

УДК 778.5 (778.5.04.072:8.01-21)

**Тугуши С.А.**

*Гильдия кинорежиссеров РФ (г. Москва)*

## **ДИНАМИКА «ПОТОКА СОЗНАНИЯ» В ПЕРСОНАЖАХ АВТОРСКОГО ФИЛЬМА**

*Аннотации.* В статье рассматривается психодинамика внутренней жизни кинообразов; психологизм как художественный метод; обнажается реальность человеческого сознания для показа психологического состояния персонажа; психологема «потока сознания» в качестве художественно-образного воплощения в кинематографе; анализируется, как «поток сознания» дает возможность режиссерам добиться показа наиболее достоверной картины действительности; показано, как разные сцены из фильмов дают представления о том, как символы, «обличаемые» самим бессознательным в воспоминаниях, подчеркивают переход бессознательного в сознания и, наоборот, т. е. происходит материализация бессознательного на экране; как в психоаналитических фильмах новые способы монтажа и изобразительно-выразительные средства, открытые режиссерами-модернистами, способствуют передаче психологизма, носят конструктивный, смыслообразующий характер; показывается проявление «потока сознания» в героях авторских фильмов снятых в эстетике модернизма и постмодернизма, представляющие разные национальные киношколы.  
*Ключевые слова:* психологизм, бессознательное, «поток сознания», художественно-образное воплощение, структура картины, образ часов, метафорический образ, субъективное восприятие, экспрессивный монтаж.

**S. Tougoushi**

*Bachelor of Arts, film director, Moscow*

## **DYNAMICS OF THE «STREAM OF CONSCIOUSNESS» IN ART HOUSE FILM-CHARACTERS**

*Abstract.* The article focuses on the following: psychodynamics of film characters' inner life; psychologism as an artistic method; the reality of human consciousness is exposed to illustrate the psychological state of a character; psychologema of the «stream of consciousness» as an artistic and visual manifestation in the art of cinema; the way the «stream of consciousness» enables film directors to show the reality most authentically; the way various film scenes are illustrative of how symbols «exposed» by the unconscious itself in recollections, highlight the transition of the unconscious into consciousness and vice versa, i.e. how the unconscious is materialized on the screen; how, in psychoanalytic films, new editing techniques, and means of expression and artistic tools, discovered by modernistic film directors, facilitate communication of psychologism, become constructive and meaning-making by nature; how the «stream of consciousness» manifests itself in the main characters of indie films utilizing modernism and postmodernism aesthetics and representing different national cinema schools.

*Key words:* psychologism, the unconscious, stream of consciousness, artistic and imagery realization, film structure, image of the clock, metaphorical image, subjective perception, expressive editing.

© Тугуши С.А., 2014.

Научная мысль XX века формировалась под воздействием научных достижений конца XIX века, во многом перевернувших устои фундаментальной науки и расширивших ее горизонты.

Открытия в области фундаментальных наук, новые направления в философии, в психологии, знаменуют собой стремление человека по-другому взглянуть на самого себя, и эту же цель преследует кинематограф, утвердивший в XX веке свои позиции как новое искусство. Интерес кинематографа к психологическим состояниям человека изначален, что проявляется первым делом в «авторском кино». «Авторское кино» «...проецирует сугубо индивидуальное восприятие <...> его суть – свободное, ничем не стесненное исследование мастера, обладающего собственным видением мира <...> это неангажированное кино, где все естественно, жизненно, реально <...> оно ставит проблемы бытия, моральных норм, исследуют судьбы персонажей, отстраненно передает их духовный мир <...> это кино об общечеловеческих проблем» [5, с. 216].

Мастера авторского кино оказались довольно тонкими психоаналитиками, сумев в творчестве выявить психоаналитические концепции. Они проявили интерес к социальным, эмпирическим и личностным вопросам; обрели способность к их анализу и сумели по своему передать их посредством кино. Исходя из посылок философии и психологии, режиссеры разработали индивидуальные методы для формирования философской и психологической мысли.

Психологизм как художественный метод надо понимать в авторских

фильмах как творческую практику углубленно-проникновенного изображения психодинамики внутренней жизни героев, различных по содержанию и направленности нравственно-психологических коллизий, разворачивающихся в мотивационных сферах.

«Авторское кино» пользуется индизнавательными формами, в частности самым сложным жанром, кинопритчей. Она оказалась новым типом художественного мышления. «Прежде всего, в жанре кинопритчи мастеров интересовала сила обобщения, особый характер абстрагирования, предлагающий высокую меру условности, что давало возможность художнику наиболее адекватно воссоздать в кинематографических образах язык высокой прозы и поэзии» [6, с. 90]. Мастера мирового кино именно в жанре кинопритчи смогли наиболее точно обнажить реальность человеческого сознания через психологическое состояние притчевых образов.

Психологизм приобрел свою кинематографическую форму и наряду с литературой модернизма способствовал утверждению художественного принципа «потока сознания». Психологема «потока сознания» нашла художественно-образное воплощение в кинематографе в конце 50-х годов XX в. Использование «потока сознания» дало мастерам авторского кино возможность более тесно подойти к своим персонажам, к их внутреннему миру.

С 50-х годов XX в. «поток сознания» появляется в фильмах мастеров разных национальных киношкол. Попытка передать работу сознания в кинематографе выглядит следующим образом: повествовательная подача

событий, диалоги отходят на задний план, и их место занимают нескончаемые цепи впечатлений, воспоминаний, эмоций, созданные воображением картины, из которых складывается сознание героев. Из глубины сознания персонажей поднимается поток живых чувств, мыслей, страстей, желаний. Сознание представляется неупорядоченным, хаотичным. Действительность оказывается «застреланной» хаосом созерцаний, мир – помещенным в сознании. В фильмах «поток сознания» часто проявляется в «словесной стороне мышления». В основном, режиссеры пытались показать, как в героях их фильмов происходит мгновенное или постепенное постижение самого себя, своей судьбы. «Поток сознания» способствует формированию стиля и формы картины.

Надо отметить тот факт, что в фильмах 40-х годов XX в. И. Бергмана «Кризис» (1945), «Дождь над нашей любовью» (1946), «Портовой город» (1948), «Тюрьма» и «Жажда» (1949) присутствует невротическая техника портрета, довольно экспрессивный монтаж, нехарактерный для режиссеров того времени. В фильмах мастера этого периода также вырисовывались элементы «потока сознания», а в структуре картины «Земляничная поляна» (1953) он занял свое особое место. Такой ход развития творчества мастера демонстрировал влияние психоанализа на структуру и эстетику фильмов режиссеров послевоенного поколения, представляющих модернизм в кино.

И. Бергман темой фильма «Земляничная поляна» выбирает постижение смысла жизни. Герой фильма, профессор Борг, прожив на земле почти восемьдесят лет, понимает, что просу-

ществовал в атмосфере холода, отчуждения, эгоизма и т. д. Борг с невесткой Марианой едет в машине. По дороге он показывает Мариане любимое им в детстве место «земляничную поляну», рядом с которым было их фамильное поместье, дом, где он проводил время в юности летом с членами семьи. У Борга реальность отступает, перед ним всплывают картины прошлого. Здесь и реализуется «поток сознания». Он слышит музыку, видит оживший дом, членов своей семьи – родителей, сестер и братьев, которые играют в разные игры, свою возлюбленную Сару, собирающую землянику, старшего брата Зигфрида пристающего к Саре, всех членов семьи, обедающих за большим столом. «Поток сознания» воспроизводит картины из прошлого и приносит утешение, «принцип удовольствия» реализуется.

«Поток сознания» также реализуется и в виде снов. В начале картины он видит во сне свою смерть. Он идет по пустынной улице, замечает, что у уличных часов нет стрелок, как и у его наручных часов. Прислушавшись к ним, он слышит биение своего сердца. Безрассудство охватывает его, и он убегает в ту сторону, откуда доносится звон. Борг видит катафалк, который начинает раскачиваться, у него отваливается колесо и разбивается об стену, из машины вываливается гроб и скользит по улице. Профессор догоняет гроб, из него высывается рука, мертвец хватается за руку, он не может вырваться, в мертвеце он узнает себя. Проснувшись от ужаса, Борг понимает, что это был всего лишь сон. Следующий сон. Молодая кузина Сара обращается к старому Боргу. Она заставляет Борга смотреть на свое старое и безобразное

лицо, что вызывает в нем гнев. Сара говорит ему, что он старик и скоро умрет, а у нее вся жизнь впереди, она выйдет замуж. В следующем сне Боргу снится экзамен по специальности, где он ничего не смог сказать. Его упрекают в незнании, обвиняют в серьезных прегрешениях и он уходит в лес, где видит, как жена изменяет ему с незнакомым мужчиной.

Сцены из фильма дают понятие того, как символы, обличаемые самим бессознательным во сне и в воспоминаниях, подчеркивают о переходе бессознательного в сознание и, наоборот, в личности Борга – образ часов, образ мертвеца, образы умерших членов семьи и возлюбленной Сары, образ ожившего летнего дома и т.д. Символы бессознательного четко показывают то, чему был подчинен Борг – равнодушные, эгоизм, одиночество, т.е. напоминают ему, как он прожил время своего бытия.

Итак, «поток сознания» И. Бергманом был использован для того, чтобы показать, как в Борге воспринимающее сознание останавливается лишь на тех событиях, которые оказываются важными для него и для установления ассоциативных связей.

«Поток сознания» довольно тесно ужився в фильмах режиссеров «новой волны» французского кино и в аналогичных направлениях других национальных киношкол.

Ярким примером применения «потока сознания» являются психоаналитические фильмы А. Рене, творчество которого можно охарактеризовать как «...сложные ассоциативные ходы, свободное чередование времени и пространства, музыкально-полифоническое звучание отдельных тем, по-

этичность, зашифрованность, тяготение к абстрагированию» [2, с. 136].

В фильме «Хиросима, любовь моя» (1959) показана человеческая душа со всеми ее блужданиями и противоречиями. Действие картины развивается в интенсивной атмосфере страсти и отчаяния, любовные отношения переплетаются с чудовищными видениями, в которых сливаются воедино любовь и смерть. В картине временные пласты наслаиваются друг на друга и в настоящем находят место для прошлого, которое надо забыть, но которое всплывает в памяти героини в виде «потока сознания».

Героиня познает любовь в ужасном окружении Хиросимы, вспоминая историю любви с немецким солдатом во время второй мировой войны. После освобождения Франции, за «грешную» любовь она понесла тяжелое наказание от близких ей людей. В картине показано крушение любви, забвение представлено как «естественный ход событий». По словам Ж. Садуля, в фильме А. Рене «...одобряет внешний порыв гнева японца против опьяневшей женщины и ее почти истерического бреда»<sup>1</sup>.

В картине «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) настоящее и прошлое сливается в одно и напряженность между тремя персонажами картины нарастает. Взаимоотношением «Я» и «Оно» в фильме исследуется индивидуумом, стремящимся выйти из кошмара окружающего мира, пробудить «Я» в героине и вырвать из ритуализованного круга действий. В фильме происходит медленное перетекание одно-

<sup>1</sup> Садуль Ж. Синописис к фильму «Хиросима, любовь моя» // Из архива кабинета зарубежного кино ВГИКа. – 1959.

го персонажа в другой: оживляя ее, он сам погружается в ритуальный мир и мертвоет. В картине все призрачно, реальное и воображаемое сосуществуют в новом пространственном и временном измерении, и «поток сознания» помогает воссозданию целостности жизненной картины.

В фильме «Мюриэль, или время возвращения» (1963) прошлое влияет на настоящее, хотя действие и развивается последовательно во времени. Цепь психологических моментов, впечатлений героя картины Бернара, переданных через поток сознания, охватывает зрителя. Он бывший солдат колониальных войск в Алжире. Вернувшись домой, во Францию, он вспоминает и рассказывает о девушке по имени Мюриэль. Она была замучена и убита французскими солдатами. Бернара терзает совесть, но как можно успокоиться? Он считает, что выход из этого сложного психологического состояния один – возмездие, но как совершить это? По аналогии с Бернаром, прошлое, но уже в плане личной жизни, мучает его мачеху Элен. Они оказываются в одинаковой ситуации, им обоим надо освободиться от невыносимого бремени памяти, не убегая, а приближаясь к ней вплотную. Герои картины наталкиваются на собственное равнодушие, поняв, что духовная близость невозможна. Темой фильма стало притворство, которое связано с проблемой непознаваемости подлинного облика и состояния вещей, характеров и явлений. По словам А. Рене, все поведение человека детерминировано биологически, обусловлено изначально, от природы. В его фильмах поведение человека детерминировано и кошмарами войны, которые остро

действуют на психику человека, разрушают чувства. Режиссер подчеркивал, что в будущем любви, может быть, станут бояться, и она окажется невозможной, а это повлечет за собой тяжелые психологические ситуации.

Во всех трех картинах мастера прошлое исследуется с помощью «потока сознания». Это факт не столько объяснения реальности, сколько реакция психики человека в экстремальных ситуациях, которые определило бессознательное.

В фильме «Люблю тебя, люблю» (1968) герой без конца переживает один момент своего прошлого, однако теряется в этом прошлом и оказывается не способным найти забвение. По словам А. Рене, его интересуют картины воображения, сознание, в котором нет четкой линии, разделяющей прошлое и будущее. В своих фильмах режиссера волновали глубины человеческой психики и функционирование сложной структуры его сознания. «Поток сознания» помог режиссеру в раскрытии этого процесса. «Естественно, что творческие искания режиссера с абсолютной неизбежностью должны были привести к попытке “экранизации” “потока сознания”, что он и осуществил, мастерски воспроизводя на экране внутренний мир писателя (“Проведение”) и ученого (“Мой американский дедушка”» [2, с. 136]. Итак, А. Рене – один из тех режиссеров европейского кино, который интенсивно использовал «поток сознания» в художественной структуре своих фильмов.

Ярким примером «потока сознания» является фильм «8 ½» Ф. Феллини. Для воспроизведения и передачи воспоминаний героя картины, режиссера Гвидо Ансельми (он является аль-

тер эго автора), с помощью «потока сознания» показана деятельность психики в кризисное время жизни. Гвидо вспоминает разные периоды из собственной жизни, и интенсивный поток воспоминаний активно участвует в создании основной канвы авторского замысла. Об этом свидетельствуют эпизоды из фильма: бабушка и няня купают маленького Гвидо; истории, произошедшие с Гвидо в колледже, воспоминание о проститутке Сарагине, которая притягивает детей как хранительница и носительница запретной и соблазнительной тайны, на которую наложен строгий запрет и проклятие. Подсматривая ее, Священник колледжа застаёт Гвидо, хватая его за ухо и уводит прочь. Его наказывают, он переживает стыд и страх в кабинете директора колледжа, где происходит встреча с матерью; ему внушают, что Сарагина есть дьявол. Сон-воспоминание, навеянный фантазиями персонажа: ферма с гаремом, где Гвидо раздает подарки своим женщинам и одновременно усмиряет с помощью хлыста, как тигриц, сон-фантазия, в котором Гвидо линчуют журналисты. «Поток сознания» в этой картине выступает как средство для показа невидимых сфер жизни, заключенных в сознании.

Фильм «Ростовщик» (1965) С. Люмета показывает духовное смятение человека. Герой фильма пытается построить новую жизнь, но над ним довлеет трагическое прошлое, что обостряет состояние невроза. Персонаж С. Люмета испытал на себе ужасы второй мировой войны; он еврей, его мучают кошмарные видения эпохи фашизма. «Поток сознания» постоянно терроризирует его психику, нескончаемые цепи впечатлений воспроизво-

дят время потери членов своей семьи в концлагере и издевательства над ними. Так, горькие факты из собственной жизни воздействует на индивидуума, на его психологическое состояние, и это меняет его образ жизни. В фильме С. Люмет «...размышляет над тем, как история способна определить и полностью изменить жизнь людей» [3, с. 95].

Картина «Мертвые» (1987) Д. Хьюстона снята по рассказу Дж. Джойса. В этом фильме автор показывает духовную деградацию человека, превращающего живых в мертвецов, и исследует такие экзистенциальные проблемы, как одиночество, отчужденность.

Герой фильма Габриэль Конройя, педагог и журналист, переживает момент духовного озарения. Его откровение в фильме передано с помощью «потока сознания». Он узнает правду о себе, воспроизводя в своем сознании поток фрагментов из пройденной жизни, глубоко переживая ее. Одним словом, Габриэль испытывает состояние саморазоблачения человеческого «ничто». Духовное озарение нисходит на Габриэля в тот момент, когда он слышит старинную ирландскую песню и внезапно понимает всю глубину своего эгоизма, скрывающего от него мир подлинных чувств. Светом этого мгновения озаряется прошлое и жены Габриэля – Греты. «Поток сознания» в этом фильме способствует показу реальной жизни героев и психической деятельности их сознания.

Притча Д. Джармена «Все, что осталось от Англии» (1987) – взгляд автора на современную Англию королевы Елизаветы, сатира над Британией времени Маргарет Тетчер. Режиссер смотрит назад, в золотой век, на Англию и вообще на ту Европу, которой уже нет

в его сознании. Картина мастера выливается в метафору прощания всей нации со старой, доброй Англией.

Композиция фильма смонтирована из разных по характеру сцен запечатленной реальности и представляет собой «поток сознания», который иллюстрирует ряд художественных образов и документального материала. Режиссер вспоминает своих родителей, детство, их семью, которая вполне соответствовала стандартам Британской империи; дядю Рэнди, который присылал семье продовольственные посылки с любимыми жевательными резинами; свое пребывание в пуританском лицее, друзей, свои первые сексуальные опыты; жизнь наркомана, его страдание; фашистские выкрики «Зиг хайль!» («Да здравствует Победа!») и призыв к порядку; войну, убийство, терроризм, страх; Лондон эпохи «Битлз» и «Роллинг Стоунз», а также Нью-Йорк, время процветания художника Энди Уорхола, время от времен комментируя происшествия за кадром.

В «поток образов» из прошлого режиссер вставляет куски документального материала, снятого в 20-е годы XX в., автором которого является дед Хэри Попака, любительские кадры, снятые отцом Лансом Джарменом, а также свои видеоматериалы разных лет. Коллажем вышеперечисленного материала с образами из прошлого режиссер показывает полноту безумной мозаики умирающего, катящегося в пропасть, дрянного и все равно прекрасного мира. Материал фильма создает внутренний ритм, своего рода камертон, с которым сверяется звучание каждого отдельного фрагмента, их монтаж подчеркивает нервный, хаотичный, апокалиптический характер картины.

В этой картине «поток сознания» служит для показа образа Англии 80-х годов XX в., с извращенной политикой, духовным смятением людей, ощущением времени. Картина является ассоциативным сюжетом о грядущем крахе цивилизации. По мнению мастера, если превратить в пепел прогресс, процветание и культурные приоритеты, то из этого пепла возродится Феникс. В этом он видит надежду.

В картине с притчевым началом К. Вонга «Чунцин-экспресс» (1994) героиня, гонконгский полицейский, вспоминает прошлое. «Поток сознания» оживляет в персонаже эпизоды потерянной любви, однако режиссер постарался любовные истории передать с неподдельным романтизмом.

Ф. Шлэндорф из грандиозной психологической фрески М. Пруста вычертил его мысль о том, что человек менее детермирован социально и исторически, а движущей силой в его поступках является подсознание. Режиссера привлекло главное убеждение писателя, выраженное самой конструкцией «романа-потока» – признание безусловной ценности и бесконечной сложности, текучести сознания. Кинематографическое видение М. Пруста, построение образа, отражающего мысль о субъективности человеческих представлений и о личности другого, о принципиальной непостижимости сущности, привлекло Ф. Шлэндорфа, и героем своего фильма «Любовь Свана» (1983) он выбрал Свана, умного и утонченного посетителя аристократических салонов, знатока живописи. Через его образ режиссер показал, как человек осмысливает не объективный мир, а лишь свое субъективное представление о нем, прибегая к воспро-

изведению бессознательного, жизни внутреннего «Я» героя фильма, цепи последовательных существований различных «Я». Режиссер в фильме заостряет внимание на любовной линии Свана, создает образ как совокупность ряда обстоятельств, в которых проявляется его неустойчивая психика. Любовь становится чисто субъективным переживанием, она целиком заключена в любящем (потребность в любви), а объект любви оказывается случайным. «Поток сознания» применяется для воспроизведения прошлого. Герой фильма переживает события своей жизни, связь прошлого и настоящего позволяет осмыслить волнения аристократа Свана. Режиссер дотошно передает мысль М. Пруста о невозможности любви, представляя зрителю прустовские образы – барона де Шарлю, пресловутого остроумца, сноба и человека скользкого, который отвергнут обществом из-за скандальных любовных похждений, и Одетту де Креси, вульгарную кокетку, с которой Сван познакомился случайно и в которую влюбился. Исходя из этих обстоятельств, автор в настоящем времени и разворачивает действие в салоне графини Орианы и Базена, в квартире Свана и в будуаре Одетты.

Сван предстает перед зрителем как человек, которого ревность доводит до психологического предела, до тошноты, как и предрассудки того общества, в котором он существует. Фильм начинается с его «исповеди»: «Моя любовь к Одетте выходит далеко за пределы физического влечения. Она так тесно сплелась с моими поступками, моими мыслями, моими снами, всей моей жизнью, чтобы без этой любви я не смог существовать» [1]. Объектом

«потока сознания» оказывается вечно ускользающая, лживая и продажная Одетта, образ которой отражает противоречие между счастьем и разочарованием. Сван вспоминает Одетту, в которой видит ботичелловскую Сепфору, перебирает события своей жизни – поиски и завоевания, свое влечение к ней. В фильме действие происходит в Париже, в течение одного дня и одной ночи, повествуя об этом времени, о прошлом. «Поток сознания» помог режиссеру в воспроизведении метафорического образа аристократа Свана, охваченного страстью к даме, показав его как тип человека, пресыщенного культурно-историческими реминисценциями.

«Обретенное время» (1999) Р. Руиса также создано по роману М. Пруста. Фильм ярко демонстрирует действие «потока сознания», способствующего формированию образа героя фильма Марселя. Он импрессионистичен, и фильм с импрессионистической непосредственностью раскрывает смысл картины. Мысль о прихотливости и неисчерпаемости сознания, о текучести и бездонности личности. Фильм строится как поток воспоминаний Марселя о прожитой жизни. В его памяти всплывают картины детства, образы близких людей, возлюбленных. Марсель вспоминает о светской жизни Парижа, с иронией, а подчас в сатирическом тоне о нравах аристократов. Наблюдая лицемерие, заносчивость, скудоумие, предрассудки людей высшего света, Марсель утрачивает иллюзии.

Марсель провел долгие годы вдали от парижского «света» и возвращается в Париж. Здесь его жизнь обретает наконец смысл. Он решает посвятить



себя литературному творчеству. В своем внутреннем монологе Марсель говорит, что в жизни реальность его разочаровывала в тот самый момент, когда он воспринимал ее. Им двигали мечтание о красоте. Но герой не сумел соприкоснуться к ней в силу неизбежного закона, согласно которому грезить можно только о том, чего недостает в реальном мире. «Озарение», интуитивные прозрения Марселя как бы обманывают этот жестокий закон: впечатление и рожденное им ощущение живут одновременно в прошлом, что позволяет воображению наслаждаться им, и в настоящем, что придает мечте то, чего она обыкновенно лишена: жизненность и конкретность. Эта уловка сознания позволяет Марселю добиться того, что он «схватывает» частичку времени в чистом виде. Существо, которое возрождалось в герое в эти мгновения «озарений», было подлинным «я», которое он так долго искал, «я» героя фильма, живущего постижением сущности явлений и в этом обретающего призвание и счастье.

Режиссер усмотрел причуду времени, которая осуществляется в картине через эволюцию сознания героя, передавая внутреннюю жизнь героя. В фильме «поток сознания» воспроизводит время, зависящее от чувств и состояний персонажа картины. Категория времени существует для героя в субъективном восприятии, передавая его внутренний мир.

Герой трагикомической притчи Р. Земекиса «Форрест Гамп» (1994) – детерминированный человек с рождения. Он служил во Вьетнаме, война глубоко повлияла на его психику. По возвращении на родину Гамп стал состоятельным гражданином, общался

с известными людьми, деятелями политики и искусства. Он много путешествовал по Америке в период с 1950 по 1980 гг., и «поток сознания» воспроизводит исторические события из жизни американцев этого времени.

Вспомним фильм А. Паркера «Пинк Флойд – стена» (1982). Картина представляет такой тип притчи, который именуется как рок-притча. В драматургии фильма нет фабулы, нет диалога, использован «поток сознания», который на экране реализуется с помощью анимации в сюрреалистической эстетике и документальных кадров из концерта группы «Пинк Флойд». Рок-звезда Пинк находится в состоянии душевного кризиса. В его подсознании проносятся разные видения, рождаются разные воспоминания. «Поток сознания» воспроизводит в нем картины из прошлого. Режиссер использовал в фильме «поток сознания» для воссоздания времени 60-х годов XX в., бунтующих героев-хиппи, которые были одержимы идеей об изменении мира и своего образа жизни.

Надо отметить тот факт, что в фильмах, в которых культивируется бессознательное, поток сознания доводится до предельного выражения. В психоаналитических фильмах, где применен «поток сознания», режиссеры добиваются показа достоверности действительности и психологического положения героев с помощью экспрессивного монтажа. Примером может служить метод монтажа разных режиссеров.

А. Рене монтировал материал так, что бы монтаж воздействовал на психику зрителя. В притче «Хиросима, моя любовь» (1959) действие постоянно происходит в туманном простран-

стве или ночью, что накладывает свой отпечаток на драматические ситуации в каждом эпизоде. Ж.Л. Годар в фильмах при построении образного мира с помощью монтажа в каждой сцене постоянно опирался на психологические мотивы происходящего. С этой позиции интерес вызывают его притчи «Презрение» (1963), «Альфавиль» и «Безумный Пьеро» (оба – 1965), «Уик-энд» (1967) и др.

Своеобразен художественный метод М. Антониони. Мастер перенес импульсы внутреннего психологического состояния героев своих картин на внешний мир, который оказался таким же пустынным, призрачным, безысходным, как и ощущения людей, его воспринимающих. Учитывая интенсивность «потока сознания», режиссер достигал напряженного воздействия на восприятие зрителя с помощью монтажа и построения кадра. Об этом свидетельствуют картины его тетралогии: «Приключение» (1960), «Ночь» (1961), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964), – и фильмы последующего периода. Ф. Феллини монтировал сцены так, что при их сопоставлении появлялся эффект острого воздействия на психику, и «поток сознания» выполнял свою убедительную миссию. Примером служат фильмы «8½» (1963), «Джульетта и духи» (1965), «Город женщин» (1980).

В психоаналитических фильмах новые способы монтажа и изобразительно-выразительные средства, открытые режиссерами-модернистами, способствуют передаче психологизма, носят конструктивный, смыслообразующий характер. Таковы фильмы И. Бергмана, М. Антониони, Ф. Феллини, П.П. Пазолини, А. Рене, Ж.Л. Годара, Р. Олтмена, С. Кубрика и других режиссеров, представляющих разные национальные киношколы.

В фильмах многих режиссеров все происходящее на экране является не только фактом действительности, но и воссозданием психической жизни персонажей фильмов, материализацией бессознательного. И в этой ситуации активную роль играет художественный принцип, воспроизводящий «поток сознания».

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Любовь Свана. / реж. Ф. Шлэндорф. 1983.
2. Режиссерская энциклопедия кино Европы. – М., 2002. – 221 с.
3. Режиссерская энциклопедия кино США. – М., 2000. – 276 с.
4. Тугуши С.А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века // Вестник МГУК. – 2014. – № 3. – С. 215–221.
5. Тугуши С.А. Притча в самосознании мастеров мирового кино // Вестник ВГИК. – 2011. – № 8. – С. 86–97.