

Филологические науки

УДК 80

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОДЫ В ФИЛЬМЕ НЕМЕЦКОГО РЕЖИССЁРА Т. ТЫКВЕРА «ЭПИЛОГ» (ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС СУБЪЕКТИВНОГО И ОБЪЕКТИВНОГО)⁴⁹

М.В. Бурханова, Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия), e-mail: maria.burhanova@yandex.ru

Аннотация: целью этой статьи является анализ сюжетных, композиционных элементов фильма «Эпилог» немецкого кинорежиссёра Т.Тыквера с точки зрения литературоведческого дискурса.

Ключевые слова: немецкий кинематограф, субъект, объект, художественное пространство, немецкий менталитет, национальные коды.

NATIONAL CODES IN FILM OF GERMAN DIRECTOR T. TYKWER "EPILOGUE" (LITERARY DISCOURSE OF SUBJECTIVE AND OBJECTIVE)

Abstract: The purpose of this article is to analyze the plot, compositional elements of the film "Epilogue" of German director T.Tykwier in terms of literary discourse.

Keywords: german cinema, subject, object, art space, German mentality, national codes.

В XX веке кинематограф заслуживает право быть названным «мировоззрением в целлулоиде». Начиная с «великого немого», кинематограф активно выполнял свою мировоззренческую функцию, согласуя ее с философскими традициями национальной культуры и общечеловеческими проблемами и вопросами. И если первоначально развитие шло от философии к кинематографу, то с десятилетиями сам кинематограф мог оплодотворять своими идеями и образами сложный специфический мир философского дискурса [2].

Постановка проблемы: у режиссёров, как и у писателей, есть возможность создавать свои миры, необязательно совпадающие с реальностью. Американский режиссёр Тим Бёртон строит художественное пространство в фильме «Алиса в стране чудес», основываясь на идее Льюиса Кэрролла. Однако у режиссёра появляются свои неповторимые детали, символика. Безусловно, Тим Бёртон дополняет сказочный мир Льюиса Кэрролла своим содержанием. Оригинальный сюрреалистический мир создают испанский режиссёр Луис Буньюэль и художник Сальвадор Дали в фильме «Андалузский пёс», где воспроизводится поток сознания. Подсознательное восприятие жизни выходит здесь на первый план и становится основой иного мира – внутреннего. Национальная идентичность автора во многом определяет и форму, и содержание картин.

Немецкий кинорежиссёр Том Тыквер, известный такими работами, как «Беги, Лола, беги» (1998 г.), «Парфюмер: История одного убийцы» (2006 г.), «Любовь втроём» (2010), ещё в 1992 г. создаёт фильм «Эпилог». Это вторая картина режиссёра после фильма «По-

⁴⁹ Научный руководитель: Шарыпина Татьяна Александровна, заведующая кафедрой зарубежной литературы, профессор, заместитель декана по научной работе ФлФ ННГУ (Нижний Новгород, Россия).

тому что» (1990 г). «Эпилог» – это двенадцатиминутный мир, состоящий из множества вопросов и загадок, это своеобразная философия без аргументаций или логических обоснований.

Цель статьи: анализ сюжетных, композиционных элементов фильма Т.Тыквера «Эпилог» с точки зрения литературоведческого дискурса. Одной из составляющих анализа является рассмотрение произведения Т.Тыквера как явления, отражающего национальные особенности мироощущения жителей Германии.

Если обратиться к понятиям немецкой классической философии, встаёт вопрос, к какому из четырёх видов трансцендентального идеализма Т.Тыквер наиболее близок: субъективный трансцендентальный идеализм Канта, субъективный трансцендентальный идеализм Фихте, объективный трансцендентальный идеализм Шеллинга или абсолютный идеализм Гегеля [5].

Произведениям немецких авторов свойственно наличие глубоких философских размышлений, идей, не поддающихся однозначной интерпретации, отражающих философичность немецкого сознания. Это отражается, как и в форме, так и в содержании работ. Например, в литературоведении нельзя не отметить творчество Г.Э. Лессинга, который затрагивал и вопросы эстетики, истории искусств, критиковал французских классиков XVII – XVIII как «плохих» учеников Аристотеля, исказивших сущность его теорий. Неотъемлемой частью культурного наследия Германии, раскрывающего философскую сущность немецкой идентичностью, является творчество Гёте [8], Новалиса, Гофмана, Т. Манна.

В кинематографической работе Т.Тыквера соединяются мысли и идеи, заложенные в национальном фонде, и образуют новый предмет, интересный для исследования.

Сюжет фильма построен на обыденной, ничем не примечательной ссоре между мужчиной и женщиной. Райнер, один из двух главных и единственных героев драмы, незаметно входит в помещение и невольно слышит телефонный разговор Нади с каким-то мужчиной. Она признаётся этому мужчине в любви и рассказывает о том, как сама не понимает, почему больше не любит Райнера. В итоге Надя уверяет собеседника, что об отношениях с ним она всё расскажет Райнеру. Райнер во всё время телефонного разговора Нади сидел на кресле и внимательно слушал. После того, как Надя замечает в комнате Райнера, между ними вспыхивает ссора. Однако Том Тыквер, используя такой незамысловатый сюжет, выбирает афористичный стиль философствования. Это позволяет ему выразить мысли на нескольких уровнях мироощущения.

Особенность фильма заключается в том, что одно убийство в нём совершается дважды. Весь фильм это ретроспекция, воспоминание главного героя. В самом начале Райнер выстреливает в Надю и после этого пытается проанализировать свой поступок, вспоминая, как он незамеченным зашёл в помещение, что говорила Надя по телефону и как он решил взять пистолет из тумбочки. Однако в этот момент его воспоминания пистолет оказывается в руках Нади, и она повторяет действия Райнера – стреляет в него и после этого пытается проанализировать свой поступок. *Это...так горячо. Я стрелял? Я застрелил Надю. Но почему?! Это...так горячо. Я стреляла? Я застрелила Райнера. Но почему?* – вот фразы, одна из которых открывает повествование, а вторая закрывает. Эти фразы звучат в подсознании героев. После своей фразы сначала Райнер закрывает глаза, это же движение «закрывающихся век» повторяет камера. Мы слышим внутренний монолог Райнера: *Мы...повздорили... Нет. Мы же не спорили. Это было... Она всё испортила. Это всё её вина. У меня было плохое предчувствие, когда я пришёл домой. Я говорю...о Надиной*

квартире. За время этого монолога мы оказываемся в Надиной квартире за несколько минут до выстрела Райнера и слышим телефонный разговор. В момент Надиного выстрела рассказчиком уже становится Надя, и мы слышим её фразу, после чего она закрывает глаза, и это же движения «закрывающегося века» повторяет камера. На этом действие закончено.

Что происходит с художественной реальностью? Почему сменяется повествователь? Чьё это воспоминание? И воспоминание ли это? Не показывает ли Том Тэквер совмещение и замещение друг друга субъективного и объективного? И что в этом фильме можно назвать субъективным, а что – объективным?

Принято считать, что субъективное принадлежит самому субъекту, это его внутренний мир, переживания, видения окружающей действительности. Объективное – то, что принадлежит самому объекту и не зависит от субъекта. Прежде всего, это физические вещи и события в пространстве и времени; другие люди, их действия и состояния сознания; собственное тело индивида [4].

У Фихте внешняя реальность превращается в бессознательную границу, толкающую трансцендентальный субъект, или я к постепенному созиданию своего, вполне идеального, мира.

Воспоминание и анализ собственных поступков Райнера говорит о том, что преобладает в фильме его восприятие, его оценка действительности. Но в его собственный мир вмешивается другой субъект и полностью меняет развитие уже случившегося когда-то события. В этот момент «сбоя в воспоминании», когда пистолет оказывается в руках у Нади, Райнер усмехается и обращается в камеру: *«Подожди. Это же не так должно было быть»*. И раздаётся выстрел, Райнер мёртв. В «субъективное» Райнера вмешивается нечто, что меняет одного субъекта на другой, переключает внимание с внутреннего мира Райнера на внутренний мир Нади. Таким образом, можно ли однозначно назвать воспоминания Райнера, принадлежащими ему, а значит субъективными?

Вспомним, что у Шеллинга внешняя граница вбирается внутрь или понимается как тёмная первооснова (Urgrund и Ungrund) в самой творческой субстанции, которая не есть ни субъект, ни объект, а тождество обоих.

В фильме интересна с точки зрения объективного и субъективного ещё одна деталь – персонажи способны передвигать предметы силой мысли, не заостряя на этом внимания. Телефон двигается в руки Нади, кровать отодвигается от Райнера, когда он падает за-мертво, перемещается кресло. Таким образом, физические вещи зависят от субъекта и меняют своё положение в пространстве в зависимости от условий, созданных субъектом. Всё пространство мы можем считать условным: квартира Нади это восприятие некоего субъекта, мир, созданный по субъективным законам.

Мы имеем уже два замечания: 1) то, что принято считать субъективным, в фильме «Эпилог» можно назвать объективным; 2) то, что принято считать объективным, в фильме «Эпилог» можно назвать субъективным.

С этой точки зрения, у Гегеля упраздняется последний остаток внешней реальности, и всемирный процесс, вне которого нет ничего, понимается как, безусловно, имманентное диалектическое самораскрытие абсолютной идеи. Таким образом, режиссёр использует идеи и абсолютного идеализма Гегеля при создании своего художественного мира.

Обратимся к внешним элементам фильма – к его названию, музыке, титрам.

Эпилог (букв. послесловие) в своём основном значении – заключительная часть, это значение может дополняться в зависимости от ситуации, условий. Например, в античной и более поздней драме эпилог – это заключительный монолог – обращение к зрителю с поучением, просьбой о снисхождении или с итоговым разъяснением содержания. В литературе с конца XVIII в. – заключительная часть, прибавленная к законченному художественному произведению и не связанная с ним неразрывным развитием действия. В эпилоге кратко сообщается о судьбе героев после изображенных в нём событий, а иногда обсуждаются нравственные, философские аспекты изображаемого. Название фильма приобретает свои оттенки значения. Мы не можем назвать этот фильм заключительной частью, потому что он – цельное художественное произведение. Однако мы можем разделить фильм на две части, одна из которых, вызывающая наибольшее количество вопросов, может быть названа эпилогом. Эпилог – это, то самое «двойное» убийство, им начинается и им же заканчивается действие.

В качестве подсказки можно воспринимать титры. Название фильма разделяется на две части, которые стремятся друг к другу, в конечном итоге соединившись: «LOG» «EPI» – «EPILOG». Эта двойственность может указывать и на «двойное» убийство, на двух героев, в которые меняется местами и создают единое целое.

Музыка в начале фильма на фоне появления титров напоминает репетицию оркестра перед выступлением, когда музыканты настраивают инструменты и сливаются друг с другом в хаотичных звуках.

Движение камеры открывает разные ракурсы, планы. Верхний ракурс в момент убийства Нади создаёт ощущение незначительности, подавленности героев, однако камера медленно опускается вниз и останавливается на уровне лица Райнера крупным планом. Движение камеры – это контраст статичности героев. Они находятся большую часть времени напротив друг друга, действуя лишь словами, когда как камера может двигаться сверху вниз, вокруг персонажей. Устанавливается связь между эмоцией и движением, как и в фильме немецкого режиссёра Вима Вендерса «Небо над Берлином».

Возникает закономерный вопрос: музыка, камера, титры – всё это принадлежит третьему субъекту или это проекция внутреннего мира сначала одного, а потом другого героя?

Вследствие этих вопросов философия Тома Тыквера не поддаётся однозначной интерпретации, однако можно выделить основные идеи, которые, свойственны и другому его произведению «Потому что». В своей первой короткометражке Тыквер обыгрывает ещё не освоенный им в полной мере принцип выстраивания сюжетной конструкции на противоречиях главных персонажей, о жизни которых даются некоторые подробности. Известны их имена, длительность личных отношений. Для усиления психологического эффекта режиссёр помещает Таню и Мартина в «чёрную комнату» — ограниченное пространство их квартиры. Зрителям предлагается рассмотреть три возможных варианта развития событий, основой для всех становится возвращение молодых людей домой после дружеских встреч. Формальное преимущество имеет тот, кто оказался там раньше, то есть Мартин. Именно его незамысловатый вопрос *почему?* становится началом нарастающего конфликта. В свою очередь, от характера ответа, начинающегося со слов *потому что* и поведения ответчика, во многом будет зависеть дальнейшая ситуация. Знаменательно, что актриса Изис Крюгер играет роль Тани в фильме «Потому что» и вновь появляется в фильме «Эпилог». Также в этом фильме звучит вопрос *почему?*

Таким образом, фильм «Эпилог» это продолжение эксперимента, изучения природы конфликта. Человеческие отношения зависят от незначительных мелочей. Но в первой короткометражке «Потому что Том Тыквер строит зависимость от обстоятельств без усложнений, свойственных «Эпилогу».

Выводы и перспективы исследования: 1) внутренний мир персонажей нельзя назвать субъективным, внешний мир нельзя назвать объективным, они взаимопроникают друг в друга, создаётся новая реальность; 2) существует субъективный взгляд режиссёра, преподносящий информацию по своим законам, поэтому сложно говорить об объективном в принципе. Так или иначе, всё объективное создано субъектом – режиссёром; 3) существует субъективный взгляд зрителя, и по аналогии со вторым выводом сложно говорить об объективном, потому что фильм воспринимается через призму иного взгляда. Однако мы не учитываем, что фильм существует как объект, рассматривается только его содержание.

Работе Т.Тыквера близки идеи и Шеллинга с объективным трансцендентальным идеализмом и Гегеля, который писал о абсолютном идеализме.

В статье не поставлена задача подробно изучить и структурировать философские взгляды Тома Тыквера, созданный им художественный мир в фильме «Эпилог». Немецкому мировоззрению свойственно ставить множество вопросов, углубляться в подсознание и не давать однозначные ответы. Эта статья – попытка обратить внимание на ещё один возможный пример своеобразного взаимодействия субъекта и объекта, на результат этого взаимодействия – мир, не соответствующий привычной нам реальности, – не только в литературоведении, но и в кинематографе.

Литература:

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000.
2. Кузин Ю.Д. Философия В.С. Соловьёва и мировой кинематограф XX столетия/ Вестник ИГЭУ. Выпуск 1. – 2011. – С.1.
3. Кузнецов В.Н. Немецкая классическая философия: Учеб. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк., 2003. — 438 с.
4. Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль. / Под редакцией В. С. Стёпина. 2001.
5. Петров И. И. Немецкая классическая философия // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. — 7-е изд., перераб. и доп. — М.: Калыма, 2001.
6. Хапаева Д. Время собственное (Время в культуре XX—XXI вв.) // М.: Новое литературное обозрение, 2005.
7. Шарыпина Т.А. Европейское литературное сознание в поисках новой идентичности (по итогам конференции «национальные коды в западноевропейской литературе XX И XXI веков»), - Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 3-1. С. 390-397.
8. Шарыпина Т.А. «Ифигения в Тавриде» Гёте на рубеже XXI века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2001. № 1. С. 116-124.

References:

1. Bahtin M. Formy vremeni i hronotopa v romane. Oчерки po istoricheskoj pojetike // Bahtin M. Jepos i roman. SPb.: Azbuka, 2000.
2. Kuzin Ju.D. Filosofija V.S. Solov'jova i mirovoj kinematograf XX stoletija/ Vestnik IGJeU. Vypusk 1. – 2011. – S.1.
3. Kuznecov V.N. Nemeckaja klassicheskaja filosofija: Ucheb. 2-e izd., ispr. i dop. — M.: Vyssh. shk., 2003. — 438 s.
4. Novaja filosofskaja jenciklopedija: V 4 tt. M.: Mysl'. / Pod redakciej V. S. Stjopina. 2001.
5. Petrov I. I. Nemeckaja klassicheskaja filosofija // Filosofskij slovar' / Pod red. I. T. Frolova. — 7-e izd., pererab. i dop. — M.: Kalyma, 2001.
6. Hapaeva D. Vremja sobstvennoe (Vremja v kul'ture XX—XXI vv.) // M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.
7. Sharypina T.A. Evropejskoe literaturnoe soznanie v poiskah novoj identichnosti (po itogam konferencii «nacional'nye kody v zapadnoevropejskoj literature HH I XXI vekov»), - Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. 2014. № 3-1. S. 390-397.
8. Sharypina T.A. «Ifigenija v Tavride» Gjote na rubezhe XXI veka //Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. Serija: Filologija. 2001. № 1. S. 116-124.



Сведения об авторе:

Мария Владимировна **Бурханова**, сотрудник Управления по молодёжной политике и воспитательной работе, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, студентка 1 курса магистратуры филологического факультета, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия).