы поток сознания нередко описывается через метаязык кино: к примеру, в телеграфном изложении чувственных восприятий героев усматривают «отпечаток непосредственной фотографической регистрации»<sup>5</sup>, а в соположении фрагментарных психических данностей видят монтажную логику<sup>6</sup> — и в большинстве своем подобные сравнения относятся именно к тексту Джойса (то есть уже

---

<sup>3</sup> Например: Humphrey R. Stream of consciousness in the modern novel. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and others. URL: <https://2lib.org/book/5288291/a2c8ba>. — С. 12 (дата обращения: 24.02.2021).

<sup>4</sup> Leopold K. Some problems of terminology in the analysis of the Stream-of-consciousness novel // The stream-of-consciousness technique in the modern novel (ed. Steinberg E.R.) — N.Y.: Kennikat Press, 1979. — С. 144.

<sup>5</sup> Цит. по: Кораблева С.А. Текст «потока сознания» в художественной культуре модернизма. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/tekst-potoka-soznaniya-v-hudozhestvennoy-kulture-modernizma5.htm> (дата обращения: 03.11.2020)

<sup>6</sup> Cohen K. Film and fiction: dynamics of exchange. — New Haven: Yale University Press, 1979. — С. 194.

на уровне теоретической дескрипции ощущается связь его техники с кинематографом). Во-вторых, как уже отмечалось, С.М. Эйзенштейн видел в «монологих» «Улисса» практически готовый визуальный троп. В-третьих, сам Джойс намекал на близость своего потока сознания и кинематографа: он был убежден, что его роман невозможно перевести на другие естественные языки, однако он не сомневался, что его можно воссоздать в рамках другого медиума — медиума кино (кроме того, из писем писателя известно, что он видел сходство между бегущими кадрами киноплёнки и ментальными репрезентациями: «Когда мне приходится лежать с закрытыми глазами, в моей голове как будто крутится кино, которое возвращает памяти вещи, о которых я почти забыл»<sup>7</sup>).

Цель настоящего исследования — найти аналоги джойсовского потока сознания в кино и понять, до какой степени прием поддается переносу на экран. Безусловно, в кинотеории можно отыскать схожие исследования, однако они не пытались искать чистые эквиваленты — в основном они касались лишь частичных (и зачастую — крайне приблизительных) сходств между литературной и экранной репрезентацией внутреннего опыта (и кроме того, эти работы опирались на иные, не «улиссовские» модели потока сознания; приведем примеры: «Stream of Consciousness on Film: Strategies of Representation» Кристин Джой Троттер, «Parallels in Stream of Consciousness Writing and Avant-garde Cinema across Europe, the United Kingdom and the United States» Элис Корбетт — обе работы будут подробно прокомментированы в основной части исследования). Искать аналоги именно джойсовской техники — это, на наш взгляд, еще нерешенная теоретическая задача, что и обуславливает новизну настоящего исследования.

---

<sup>7</sup> Burkhdall T.L. Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce. — NY: Routledge, 2001. — С. 18.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд промежуточных задач:

— проследив, как ведет себя язык в тех фрагментах текста, которые квалифицированы теорией как поток сознания, определить структурные признаки исследуемой техники;

— установить, в чем исследуемый прием схож и различен сравнительно с опытами европейского киноавангарда — это поможет понять, как должен выглядеть прием на экране;

— выявить, в чем эстетическая значимость потока сознания относительно других форм репрезентации психического опыта (внутренний монолог, развернутый флешбэк и образ-грёза и т.д.);

— проанализировав ряд художественных фильмов, сформулировать, в чем новизна исследуемой техники и какие потери она понесет при ее транспозиции из одного медиума в другой.

В ходе работы применяются такие методы, как сравнительно-исторический, а также нарративный анализ. Исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка научной литературы и алфавитного указателя фильмов.

## Глава 1. Поток сознания: языковые признаки и эстетическая значимость

### 1.1. «Замужняя женщина» Жан-Люка Годара: закадровая речь как поток сознания

«Поцелуи, ласки. Мы безмолвны. Было лето... Наверное, он забыл. Ревность. Когда он вернется? Какое красивое платье. Говорю тебе... это опасно. Но ты не слушаешь. Свобода, наслаждение. Ничего не видеть. Зачем спрашивать? Боюсь, уже поздно. Жизнь как жизнь...» — примерно так строится внутренняя речь в «Замужней женщине» Жан-Люка Годара. Отрывок взят из вступительной сцены: заглавная героиня Шарлот, проведя ночь с любовником, торопливо одевается, чтобы успеть на встречу с супругом. Камера крупным планом фиксирует, как она застегивает бюстгальтер, рубашку и юбку, пока цитируемые реплики проносятся в ее голове. Они озвучиваются шепотом, будто закадровый текст несет что-то сокровенное. Чуть позже, ближе к середине, когда Шарлот видится со своим ревнивым мужем, мы слышим: «Все эти ужасные сцены... Не будь таким. Я полюбила тебя. Слабость. Истина. Хочу узнать. Он быстро ушел. Огорченный. Там. Я обещала тебе. Снова. Как и прежде. Сожаление. Тем вечером. Ничего не произошло... Любовь».

Подобных врезок в фильме не меньше десяти. Они повествуют о взаимоотношениях Шарлот с мужем и любовником, пересказывают историю их встречи. Однако вычленять эту сюжетную информацию довольно трудно, поскольку мысль предстает крайне мобильной и путаной. Между высказываниями отсутствует четкая логическая связь. Речь изобилует указательными местоимениями, чей референт зачастую неясен: например, «он» в приведенных фрагментах относится как к мужу,



так и к любовнику, и не всегда понятно, кто из них имеется в виду. Реплики обрывочны, порой редуцированы до назывных предложений.

Безусловно, такая деформация речи сюжетно обусловлена. Во-первых, в одном из эпизодов героиня признается, что любит настоящее (в противовес прошлому и будущему), поскольку в текущем моменте у человека нет времени на размышления. Она человек импульса, старается никогда не думать дважды. Она убеждена, что настоящее удерживает людей от безумия, иначе они постоянно будут думать о прошедшем и им станет стыдно. Соответственно, Шарлот избегает развернутой рефлексии и долгих припоминаний, ее мысль спонтанна и не вытекает из сфокусированного умственного усилия, — для этого использован такой регистрирующий стиль речи. Во-вторых, молодая женщина никак не может решить, кого же она любит больше (мужа или любовника) и с кем ей следует расстаться — на этом сомнении и строится драматургия картины. Беспорядочный, аграмматичный текст, строящийся на постоянных скачках сознания, эффективно репрезентирует ее внутренние противоречия, ее мятущуюся мысль. Наконец, муж Шарлот жалуется ей, что она остается для него загадочной, абсолютно непроницаемой: «Где у тебя начало и где мне найти у тебя конец? Как мне различить мои желания и мои реальные возможности?..» Чтобы героиня была тайной и для зрителя, ее раздумья предстают в столь эллиптической, почти бессвязной манере.

Однако, несмотря на эти сюжетные мотивировки, приходится признать, что реконструировать ход мысли Шарлот порой крайне непросто. Возьмем для примера второй из приведенных фрагментов и постараемся восполнить опущенные элементы языка: «Помню ужасные сцены ревности, которые ты [то есть муж — в этот момент он присутствует в кадре] тогда устроил. Не будь таким... Я полюбила тебя. Что есть любовь: слабость или истина? Я хочу это узнать... Он [то есть

любовник — в противовес личному местоимению второго лица «ты»] был огорчен, когда уходил. Я обещала тебе снова, как и прежде, что никогда не буду тебе изменять. Испытываю от этого только сожаление. Но тем вечером между нами ничего не произошло...». Согласимся, что такая реконструкция требует кропотливой работы с расшифровкой. Уловить все эти смыслы в устной речи, тем более во время первого просмотра картины, крайне затруднительно. Очевидно, что словам не хватает визуального сопровождения, который прояснил бы все туманности текста: путем прямой репрезентации персонажей и обстановки видеоряд решил бы проблему указательных местоимений и восстановил бы контекст незаконченных высказываний.

Более того, очевидно, что в письменном тексте предложения вроде: «Он быстро ушел», или: «Я обещала тебе», — хотя и обладают грамматической формой прошедшего времени, тем не менее не имеют четких темпоральных координат: не совсем ясно, к какому периоду из прошлого они отсылают. В кино же время зачастую разоблачается через пространство: один лишь вид курортной гостиницы, например, подсказал бы, что торопливый уход любовника («Он быстро ушел») произошел во время летнего отпуска Шарлот (по сюжету они тогда и познакомились), а, допустим, интерьерный план ее квартиры не оставил бы сомнений, что клятва («Я обещала тебе») была дана супругу во время домашнего разбирательства после отдыха. В литературном тексте такие «пространственные» маркеры, очевидно, отсутствуют — редукция предложений оставляет за скобками какие-либо описания места действия. Таким образом, сопроводительный изобразительный ряд лучше бы ориентировал зрителя в художественном времени.

«Замужняя женщина» — редкий пример фильма, в котором закадровая речь структурирована по аналогии с техникой письма, которую

в литературоведении принято именовать потоком сознания<sup>8</sup>. Налицо его атрибутивные характеристики: монолог выражается посредством прямых утверждений, сведенных к минимуму синтаксиса, отражает наиболее интимные мысли, а также в обход логической организации текста воспроизводит ментальные образы в том порядке, в каком они рождаются в душе персонажа<sup>9</sup>, — такие черты рассматриваемого стиля выделял Эдуар Дюжарден, французский прозаик, который одним из первых в европейской традиции пользовался этой техникой (на его роман «Лавры срезаны» Джойс ссылался как на важный источник вдохновения) и который одним из первых занимался его аналитикой.

Выделенные приметы во многом верны, однако требуют уточнения и дополнения. Во-первых, «минимум синтаксиса» предполагает усеченную длину фразы, то есть резкий отход от ритмики авторской речи, каковой оформляются конвенциональные нарративные фрагменты. В таком случае сам стилистический сдвиг сообщает, что читатель перемещается в область психического. Следовательно, в кинематографе нас интересуют те случаи, когда экспликация ментальных состояний сопряжена со сменой визуального ритма.

Во-вторых, хронология мысли, хотя она и избегает строгой причинно-следственной развертки, подчинена, как справедливо замечал переводчик и исследователь Джойса С.С. Хоружий, трехчастному

---

<sup>8</sup> Подыскать схожие примеры довольно затруднительно. Пожалуй, уместно вспомнить фильм «Убийство!» Альфреда Хичкока (1930), поскольку режиссер прямо ссылался на поток сознания в интервью Франсуа Трюффо (имея в виду сцену перед зеркалом с участием персонажа Герберта Маршалла). Впрочем, внутренняя речь главного героя там структурирована иначе по сравнению с годаровскими монологами: отсутствуют эллипсисы и разного рода аграмматизмы. И хотя отклики сознания на внешние импульсы (глоток виски, например) меняют течение мысли, как у Джойса, все же причислить этот закадровый текст к потоку сознания можно лишь с очень большими оговорками. Подробнее: Трюффо Ф. Хичкок. — М.: Библиотека «Киноведческих записок», 1996. — С. 30.

<sup>9</sup> Цит. по: Мотылева Т.Л. Зарубежный роман сегодня. — Изд. «Советский писатель», М.: 1966. — С. 280.

принципу организации<sup>10</sup>: 1) основа, или же некоторая тема, развиваемая сознанием; 2) внешние вторжения в основу: отклик сознания на те или иные восприятия окружающего мира; 3) внутренние деформации основы (навязчивые идеи и образы). Эта структура прослеживается и у Годара: приятные воспоминания об отпуске, во время которого Шарлот познакомилась с любовником («Поцелуй, ласки. Мы безмолвны. Было лето...»), обрываются фразой «наверное, он забыл» — это, очевидно, «внутренняя деформация», мысленное переключение на мужа, референция к прошлому опыту, который служит источником вины и сомнений. Далее идет «развитие темы», посвященное супругу: «Ревность. Когда он вернется?» И тут же всплывает актуальное зрительное впечатление, то есть «внешнее вторжение» («Какое красивое платье»), вследствие которого героиня снова переключается на временной план настоящего, на обращение к любовнику: «Говорю тебе... это опасно. Но ты не слушаешь...». Подобные сдвиги всегда неожиданны, «всё находится во власти непредвиденного, внешне случайного»<sup>11</sup>, благодаря чему возникают две принципиальные черты потока сознания — непредсказуемость мысли и ассоциативный принцип ее развития. Более того, «внутренние деформации» зачастую обеспечивают возврат одних и тех же саднящих воспоминаний, назойливых мыслей и фантазий, так что фигура повтора — важный нарративный компонент рассматриваемого приема.

В-третьих, поток сознания требует экспозиции, некоего предварительного знания о персонажах и взаимоотношениях между ними. Например, вопрос из вступительного фрагмента: «Зачем спрашивать?» — отсылает к эпизоду, когда ухажер докучал Шарлот вопросом, любит ли

---

<sup>10</sup> Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — С. 141.

<sup>11</sup> Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы. — Кострома: КГУ, 2002. — С. 23.

она его, и девушка реагировала слегка раздраженно: «Зачем ты спрашиваешь одно и то же?»; а незаконченная реплика: «Эти ужасные сцены...» — подразумевает ссоры с ревнивым мужем. В обоих случаях домысливание стало возможным лишь благодаря экспозиции. Неспроста многие исследователи отмечают<sup>12</sup>, что в «Улиссе» поток сознания в полной мере возникает лишь в третьей главе («Протей»), то есть после того, как Джойс обозначил основных действующих лиц, их отношения между собой и обстановку, в которой они обитают. Благодаря такому композиционному устройству целые ситуации и цепочки идей могут актуализироваться в сознании читателя посредством одного лишь слова или словосочетания. Впрочем, это свойство скорее факультативно — и даже более того: исследователи замечают<sup>13</sup>, что порой ключ к расшифровке не предваряет соответствующий отрывок, а идет за ним вслед, причем иногда — с большой задержкой (но это, безусловно, исключения из правила).

Подытожим наши комментарии к исходному списку стилистических примет, которые выделял Эдуар Дюжарден: поток сознания (в джойсовском варианте) — это повествовательная стратегия, которая в редуцированном виде репрезентирует мысли героя и его ментальные образы, сменяющие друг друга непредсказуемо, через ассоциативные перескоки, то есть через «внешние вторжения» и «внутренние деформации», в которых прослеживается навязчивое повторение одних и тех же феноменов сознания и для актуализации которых зачастую требуется экспозиция<sup>14</sup>. Уточним, что раз поток сознания — это

---

<sup>12</sup> Steinberg E.R. Introducing stream of consciousness technique in 'Ulysses'. URL: <https://www.jstor.org/stable/42944982>. — С. 54 (дата обращения: 07.03.2021).

<sup>13</sup> Humphrey R. Stream of consciousness in the modern novel. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and others. — С. 63.

<sup>14</sup> В приведенном определении только «редуцированный вид» и «ассоциативные перескоки» являются обязательными, конститутивными чертами «улиссовского» приема. А значит, чтобы квалифицировать фильм (или его отрывок) как джойсовский

нарративный прием, то ее задача не только миметическая (то есть не только имитация мыслительного акта), но и информативная; его главная цель — сообщать что-то важное о герое, его жизни и образе его мышления. В этом принципиальное различие потока сознания от автоматического письма, несмотря на их очевидные сходства, которые неоднократно отмечали исследователи<sup>15</sup>. И тот, и другой метод — это симуляция «чистого психического автоматизма», попытка выразить «реальное функционирование мысли»<sup>16</sup>, трансляция мыслительного потока, не прошедшего цензуру разума. Однако в случае с Джойсом отсутствие такой «цензуры» лишь мнимое, так как в основе рассматриваемой техники лежит строгий отбор материала. Неспроста, сравнивая «внешнюю речь» и поток сознания, ученые отмечали, что любой наудачу выбранный отрывок потока в содержательном отношении окажется гораздо плотнее: «Здесь буквально каждое слово жёстко подчинено сложной системе целей: раскрываются черты, личный стиль персонажа...»<sup>17</sup>

Мы убеждены, что использованный Годаром в «Замужней женщине» вербальный текст может быть переведен на язык зримых образов (отчасти такая попытка и была проделана: во вступительном фрагменте есть мини-эпизод, когда любовник просит Шарлот сбросить с

---

поток сознания, достаточно, чтобы были соблюдены только эти два условия. Что касается остальных свойств, то они скорее факультативны, но тоже крайне важны: как мы убедимся позднее, фигурой повтора пренебрегать опасно, потому что она крайне эффективно организует фрагментированный, беспорядочный психический материал, выделяет какие-то важные моменты во внутреннем опыте героя, а грамотно выстроенная экспозиция, как мы уже выяснили, гарантирует, что зритель сможет ориентироваться в потоке образов.

<sup>15</sup> Например: Кораблева С.А. Текст «потока сознания» в художественной культуре модернизма. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/tekst-potoka-soznaniya-v-hudozhestvennoy-kulture-modernizma5.htm>.

<sup>16</sup> Бретон А. Манифест сюрреализма [1924] // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. Сост. Л.Г. Андреев. — М.: Прогресс, 1986. — С. 56.

<sup>17</sup> Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале. — С. 142-143.

себя нижнее белье и показать себя, — камера тем временем фиксирует ее обнаженные ноги; вдруг этот долгий статичный план прерывается резкой панорамой пролетающего самолета [напомним, что муж Шарлот — летчик], после чего камера «возвращается» в комнату героев — женщина смущается и стыдливо ложится на бок, спиной к герою; так вырванное из контекста изображение самолета подменяет собой «внутреннюю деформацию», воспоминание о муже, становится полноценной ячейкой кинематографического потока сознания<sup>18</sup>). Более того, мы уверены, что в результате такой транспозиции возникнет принципиально новый тип визуального повествования, применимый не только в авангардном киноискусстве. Будет ли такая наррация отвечать всем перечисленным характеристикам, постараемся ответить во второй главе исследования. Пока же зафиксируем: неспроста годаровский текст в большинстве своем принадлежит повествовательному типу дискурса — значит, он поддается переводу из слова в изображение (в похожей эллиптической манере, как в случае с самолетом). Что касается высказываний-рассуждений, то они останутся на уровне закадрового текста, однако основная нарративная нагрузка, согласно нашей гипотезе, ляжет именно на видеоряд. Причем заметим, что такое разложение речи на два ряда (зрительный и звуковой) отнюдь не произвольно — оно прослеживается в самой структуре рассматриваемого приема: сам Джойс трактовал поток сознания как

---

<sup>18</sup> Примечательно, что у Джойса — уже на первой странице романа — обнаруживается аналогичный случай, когда поток сознания внедряется в плавную, связную авторскую речь посредством одной лишь лексемы: «Он устремил взгляд искоса вверх, издал долгий, протяжный призывный свист и замер, напряженно прислушиваясь. Белые ровные зубы кой-где поблескивали золотыми крупинками. Златоуст. Резкий ответный свист дважды прозвучал в тишине». В цитируемом отрывке слово «златоуст» фиксирует мыслительную реакцию Стивена Дедала. Впоследствии схожие внедрения будут нарастать и постепенно вытеснять авторский дискурс. Подробнее: Набоков В.В. «Улисс» // Лекции по зарубежной литературе. — Издательство «Независимая газета», М.: 1998. — С. 377.

синтетический дискурс, где совмещаются собственно внутренняя речь (звук) и вербальный эквивалент зрительного ряда (изображение).

1.2. «Андалузский пес» Луиса Бунюэля: расхождения Джойса и раннего европейского киноавангарда

Комментарий к Дюжардену вывел нас на «положительное» определение приема — теперь же постараемся вывести его «негативную» дефиницию. Проблема в том, что отрывочность мысли и ее кажущаяся беспорядочность имеют однозначно идентифицируемый вид лишь на письме, однако на экране они могут быть представлены самыми разными способами. Иными словами, возникает риск включить в рассматриваемое явление случаи, которые не являются потоком сознания в литературоведческом понимании этого термина. Чтобы избежать такой путаницы, нам и требуется «негативное» определение техники: так мы оградим ее от смежных приемов, которые также репрезентируют внутренний опыт героя, но тем не менее не являются объектом нашего анализа.

Терминологическая граница кажется особенно зыбкой в контексте первой волны европейского киноавангарда, особенно — в контексте сюрреализма, чьи представители активно работали с визуализацией ментальной жизни. Эта зыбкость подтверждается, в частности, работой Элис Корбетт «Parallels in Stream of Consciousness Writing and Avant-garde Cinema», в которой автор подмечает множественные сходства в том, как художники-современники использовали два различных медиума для репрезентации сознания, исследования области иррационального, создания множественной, субъективно преломленной реальности. Соглашаясь с некоторыми общностями, мы тем не менее сосредоточимся



на различиях между поэтикой анализируемых фильмов и техникой Джойса.

Важное место в исследовании занимает, среди прочего, хрестоматийная картина Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали «Андалузский пес». Вслед за многими теоретиками<sup>19</sup> Корбетт обращает внимание, что в отдельных фрагментах фильм презентует особый тип синтагматических связей, которые соединяют образы по их внешнему подобию (такая логика сочленений декларирована уже в прологе, когда скольжение облака, пересекающего луну, рифмуется с движением бритвы, разрезающей глаз). По ее справедливому замечанию<sup>20</sup>, похожий тип синтагматики реализуется и в кинематографе потока сознания. Во второй главе исследования мы разберем случаи, где действует родственная логика сцеплений, а пока же в очередной раз подчеркнем, насколько джойсовский прием близок сюрреалистической эстетике. М.Б. Ямпольский даже обнаруживает схожую метафорику в «Улиссе» и художественных текстах сюрреализма и заключает, что у писателя была «повышенная чувствительность к формальным метаморфозам»<sup>21</sup>. Впрочем, найденные сходства еще не повод ставить знак абсолютного равенства между двумя поэтиками — о различиях между ними речь пойдет ниже.

Вернемся к тексту Корбетт. По ее мнению, важное качество «Андалузского пса», сближающее его с «Улиссом» (отмеченное, правда, мимоходом, хотя для аналитики потока сознания оно имеет существенное значение), — это репрезентация того, как субъективность взаимодействует

---

<sup>19</sup> Например: Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. — М.: РИК «Культура», 1993. — С. 272-273.

<sup>20</sup> Corbett A. Parallels in Stream of Consciousness Writing and Avant-garde Cinema across Europe, the United Kingdom and the United States. — Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. — С. 21.

<sup>21</sup> Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. — С. 320.

с наличием физического мира<sup>22</sup>. Рассмотрим краткий фрагмент, когда персонаж Петра Батчеффа, лежа в постели, реагирует на звук звонка в дверь: зрителю крупным планом дается само нажатие на кнопку звонка, а затем, через монтажный стык, в ускоренной съемке вдруг демонстрируется встряхивание шейкера — и потом камера снова возвращается к главному действующему лицу. Вырисовывается уникальный случай того, как в немом кино реализуется звуковая ассоциация. Можно считать, что описанная монтажная фраза сконструирована в логике потока сознания — в том смысле, что актуальное впечатление и психическая реакция не смешиваются в одном пространстве, а существуют отдельно, представлены последовательно, в форме коротких монтажных кусков.

Однако в остальных случаях наблюдается обратная ситуация: материальный образ уже не уступает место психическому — он сам под воздействием ментальной активности подвергается видоизменению. Тот же самый персонаж Батчеффа, встретив своего двойника (он-то и звонил в дверь в предыдущей сцене), держа в руках две книги, вдруг испытывает желание убить новопришедшего — и в этот момент книги через наплыв трансформируются в пистолеты, раздается выстрел. Таким образом, фантазия героя выходит из области субъективного и реализуется во «внешней» реальности, встраивается в основной событийный ряд.

Подобный метаморфизм предметов — вкупе с крайне «подвижным» пространством (выстрелы гремят в комнате Петра Батчеффа, однако труп его двойника после падения оказывается в лесу) — выводит нас к важному противопоставлению двух художественных методов: в отличие от текста потока сознания, который сохраняет четкое разграничение между ментальными уровнями, картина Дали-Бунюэля устраняет разрыв между

---

<sup>22</sup> Corbett A. Parallels in Stream of Consciousness Writing and Avant-garde Cinema across Europe, the United Kingdom and the United States. — С. 13.

объективным и субъективным, сопоставляя образы, принадлежащие разным психическим контекстам. Можно добавить: нарушение ментальных границ — это сам механизм сюжетостроения в картине, в соответствии с которым в ткань центральной мелодраматической линии, то есть в пространство актуального восприятия внедряются различные аномалии, изъятые из сновидений и фантазий.

По схожей логике «сгущения» образов работали и другие сюрреалисты — с той лишь разницей, что технически они воплощали это иначе. Например, в «Раковине и священнике» Жермен Дюлак заглавный герой видит перед собой пожилого генерала и его молодую супругу (та возникает буквально из пустоты, материализуется в воздухе) — пара целуется, и зрителю дается череда крупных планов: сначала на экране — искаженное злобой лицо попа, а затем, через двойную экспозицию, — его руки, сжимающие горло девушки. Опять прослеживается та же структура: физический объект (пустые руки) и ментальный образ (удушение) не разводятся по разным монтажным кускам, а сводятся воедино. Также в картине неоднократно используется полиэкран: в одной из сцен нам показан и священник как фантазирующий субъект, и поток его мыслительных образов, которым отводится задний план (схожее монтажное решение можно отыскать и в «Морской звезде» Ман Рэя: в одном из эпизодов на экране совмещаются различные эротические образы, которые так или иначе отсылают к объекту страсти главного героя; то есть сам субъект мысли отсутствует, но тем не менее на одном экранном пространстве соседствуют его ментальные репрезентации). Налицо эстетическая общность: сюрреалисты расширяли насыщенность и глубину отдельно взятого кинематографического кадра.

Однако роман потока сознания действует по иной логике: он работает не «вглубь», а «вширь». Ведь литературный текст, вернее, сама цепь языковых означающих, — это априори линейная конструкция, а

значит, любое описание, любой комплекс ощущений писатель вынужденно раскладывает на некоторую последовательность, представляет в виде каталога. Сам медиум не позволяет одновременно выразить различные реакции сознания, тогда как в кинематографе — за счет уже упомянутой множественной экспозиции, полиэкрана, а также глубинной мизансцены, автономии звукового и зрительного ряда — эта возможность присутствует. Безусловно, в литературе предпринимались попытки преодолеть это ограничение, в основном — за счет отказа от фиксированного лексического смысла и расширения потенциала означаемого. Иллюстративный пример — это «Поминки по Финнегану» того же Джойса. Известно, что словарь романа лишь на 20% образуют английские слова, остальное — это неологизмы, сконструированные из разноязычных морфем, «составленные из многократно уплотненной коренной основы путём прибавления неиспользуемых в привычном узусе приставок и суффиксов»<sup>23</sup>. Тем самым одна языковая единица обрастает крайне широкой и неустойчивой семантикой, в которой угадываются отзвуки самых разных смыслов, подчас противоречивых. В качестве примера вспомним языковой анализ «Поминок», который провел Умберто Эко: «Такое слово как “*sansglorians*”, помещенное в контекст сражения,.. вызывает в сознании корни *sang* (*фр.* “кровь”), *sanglot* (*фр.* “рыдание”), *gloria*, *glory* (*лат., англ.* “слава”) и нейтрализует их посредством *sans* (*фр.* “без”), так что слово это можно понять как “сражающиеся бесславно”, либо “с кровью и славой”, или “без рыданий, крови и славы”. Что же остаётся? Остаётся общий смысл сражения, идея сражения со всеми предполагаемыми ею противоречиями...»<sup>24</sup> В результате такой контаминации рождается слово, которое является не одним, а несколькими

<sup>23</sup> Гениева Е.Ю. И снова Джойс... — М.: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011. — С. 228.

<sup>24</sup> Эко У. Поэтики Джойса. — СПб.: «Симпозиум», 2003. — С. 365.

словами — тем самым и преодолевается линейность письма. Как заметили исследователи<sup>25</sup>, схожим образом устроено даже заглавие романа: в оригинальном «Finnegans Wake» не только опознается название частушки о пропойце Финнегане, воскресшем на своих похоронах («Finnegan's Wake»), но также слышится «Finn again wakes» («Финн снова пробуждается»), — имеется в виду Финн Маккул, герой кельтских мифов, одно из основных действующих лиц романа), а также угадывается finnegans (фр. «конец», лат. «отрицающий», то есть «отрицающий конец» — формула, крайне важная для романа, который сам Джойс называл мифом о воскресении). В этом примере видно, как разлагаются устная речь и письмо, то есть как отдельно работают слуховой и зрительный образы слова: «Написание иноязычного слова искажается так, чтобы его звучание напомнило таковое некоторого английского слова или оборота... Или наоборот, иностранное слово по сходству звучания записывается как исковерканное английское»<sup>26</sup>. Значение полученного гибрида оказывается обогащенным, двойным, вбирая в себя значения и зримого слова, и слышимого<sup>27</sup>. Увы, дешифровать художественный текст, рождающийся в результате такой языковой игры, крайне проблематично, а значит, пример с «Поминками» сильно ограничен в своем потенциале. Таким образом, приходится признать, что линейность плана выражения — непреложное

---

<sup>25</sup> Гениева Е.Ю. И снова Джойс... — С. 208-209.

<sup>26</sup> Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале. — С. 90.

<sup>27</sup> Можно подобрать и менее экстравагантные слова-гибриды, которые образуются сращением лишь двух корневых основ, причем вполне опознаваемых. К примеру, в «Улиссе» (конкретнее — в главе «Лестригоны», где Блум, раздумывая, где пообедать, забредает в очередную закусочную и испытывает чувство брезгливости, разглядывая, как небрежно едят ее постояльцы) глагол «чавкать» образует такую цепь неологизмов: «А сосед ему что-то рассказывает с набитым ртом. Сочавственный слушатель. Застольная беседа. Чавчавстенько встречав-чавкаемся по чавк-вергам...» Отдельные исследователи даже обнаруживают в подобных случаях эйзенштейновский принцип трехчастного монтажа, когда сочленение двух семантических единиц приводит к образованию нового смысла, который не содержится в этих элементах по отдельности. Подробнее: Burkdall T.L. *Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce*. — NY: Routledge, 2001. — С. 66.

качество письменного текста (выведенная разница между медиумами литературы и кино пролегает уже в самом устройстве языковых единиц: слово, как мы выяснили, — это единичность, а кадр — это всегда множественность, которая объединяет внутри себя декорации, персонажей, разного рода предметы<sup>28</sup>). И раз мы используем метаязык литературы для описания кино, нас интересуют лишь те его образцы, которые соблюдают эту линейность.

Постараемся вывести нашу «негативную» дефиницию: поток сознания как кинематографический прием — это прием, исключающий густое использование визуальных эффектов вроде множественной экспозиции и полиэкрана, которые приводят к мозаичности изображения и тем самым нарушают линейность плана означающих (в этом смысле «Улисс» Джойса чуть ближе «Андалузскому псу» Бунюэля-Дали, чем работам Дюлак и Ман Рэя<sup>29</sup>). Более того: это прием, который не путает зрителя относительно онтологического статуса показываемых образов (то есть у публики не должно возникнуть сомнений, субъективной или объективной они природы). Именно по этой причине в число рассматриваемых случаев мы не включаем фильмы, исполненные в стилистике «Земляничной поляны» Ингмара Бергмана, где герой телесно присутствует в своем воспоминании, видит молодого себя в действии, или же в манере «8 с половиной» Федерико Феллини, где Гвидо Ансельми различает собственные грезы и образы прошлого во «внешнем» мире, в

---

<sup>28</sup> Подробнее: Делёз Ж. Кино-1. Образ-движение. // Кино. — М.: Ад Маргинем Пресс, музей современного искусства «Гараж», 2020. — С. 26.

<sup>29</sup> Во втором томе «Кино» Жиль Делёз вспоминает, что, по мысли Бунюэля, «Андалузский пес» был своеобразной реакцией на авангардистское кино тех лет (конкретнее — против чрезмерного использования технических средств): картина движется посредством фиксированных планов, тогда как тревеллинги, панорамы, наплывы в ней единичны. Из этого можно заключить (и это подтверждает уже высказанную нами гипотезу), что кинематограф потока сознания тоже будет далек от авангарда и сможет реализовываться как массовое нарративное искусство. Подробнее о сравнении «Андалузского пса» с работами современников: Делёз Ж. Кино-2. Образ-время. // Кино. — С. 309-310.

своем реальном окружении. Обе художественные стратегии очень действенны, поскольку объединяют в одном пространстве аффект и его источник, то есть эмоциональную реакцию персонажа и пробудившие ее акты сознания, — но тем самым совмещаются временные планы (в первом случае) и рушатся границы между субъективным и объективным, а это противоречит логике исследуемого приема.

И добавим, что кинематограф потока сознания избегает применять наплыв, поскольку он ведет к плавному переходу между планами, тогда как текст потока сознания — в силу частичной редукции грамматической основы и полного отсутствия слов-связок между предложениями — представляется крайне рубленным. Тем самым лингвистический аскетизм будет отражен в аскетизме визуальном. И не будем забывать, что поток сознания — это всегда репрезентация сознания героя, а не автора или кого-то еще. А значит, субъект внутренней речи должен быть либо явлен на экране, либо, оставаясь за кадром, он должен «вычитываться» из логики самой истории<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Напоследок оговоримся: многие параллели, которые намечает Корбетт в своем исследовании, мы оставляем за скобками, так как они не затрагивают конститутивных свойств рассматриваемого приема. Так, «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине сопоставляется с джойсовским «Улиссом» лишь на том основании, что в обоих текстах представлен расщепленный субъект (в фильме это главный герой, страдающий от раздвоенной идентичности, а в романе — это персонажи, раздираемые внутренними противоречиями). А начальная сцена из «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова, по мысли автора, отсылает к так называемому «параллаксу» (взгляду на ситуацию с разных позиций) — приему, который часто использует Вирджиния Вулф (особенно в «Миссис Дэллоуэй»). Родство с поэтикой «Андалузского пса» представляется гораздо более существенным и релевантным, поэтому мы уделяем ему столько внимания.

### 1.3. «Улисс» Джозефа Стрика: от внутреннего монолога к потоку сознания

Очертив границы литературной техники, логично перейти к ее экранным эквивалентам. В 1967 году американский постановщик Джозеф Стрик решился на ее прямой трансмедиальный перенос — тогда в прокат вышла его двухчасовая киноверсия «Улисса». Критики единогласно признали адаптацию провальной — в основном, по той причине, что роман был сильно упрощен: почти без внимания осталась так называемая «одиссея стиля» (реализуемая в двух модусах — как стилизация и как пародия, ориентированная на образцы как «низкой», так и «высокой» культуры), были опущены различные интермедиальные референции (включая моделирование текста в логике построения музыкальной композиции, а также структурирование фабульных блоков по образу газетных заметок), полностью за скобками оказалась глава «Блуждающие скалы» (представляющая собой социальный срез Дублина, данный через серию синхронных зарисовок), было сильно ужато интертекстуальное поле, и, наконец, не был подобран какой-либо аналог для миметического письма Джойса, в котором стиль описания подражает своему объекту (яркий пример — глава «Эвмей», где нарочито вялое, заплетающееся письмо вторит предельной утомленности героев). В итоге вышло довольно конвенциональное кино с редкими атипичными художественными решениями.

Однако исследуемая техника не подверглась вычету — и более того: финальная глава «Улисса», представляющая собой сплошной поток сознания засыпающей Молли Блум, была подробно экранизирована, растянута на четверть хронометража. Поэтому опыт «перевода», сделанного Стриком, может послужить хорошей точкой входа для второй части нашего исследования: фокусируясь на отклонениях от



традиционного киноязыка, разбирая их на фоне ведущего (более каноничного) стиля фильма, мы убедимся, в чем эстетическая значимость разбираемой техники.

Рассмотрим такой эпизод: Леопольд Блум, посетив похороны давнего товарища и решив все деловые вопросы в редакции, бесцельно блуждает по Дублину. В его сознании проносится: «Я был тогда счастливей. Хотя был ли это я? И сейчас я это я ли? Двадцать восемь мне было. Ей двадцать три. Когда переехали с Западной Ломбард-стрит что-то сломалось. После Руди [сын героев, умерший во младенчестве — прим. И.В.] никогда уже не получала от этого удовольствия. Времени не вернешь назад. Воду не удержишь в ладонях...»<sup>31</sup>. Фильм почти дословно цитирует фрагмент и, с незначительными сокращениями, оформляет его как закадровый комментарий, перекрывая его статичным крупным планом Блума — тот, остановившись, с тоской смотрит на манекен за витриной, в котором ему привиделась его жена Молли. Таким образом, сюжетная информация доносится дискурсивно, а не зрительно. Но согласимся: озвученные реплики сугубо повествовательны, и им легко можно подобрать визуальные субституции: переезд с Ломбард-стрит запросто трансформируется в серию тематических действий (например: вход в дом, распаковка чемоданов, установка мебели), утрата близости — душевной и физической — может выражаться посредством соответствующей жестикуляции и мимики, тогда как Руди — как причина разлада — может фигурировать как образ на архивной фотографии (к слову, в одной из начальных сцен воспоминание о сыне именно так и решается). Подчеркнем: такой монтажный ряд в информативном плане будет самодостаточным и не потребует пояснительных слов. Таким образом, приведенный отрывок вполне поддается переводу в чисто визуальный

---

<sup>31</sup> Джойс Д. Улисс: Роман/ Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. — М.: Республика, 1993. — С. 128.

поток сознания — и тем не менее режиссер сохраняет вербальный текст и прибегает к традиционному, синтаксически оформленному, грамматически корректному внутреннему монологу<sup>32</sup>.

С нашей точки зрения, исследуемая техника обладает рядом преимуществ по сравнению с подходом Стрика. Для прояснения этого тезиса сделаем небольшое отступление.

По ходу развития психологической прозы авторское присутствие во внутренней речи героев становится все менее ощутимым: изымаются указательные местоимения третьего лица, опускаются авторские ремарки вроде «Он(а) подумал(а)», грамматическое время глаголов переводится из прошедшего в настоящее — все эти языковые операции проводятся для того, чтобы создать иллюзию непосредственного психического опыта персонажа. Для этой же цели внутренние монологи героев порой сочиняются в иной (отличной от авторской) стилистической манере. Тем самым нарратологический вопрос «Кто говорит?» приобретает как будто однозначный ответ: говорит персонаж. Однако логическая стройность внутренней речи, а также ее синтаксическая законченность — это те факторы опосредования, которые европейский критический реализм оставляет почти нетронутыми. Между тем литература потока сознания относится к ним рефлексивно, подвергает деформации — и тем самым совершает большой шаг вперед для романной эстетики: сохраняя наработки предшествующей традиции, авторы-модернисты подменяют

---

<sup>32</sup> Граница между потоком сознания и внутренним монологом — по крайней мере, в литературоведческом дискурсе — представляется довольно размытой. Отдельные ученые считают, что эти приемы связаны родо-видовыми отношениями, но кто-то считает иначе. К примеру, Сеймур Чэтмен строго противопоставляет одно другому и проясняет разницу между ними через оппозицию «когниции» и «перцепции»: первое — вербальные конструкции, второе — невербальные феномены, и вторых якобы значительно больше в текстах потока сознания. Кроме того, внутренний монолог, с точки зрения ученого, — это всегда размышления «с некоей целью», это ярко выраженный нарративный акт, который движет историю вперед. Подробнее: Chatman S.B. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. — Ithaca: Cornell University Press, 1978. — С. 187-188.

связность текста непредсказуемым ассоциативным развитием (и тут, очевидно, «повинны» психологические теории — в частности, труды Уильяма Джеймса, отказавшегося мыслить сознание как цепь отдельных, отграниченных психических феноменов, предложившего категорию переходных компонентов сознания, которые обеспечивают его непрерывность<sup>33</sup>), а виртуозность письма низводят до языкового аскетизма и даже примитива, до предельно телеграфного изложения (это уже открытие исключительно Джойса: с его точки зрения, стиль описания должен воспроизводить не только ход мысли, но и ее форму, поскольку один лишь принцип свободных ассоциаций еще не схватывает специфику мыслительного акта — в конце концов, этот принцип может быть применен, например, и для устной речи, которой свойственна та же спонтанность и необработанность, и такое решение будет оправданным; при этом редукция синтаксиса уместна только в том случае, если объектом описания служат феномены сознания). И такой ход строго мотивирован: во-первых, авторы потока сознания исходят из той предпосылки, что наше сознание, несмотря на какие-либо усилия воли, не способно долго фокусироваться на одном ментальном образе — любые сцены прошлого, фантазматические сценарии, спекулятивные цепочки оно воспроизводит не в цельном, а в сильно укороченном виде<sup>34</sup>. Во-вторых, как верно замечает Сеймур Чэтмен<sup>35</sup>, одна из ключевых особенностей потока сознания заключается в том, что референции к чему-либо из опыта героя проводятся лишь с тем количеством пояснений, которые требуются ему для акта мышления, то есть никаких дополнительных расшифровок (для

---

<sup>33</sup> Джеймс У. Поток сознания // Психология. — М.: РИПОЛ классик, 2020. — С. 101.

<sup>34</sup> Humphrey R. Stream of consciousness in the modern novel. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and others. — С. 44.

<sup>35</sup> Chatman S.B. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. — С. 182-183.

читателя) не проводится, будто у внутренней речи нет никаких «внешних» реципиентов.

Тем самым исследуемый прием создает иллюзию полного отсутствия авторского дискурса внутри дискурса вымышленного персонажа. Но подчеркнем — это всего лишь иллюзия. Во-первых, как мы уже выяснили, поток сознания комбинирует вербальные элементы с чувственными впечатлениями, и поскольку язык бездействует в перцептивном акте, эти впечатления, очевидно, артикулируются не героем, а некоей внешней инстанцией — имплицитным автором. Во-вторых, автор порой «раскрывает себя» и посредством иронии: известно, что в главе «Навсикая» Джойс представил поток сознания Гerti Макдауэлл, молодой девушки с побережья, которая попадает в поле зрения Блума, — и этот поток как бы раздваивается в себе, делится на свое и заемное: «Живой, настоящий голос слышится в ее непосредственных реакциях, в шпильках по адресу товарок, в мыслях о своем пареньке. Другой, составленный из клише из штампов, готовых блоков кукольного мирка модных журналов и сентиментального чтива, звучит в ее мечтаниях о своей судьбе, в ее представлениях о мире, о должном поведении, об облике и манерах настоящей барышни...»<sup>36</sup>. К слову, в монологах из «Замужней женщины» Годара прослеживается схожее раздвоение: неспроста камера многократно акцентирует внимание на том, как Шарлот листает иллюстрированную дамскую периодику — тем самым подсказывается, откуда в ее размышлениях берутся частые трюизмы (к примеру: «Слово должно следовать за мыслями», «Я полюбила тебя. Слабость. Истина...» и т.д.)

Подведем промежуточный итог: поток сознания есть прием, который, имитируя механизмы человеческого мышления, предельно

---

<sup>36</sup> Джойс Д. Комментарии // Улисс: Роман/ Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. — С. 622.

устраняет присутствие автора в рамках внутренней речи персонажа, и благодаря этому читатель ближе всего оказывается к субъективности героя. По нашему убеждению, в этом и кроется эстетическое преимущество анализируемой техники сравнительно с более привычным внутренним монологом: в потоке сознания мы будто имеем дело с переживаемым опытом, а не с прожитым, не с отчетом о нем.

И здесь сделаем важное дополнение: мы уверены, что в кинематографе потока сознания авторский дискурс элиминируется еще эффективнее — по той причине, что фильму не требуется «переложение на язык» сенсорных и слуховых ощущений, так как он может представить их непосредственно. Это преимущество ощущал и С.М. Эйзенштейн, размышляя о возможностях джойсовской техники для кино: мол, в романе речь и образ сливаются в одно течение слов, письмо становится «двуплановым», что оборачивается «разложением самого метода литературы»<sup>37</sup>. В кино же такого распада, по мысли режиссера, произойти не должно: «страстно бессвязная речь, с одними существительными или одними глаголами», «полифония звуков», вдруг обрывающаяся полной тишиной, будут отводиться аудиоряду, тогда как «полифония образов» и «зигзаги беспредметных фигур» будут образовывать видеоряд<sup>38</sup>. Через разведение чувственных репрезентаций и вербальных размышлений опосредующая инстанция изымается (то есть пропадает закамуфлированный чужой дискурс) и зритель оказывается еще ближе к субъективному опыту героя.

В пользу кинематографического потока сознания работает и другое умозаключение. Возьмем для примера еще один фрагмент из «Улисса» (из той же главы «Лестригоны», где Блум блуждает по Дублину после

---

<sup>37</sup> Эйзенштейн С.М. Гордость // Избранные произведения. Т.5. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_5/](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_5/) — С. 90 (дата обращения: 14.10.2020).

<sup>38</sup> Эйзенштейн С.М. Одолжайтесь! // Избранные произведения. Т.2. — С. 78.

редакционных дел): «Он перешел улицу на углу Нассау-стрит и остановился перед витриной магазина “Йейтс и сын”, разглядывая цены биноклей. А может завернуть к Харрису, поболтать малость с молодым Синклером? Вот благовоспитанный юноша. Наверное обедает. Пора починить мои старые очки. Стекла фирмы Герц шесть гиней. Немцы пролезают всюду. Продают на льготных условиях чтобы захватить рынок. Сбивают цены. Может случайно повезет найти пару в бюро забытых вещей при вокзале. Поражаешься чего только люди не оставляют в раздевалках и поездах. О чем они думают? И женщины. Просто удивительно. Когда ехал в Эннис в прошлом году подобрал сумку что дочка того фермера позабыла и передал ей на пересадке в Лимерик... Веки его приспустились до нижнего краешка зрачков»<sup>39</sup>. Обратим внимание: описание внутреннего мира у Джойса располагается между двумя дискурсами, строится на челночном движении между ними. Первое и последнее предложение, очевидно, относятся к речи нарратора, тогда как промежуточные высказывания принадлежат внутренней речи Блума (примечательно, что смена фокализации маркируется изменением грамматического времени глаголов). В прозе потока сознания смена точек зрения — это вынужденная мера, иначе крайне проблематично обозначить пространственное расположение героя, представить его телесные движения. Однако в кинематографе такое тасование перспектив не требуется: камера, представляющая актуальное (зрительное и слуховое) восприятие персонажа, одновременно фиксирует и его действия — то есть тут отсутствует переключение на точку зрения всеведущего нарратора, и никакого нарушения внутренней фокализации не происходит. Таким образом, — повторим наш исходный тезис, — поток сознания в кино лучше справляется с изгнанием авторской речи, с ликвидацией дискурса наблюдателя, чем литературный аналог.

---

<sup>39</sup> Джойс Д. Улисс: Роман/ Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. — С. 127.

Режиссер киноадаптации «Улисса» Джозеф Стрик как будто соглашается с нами — и потому в отдельных эпизодах он действует иначе относительно уже описанной сцены с монологом Блума: режиссер задействует динамичный изобразительный ряд и сокращает нарративную роль закадровой речи. Разберем вступительный отрывок: Стивен Дедал, стоя на круглой оружейной площадке, пререкается с Быком Маллиганом — своим соседом по комнатухе в покинутой башне Мартелло. Последний обвиняет своего товарища в черствости: Стивен, стоя у постели умирающей матери, отказался по ее просьбе преклонить колени и помолиться за нее. Диалог дан через статичный общий план — и вдруг он прерывается резкой монтажной серией: на экране вспышками проносится флешбек, реконструирующий сцену у смертного одра. Близкие крестятся, мать с мольбой протягивает руку, сын отходит от постели — каждый из пластических жестов (довольно коротких) дается не одним планом, а пресекается реакцией персонажа, снятой через «восьмерку», и тем самым дробится надвое — все для того, чтобы ускорить поток визуальных образов, создать эффект мельтешения. Так рождается крайне подвижная смена планов: за шестнадцать секунд — двенадцать склеек. Чуть позднее аналогичная врезка проходит в еще более ускоренном темпе: в четыре секунды режиссер вмещает шесть монтажных кусков, рассказывающих о скорой измене Молли (образы пронесаются в ее голове). Примечательно, что впоследствии та же серия повторится и в сознании Блума — разве что не в усеченном, а в полноценном виде, то есть одним связным планом, без временных провалов. Из этого становится очевидно, как технически реализуется исследуемый прием в кинематографе: действие снимается целиком, а затем дробится на пост-съёмочной обработке. Это в очередной раз подтверждает, что поток сознания — исключительно монтажная техника.

Подчеркнем важную разницу между двумя приведенными фрагментами: в первом случае бегущие кадры остаются «немыми» и озвучиваются репликой Маллигана, который пересказывает происходящее, тогда как во втором эпизоде зримые образы говорят самостоятельно, то есть никакого нарративного удвоения не происходит. Впоследствии Стрик использует схожие монтажные серии без какой-либо вербальной опоры (например, цепочка фантазмов Блума о несостоявшемся взрослении Руди). Однако и эти случаи пока что нельзя считать полноценным переложением приема: во-первых, ментальные образы тематически связаны, между ними нет резкого, ассоциативно обусловленного смещения, а также напрочь отсутствуют «внешние вторжения», в ходе которых перцептивные импульсы перенаправляют течение мысли. Исключением, пожалуй, послужит эпизод с прогулкой Стивена по берегу моря: молодой герой бродит по пляжу, беседуя с собой на самые разные темы — от теории зрения Аристотеля и Беркли до богословской проблематики сотворения и единосущия. Рассуждения даются как закадровый монолог, который перекрывает развернутые планы с проходкой. Изредка идет переключение на субъективную камеру: она выхватывает те фигуры, на которых останавливается блуждающий взор Стивена. И эти фигуры отнюдь не безучастны: образ пожилой дамы, идущей навстречу герою, напоминает ему о собственной матери («Одна вот из таких и меня выволокла в эту жизнь. Творение из ничего...»), затем в памяти Стивена, прошедшего выучку иезуитского колледжа, всплывает частый мотив средневековой религиозности об отсутствии пупка у Адама и Евы (причем рассуждения подкрепляются кадрами с изображением их статуй), потом идет возврат к собственному появлению на свет («В лоне греховной тьмы и я был сотворен, не рожден. Ими, мужчиной с моим голосом, с моими глазами и женщиной-призраком с дыханием тлена...») — эти реплики ориентируют камеру на фотографию родителей Стивена). И



вдруг в этот мыслительный ряд вторгаются новые актуальные впечатления: сначала — визг пробегающей дворняги («Маллиган утопающих спасал, а ты собаки лающей боишься. Смог бы и ты также?...»), и напоследок — образ красивой незнакомки («Ласковые глаза. Мягкие руки, нежные. Я так одинок...»). Но заметим, что все эти «внешние вторжения» реализуются лишь в словесной ткани — без нее изобразительный ряд остался бы совершенно бессодержательным.

В схожей манере решена и финальная четверть фильма, репрезентирующая поток сознания Молли Блум: серия отрывочных зарисовок образуют связный ряд лишь благодаря вербальному сопровождению. Более того, в самой речи переходы между смысловыми блоками крайне внезапны — это следствие того, что обширный текстовый фрагмент был сокращен до нескольких страниц сценария. А что касается визуальной части, то в ней напрочь отсутствует какая-либо стилистическая цельность: в отдельных монтажных фразах ощущается попытка режиссера воссоздать на экране эллиптичность джойсовского письма (например, в одном из планов образ статуэтки, о которой думает Молли, дробится на серию крупных планов, а не снимается длинной панорамой), а где-то планы немотивированно растягиваются: в таких случаях отчетливо ощущается нехватка визуального материала у режиссера, ему просто-напросто нечем перекрывать рассуждения Молли, так как ее дискурс ни в коей мере не поддается визуализации — из-за этого и случаются такие ритмические сдвиги.

Эта художественная неудача выводит нас на финальное умозаключение первой главы исследования. В.В. Набоков верно замечал, что поток сознания у Джойса — это «стилистическая условность», в которой сильно преувеличена словесная сторона мышления<sup>40</sup>. Примеры с

---

<sup>40</sup> Писатель выделял и другой недостаток письменного воспроизведения мыслей, который он обозначил как «смазывание временного момента». С его точки

прогулкой Стивена и с монологом Молли это подтверждают: в их речи преобладают сверхчувственные понятия, лексика с предметным значением в количественном отношении им явно уступает, а развернутых ретроспекций и грез в них почти нет — из-за этого органичный перевод упомянутых сцен со страниц на экран крайне проблематичен и даже, пожалуй, невозможен. И это относится ко многим фрагментам романа, так что приходится признать, вопреки убеждению некоторых исследователей<sup>41</sup>, что «Улисс» может быть экранизирован лишь с существенными смысловыми потерями. Но для нас принципиален другой вывод: в результате транспозиции приема возникнет просто-напросто противоположная крайность — та же «стилистическая условность», но с сильным перевесом в сторону образного мышления, то есть в сторону флешбеков и фантазий, тогда как доля вербального мышления будет сильно занижена (но не исключена полностью, разумеется, — кинематограф потока сознания не запрещает использование закадровой речи). Но главное, что в этих сценах будут соблюдены (по крайней мере, частично) структурные особенности джойсовской техники, которые мы зафиксировали в нашем исходном определении, а значит, будет совершенно правомерно их именовать потоком сознания.

Во второй части исследования мы разберем примеры, где, с нашей точки зрения, искомый перенос удался наиболее полно — где

---

зрения, у героев Джойса мышление работает чересчур продуктивно, суждения в их умах перебивают друг друга слишком часто, тогда как в реальности сознание человека не столь экстенсивно: оно порой стопорится на отдельных феноменах, которые как бы «оседают, неряшливые и вялые», — и в такие мгновения возникает внутренняя пауза. Иными словами, мысли держатся в уме разное количество времени, но прозе не удастся передать эту темпоральную разницу, поскольку каждая фраза подвергается языковой редукции, которая уравнивает их в словесном объеме. Как мы убедимся позднее, этот же «недостаток» будет повторен и в кинематографе потока сознания — по крайней мере, в его поздних образцах. Подробнее: Набоков В.В. «Улисс» // Лекции по зарубежной литературе. — С. 455.

<sup>41</sup> Например: Feldner M. Bringing Bloom to the Screen: Challenges and Possibilities of Adapting James Joyce's «Ulysses». URL: <https://www.jstor.org/stable/24722046>. — С. 216 (дата обращения: 11.04.2021).

обнаруживаются атипичные монтажные решения, где «внешние вторжения» и «внутренние деформации» выражены визуально, а не дискурсивно, и где прием реализуется уже не точечно, как у Стрика, а на более обширных участках текста. К слову, эта «пространственная» разница прослеживается и в «Улиссе»: по ходу движения романа прием обретает стилистическую полноту и размах, вырастает из локального тропа, применяемого в рамках небольшого абзаца, до повествовательной стратегии, реализуемой для крайне обширного событийного ряда. Как мы убедимся позднее, схожую эволюцию прием проделывает и в кинематографе.

## Глава 2. Кинематограф потока сознания: образцы и перспективы

### 2.1. «Война окончена» Алена Рене: короткий монтаж и эстетика джамп-ката

Фильм Алена Рене «Война окончена» строится на той же аритмии монтажа, что и «Улисс» Джозефа Стрика — с той лишь разницей, что во французской картине среди различных видов внутреннего опыта явно преобладает фантазия. Для Рене это довольно нехарактерный сюжетный ход (исключением послужит разве что «Провидение»), поскольку его персонажи в большинстве своем обращены вспять, блуждают в лабиринтах памяти («В прошлом году в Мариенбаде») и собирают по осколкам свое прошлое («Хиросима, моя любовь» и «Мюриэль, или время возвращения»). Однако смена психического регистра в картине строго мотивирована: главный герой Диего, революционер, член подпольной социалистической ячейки, занят переустройством настоящего ради светлого будущего, то есть в мыслях он нацелен исключительно на завтрашний день — на этой-то почве и рождаются его беспокойные фантазмы, которые врезаются в размеренно изложенный нарратив.

Знакомая дробная эстетика прослеживается уже в начальной сцене: Диего, сидя в автомобиле на франко-испанской границе, пропуская мимо ушей болтовню Мигеля (тот за рулем), рисует в воображении дальнейший сюжет: либо он успевает перехватить Хуана, своего товарища по революционной борьбе, перед тем как тот отправится из Парижа в Мадрид, либо друзья разминутся — и тогда Хуана непременно ждет облава и арест. Взаимоисключающие варианты развития событий стыкуются в ряд ультра-коротких планов — и обрамляются долгими статичными кусками диалога: тем самым подчеркивается ритмическая разница между внешним действием и внутренней репрезентацией.

Подобные врезки структурно схожи с монтажными сериями из картины Стрика. Во-первых, оба режиссера следуют одной и той же метонимической логике: вместо целого эпизода они показывают лишь его часть, сводя сцену к кульминационной точке. Такая фабульная редукция рифмуется с поэтикой Джойса, который вместо описания образов (реальных и психических) дает моментальные впечатления от них, а мелькнувшее в уме суждение сводит к ключевому слову или фразе.

Во-вторых, и «Война», и «Улисс» представляют собой редкие примеры фильмов, где погружение в субъективность героя выражается исключительно через монтаж, через радикально ускоренную смену планов. Обычно переход на «внутреннюю» точку зрения маркируется иначе — например, через операторский инструментарий: через сужение глубины резкости, изменение цветовой палитры, искажение перспективы, переход на субъективную камеру и т.д. Или же, если сознание героя репрезентируется не как субъект восприятия (преображающий мир в соответствии с видением персонажа), а лишь как его объект, данный с «внешней» точки зрения<sup>42</sup>, — тогда никакого стилистического смещения не происходит, и смена фокализации обозначается уже драматургически. В таких случаях зритель отличает актуальную реальность от ментальной либо благодаря содержанию образов (например, на экране предстает герой в детстве — тем самым подсказывается, что экран транслирует его воспоминание), либо — и это наиболее традиционный вариант —

---

<sup>42</sup> Субъект-объектную оппозицию в отношении фикционального сознания применяет Б.А. Успенский, рассматривая ее на примере литературного текста. Как отмечает ученый, очень часто в прозе переключение фокализации маркируется изменением техники письма, сменой фразеологии, ритма и строя языка в рамках несобственно-прямой или внутренней прямой речи — проще говоря, отходом от общего (авторского) стиля. В иных случаях язык описания внутреннего мира нисколько не видоизменяется (и тогда сознание выступает уже в роли объекта, а не субъекта восприятия). Нам кажется, в кино действует схожий дуализм. Подробнее: Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. — М.: Издательство «Искусство», 1970. — С. 109.

благодаря закадровой речи (когда, допустим, та же ретроспекция предваряется устным вступлением, а затем «переводится» в изображение).

В-третьих, в обеих картинах прослеживается один и тот же «вертикальный» контрапункт. Вернемся к начальной сцене из «Войны»: поток психических образов, актуализированных в сознании героя, перекрывается акустикой физического мира. Мы видим Диего и его (не)встречи с Хуаном, но слышим болтовню Мигеля, уличный шум и гул автомобилей. За счет автономии звукового ряда ментальные образы получают «пристежку» к внешнему миру, который в настоящий момент остается за кадром. Таким образом, благодаря сопричастию двух реальностей психический опыт становится открытым для перцептивных стимулов, которые могут менять течение мысли. И хотя эта подверженность импульсам извне не влияет на структуру фантазии в начальной сцене, в дальнейшем она будет играть свою роль.

Наконец, подчеркнем, что в обоих фильмах репрезентация внутреннего используется отнюдь не в случайные моменты, а в силу определенных сюжетных обстоятельств. Бессодержательная болтовня Мигеля в той же сцене важна тем, что, рассеивая внимание Диего, она создает внешние предпосылки для свободного блуждания его мысли. Из этого следует, что лишь когда герой занят пассивным ожиданием (стояние в автомобильной пробке, спуск по лестнице, путешествие в поезде, ожидание лифта), его сознание начинает в хаотичном порядке продуцировать картины прошлого и возможного будущего. Таким образом, в обеих лентах отмеченные монтажные композиции используются скорее как точечный прием для отдельных эпизодов, но не как повествовательная стратегия для целой истории.

Важно заметить: подобные врезки можно обнаружить не только в упомянутых лентах<sup>43</sup>, и, более того, можно утверждать, что они давно оформились в отдельный кинематографический троп, который пока не получил конкретного наименования в кинокритической мысли. Очевидно, что разобранные нами ретроспекции сильно отличаются от традиционного развернутого флешбека, а упомянутые фантазии из «Войны» — от привычного образа-грезы, однако на уровне терминологии кинотеория не разделяет эти вещи. Мы не предлагаем новую номинацию, но констатируем: в этом радикальном отходе от традиционных режимов репрезентации видится резкое приближение к кинематографу потока сознания — по той причине, что эстетика короткого монтажа, которой следуют изученные ментальные экспликации, служит точным аналогом усеченного синтаксиса Джойса.

Теперь вернемся к «Войне»: Рене не просто использует выделенный троп, но сильно его модифицирует, то есть заметно усложняет содержание и форму отдельного психического акта. И первое эстетическое новшество, крайне релевантное для визуального потока сознания, — это применение джамп-ката. Рассмотрим такой эпизод: герой, направляясь поездом в Париж, вдруг замечает сидящую напротив молодую незнакомку — и это зрительное впечатление запускает цепочку представлений Диего о своем «ангел-хранителе», то есть о Надин (та спасла его от ареста, когда пограничные служащие позвонили по подложному номеру для

---

<sup>43</sup> Чтобы не быть голословным, вспомним примеры из современного кино — к примеру, фильм «Она» Спайка Джонса или «Дикую» Жан-Марка Валле: в обеих лентах герои страдают от потери близкого человека, прокручивают в сознании эпизоды прошлого, с ним связанные, — и каждый раз их воспоминания проносятся калейдоскопом, в форме ментальных всполохов. Также обрывочное повествование можно в избытке обнаружить в позднем творчестве Терренса Малика (в особенности — в картинах «Древо жизни» и «Рыцарь кубков») — с той лишь разницей, что в ряду ретроспекций у него нередко оказываются сцены, выходящие за пределы субъективной памяти, имеющие чисто символическое содержание, но несмотря на это, они решаются в схожей стилистической манере.

подтверждения личности Диего). Герой ее (Надин) прежде не видел, и теперь он пытается реконструировать ее облик в своем воображении — так и возникает череда образов, которые сменяют друг друга через джамп-кат.

Стоит оговориться, что Рене использует этот монтажный эффект нетипичным образом. Обычно джамп-кат — то есть склейка, разделяющая два идентичных по ракурсу и (зачастую) по композиции плана, — вносит прерывность в течение времени внутри сцены. В «Войне» же никакого темпорального провала не происходит: движение девушки в воображении Диего предстает цельным, континуальным — посредством склеек меняется лишь ее внешний облик. Однако и в таком виде джамп-кат вносит визуальный дискомфорт, обращает на себя внимание как на грубое нарушение грамматики киномонтажа — и именно своей «неправильностью» он и ценен: во-первых, он созвучен эллиптичности, намеренной стилистической небрежности джойсовского письма, во-вторых, он усиливает эффект фрагментарности мышления (впрочем, этот эффект был бы еще ощутимее, если бы прерывность движения и времени была все-таки соблюдена). Более того: как показывает анализируемый эпизод, джамп-кат позволяет оформить в быструю монтажную серию действие, которое разворачивается в рамках одной локации. Ранее мы рассматривали случаи (и из Стрика, и из Рене), где монтажный стык влек за собой не только временной, но и пространственный скачок: каждому плану (точнее — его содержанию) соответствовало свое географическое положение внутри диегезиса. Здесь же никакого перемещения внутри художественного мира не происходит — значит, исследуемая эстетика не предполагает резких позиционных сдвигов и подходит даже для тех эпизодов, которые разворачиваются в рамках одного помещения или местности.



Изученные эпизоды все еще нельзя квалифицировать как поток сознания, поскольку в них отсутствуют ассоциативные переходы, то есть показанные ментальные образы тематически однородны. Однако в отдельных случаях Рене усложняет поэтику и сопоставляет гетерогенные феномены психики, а также создает эффект неожиданности в мышлении, — вот в этих фрагментах мы, наконец, и находим визуальный эквивалент потока сознания.

Разберем такую сцену: Диего стоит в ожидании лифта, глядя на мигающую кнопку вызова, ведет диалог с собой: «Ты приходил к Хуану год назад. Седьмой корпус, десятый этаж, квартира 107, у мадам Лопес... Ты все помнишь. Но Хуана нет, как и мадам Лопес. Может, это было в другом месте, в другом седьмом корпусе? Может, Хуан уехал? Тогда его схватят...» Тем временем на экране мы видим такую череду планов: мадам Лопес, седьмой корпус, отъезжающий автомобиль, пытки Хуана. Далее мы слышим: «Роберто, теперь надо найти его. Она спросит в чем дело. И поймет, что с ее мужем что-то случилось. Ты не хочешь с ней встречаться, но она тебе нужна. Она отведет тебя к Роберто...» Эти реплики перекрываются планами с Роберто и с «ней», то есть с женой Хуана, — причем последние аффективно нагружены: герой воображает, что новость об угрозе для жизни и свободы Хуана вызовет у нее шок. При этом идет постоянное переключение с ментальных образов на объект физического мира — на мигающую кнопку вызова. Таким образом, здесь мы наблюдаем искомое челночное движение из внешнего мира во внутренний и обратно, а также ассоциативный переход от пыток Хуана к его скорбящей жене, которую ожидает печальная весть, — тем самым на экране реализуется эпизод, который правомерно назвать потоком сознания. Конечно, нельзя не оговориться, что устное закадровое повествование выполняет здесь несколько избыточную функцию по отношению к видеоряду — в идеальном виде звук и изображение должны

все-таки дополнять друг друга, а не копировать (для этого речь должна принадлежать иному типу дискурса — рассуждению, и оперировать в основном абстрактными категориями). Очевидно, что многие логические связи между планами восстанавливаются и без помощи вербального текста — благодаря тому, что возможный арест Хуана и встреча с ним у мадам Лопес были заявлены уже ранее (яркий пример того, как экспозиция помогает реконструировать эллипсисы исследуемого приема). И в этом кардинальное отличие анализируемого эпизода от уже упомянутой проходки Стивена Дедала в «Улиссе» Стрика: там тоже прослеживается очень прихотливое и непредсказуемое движение мысли, но видеоряд при этом выполняет исключительно иллюстративную роль и не несет совершенно никакой нарративной нагрузки.

Обратимся теперь к другому эпизоду — он снова посвящен «ангел-хранителю» Надин и решен в той же монтажной стилистике, оперирующей джамп-катом. Диего рассказывает о девушке своим товарищам и признается, что никогда ее не встречал, но теперь направляется к ней, — эта реплика и запускает череду коротких планов. Аудиальный ряд транслирует при этом звуки внешней (а не психической) реальности — и мы слышим ответную фразу: «Я всегда знала, у некоторых есть ангелы... Вы никогда у них [у Надин и ее отца — примечание И.В.] не бывали?» И вдруг озвученный вопрос перенаправляет работу воображения: теперь в сознании Диего проносятся экстерьерные виды дома, куда он должен попасть. Тем самым мы наблюдаем уже известный стилистический троп, но с включением «внешнего вторжения», который приводит к тематическому сдвигу, поэтому и эту сцену можно отнести к исследуемой технике.

Во введении мы указали, что по мере развития джойсовского «Улисса» поток сознания претерпевает эволюцию, обрывает стилистической полнотой и превращается из точечного приема в

повествовательную стратегию, которая применяется для целых глав, а не для отдельных абзацев. Фильм Алена Рене «Война окончена» воспроизводит литературный прием в его изначальном виде, использует его как локальный троп. Режиссер его даже немного усложняет, поскольку использует довольно нестандартное композиционное решение: «Война» выстроена так, что ее экспозиция сдвинута относительно вступления сильно вперед. Из-за этого динамика образов вызывает порой одно непонимание — как в начальной сцене, например, когда зритель еще не знает, кто такой Хуан. Из-за этого содержание фантазмов до определенного момента остается туманным и означает только задним умом. Строго следуя этой логике, история, как заметили критики<sup>44</sup>, сперва знакомит зрителя не с героями, а с их образами из сознания Диего, тогда как сами «прототипы» появляются лишь впоследствии — и каждый раз их появления вносят дополнительную ясность в предшествующий видеоряд. Безусловно, такой композиционный сдвиг не случаен: Рене тем самым отказывается от промежуточной поясняющей инстанции. Из-за этого режиссер, вероятно, и прибегает порой к несколько избыточному вербальному сопровождению — чтобы лучше ориентировать зрителя в потоке мелькающих образов.

Напоследок обратим внимание: финальная сцена в «Войне» во многом повторяет пролог фильма (герой сидит в машине и направляется к франко-испанской границе) и тем самым создает те же предпосылки для резких монтажных вставок, однако этого не происходит. Так отсутствие приема становится полноценной смысловой единицей: если раньше Диего смотрел в будущее и различал там какие-то альтернативы, пусть не всегда радужные, то теперь временной горизонт не обещает ему никаких перспектив.

---

<sup>44</sup> Extence G. Cinematic thought: The representation of subjective processes in films of Bergman, Resnais and Kubric. — University of Sheffield, 2008. — С. 176.

Красноречивый знак того, что для героя война окончена.

## 2.2. «Обретенное время» Рауля Руиса: типология ассоциативных связей и возможности интертекста

В картине Рауля Руиса «Обретенное время» — адаптации финального романа прустовской эпопеи — очевиден отход от монтажной эстетики Стрика и Рене: серия флешбеков, из которых складывается повествование, выдержана в ровном неспешном темпе, без каких-либо ритмических сбоев. Различия с джойсовским приемом тоже бросаются в глаза: фильм рассказывает не об актуальном опыте персонажа, а о его отрефлексированном прошлом. Сцены детства и молодости, хотя и имеют разную протяженность (тем самым подчеркивается временная перспектива: события далеких лет излагаются короткими план-эпизодами, а относительно недавние — через развернутые ретроспекции), обладают связностью и законченностью. Тем самым нарушаются как минимум два сущностных критерия потока сознания, которые заявлены даже на уровне его словарных определений: непосредственность воспроизведения душевной жизни<sup>45</sup> и «оборванность синтаксиса»<sup>46</sup>.

Некоторое родство можно усмотреть разве что в сюжетной структуре: обездвиженный герой видит картины, которые продуцирует его беспокойное сознание (схожим образом устроена и финальная глава «Улисса», написанная целиком в технике потока сознания). В такой формальной организации теоретики видели большую хитрость Джойса<sup>47</sup>, поскольку она позволяла решить главную проблему исследуемого приема:

---

<sup>45</sup> Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 292.

<sup>46</sup> В.П. Руднев. — Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — Издательство «АГРАФ», М.: 1999. — С. 227.

<sup>47</sup> Например: Dorrit Cohn. *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction.* — Princeton University Press, New Jersey: 1978. — С. 222.

как через внутреннюю речь передать физическое действие субъекта? Очевидно, что в монологе, адресованном самому себе, это действие никак не должно озвучиваться, нарративно оформляться, иначе получится, что герой словесно дублирует свои же поступки. В предыдущих главах «Улисса» эта проблема решалась посредством авторской речи, через смену фокализации. «Пенелопа» же — так называется финальная глава романа — принципиально исключает чужой дискурс. Джойс порой ухитряется через реакцию персонажа подсказать, какие действия он (точнее — она, Молли Блум) совершает, но в целом автор облегчает себе задачу, погрузив героиню в полусонное, почти обездвиженное состояние. Ее монолог можно считать «внутренним» в самом буквальном смысле слова, поскольку он регулируется — за очень редкими исключениями — лишь внутренними импульсами.

В «Обретенном времени» умирающий Марсель как субъект действия также практически не фигурирует (хотя есть исключения — о них речь пойдет ниже): повествование складывается в основном из картин прошлого, почти не поднимаясь на временной план героя.

Однако обнаруженное сходство имеет весьма косвенное отношение к анализируемой технике. В «Обретенном времени» нас интересует нечто иное — не структура истории и даже не формальная организация отдельных сцен, а сюжетные и монтажные переходы между ними. Переводя на язык психологии, которым в научной среде впервые и описывался поток сознания, можно сказать: в картине нас интересуют не столько устойчивые части сознания, сколько переходные, назначение которых — «направлять нас от одного прочного вывода к другому»<sup>48</sup>. Сам принцип сцепления эпизодов и требует изучения, поскольку в некоторой степени он воспроизводит синтагматику потока сознания.

---

<sup>48</sup> Джеймс У. Поток сознания // Психология. — С. 101.

Фильм открывается таким прологом: умирающий Марсель, лежа в постели, разглядывает старые снимки, причем каждый из них перекрывается закадровым шепотом (герой слышит голоса своих давних друзей и родственников, которых он видит перед собой). Вдруг появляется фотография с ребенком: «А вот и я», — с этой реплики и стартует череда ретроспекций, порой незначительных, обрывочных, прыгающих с одного временного пласта на другой.

Впрочем, сразу оговоримся: в «Обретенном времени» присутствуют сцены, которые не позволяют квалифицировать фильм как чисто ретроспективное повествование, — имеются в виду те эпизоды, свидетелем которых Марсель не мог быть (например, объяснения Робера и Жильберты в начале картины). Сюда же можно отнести и те фрагменты, где молодой Марсель, читая в поезде мемуары о Гонкурах, реконструирует у себя в воображении прочитанное (смена психического регистра подчеркивается и изменением киноязыка: включается множественная экспозиция, искажение перспективы). Кроме того, в картине порой наблюдается отказ от реалистического метода в пользу некоторой условности: например, в начальной сцене бала у Вердюренов используется сильный пересвет — Одетта де Креси будто входит в светящуюся пустоту (вполне возможно, тем самым подчеркивается, что «пересвеченная» часть пространства забылась героем или всегда оставалась за пределами его памяти). Или: в следующем эпизоде маленький Марсель, разглядывающий проекции волшебного фонаря, оказывается в окружении Одетты де Креси и других посетителей бала, обращенных в немые статуи (по всей видимости, сознание умирающего Марселя создало синтетический ментальный образ, «скрестив» фигуры из молодости — гостей светского вечера — и реальные статуи, которые стояли во времена его детства в гостиной, где он разглядывал изображения с проекционного аппарата).

Однако большую часть фильма составляют все-таки сцены прошлого, и соединяются они довольно прихотливым образом. Остановимся на следующем фрагменте: плавно движущаяся камера фиксирует узоры на обоях в комнате молодого Марселя. Закадровый голос умирающего героя комментирует: «В этом непритязательном пристанище на обоях яблони Нормандии обрели японские черты. Так виделось после долгих часов в постели...». Затем камера останавливается возле окна, фокусируясь на шпиле собора в Комбре, — этот зримый образ вызывает в памяти обезличенный рассказ об этом соборе (впоследствии выясняется, что голос принадлежит няне рассказчика): так воспоминание визуальное перекрывается воспоминанием акустическим, относящимся к другому временному плану. Тем самым фильм разводит различные флешбеки на зрительный и звуковой потоки — и на их асинхронности строит монолог памяти. Но нам важно подчеркнуть переход между сценами: они сводятся лишь на основании общего диегетического элемента — собора. Так зримая ассоциация стимулирует поток дальнейших воспоминаний.

Впоследствии развитие нарратива во многом подчинено поиску подобных визуальных рифм. Для примера: совсем юный Марсель смотрит через окно на двор, на приусадебную дорожку — и вдруг видит детвору, которая бегала по ней в недалеком прошлом (так реализуется темпоральный скачок в рамках одного эпизода и одного пространства: смена ракурса влечет за собой и смену времени). Молодой Марсель, сидя в гостиной, листает книгу, замечает карандашный эскиз, запечатлевший молодых девушек и юношу в парке, — и тут же в памяти всплывает аналогичная сцена из прошлого, где он гулял с Жильбертой (общность ситуаций подчеркивается детально скопированной мизансценой). Марсель, уже в послевоенный период, смотрит на плакат с морским пейзажем — и вспоминает знакомство с Робером де Сен-Лу и с бароном Шарлю на курорте, чей пейзаж напоминает плакатный рисунок.

Жильберта в красном платье спускается по лестнице — и, как только она выходит за рамки кадра, без смены ракурса и крупности плана, тут же начинает спускаться в схожем платье Рахиль, любовница Робера (так в рамках одного монтажного куска стыкуются два одновременных эпизода, которые зарифмованы через пластику актрис). В этом поиске визуальных соответствий ощущается параллель с «принципом пластического объединения»<sup>49</sup> (одна из разновидностей монтажа по доминантам), где, по мысли С.М. Эйзенштейна, между планами ведется «взаимная игра горизонтальных следов и вертикальных линий», где внутрикадровые перпендикуляры «прочерчивают пластическое размещение будущих фигур»<sup>50</sup>. Разница лишь в том, что Руис применяют этот принцип не для построения отдельно взятой монтажной фразы, а для сочетания синтагм более высокого порядка. Можно сказать, что это монтаж по доминантам, доведенный до предела, до абсолютной наглядности, и используется он уже не только для «чистоты» киноязыка, но и для организации сюжета, то есть как нарративный прием.

Порой сцены сменяются, как будто нарушая намеченную логику — так, например, крайне резким представляется переход к Жильберте, которая во время променада жалуется Марселю на измены супруга. Однако в следующем эпизоде история перемещается на временной план умирающего Марсея (вот то самое редкое исключение, о котором речь шла в начале), который разглядывает фотографию Жильберты: именно снимок, то есть некое внешнее вторжение, так резко меняет ход сознания. Таким образом, движение памяти стимулируется не только общим психологическим состоянием героя, но и неким сенсорным впечатлением:

---

<sup>49</sup> Эйзенштейн С.М. «Э!» О чистоте киноязыка // Избранные произведения. Т.2. — С. 90.

<sup>50</sup> Там же. — С. 87.



воспоминание как бы «заимствует жизнь и силу у наличного ощущения»<sup>51</sup>. В мире Руиса — как и Пруста — прошлое всегда обнаруживает себя за материальностью настоящего<sup>52</sup>.

Эпизоды сцепляются не только через визуальные соответствия, но и через созвучия, через общность акустического фона. Показательна сцена концерта у герцогини Германт: молодой Марсель слушает музыкальную композицию — и вспоминает, что ту же мелодию ему наигрывала его невеста Альбертина. Схожую слуховую аналогию можно наблюдать в одном из начальных эпизодов, в которой пьют чай Жильберта и молодой Марсель: девушка звонит в колокольчик, чтобы вызвать слугу — и в сознании героя этот звук рифмуется с колокольным звоном собора в Комбре.

Более того, как доказывает «Обретенное время», кинематографический медиум способен воспроизводить не только ассоциацию зрительных и слуховых восприятий, но и обонятельных: сидя в библиотеке в особняке Германт, Марсель вдыхает запах салфетки — и вспоминает, что ровно тот же запах он уловил на курортном отдыхе, где он познакомился с Робером де Сен-Лу и бароном Шарлю. Таким образом, прустовский прием, который Умберто Эко назвал «мнемонической синестезией»<sup>53</sup>, способен в кино задействовать все уровни чувственности персонажа (по аналогии с совпадением обонятельных ощущений нетрудно

---

<sup>51</sup> Подробнее о том, как воспоминание-образ «проступает» через отдельное восприятие, как бы внедряется в его тело: Бергсон А. Материя и память. // Творческая эволюция. Материя и память: пер. с фр. — Мн.: Харвест, 1999. — С. 540.

<sup>52</sup> Философия Бергсона, посвященная взаимопроникновению и взаимообусловленности восприятия и памяти, оказала значительное влияние на развитие модернистской прозы, в том числе — на литературу потока сознания. Можно даже утверждать, что исследуемый принцип перцептивных ассоциаций был во многом подсказан работами французского мыслителя. Известно, что Джойс, всегда внимательный к современной философии, изучал труды Бергсона. О сходствах в их понимании сознания, времени и памяти: Kumar S. K. Bergson and the Stream of Consciousness Novel. — New York University Press, 1963. — С. 104-111.

<sup>53</sup> Эко У. Поэтики Джойса. — С. 139.

вообразить, как будет выглядеть сюжетный стык через осязательные или вкусовые соответствия). Причем важно заметить, что синтагматические связи реализуется лишь визуальными и звуковыми средствами, без поддержки вербального текста.

Ассоциативные смещения, обнаруженные у Руиса, очень удобно собираются в двухчастную типологию — ее же можно обнаружить и в «Улиссе»: в тексте Джойса ассоциация активизируется либо из-за фонетической схожести двух лексем<sup>54</sup>, либо из-за соответствий в двух ситуациях референтного мира — например, очень часто переходным звеном служит персонаж, общий для двух сближаемых эпизодов. Таким образом, должно произойти некое совпадение либо в плане означающих, либо в плане означаемого (внутри диегезиса). Оппозиция семиотики слабо применима к кинематографу, однако будет уместным воспользоваться дуальной схемой, предложенной М.Б. Ямпольским, и распределить ассоциативные переходы из «Обретенного времени» между уровнем повествования и уровнем дискурса<sup>55</sup>: к первому типу можно отнести сквозных персонажей, общие элементы предметного мира, ко второму — одинаковую мизансцену, идентичный ракурс, общий звуковой фон. Посредством таких совпадений и создается искомый эффект текучести сознания.

---

<sup>54</sup> В качестве примера возьмем отрывок из главы «Калипсо», где Блум бредет по рынку, разглядывая продуктовые прилавки: «Апельсины в папиросной бумаге укладывают в ящики. Другие цитрусы так же. Цитроны. Интересно, там ли ещё бедняга Цитрон, на Сент-Кевинспэрейд. И Мастянский со своей цитрой. Славные у нас были вечера. Молли в плетеном кресле Цитрона. Приятно взять в руки, плод восковой, прохладный...» Фамилия «Цитрон», слова «цитрус» и «цитра» образуют паронимическую цепь, которая и обеспечивает беспорядочное движение мысли от одного феномена сознания к другому. Цитируемый отрывок: Джойс Д. Улисс: Роман/ Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. — С. 49.

<sup>55</sup> Напомним: «Дискурсивным можно считать все то, что относится к процессу высказывания, а следовательно, отсылает к авторской инстанции. Повествование охватывает сферу поведения и взаимоотношений персонажей». Иными словами, дискурсом можно считать выбранную манеру съемки, а повествованием — сам объект съемки. Подробнее: Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — С. 252.

Нельзя сказать, что «Обретенное время» презентует новый тип сюжетостроения. В «Зеркале» А.А. Тарковского, например, чувствуется схожая логика межэпизодных связей: смежные сцены там также скрепляются некой общей деталью или мотивом (вспомним: главный герой узнает от матери, что накануне умерла ее давняя коллега Елизавета Павловна — и вскоре стартует эпизод в типографии, с участием этой самой — еще совсем молодой — Елизаветы Павловны; а ближе к середине Игнат беседует со своим отцом по телефону, и тот вспоминает, что во время войны был влюблен в рыжую девушку — и тут же сюжет переключается на военные годы, на эту первую влюбленность). Близкую синтагматику ученые<sup>56</sup> находят и в картине Бернардо Бертолуччи «Конформист»: порой серия флешбэков, возникающих в сознании Марчелло, нарушает хронологическое движение, отзываясь на внешние импульсы — так, в частности, стартует эпизод о сексуальном соращении героя в детстве, как только он (взрослый) выходит из машины своего напарника и начинает идти перед автомобилем (в детстве была аналогичная сцена, разве что вместо напарника был его водитель, который и оказался растлителем, — таким образом, сцены совпали во взаимоположении персонажей). И затем следует сцена исповеди, в ходе которой Марчелло рассказывает о случившемся священнику — так организуется ассоциативное развитие мысли (впрочем, на наш взгляд, таких цепочек в фильме довольно мало — в целом прошлое главного героя изложено довольно последовательно).

И все же именно у Руиса каталог ассоциативных связей представляется наиболее полным. «Обретенное время» справедливо определить как поток сознания, если за образец брать прием в том виде, в каком он существует, например, в прозе Вирджинии Вульф: там

---

<sup>56</sup> Trotter C.J. Stream of Consciousness on Film: Strategies of Representation. — New York University, 2002. — С. 149.

отсутствует какая-либо спрессованность речи, даже наоборот, — предложения строятся длинными периодами, с наращиванием предикативных частей через союз «и», чтобы фраза не обрывалась, а продолжала свое разворачивание, создавая тем самым эффект текучести мышления. Однако и для аналитики джойсовской вариации потока сознания проведенный анализ отнюдь не бесполезен: он демонстрирует, что ассоциации могут реализоваться невербально, исключительно визуальными средствами.

Напоследок добавим: в «Улиссе» нередко случается так, что память героев, реагируя на некое сенсорное впечатление или ментальный образ, вдруг выдает (в довольно камуфлированной форме) песенные рефрены и литературные реминисценции<sup>57</sup> — так в ткань внутренней речи вторгается интертекст, через который раскрывается психология действующих лиц (впрочем, цитация у Джойса выполняет и иные задачи: например, частые аллюзии к «Гамлету», проскальзывающие в умах персонажей, создают смысловой лейтмотив и формируют межтекстовый диалог, который углубляет общее понимание романа; а регулярные строчки из эстрадных

---

<sup>57</sup> Приведем пример из главы «Аид», в которой Блум посещает похороны своего давнего товарища Падди Дигнама: «Мистер Блум стал позади осанистого и благожелательного зрителя [кладбища — прим. И.В.]. Фрак хорошо пошит. Прикидывает наверно кто из нас следующий. Что ж, это долгий отдых. Ничего не чувствуешь. Только сам момент чувствуешь. Должно быть чертовски неприятно. Сперва не можешь поверить. Должно быть ошибка: это не меня. Спросите в доме напротив. Обождите, я хотел то. Я не успел это. Потом затемненная палата для смертников. Им хочется света. Кругом перешептываются. Вы не хотите позвать священника? Потом бессвязная речь, мысли путаются. Бред: все что ты скрывал всю жизнь. Борьба со смертью. Это у него не естественный сон. Оттяните нижнее веко. Смотрят: а нос заострился а челюсть отвисла а подошвы ног пожелтели? Заберите подушку и пусть кончается на полу все равно обречен. На той картинке смерть грешника ему дьявол показывает женщину. И он умирающий в рубашке тянется ее обнять. Последний акт «Лючии». «Ужель никогда не увижу тебя?» — Бамм! Испустил дух...» Интертекстуальный анализ показывает: «Им хочется света» — это цитирование предсмертных слов Гёте; «Заберите подушку и пусть кончается на полу» — реминисценция сцены смерти старика-крестьянина в романе Золя «Земля»; под «Лючией» имеется в виду опера Доницетти. Приведенный отрывок: Джойс Д. Улисс: Роман/ Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. — С. 86.

композиций обрисовывают современную, в данном случае — музыкальную, культуру, в которой обитают персонажи). В кино могут работать аналогичные интертекстуальные переходы, посредством тех же самых пластических соответствий, — в частности, на них построены «Мечтатели» того же Бертолуччи: главные герои рифмуют свои действия, отдельные жесты и фразы с движениями и репликами из своих любимых кинокартин — и каждый раз источник цитаты «обнаруживает себя» через короткую монтажную фразу или даже через один наскоро мелькнувший план, причем в этих фрагментах идет многократное переключение с демонстрируемой сцены на кадры референтного фильма (яркий примером послужит эпизод, когда Изабель загадывает своему американскому гостю отрывок из «Королевы Кристины» Рубена Мамуляна). Конечно же, «Мечтатели» далеки от исследуемого приема — хотя бы потому, что все акты цитирования тут интенциональны, а не спонтанны, да и в целом художественные задачи этой ленты далеки от репрезентации внутреннего опыта, — и тем не менее подобные вставки решены в знакомой эллиптической манере, а значит, они могут органично вписаться в искомые монтажные ряды. На наш взгляд, такие интертекстуальные врезки лишь обогатят кинематограф потока сознания.

### 2.3. «Вход в пустоту» Гаспара Ноэ: фигура повтора и отказ от «эпизодной» логики

В стилистическом отношении «Вход в пустоту» представляется крайне неоднородным. Фильм повествует о загробных странствиях души Оскара, наркомана-эмигранта из Токио, погибшего от полицейской пули. Стрельбе и событиям, ей предшествующим, уделена сорокапятиминутная экспозиция, снятая целиком через субъективную камеру, причем внутри этого вступления субъект взгляда не меняется: зрителю показывают лишь

то, что видел главный герой. Так Гаспар Ноэ совмещает две точки зрения — нарративную и операторскую, создавая в наиболее полном смысле повествование от первого лица (хотя зачастую в кинематографе фокализация раздваивается в себе, расщепляется на две инстанции: ракурс камеры задает одну перспективу, чисто зрительную, а объем фабульной информации — другую, повествовательную; из-за этого возникают различные условности: например, внутри эпизода-ретроспекции мы часто видим вспоминающего персонажа, хотя он — как субъект видения, пребывающий вне поля своего зрения, — должен оставаться за кадром). Для Ноэ такой неконвенциональный операторский ход важен: игрой ракурсов режиссер маркирует переходы между «трезвой» жизнью героя и различными видами его внетелесного опыта — наркотическим и загробным.

После гибели дух Оскара отлучается от тела (тем временем съемка от первого лица уступает место блуждающей камере, снимающей с верхней точки). В своих посмертных скитаниях герой присматривает за младшей сестрой Линдой, верный обещанию никогда ее не оставлять, а также за другими обитателями ночного преступного Токио — в том числе, за дилером Алексом. Тот незадолго до полицейской облавы подарил Оскару «Тибетскую Книгу Мертвых», где детально описан путь души человека с момента физической смерти и вплоть до реинкарнации, — и «Вход» строго следует этой хронологии метемпсихоза (в одной из начальных сцен Алекс пересказывает эту книгу на словах — тем самым фильм как бы предсказывает себя). Согласно этой хронологии, первым делом дух видит перед собой всю прошедшую жизнь, «она отражается, будто в волшебном зеркале» — так в сюжет вводится длительный ретроспективный пласт, растянутый еще на сорок минут (камера и здесь ведет себя иначе: она оперирует либо статичными планами, либо планами с едва заметным движением, и располагается позади героя, на уровне его

затылка — тем самым поле зрения персонажа и зрителя во многом совмещаются, хотя и не совпадают полностью). И затем, согласно «Книге», душа бродит по миру живых, резко перемещаясь из одной локации в другую (здесь идет возврат к беспорядочно кружащей камере, снимающей с верхней точки), ища пути для возвращения к жизни в новом теле — эти блуждания занимают оставшиеся девяносто минут хронометража.

Отчетливо вырисовывается трехчастная структура фильма. Нас же, как нетрудно догадаться, интересует лишь второй акт, где, как мы позже убедимся, угадывается монтажный стиль Рене и прослеживается синтагматика Руиса, а также воплощается эстетика джамп-ката, — иными словами, где складывается обобщающая, синтетическая художественная техника, применяемая для крайне обширного событийного ряда. Скажем даже так: с нашей точки зрения, второй акт картины «Вход в пустоту» служит наиболее точным аналогом джойсовского приема и реализует принципиально новый тип повествования в кино.

Внутри выделенной центральной части у Ноэ идет повсеместный отказ от тревеллингов камеры и долгих фиксированных планов, поскольку они вносят ощутимую внутрикадровую длительность. Рыдания маленькой Линды (ими открывается поток воспоминаний) даются не одним монтажным куском, а целой серией, с незначительным изменением ракурса. Многочисленные проходы по комнатам, улицам и лестницам, во время которых беседуют персонажи, даются не в цельном виде, а прерываются джампом-кат в середине — тем самым камера показывает лишь начало и конец движения, одновременно фиксируя значимые обрывки диалога: так из привычных ситуаций изымаются ничего не значащие — точнее, ничего не сообщающие в сюжетном отношении — секунды действия. Постоянно устраняется всякий зазор между импульсом и реакцией: к примеру, Оскар получает сообщение о приезде Линды в

Токио — и тут же идет переключение на сцену их встречи в аэропорте; а в другом фрагменте героя просит позвонить Виктор (тот покупает у Оскара наркотики) — и сразу же, через склейку, дается обратный звонок.

Внутри этого монтажного ряда регулярно используются переходы, основанные на пластической общности двух ситуаций. Маленький Оскар, сидя в ванной, опускает голову под воду — и вдруг выныривает в бассейне. Так через однонаправленное внутрикадровое движение, через идентичный жест рифмуются кадры, разворачивающиеся в разных пространственно-временных точках диегезиса, — и таких случаев в фильме полно. К примеру, так сближаются два плана, где уже повзрослевший Оскар на ходу пересчитывает деньги; или же когда Линда поднимает голову, которую она положила на колени брату, — каждый раз константой остаются лишь действующее лицо и его телесное действие, но меняются окружающий фон и регион прошлого.

Часто смежные планы объединяются не на основе одновекторного движения, а через схожую диспозицию героев на экране — причем мизансценическая общность иногда подчеркивается через наплыв, чтобы детально скопированная геометрия кадра была совсем наглядной: например, в одной из сцен Линда (ей отведен задний план, на переднем располагается Оскар) лежит обнаженной на кровати — в той же позе она лежала и в детстве, и через это соответствие идет мгновенный скачок из молодости героев, которая проходила в Токио, в их американское детство. К слову, таких кардинальных временных сдвигов очень много: например, маленький Оскар видит, как его сестру увозят к отчиму, — и в следующей плане повзрослевший герой рассказывает об этом Алексу. Тем самым сцены детства на время остаются в стороне, повествование переключается на жизнь героев в Токио — и затем происходит обратная рокировка.

И, разумеется, бесчисленны примеры того, как вплотную совмещаются планы с общим диегетическим элементом. В частности,



присутствие обнаженной женской груди в кадре образует такую монтажную цепь: физическая близость с женщиной (сцена в Токио с участием взрослого Оскара) — мать кормит грудью ребенка (американский эпизод с героем-младенцем) — мать купает детей в ванной — Оскар, будучи в галерее, видит перед собой картину с обнаженной фигурой (снова Токио). В другом фрагменте Оскар, бредущий по улицам японской столицы, замечает на стене предвыборную афишу с фотографиями кандидатов — и в его сознании она рифмуется с надгробными плитами, где схожим табличным образом располагаются имена покойников — и тут же перекрестным ходом монтируются авария, в которой погибли родители героев, а также обещание матери, что она всегда будет следить за своим сыном (красноречивый пример «внутренней деформации», которая провоцирует развитие новой ментальной цепи). Далее: беседы на одну и ту же тему (например, разговор между Оскаром и Алексом о том, как можно быстро заработать деньги), разворачивающиеся в разных местах, сцепляются в одну монтажную фразу (так прерванный и возобновленный диалог объединяется в единый обмен репликами). Схожий прием можно обнаружить, когда ответ на заданный Оскару вопрос: «Что случилось с родителями?» — дается не вербально, а через короткий план изнутри разбитой машины — так изображение подменяет собой речь. В отдельных случаях применяется так называемый звуковой мост, когда аудиальный ряд последующего плана растягивается и захватывает часть текущего, чтобы сгладить переход внутри монтажной фразы. Иногда кадры выстраиваются по принципу рамочной композиции, когда сознание отвлекается от основного объекта размышления, резко переключаясь на некую «внутреннюю деформацию», а затем, спустя несколько секунд, возвращается к этому объекту вновь (у Джойса и особенно у Вирджинии Вульф такой ход наблюдается довольно часто) — так в ряд токийских сцен встроена краткая ретроспекция о том, что

родители собираются отвезти детей — маленького Оскара и Линду — в Японию.

Этот описательный каталог можно долго продолжать, но основная идея ясна: идет усиленная фрагментация и тасование психических данностей. Но нам важно подчеркнуть и вот что: хаотичный набор ментальных вспышек организуется, среди прочего, через фигуру повтора — она реактивирует наиболее травматичный опыт прошлого, прочерчивает «патетический вектор»<sup>58</sup>, который обеспечивает связность потока сознания. В случае с Оскаром таким рекурсивным переживанием является гибель родителей в автокатастрофе — оно также актуализируется через ассоциативный механизм (наиболее яркий пример: герои катаются на горках в токийском парке аттракционов, и скольжение их вагонетки через монтажный стык перерастает в движение машины в тоннеле, где случилась роковая авария).

В целом, возврат одного и того же страшного воспоминания — довольно частый сюжетный ход: некая точка прошлого множится на идентичные отрывочные кадры и распределяется по всему хронометражу картины. По ходу истории к исходной ментальной вспышке зачастую идет постепенный прирост новых подробностей — и ближе к финалу зритель наблюдает эту привилегированную сцену прошлого целиком. Тем самым беглый кадр вырастает в развернутый флешбэк, а рубленый монтаж сменяется привычным континуумом планов (по такой логике работает, к примеру, Ален Рене: в картине «Хиросима, моя любовь» гибель возлюбленного, вновь и вновь возникающая в сознании героини, сначала дается через крупный план неподвижной руки в солдатской шинели, затем — через беглый план предсмертных конвульсий, после — через статичное

---

<sup>58</sup> У Джойса такой вектор образует память об умершем сыне, об измене жены, о самоубийстве отца — таковы основные точки притяжения в сознании Леопольда Блума. Подробнее: Эко У. Поэтики Джойса. — С. 225.

изображение снайперской вышки — и ближе к середине все эти фрагменты собираются в связный эпизод; схожую монтажную логику можно отыскать и в массовом киноискусстве — например, в фильме «Я, робот» Алекса Пройаса: там через такую же систему напластований репрезентируется память детектива Спунера о девушке, которую он не смог спасти). Однако Ноэ действует по несколько иному принципу: у него наблюдается схожее приращение деталей, однако они так и не объединяются в цельный эпизод прошлого — зритель сам, держа в голове предшествующие планы, «монтирует» их у себя в сознании. Так мыслительное участие публики при просмотре фильма значительно возрастает, что способствует ее бóльшей вовлеченности в мир истории — таков один из эстетических эффектов анализируемого приема.

Наконец, сосредоточимся на финале ретроспективного потока и выведем заключительное суждение: Оскар приходит на встречу с Виктором, где его ожидает полицейская облава; начинается погоня, и, скрываясь от представителей закона, герой получает смертельное пулевое ранение в грудь. Важно подчеркнуть: сцена гибели Оскара показывается дважды — в первом и во втором акте, как реальное событие и как слепок памяти соответственно. И даже самый беглый сравнительный анализ показывает временную разницу в двух эпизодах: исходная двухминутная сцена сжимается до динамичной двадцатисекундной нарезки.

К чему приводит подобная компрессия? Каков кумулятивный эффект эллиптического монтажа? Ответ прост: описанные решения приводят к экономии времени. У режиссера появляется возможность в рамки привычного фильмического хронометража поместить бóльшее количество событий и развернуть более извилистую психологическую эволюцию персонажа — тем самым повышается содержательная плотность кинотекста (до сих пор эта прерогатива остается, по мнению большинства, за сериальным форматом — лишь в силу того, что он

располагает иным объемом экранных часов и минут). При новом подходе история перестает пониматься как набор эпизодов, у которых есть начало и конец, промежуточное развитие, единство действия, а также (хотя и не всегда) единство времени и места. Поток сознания постулирует отказ от «эпизодной» логики — на ее месте возникает нерасчлененной повествовательный массив, в котором сходятся образы из различных регионов психики, из крайне далеких пространственно-временных расположений.

Мы не пытаемся сказать, что сцена гибели из первого акта в художественном отношении беднее, чем аналогичное действие из второго, и тем самым доказать превосходство одного режима репрезентации над другим — у первой вариации есть свои эстетические эффекты: ее подчеркнутая неспешность отдаляет интригу и тем самым создает эмоциональное напряжение. Мы лишь подчеркиваем новизну выделенной стратегии.

#### 2.4. «Шучу» Мишеля Гондри: изъятие пунктуации и медиальные ограничения

До сих пор вне нашего рассмотрения оставалось еще одно, чисто графическое свойство потока сознания — это отсутствие знаков препинания. Пунктуация, как известно, создает паузы, ставит смысловые акценты, формирует интонационный рисунок — словом, вносит прерывность в восприятие речи, нарушает эффект текучести мышления. Кроме того, расстановка запятых и тире лишней раз свидетельствует об обработке исходного языкового материала, о его подведении под нормы грамматики — тем самым утрачивается ощущение спонтанности сознания, и вместе с тем обнаруживается некая опосредующая инстанция, которая следит за лингвистической корректностью текста. Так что неудивительно,

что в отдельных случаях Джойс отказывается от пунктуационных разделителей как от ритмических помех и знаков авторского присутствия и собирает синтаксические блоки в чисто словесный массив, даже без деления на абзацы — в частности, так построена финальная глава «Улисса».

Подобное графическое оформление отнюдь не обязательный признак исследуемой техники — и одновременно не случайный, поскольку можно установить, какие сюжетные обстоятельства его провоцируют: лишь в те моменты, когда герой утомлен и пребывает в полусонном состоянии, тире и запятые начинают выпадать из речи. Помимо «Пенелопы», можно вспомнить финал «Навсикаи», где Блум, сидя в сумерках на пляже, испытывает легкую дремоту — и вдруг в его мыслительном потоке рушатся согласования, логические связи, а также изымается пунктуация. Частичный отказ от нее можно наблюдать и в главе «Эвмей», где, как мы помним, форма письма — посредством различных языковых небрежностей и несвязностей — выражает усталость персонажей. Таким образом, опущенные знаки препинания сигнализируют о сниженном контроле разума над ментальными экспликациями.

Есть основания полагать, что приблизительным аналогом пунктуации в кинематографе выступает монтажный стык: склейка, ведущая к аффективному крупному плану, действует как восклицание; переход к новому эпизоду выступает как точка или даже как многоточие, если она обрывает ситуацию на неожиданном этапе; смена кадров дробит действие на систему промежуточных операций, как это делает запятая в ряду перечислений. Следовательно, чтобы отыскать эквивалент потока сознания, лишенного знаков препинания, нам требуются примеры, где отсутствуют склейки и где история подается через развернутые план-эпизоды — и при этом искомый внутрикадровый монтаж должен постоянно разрушать пространственный континуум, прятать в движениях

камеры переходы от одних психических репродукций к другим, взятым из совершенно иных контекстов, и каким-то образом соблюдать ассоциативный принцип.

Поставленная задача кажется почти невыполнимой. Во-первых, частичное или полное отсутствие склеек — это характеристика антимонтажной стратегии, тогда как на протяжении всего исследования мы разбирали те случаи, где монтаж агрессивен и повсеместен. Во-вторых, эти подходы образуют кардинально разные формы художественной темпоральности: плавное движение камеры и частое панорамирование образуют текучее и линейное время, а ускоренная смена коротких планов — фрагментарное и нехронологическое. Тут напрашивается парадоксальный случай, который соединит в себе обе концепции киномонтажа, обе формы экранного времени и тем самым разрешит выделенные противоречия.

Крайне приблизительный образец можно отыскать в сериале Мишеля Гондри «Шучу»: пролог третьего эпизода рассказывает о нескольких годах жизни наркоманки Шайены, большей поклонницы детского телешоу «Mr. Pickles' Puppet Time», которая после просмотра очередной серии вдруг решает кардинально изменить свою жизнь. Двухминутная сцена, снятая кружащей камерой, разворачивается внутри одного помещения — комнаты героини: мы видим, как девушка выбрасывает старую мебель, сносит стену для основательного ремонта, играет с собакой, отмечает день рождения с подругами, занимается утренней йогой, — и все это дано непрерывным дублем. Из истории создания известно: пока оператор фокусировался на одной части интерьера, съемочная группа оперативно перестраивала закадровое пространство, меняла освещение, реквизит и наряды актрисы, ставила выдвижные декорации — и когда к обновленной части комнаты возвращалась камера, группа синхронно с ней перемещалась в

противоположный, уже отснятый угол, чтобы приготовить его к следующей «сцене». Так создателям удалось вместить в один монтажный кусок восемь разновременных эпизодов, связующей константой которых был лишь включенный телевизор с детской передачей (речь ведущего, вдохновившая Шайену на переосмысление себя и своей жизни, дается как акустический фон всего пролога).

В приведенном фрагменте как будто сходятся две противоположные монтажные эстетики: с одной стороны, действие транслируется без каких-либо склеек (грубо говоря, без знаков препинания), с другой, — наблюдается членение диегетического времени, тасуются разрозненные фрагменты прошлого, пересоздается пространственное окружение (в этих пунктах прослеживается отдаленное сходство с потоком сознания). И тем не менее описанный изобразительный ряд развивается не ассоциативно, а хронологично — и в нем не остается места переходам, которые были бы обусловлены пластическим сходством ситуаций. Кроме того, все эпизоды, несмотря на их временную разнесенность, все-таки привязаны к одной точке пространства (пусть она и претерпевает незначительные внешние изменения) — по всей видимости, описанная монтажная серия не способна объединить действия из двух удаленных друг от друга местоположений. Так что приходится признать, что такая форма повествования сильно ограничена в своем нарративном потенциале, несмотря на ее визуальную эффектность. Кроме того, очевидно, что такая манера съемки сопряжена с серьезными производственными сложностями.

В конце первой главы исследования мы пришли к выводу, что кинематограф потока сознания не способен столь же эффективно репрезентировать спекулятивное мышление, базирующееся на абстрактной лексике, как это делает проза; его основной материал — это невербальные психические феномены. К этой медиальной разнице следует присовокупить и второе ограничение исследуемой визуальной техники —

это невозможность воспроизвести отсутствие пунктуации, которое, как мы выяснили, является сугубо литературным качеством потока сознания, непереводимым на язык кино.



## Заключение

Изученные фильмы Рене, Руиса и Ноэ не привлекали большого внимания исследователей, хотя, с нашей точки зрения, они совершили переворот в области визуального повествования: коллективными усилиями они разработали новый нарративный метод, который — на основании структурного сходства с литературным аналогом — может быть обозначен как поток сознания. Новизна этого метода связана с радикальной компрессией действия, отказом от «эпизодной» логики, рекомбинацией художественного времени посредством ассоциаций, которые в указанных картинах выражаются в большинстве своем зрительно, через пластические соответствия смежных кадров. Кроме того, через эллиптический монтаж и «ассоциативную» синтагматику экран наиболее точно и реалистично (относительно уже сложившихся конвенций — внутреннего монолога, развернутых флешбеков и фантазий) репрезентирует процесс мышления, а также наиболее эффективно устраняет следы авторского присутствия, благодаря чему зритель ближе всего оказывается к субъективности героя. Тем самым мы доказываем, что интуиции С.М. Эйзенштейна были во многом верны: джойсовский прием действительно может быть органично вписан в медиум кино.

Размышляя о кинематографическом потенциале литературы, Андре Базен писал (в отношении Грэма Грина): «Пытаясь "зрительно" представить себе стиль романиста, поневоле постоянно задаешься вопросом, почему кинематографисты столь неразумно лишают себя приёмов, которые бы им так подошли»<sup>59</sup>. Ровно такое же читательское впечатление произвел на нас и «Улисс» — и нам кажется, что выбранные режиссеры отчасти восполняют это упущение, это «лишение себя

---

<sup>59</sup> Базен А. За «нечистое» кино (в защиту экранизации). // Что такое кино? — М.: Изд-во «Искусство», 1972. — С. 131.

приема», допущенное их предшественниками по недосмотру. Но важно подчеркнуть, что их картины ни в коем случае не закрывают тему визуального потока сознания — в том смысле, что исследуемую технику можно различными способами обогащать: например, через интертекстуальные врезки (как мы это показали на примере «Мечтателей» Бертолуччи), или через более активное внедрение закадровых рассуждений (образец которых мы обнаружили в «Замужней женщине» Годара), или через регулярное использование «внешних вторжений» (у Ноэ, вспомним, их нет вовсе). Кроме того, исследованные картины не усложняют взаимоотношения физического и психического времени, хотя для «Улисса» это важная проблема: неспроста роман, повествующий о рядовом дне дублинского обывателя, растянут на огромное количество страниц, насыщен приемами ретардации чтения, постоянными скачками из одной языковой ситуации в другую, — и все для того, чтобы акт восприятия книги занял больше одного дня и тем самым стал длиннее диегетического времени (кроме того, исследователи подчеркивают<sup>60</sup>, что Джойс — как и другие авторы-модернисты, в частности, Вирджиния Вулф — нередко «монтирует» перекрестным образом потоки мыслей, которые, принадлежа разным субъектам, разворачиваются в одну и ту же минуту в разных точках пространства; тем самым физическое время остается неподвижным, тогда как психическое время продолжает свой ход).

Каким образом кино может подчеркнуть разницу во внешней и внутренней длительности — это тема для отдельного исследования. Мы лишь предложим ряд возможных стратегий: к примеру, в «Обломке империи» Ф.М. Эрмлера к персонажу, страдающему после войны от амнезии, вдруг возвращается память — и в хлынувший ряд осколков прошлого внедряется изображение вспоминающего субъекта, причем

---

<sup>60</sup> Например: Humphrey R. Stream of consciousness in the modern novel. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and others. — С. 50.

неоднократно, с равным интервалом. Так идентичный план, помноженный и равномерно распределенный по хронометражу сцены, предельно тормозит физическое время, вводит его в состояние покоя, тогда как ментальные репродукции вспыхивают вновь и вновь. А в сериале «Шерлок» при знакомстве главных героев действие в определенный момент останавливается, при этом камера сохраняет свою подвижность и продолжает перемещаться по застывшему пространству, кружа вокруг статичных фигур, выделяя крупными планами нужные детали — и параллельно закадровый голос озвучивает мысли знаменитого сыщика, который индуктивно реконструирует биографию своего нового друга. В этом случае через застылость материального мира выражается «внешняя» темпоральность, а камера, репрезентирующая работу мысли, формирует субъективное время. И, разумеется, бесчисленны примеры использования рапида, который растягивает реальное время, тогда как ментальные сцены даются в привычном темпе: иллюстративным примером послужит «Начало» Кристофера Нолана, где погруженные в сон герои даются в замедленной съемке, а их сновидения транслируются со стандартным количеством кадров в секунду.

Подведем итог: в основной части исследования мы разбирали фильмы, где воспроизведены конститутивные свойства потока сознания — что касается факультативных признаков (повторим: цитация, вербальное мышление, созависимость внутреннего и внешнего времени), то они по большей части игнорировались, но зато их мы их отыскивали в иных картинах. И такой поиск был для нас принципиально важен: мы старались доказать и показать, что почти любое, даже самое необязательное качество исследуемого приема может быть воспроизведено на экране (напомним: за исключением отсутствующей пунктуации, которое мы признали сугубо литературной приметой стиля). А значит, возможен фильм, где были бы собраны все эти свойства, где был бы представлен наиболее полный

вариант джойсовского потока сознания. Но, насколько нам известно, такая картина еще не была снята — это задача для кинематографистов будущего. Мы лишь попытались теоретически обосновать практический метод.

Нам близка мысль С.М. Эйзенштейна, что кинематограф может многому научиться у смежных искусств. И в этом смысле Джойс должен стать объектом пристального изучения со стороны теоретиков и практиков кино: любопытно поразмышлять, например, насколько возможен на экране так называемый миметический стиль, когда форма описания подражает своему объекту, или может ли кино сугубо визуальными средствами отражать взросление героя и его сознания, как это делала форма письма в «Портрете художника в юности», или способен ли экран количественно повторить то многостилевое разнообразие, которое наблюдается в «Улиссе». Но, конечно же, наиболее приоритетным объектом осмысления и подражания должен стать именно поток сознания — прием, который, по нашему убеждению, способен открыть новые пути для визуализации мышления.

Список научной литературы:

*Базен А.* За «нечистое» кино (в защиту экранизации) // Что такое кино? — М.: Изд-во «Искусство», 1972. — 374 с.

*Бергсон А.* Материя и память // Творческая эволюция. Материя и память: пер. с фр. — Мн.: Харвест, 1999. — 1407 с.

*Бретон А.* Манифест сюрреализма [1924] // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. Сост. Л.Г. Андреев. — М.: Прогресс, 1986. — 640 с.

*Гениева Е.Ю.* И снова Джойс... — М.: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011. — 368 с.

*Делёз Ж.* Кино. — М.: Ад Маргинем Пресс, музей современного искусства «Гараж», 2020. — 560 с.

*Джеймс У.* Психология. — М.: РИПОЛ классик, 2020. — 616 с.

*Джойс Д.* Улисс: Роман/ Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. — М.: Республика, 1993. — 671 с.

*Едошина И.А.* Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы. — Кострома: КГУ, 2002. — 250 с.

*Кожевников В.М., Николаев П.А.* Литературный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.

*Кораблева С.А.* Текст «потока сознания» в художественной культуре модернизма. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/tekst-potoka-soznaniya-v-hudozhestvennoy-kulture-modernizma.htm>

*Мотылёва Т.Л.* Зарубежный роман сегодня. — М.: Изд. «Советский писатель», 1966. — 471 с.

*Набоков В.В.* «Улисс» // Лекции по зарубежной литературе. — М.: Издательство «Независимая газета», 1998. — 512 с.

*Руднев В.П.* Поток сознания // Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. — Издательство «АГРАФ», М.: 1999. — 384 с.

*Трюффо Ф.* Хичкок. — М.: Библиотека «Киноведческих записок», 1996. — 218 с.

*Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. — М.: Издательство «Искусство», 1970. — 255 с.

*Хоружий С.С.* «Улисс» в русском зеркале. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — 384 с.

*Эйзенштейн С.М.* Гордость. // Избранные произведения. Т.5. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_5/](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_5/) — 597 с.

*Эйзенштейн С.М.* Одолжайтесь! // Избранные произведения. Т.2. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_2/](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_2/) — 564 с.

*Эйзенштейн С.М.* «Э!» О чистоте киноязыка // Избранные произведения. Т.2. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_2/](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_2/) — 564 с.

*Эко У.* Поэтики Джойса. — СПб.: «Симпозиум», 2003. — 496 с.

*Ямпольский М.Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. — М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.

*Ямпольский М.Б.* Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.

*Burkdall T.L.* Joycean Frames: Film and the Fiction of James Joyce. — NY: Routledge, 2001. — 123 с.

*Chatman S.B.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. — Ithaca: Cornell University Press, 1978. — 277 с.

*Cohen K.* Film and fiction: dynamics of exchange. — New Haven: Yale University Press, 1979. — 216 с.

*Cohn D.* Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. — Princeton University Press, New Jersey: 1978. — 331 с.

*Corbett A.* Parallels in Stream of Consciousness Writing and Avant-garde Cinema across Europe, the United Kingdom and the United States. — Universitat Autònoma de Barcelona, 2020. — 68 с.

*Extence G.* Cinematic Thought: The Representation of Subjective Processes in the Films of Bergman, Resnais and Kubrick. — University of Sheffield, 2008. — 338 c.

*Feldner M.* Bringing Bloom to the Screen: Challenges and Possibilities of Adapting James Joyce's «Ulysses». URL: <https://www.jstor.org/stable/24722046>

*Humphrey R.* Stream of consciousness in the modern novel. A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner and others. URL: <https://2lib.org/book/5288291/a2c8ba>. — 120 c.

*Kumar S. K.* Bergson and the Stream of Consciousness Novel. — New York University Press, 1963. — 174 c.

*Steinberg E.* Introducing the stream of consciousness technique in «Ulysses». URL: <https://www.jstor.org/stable/42944982>. — 49-58 c.

*Trotter C.J.* Stream of Consciousness on Film: Strategies of Representation. — New York University, 2002. — 331 c.

Алфавитный указатель фильмов:

- Андалузский пес (Луис Бунюэль, 1929);  
Война окончена (Ален Рене, 1966);  
Восемь с половиной (Федерико Феллини, 1963);  
Вход в пустоту (Гаспар Ноэ, 2009);  
Дикая (Жан-Марк Валле, 2014);  
Древо жизни (Терренс Малик, 2010);  
Замужняя женщина (Жан-Люк Годар, 1964);  
Земляничная поляна (Ингмар Бергман, 1957);  
Зеркало (Андрей Тарковский, 1974);  
Кабинет доктора Калигари (Роберт Вине, 1920);  
Конформист (Бернардо Бертолуччи, 1970);  
Мечтатели (Бернардо Бертолуччи, 2003);  
Морская звезда (Мэн Рей, 1928);  
Начало (Кристофер Нолан, 2010);  
Обломок империи (Фридрих Эрмлер, 1929);  
Обретенное время (Рауль Руис, 1999);  
Она (Спайк Джонс, 2013);  
Раковина и священник (Жермен Дюлак, 1927);  
Рыцарь кубков (Терренс Малик, 2014);  
Убийство! (Альфред Хичкок, 1930);  
Улисс (Джозеф Стрик, 1967);  
Хиросима, моя любовь (Ален Рене, 1959);  
Человек с киноаппаратом (Дзига Вертов, 1929);  
Шерлок (BBC, 2010);  
Я, робот (Алекс Пройас, 2004).