

КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| Структура времени в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» |

КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

Россия, Москва.

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова.

Кафедра киносценаристики, аспирант.

Телеканал «Культура», отдел документальных фильмов и сериалов, шеф-редактор.

Russia, Moscow.

Russian State University of Cinematography, named after S. A. Gerasimov (VGIK), Chair of Screenwriting, postgraduate student.

Chief Editor of the documentary films and serials department, the "Culture" channel.

vkorshunov@list.ru

СТРУКТУРА ВРЕМЕНИ В ФИЛЬМЕ АЛЕКСЕЯ ПОПОГРЕБСКОГО «КАК Я ПРОВЕЛ ЭТИМ ЛЕТОМ»

Фильм Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» вызвал разные оценки в российском кинематографическом сообществе. Одни называют его лучшим произведением, созданным за последние годы, другие считают его международный успех и победу на Берлинском кинофестивале незаслуженными. Почему фильм вызывает столь разные оценки? Ответ, по всей видимости, следует искать в самой картине. Она намеренно сделана так, чтобы вызывать непонимание и даже раздражение зрителя. И прежде всего на этот дискомфорт работает художественное время, очень сложно организованное, сотканное из разных темпоральных уровней, построенное по принципу бинарных оппозиций.

Ключевые слова: Алексей Попогребский, «Как я провел этим летом», художественное время, композиция, кино, киносценаристика

The Temporal Structure of the Film "How I Ended This Summer" by Alexei Popogrebski

"How I Ended This Summer" by Alexei Popogrebski received mixed reviews from the Russian cinema community. Some people consider it to be the best movie released over the last few years. Others say it doesn't deserve its international success and the Berlin International Film Festival's Golden Bear award, which it was nominated for in 2010. Why has the film caused so much controversy? Most likely, the answer is hidden in the movie itself. It is a movie that was intended to be met with misunderstanding, to irritate viewers. This feeling of discomfort is created by intricately organized artistic time, which itself is based on the binary opposition principle and is woven into the film on different temporal levels.

Key words: Alexei Popogrebski, "How I Ended This Summer", art time, composition, cinema, screenwriting

В мае 2011 года на симпозиуме, посвященном проблемам современного российского кино (*Russian Film Symposium*), который проходил в американском Питтсбургском университете, разгорелась дискуссия. Она возникла после просмотра картины Алексея Попогребского «Как я провел этим летом». Академическая аудитория раскололась на два лагеря. Одни утверждали, что это прорыв в нашем кино, другие разносили в пух и прах драматургию и режиссуру фильма, указывая на неиспользованные возможности во взаимоотношениях героев и белые пятна в мотивировках.

Подобный спор произошел за полгода до этого в Москве, в стенах Научно-исследовательского института киноискусства, на круглом столе, за которым собрались представители сообщества сценаристов. И снова два лагеря. Одним впервые за последние годы «не стыдно за наше кино», другим, напротив, как раз таки «стыдно». Суть претензий, в общем, та же: вопросы по драматургии, «недокрученные гайки», невнятные мотивировки.

Почему один и тот же фильм, получивший признание и в российском киносообществе (три «Золотого орла», «Ника» за лучшую режиссуру), и в мировом (два приза Берлинского кинофестиваля, награда Европейской киноакадемии) вызывает столь разные оценки и столь жаростные дискуссии?

Думается, ответ нужно искать в самой картине Попогребского. Рискнем предположить, что она специально так устроена, чтобы зритель чувствовал некое раздражение. Во время просмотра действительно возникает ощущение чего-то мешающего, разрушающего единство образной системы, недоделанного и «недокрученного».

Размышляя об этом препятствии для зрителя, в первую очередь натыкаешься на название-анаколуф — хромоногое, состоящее из обломков двух выражений «как я провел это лето» и «что я делал этим летом». Название хитрое. Оно, конечно, сложнее, чем кажется на первый взгляд. В фильме эту фразу-анаколуф произносит начальник метеорологической станции на по-



КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| Структура времени в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» |



[Для воспроизведения кликайте по картинке](#)

Видео 1. Фрагмент фильма Алексея Попогребского «Как я провел этим летом».

лярном острове Аарчым Сергей Булыгин (Сергей Пускепалис). Это первая серьезная стычка с Павлом Даниловым (Григорий Добрыгин), студентом, приехавшим на летнюю практику. «Всё из-за одного туриста, который сюда заехал, чтобы потом сочинение написать «Как я провел этим летом», — говорит Сергей.

Если присмотреться к этой фразе внимательно, то можно увидеть как минимум еще две возможности ее толкования. «Как я провел этим летом» — это вполне может быть не анаколуфом, а нормативной синтаксической конструкцией, просто оборванной после слова «летом». У слова «провести», согласно толковому словарю Ожегова¹ помимо значения «прожить, побыть где-нибудь или каким-нибудь образом» есть еще восемь лексических значений. Из них к ситуации, показанной в картине, подходит последнее, сниженно-разговорное — «обмануть, перехитрить». Таким образом, «как я провел этим летом» означает еще и «как я обманул этим летом». Паша Данилов весь фильм обманывает своих коллег. Не по злему

умыслу — так получилось. Но он действительно пытается всех провести.

Вторая возможность толкования названия подсказана самой надписью-титром, которая появляется в фильме. Она разбита на две строчки. На первой мы видим «как я провел», на второй — «этим летом». Такое расположение слов подсказывает, что между первой и второй строками есть некий разрыв, пропуск. И языковое чутье сразу «подкидывает» традиционную сочетаемость — «провести время». Между строчками, по всей видимости, должно стоять слово «время». Таким образом, получается, что фраза «как я провел этим летом» вовсе не анаколуф, а нормативное простое предложение с пропуском одного слова, лексической и синтаксической неполнотой.

Размышляя о слове «время» в контексте рассказанной в картине истории, понимаешь, что это, видимо, и есть ключ. То, что мучает зрителя своими несовпадениями и противоречиями — не что иное как время. В фильме Попогребского время невероятно сложно организовано. Можно увидеть пять темпоральных уровней, причем каждый уровень построен по принципу бинарной оппозиции. Эти оппозиции, как океанские льдины,

¹ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992.



КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| Структура времени в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» |

«наползают» друг на друга, мешают друг другу, и в этом видится одна из причин возникновения зрительского дискомфорта, непонимания, накопления вопросов, которые до самого финала остаются без ответа.

Оппозиция первая.

Время человеческое и внечеловеческое

Многие американские критики сравнивают «Как я провел этим летом» с «Солярисом» Андрея Тарковского. И это справедливо. В обоих фильмах герои находятся в замкнутом пространстве посреди чужого, таинственного, недружелюбного мира. У Тарковского это Планета-Океан. А у Попогребского — чукотское побережье Северного Ледовитого океана, крайняя точка на северо-востоке России, место, где кончается карта.

С одной стороны — концентрический сюжет драмы, замкнутый на полярной станции, с другой — бесконечность вечности, которой нет никакого дела до людей и их конфликтов. Причем в картине Попогребского драма лишь формально вписана в северный пейзаж. На самом же деле драма и пейзаж противопоставлены друг другу. Фильм начинается с этого противопоставления. Первый кадр картины — бескрайние северные просторы. Величавая, торжественная тишина. И вдруг в нее вторгается музыка — прямо противоположная по настроению, агрессивная, динамичная — современный рок. В следующем кадре мы видим источник музыки — Паша сидит на обрыве и слушает плеер. Далее нам показывают, как он перемещается в пространстве, мы вновь видим пейзажи — под уже знакомую музыку, которая «ложится» не под изображение, как и положено закадровой музыке, а словно наползает на изображение, рождая контрапункт.

В дальнейшем нервное течение сюжета будет прерываться своеобразными вставками из пейзажа. Причем появляться они будут в самые напряженные моменты. Возникает ощущение, что природа всматривается в происходящее, наблюдает, ты буквально слышишь дыхание этого пейзажа. Сам Алексей Попогребский в интервью признавался: «Да, природа была третьим героем, всеобъемлющим соавтором и сорежиссером. Я приехал с подробно прописанным сценарием, но отложил его в сторону и каждый день готовился в предстоящей съемке заново, переписывал сцену, не меняя канву, но учитывал то, как я сам себя чувствую в данных условиях, в том числе погодных, и как себя чувствуют здесь персонажи»².

Но самое существенное для этих сложных взаимоотношений персонажей-людей с персонажем-природой — по-разному организованное время. Вспоминается Аристотель, который разделял время драматическое (напряженное, сжатое, концентрированное, единое) и эпическое (спокойное, неторопливое, растяжимое). В фильме слышатся отголоски и мифологического разделения времени на сакральное и профанное, и платоновская оппозиция времени бытия (вечности) и времени становления (непостоянности — рождения и умирания).

Человеческое время в фильме линейно. Это линейное время концентрического сюжета драмы. Внечеловеческое — цикл. Это время вечности, бесконечное повторение фаз, коловращение

мифа. Пейзаж живет по своим космическим законам: медленно меняется время суток, текут времена года. Но эти циклические изменения происходят настолько медленно, что почти незаметны.

Чтобы увидеть эти циклы, режиссеру приходится сжимать время, использовать так называемый центрайфер, когда пейзаж долго-долго снимается одним кадром и затем ускоряется на монтаже. Таких центрайферных ускорений в фильме немного — всего четыре. Причем два из них служат межэпизодными границами, а с помощью последнего решается финал.

И лишь один из них — третий — стоит особняком. Мы видим, как Паша, подложив в тумбочку Сергея отравленную рыбу, прячется в сарае. Дело происходит днем. Вдруг облака начинают нестись, дым стремительно вырывается из трубы. Мы понимаем, что время ускорилося, солнце село, наступила ночь. И только после этого Паша вылезает из своего укрытия. Эта вставка, конечно, имеет психологический эффект. Она не просто служит подготовкой к дальнейшим событиям, она показывает перемену в душе героя. Прошло время, гнев пропал, запал остыл. Паша смотрит в окно, наблюдает за Сергеем, который ест отравленную им рыбу и, видимо, жалеет о том, что сделал. Кажется, он готов к примирению.

Это, пожалуй, единственный момент, когда время человеческое и внечеловеческое не сталкиваются на уровне художественной структуры фильма, а соотносятся, как бы действуют сообща, решают единую задачу: одно проявляется через другое.

Необходимо уточнить, что человеческое время кажется неким цельным образованием только на уровне «человеческое — внечеловеческое». На самом же деле оно неоднородно, оно раслаивается, причем сразу на несколько бинарных оппозиций.

Оппозиция вторая. Время «здесь» и «там».

В фильме несколько пространств. То, что освоено человеком, разделено на два — видимое и невидимое. Видимое — это буквальное место действия, метеостанция на острове Аарчым. Невидимое — это, с одной стороны большая земля, откуда поступают страшные новости о семье Сергея. А с другой — базовая станция в городе, с которой есть только радиосвязь, да и то плохая, нестабильная. «Аарчым — Фее», «Аарчым вызывает Фею», «Фея — Аарчиму» — эти позывные становятся одним из звуковых лейтмотивов фильма.

В столь разных пространствах, видимом и невидимом, время течет тоже по-разному. Время на базовой станции — строго организованное, точное, рационально контролируемое. Оно врывается в мир Аарчыма. Оно подобно будильнику, который настойчиво требует от спящего подчинения. Не прибору — рациональной временной организации.

У этой «контрольной» функции есть имя — Николай Петрович. Так зовут начальника базы. Он требует от Паши строго определенных действий — позвать напарника, сказать, передать радиogramму, найти и т.д. Но Аарчым не подчиняется Фее, он не способен принять эти призывы: здесь время ведет себя по-другому. Аарчымское время, в отличие от времени базы, течет намного медленнее, оно почти остановилось. Это время бездействия, почти бесконтрольное, не подчиняющееся человеческой воле, потому что воли нет. Время «там» — это время действия. Время «здесь» — время бездействия. Первое пытается разорвать аморфность второ-

² Алексей Попогребский: «Фильм выживет, если в него заложено что-то живое». Интервью. // Proficinema: сайт. 2010. URL: <http://www.proficinema.ru/questions-problems/interviews/detail.php?ID=78986> (дата обращения: 13.06.2011).



КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| Структура времени в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» |

го. Но сделать это не удастся. Разрыв происходит на другом темпоральном уровне.

Оппозиция третья. Время «сейчас» и «тогда».

Время действия фильма однородно — это современность, из которой мы не перемещаемся ни в прошлое, ни в будущее. Но прошлое тем не менее задано, именно маркировки прошлого включают оппозицию «сейчас — тогда», точнее — «постсоветское — советское», отсылают нас к разным историческим событиям. Можно выделить четыре основных временных маркировки:

1935 год — основание станции. Об этом говорит Сергей в пылу первой ссоры с Павлом. Он рассказывает, что все эти годы люди жили в тяжелейших условиях, но никто никогда не позволял себе подтасовывать показания приборов. Павел стал первым.

Рубеж 1960–1970-х годов. На отдаленном мысе Павел находит обломки вертолета, потерпевшего крушение несколько десятилетий назад. По некоторым деталям можно понять, что катастрофа случилась в 1960–1970-х годах. Павел окончательно убеждается, что приключений, на которые он рассчитывал, не будет. Здесь не приключения, здесь всё серьезно.

1981 год — закрытие туманной станции после истории с «дыркой в потолке»: двое ученых повздорили, и один застрелил другого. На Павла эта история производит сильное впечатление, и в дальнейшем она станет одним из двигателей конфликта.

1986 год — черномыльская катастрофа. Павел играет в компьютерную игру «Тень Чернобыля». Ее действие разворачивается в заброшенном городе (видимо, имеется в виду Припять), обыгрывается советская символика. Чернобыль важен еще и потому, что в фильме звучит тема ответственности человека за ядерные испытания. На острове есть риг — установка со стронциевой капсулой. Стронций медленно распадается, и за счет этого энергия поступает на маяк. Однако одна из установок неисправна, «фонит», представляя угрозу для природы и человека. Это тоже станет неким стимулом для развития сюжета, но в контексте временной организации фильма важнее отсылка к прошлому, и вот почему.

Советское прошлое здесь повсюду — в старых приборах, «музейной» мебели, доисторическом будильнике Сергея. Если бы здесь не было Павла с его компьютером, можно было бы подумать, что действие происходит в 80-е, 70-е, 60-е. Время идет, а на станции ничего не меняется. Сергей — тоже человек прошлого, суровый полярник из книг о покорителях севера. Он ходит в старых резиновых сапогах, фуфайке и лыжной шапочке, имеет смутное представление о компьютере и не знает, что такое «смайлик».

Герои — современники, но на деле их разделяют десятилетия. Четверть века — не просто разница в возрасте. Павел — человек, родившийся уже совсем в другой стране, воспитанный на другой культуре, придерживающийся другой системы ценностей. Это люди разных цивилизаций, которые решительно не понимают друг друга. Отсюда взаимное недоверие, отстранение, иногда проскальзывающее чувство собственного превосходства. Кажется, что они никогда не смогут не только взаимодействовать, но и коммуницировать. Однако контакт цивилизаций всё же происходит.

Оппозиция четвертая.

Время старшего и младшего

Режиссеру, разумеется, тесно в рамках оппозиции «тогда — сейчас», «советское — постсоветское», он намеренно «проскакивает» социальный уровень, лишь обозначая его, настойчиво переводит свою историю в другое измерение. Конфликт персонажей — конечно, не только и не столько столкновение разных эпох, разных цивилизаций.

Сам Алексей Попогребский подчеркивал: «Персонаж Пускепалиса по предыстории провел на станции около восьми лет, а юнец туда приехал на три месяца с отношением именно провести лето. Здесь звучит не столько конфликт поколений, сколько конфликт разных взаимоотношений со временем и пространством. У одного есть своя модель мира, в которую он вписан, а у другого совершенно другая. История гораздо универсальнее и шире конфликта поколений и не базируется исключительно на нашей национальной основе»³.

Речь, конечно, об экзистенциальном конфликте. Философия экзистенциализма, как известно, различает время внешнее и время внутреннее, психологическое. Несовпадение психологического времени персонажей представляется принципиально важным для понимания истории Попогребского. Внутренние часы Сергея и Павла идут по-разному. Время Сергея синхронизировано с временем базы — оно так же строго организовано. «Сроки» (раз в три часа нужно снимать показания приборов), «сины» (со столь же строгой периодичностью необходимо передавать данные на базу) — всё это структурирует время. Символом этой временной дисциплины становится будильник. «С ним не проспайшь», — говорит Сергей, вручая его Павлу.

Но Павел просыпает. Его время хаотично, неуправляемо, часы и минуты словно проваливаются в черную дыру. Для него будильник — символ чего-то иномирного, непостижимого, тревожного. Неслучайно в самые напряженные моменты мы слышим громкое, зловещее тиканье будильника. Это, наряду с позывными «Аарчым — Фее», становится вторым звуковым лейтмотивом картины, знаком тревоги, опасности, страха. Этот звук существует, конечно, в сознании Павла, слившись с образом его антагониста.

Вспоминается подобный прием в фильмах «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева и «Я шагаю по Москве» Георгия Данелии (оба — по сценарию Геннадия Шпаликова). В них тоже есть некий тревожащий, будоражащий звук. В картине «Мне двадцать лет» — позывные Всесоюзного радио, в фильме «Я шагаю по Москве» — бой курантов. Правда, у Шпаликова эти звуковые лейтмотивы несут другую драматургическую функцию. Помимо очевидной индикации времени, они свидетельствуют о том, что это лишь частная история, но она вписана в историю страны. Где-то там происходят другие, возможно, более важные события, и герои не отделены от них, а незримо связаны с ними.

В фильме Попогребского тиканье часов означает, наоборот, разъединенность, отстраненность, разлом, непонимание. Однако дело не только в темпе жизни, ритме обыденных действий и скорости реакций. У психологических времен Сергея и Павла разные точки отсчета.

³ Там же.



КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| Структура времени в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» |



[Для воспроизведения кликните по картинке](#)

Видео 2. Фрагмент фильма Алексея Попогребского «Как я провел этим летом».

Время Сергея идет вспять. Его условно можно назвать эсхатологическим. Напомним, что у истоков этой концепции времени стоит средневековый философ Августин Блаженный. Он рассматривает историю как драму. Завязка драмы — это грехопадение. Развязка — конец света, Страшный Суд. Именно Страшный Суд и является точкой отсчета. Стрела времени направлена из будущего в прошлое — в сторону грехопадения. Эсхатологическое время также называют семиотическим: само рассмотрение истории как драмы уподобляется своеобразному анализу художественного произведения, некоей знаковой системы.

Историк культуры и филолог Вадим Руднев в «Словаре культуры XX века» так описывает феномен эсхатологического времени: «Рассмотрим два предложения: «Завтра будет дождь» и «Завтра будет вторник». [...] Второе высказывание принадлежит семиотическому времени. Вторник (если сегодня понедельник) наступит завтра с необходимостью»⁴.

⁴ Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. — М.: Аграф, 1999. С. 61.

Точка отсчета времени Сергея — консервация станции. Ее закрывают, теперь вместо ученых там будут работать компьютеры, которые и должен отладить Павел. Для Сергея — это некий редуцированный вариант конца света, конца старой жизни. Впереди новая жизнь на большой земле с женой и ребенком. По крайней мере, так он думает — еще не зная, что его семья погибла.

После того, как Сергей узнал о трагедии, а позднее по вине Павла отравился рыбой, зараженной радиацией, он принимает решение остаться на станции. Остаться умирать. На материке его больше никто не ждет, а как жить без родных и любимой работы, он не знает. В этот момент его психологическое, внутреннее время становится эсхатологическим уже не в фигуральном, а в буквальном смысле. Его жизнь отныне представляет собой отмотанный клубок — отмотанный от момента ее завершения, финала, победы лучевой болезни.

Время Павла не имеет никакого направления вовсе, оно беспорядочно, хаотично, подобно засасывающему водовороту. Его можно назвать энтропийным. В «Словаре культуры XX века» читаем: «Рейхенбах определяет необратимость времени через второе начало термодинамики: в замкнутых системах энтро-



КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| Структура времени в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» |

пия может только увеличиваться. Энтропия — мера неопределенности системы, она эквивалентна нарастанию беспорядка, хаоса и всеобщей смерти. Если в кофе налить сливки, то их уже не отделить от кофе — вот бытовая аналогия второго начала⁵.

Павлу скучно, он «коротает» время, «ведет» время, пытается чем-то себя занять. Мы сразу понимаем, что он здесь временно, само пребывание на станции его тяготит. В отличие от Сергея, у него нет определенной цели. Его главная поведенческая стратегия — это поиск развлечений, игры. Он катается на лопастях, прыгает по бочкам, гоняется за зайцем. Что-то упало, сломалось — не беда. Даже то, что Павел засовывает фантики от конфет внутрь дивана (и что показалось некоторым критикам «трогательным»), свидетельствует о временности его пребывания здесь. Ему убирать здесь точно не придется. Именно хаос энтропии сопротивляется упорядоченному времени Сергея.

У Сергея прямо противоположная стратегия — он должен законсервировать станцию, как он выражается, «закрывать здесь всё», чтобы всё было в полном порядке. Это выражается на уровне элементарных бытовых действий. Например, он не берет топливо из новых бочек, а сливает из старых: никто не знает, когда здесь вновь появятся люди, и нужно сделать всё, чтобы их пребывание было наиболее комфортным. Это происходит задолго до того, как он принял решение остаться. Это упорядочение не для себя — для других.

Разумеется, симпатии зрителя на стороне Сергея. На стороне временной организации, а не временной энтропии. Впрочем, зрительский уровень темпоральности не совпадает со временем ни одного из героев.

Оппозиция пятая.

Время экранное и зрительское

На экране перед нами разворачиваются события трех летних месяцев. Любопытно, что ровно столько длились съемки фильма. Еще более любопытно, что Попогребский снимал последовательно, что почти невозможно в современном кинопроизводстве, зажатом графиками, сроками, ограниченными финансовыми и техническими возможностями.

В фильме три месяца спрессованы до двух часов, что подчеркнуто центральными ускорениями. Тем не менее, этой спрессованности почти не чувствуется. Зритель постоянно подгоняет действие, которое отчаянно сопротивляется, движется крайне медленно и не всегда в ту сторону, в какую хочется публике.

Это замедление связано с несовпадением времени зрителя и персонажей. Оба героя делают не то, что ожидает от них зритель. Сергей несколько раз уезжает, невольно откладывая так называемую «обязательную сцену» — момент, когда Павел должен сказать ему о гибели семьи. Павел, в свою очередь, тянет время, отчего-то не говорит. Именно это несовпадение времен, самого процесса протекания времени у зрителя и персонажей (в первую очередь, Павла) и вызывает тот самый эффект дискомфорта, раздражения.

Недоумение многих критиков вызывало отсутствие у героя Добрыгина мотивировки. На самом деле, при ближайшем рассмотрении выясняется, что мотивировка у Павла есть. Алексей Попогребский — психолог по первому образованию, он вы-

строил психологический рисунок роли довольно тонко. У Павла не одна мотивировка — режиссер выстроил целую мотивировочную цепочку.

Сначала Павел ждет подходящего момента, ему непросто это сказать, он по-детски откладывает неприятную ситуацию «на потом».

После того, как Сергей разоблачил его с показаниями, и произошла первая серьезная стычка между ними (где, кстати, Сергей и произносит фразу «Как я провел этим летом»), Павел затаил обиду, ему неприятно, что его, как ребенка, отчитали и надавали подзатыльников. К обиде «подмешивается» страх: неизвестно, что от Сергея можно ожидать. Решимость сказать правду испаряется с каждым кадром. Желание оттянуть время возрастает.

После того, как Павел увидел «дырку в потолке» — вещественное доказательство убийства, произошедшего три десятка лет назад, к страху добавляется нежелание связываться с Сергеем — еще неизвестно, чем эта история может кончиться. Каждый новый разговор, каждая новая встреча кажутся ему рискованными. Поэтому Павел просто избегает контактов с Сергеем и по-прежнему тянет время.

После того, как по инициативе Сергея отношения несколько смягчаются, Павел продолжает хранить молчание. На тот момент он уже знает, что скоро за ними придет судно «Академик Обручев», там будут какие-то люди, они-то и расскажут Сергею о случившемся. Еще одна «детская» мотивировка — всё произойдет само собой, ничего не нужно делать, нужно только подождать. И действие вновь буксует.

Когда есть возможность соединить по радиосвязи Сергея с начальником базовой станции, Павел намеренно создает помехи (фантик от конфеты пригодился). Если сеанс связи состоится, Сергей узнает, что Павел скрывал от него информацию, не передавал радиogramму. И мало ли что может случиться до прихода «Обручева». На судне от гнева Сергея Павел может спрятаться, его могут спасти, защитить. Здесь, на станции, прятаться негде. И действие проваливается в очередную черную дыру энтропии.

После того, как Павел соврал начальнику базовой станции о том, что передал радиogramму Сергею, остается один выход — молчать, чтобы скрыть ложь. Бездействие порождает бездействие. Вплоть до второго возвращения Сергея, когда Павел выпаливает: «Ваша семья погибла!» И потом еще раз выпаливает — уже из ружья. Нервная реакция на приближение Сергея.

Таким образом, режиссер последовательно создает временной разлом между зрителем и героем. Зритель ждет движения сюжета, развития действия, а герой это действие постоянно тормозит. Точнее, герои — Сергей тоже невольно участвует в этой пробуксовке.

Любопытно, что в последние годы в российском кино появилось несколько картин, построенных по принципу последовательной деконструкции зрительских ожиданий. «Юрьев день» Кирилла Серебренникова по сценарию Юрия Арабова, «Пропавший без вести» Анны Фенченко, «В субботу» Александра Миндадзе, «Счастье мое» Сергея Лозницы — во всех этих фильмах герой делает не то, что от него хочет зритель. Не возвращается домой, не уезжает из зараженного города, не противостоит проникающему в него злу. Кажется, что герой вот-вот вскочит в последний вагон последнего поезда, и действие «покатится», но герой опаздывает и вновь сваливается в бездействие или «не то»

⁵ Там же. С. 60.



КОРШУНОВ Всеволод Вячеславович / Vsevolod KORSHUNOV

| Структура времени в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом» |

[Для воспроизведения кликните по картинке](#)

Видео 3. Фрагмент фильма Алексея Попогребского «Как я провел этим летом».

действие. Отсюда ощущение чего-то мешающего, эффект некоей неловкости и в конечном счете раздражения. Эффект, думается, намеренный. Возможно, Алексей Попогребский немного переиграл с ним, перешел за ту грань, откуда внимание части зрителей уже не возвращается. И, тем не менее, сам этот принцип разрушения ожиданий, психологического несовпадения экранного и зрительского времени кажется продуктивным и симптоматичным для современной ситуации, когда кинематограф ищет нестандартные способы взаимодействия с аудиторией.

Возвращаясь к картине «Как я провел этим летом», отметим, что к финалу от этих «расползающихся» темпоральных уровней начинается кругом идти голова. Но в какой-то момент головокружение заканчивается. Это происходит в точке развязки. Павел уезжает, Сергей остается. Младший настаивает, чтобы старший тоже поехал на материк — нужно пройти обследование. А тот прижимает его к себе — не то обнимает, не то держит в тисках: «Мне здесь надо остаться. Одному».

И мы вновь видим пейзаж. Нет людей, только мчатся облака и стремительно темнеет. Стоит уже знакомый нам дом. В крошечной мгле. И мы понимаем, что в доме никого нет. Видимо, Сергей умер. И вдруг загорается огонек. Нет, Сергей жив. И вновь мчатся облака, стремительно наступает рассвет. Здесь режиссер обманывает ожидания уже на техническом уровне. Очевидно, что после темного кадра с едва заметным огоньком должен появиться черный фон и должны пойти титры. А режиссер заканчивает на белизне снега, не на тьме — на свете.

В финале картины все эти противоречащие друг другу временные оппозиции как бы «схлопываются». В финале время одно. Это неторопливое время суровой северной природы, время внечеловеческое, космический цикл. Но теперь туда органично вписан человек. И неважно, много или мало времени он там проживет. Сумбур *разно-временности* обернулся гармоничным соположением, сочетанием, соединением. Современностью.

