



Контркоммуникативные механизмы в художественной практике кино

Л.Б. Ключева

доктор искусствоведения, доцент

В статье рассматривается роль и значение контркоммуникативных механизмов в современном кино. С этой целью предлагается развернутый анализ стратегии деавтоматизации художественной структуры в фильме А. Тарковского «Зеркало».

АННОТАЦИЯ
УДК 778.05

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

контркомму-
никативные
механизмы,
деавтоматизация
структуры,
информационная
«усталость» текста

Значимость контркоммуникативных техник

С точки зрения Ю. Лотмана (эта мысль особенно отчетливо проводится ученым в работе «Структура художественного текста») семантическое напряжение художественной структуры во многом задается диалектикой взаимодействия двух противоположенных механизмов, которые он определяет как «автоматизирующий» (коммуникативный) и «деавтоматизирующий» (контркоммуникативный).

Первый механизм стремится подчинить все элементы текста определенному правилу, превратить их в автоматизированную грамматику, выявить закон (стилевой, жанровый и т. д.), установить регламент, обеспечить соответствие. Без этого механизма в принципе невозможен коммуникативный акт, поскольку автоматизирующий механизм вводит и закрепляет в тексте правила, организующие оптимальные условия восприятия. Зритель имеет возможность соотнести данный текстовой фрагмент с некоторым культурным образцом, уже содержащимся в его памяти. Автоматизирующий механизм, опираясь на память культуры, обеспечивает преемственность процессов восприятия. Но именно этот механизм ответственен за появление в тексте стереотипов и клише.

Позволяя зрителю комфортно существовать в пространстве текста, легко ориентироваться в его структурных, сюжетных, жанровых или стилевых параметрах, автоматизирующий механизм делает текст предсказуемым, вырабатывает ощущение исчерпанности, информационной «усталости», и, в конечном итоге, ведет к затуханию жизни текста.

Для того, чтобы художественная структура могла избежать преждевременной исчерпанности и смыслового угасания, необходимо включить в работу другой — противонаправленный механизм, ответственный за системные нарушения, влекущие сбой автоматизма восприятия. Этот механизм работает на создание «семантических узлов» путем ввода в структуру текста значимых отклонений от нормативов, нарушений регламентов, образуя нестыковки, неясности, несоответствия и тем самым значительно усложняя структуру текста.

В таком случае уже не только сюжет, но сама структура делается источником новизны. Именно этот механизм инициирует конфликтные процессы в зрительском восприятии посредством значимых несовпадений текста и системы зрительских ожиданий. Возникающие нестыковки формируют очаги непонимания, инициируют появление вопросов, на которые порой не существует внутрисюжетных ответов. Можно сказать, что деавтоматизирующий механизм генерирует в тексте особые зоны смысловых аномалий и является по сути контркоммуникативным, то есть активно затрудняющим зрительское восприятие. Он выполняет те необходимые для жизни текста функции, о которых писали представители русской формальной школы, включая учение об автоматизме Льва Выготского.

Виктор Шкловский в свое время не только начал этот важнейший теоретический разговор о необходимости разработок деавтоматизирующих техник в искусстве, но и привнес в искусствоведение такое понятие, как «остранение», раскрыв способы достижения необходимых эффектов с помощью соответствующих техник «затруднения». «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так, уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки <...>. При таком алгебраическом методе мышления вещи берут счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакрованной. Мы знаем, что она есть по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. <...> И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание: приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимаемый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен;

¹ Цит. по:
Выготский Л.
Психология
искусства. М.: Изд-во
«Педагогика», 1987.
С. 55.

искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно¹.

Прием «остранения», разработанный В. Шкловским напрямую связан с теорией деавтоматизации художественных процессов, с решением одной из важнейших задач искусства, а именно, задачей достижения эффективных способов воздействия. Стратегия деавтоматизации направлена на оживление процессов восприятия, без чего невозможна эстетическая реакция. В основе деавтоматизации лежат контркоммуникативные механизмы, то есть такие способы структурирования материала, которые не связаны с задачей «комфортного» для зрителя изложения материала. Напротив, именно контркоммуникативные построения дискурса формируются очагами непонимания на пути зрительского восприятия, стимулируя семиозис.

О значимости контркоммуникативных механизмов, создающих «запруды интереса», о законе «психологической запруды» писал немецкий психолог Липпс, а теории литературы определили этот феномен понятием “Spannung”. Лев Выготский комментирует это явление: «Этот закон и этот термин означают только то, что если какое-нибудь психологическое движение наталкивается на препятствие, то напряжение наше начинает повышаться именно в том месте, где мы встретили препятствие...»².

Проблема разработки внутритекстовых механизмов, способных противостоять клишированию и автоматизму, стирающим эстетическую реакцию, волновала всех серьезных мастеров кино. Так, французский теоретик Жан Эпштейн, размышляя над качествами текста, позволяющими обеспечить и постоянно поддерживать эстетический рефлекс или собственно текстовую информативность, положил в основу своей философии кино принципы новизны, изменчивости, трансформативности, привносящие в художественную структуру качества амбивалентности, незавершенности и смысловой непрозрачности. Он составил отдельные списки приемов и фигур, деавтоматизирующих структуру. Осмысляя подобные приемы в контексте психологии, Эпштейн дает весьма актуальное описание двух методов искусства, двух альтернативных моделей. Так, в основе традиционного повествовательного искусства лежит техника, работающая по аналогии «мысль — фраза» (то есть, опирающаяся на мышление стандартными, относительно завершенными и логически связанными смысловыми блоками). В основу новой модели Эпштейн закладывает опору на «мысль — ассоциацию», находящуюся на более глубоком уровне сознания (уровне подсознания): «Она постоянно балансирует между сознанием и подсознанием. Она относит-

² Выготский Л.
Психология
искусства. М.: Изд-во
«Педагогика», 1987.
С. 150.

³ Ямпольский М. Видимый мир. М.: Изд-во НИИК, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. С. 69.

ся к сфере сна, сновидения <...> в данном случае речь идет уже не о фразах, но чаще — о самих образах, и даже весьма часто — о подлинно зрительных образах»³.

Факторы сложности, новизны, амбивалентности, блокируя процессы восприятия, разрушают стереотипы прошлого восприятия, провоцируя перцептивные конфликты, и создают, таким образом, активную внутритекстовую среду, необходимую для поддержания информативности текста.

Лев Выготский определяет такие свойства текста как «аффективное противоречие» и видит в этом «удивительный психологический закон» художественных структур: «Я говорю — удивительный, потому что всей традиционной эстетикой мы подготовлены к прямо противоположному пониманию искусства: в течение столетий эстетики твердят о гармонии формы и содержания, о том, что форма иллюстрирует содержание, и вдруг мы обнаруживаем, что это есть величайшее заблуждение, что форма воюет с содержанием, борется с ним, преодолевает его и что в этом диалектическом противоречии содержания и формы как будто заключается истинный психологический смысл нашей эстетической реакции»⁴.

⁴ Выготский Л. Психология искусства. М.: Изд-во «Педагогика», 1987. С. 155.

Ю. Лотман обращает внимание на тот факт, что художественные структуры отличаются от нехудожественных, например, научных текстов, прежде всего, принципиально иным отношением к «ошибкам». Для научных текстов — ошибка, это то, что недопустимо. В искусстве под «ошибкой» мы можем понимать значимое отклонение от правила, канона. В таком случае вся история искусств предстает как изначальная нацеленность на «ошибку», поскольку эта история есть не что иное, как нескончаемая борьба с установившимися нормативами и канонами. «Отклонение от правил — есть закон художественных структур», — делает вывод Ю. Лотман. То, что немисливо для нехудожественных коммуникативных систем, где любой внесистемный материал снимается, ибо ошибка есть шум, искажающий значение, в художественных системах — обретает статус закона. Если грамматика нехудожественных систем задана наперед для всех участников коммуникации, что исключает создание окказиональных моделей и информативность самой грамматики, в художественных системах — именно организация языковых механизмов может стать генератором незатухающей информативности и непредсказуемости текста. В свое время А. Тарковский заметил: «Ясно, я могу быть обвинен в непоследовательности. Когда как художник следует принципам или нарушает их <...>, я начинаю восхищаться тем, что мои собственные правила не стали для меня принуждени-

⁵ Tarkovsky, Andrey. *Sculpting in Time*. London. 1989. P. 216.

ем»⁵. Все творчество А. Тарковского связано с деавтоматизирующими техниками, но только фильм «Зеркало» реализует принцип деавтоматизации как структурообразующий, определяющий специфику всей его эстетической системы.

Уникальность синтагматической структуры фильма «Зеркало»

В фильме «Зеркало» А. Тарковский настолько полно и последовательно проводит стратегию деавтоматизации, что в определенном смысле превращает фильм в тотальную аномалию. Здесь каждая новая последовательность по-своему «опровергает» логику предыдущей. Здесь всякий раз авторский выбор делается в пользу непредсказуемого, а доминирующим режиссерским приемом становится «ложный» знак (одно вместо другого). Здесь каждый элемент «не равен себе» и вся структура фильма пронизана потоками подвижных ускользающих от определения коннотаций.

Если говорить о характере взаимодействия автоматизирующего и деавтоматизирующего механизмов, в «Зеркале» налицо доминирование контркоммуникативного механизма, направленного на деавтоматизацию всех художественных процессов. Здесь практически отсутствует установка на инерцию структуры, каждый новый сегмент дается как новое решение — через перцептивный конфликт, как несоответствие ожиданиям, что стратегически приводит к разрушению самих контуров ожидания, к утверждению непредсказуемости как основного конструктивного принципа.

Главный конституирующий принцип структуры может быть определен как принцип зеркальности, множественности отражений. Основным приемом композиционного сочленения фильма выступает так называемый «ложный знак», который, в свою очередь, является способом деавтоматизации структуры, так как проецирует неизбежные «конфликты» восприятия, активизируя тем самым зрительскую эстетическую активность.

Имея целью исследование особенностей синтагматической структуры фильма, выявим в кинотексте 24 последовательности со следующими условными названиями:

1. «Пролог» — (1–5 кадры).
2. «Знакомство» (6–14 кадры).
3. «Сокровенное» (15–17 кадры, частично 18 кадр).
4. «Пожар» (19, 20 кадры).
5. «Сон 1» (21–23 кадры).

6. «Видение 1» (24–27 кадры).
7. «Разговор по телефону» — (29 кадр).
8. «В типографии. Возможная ошибка» (30–54 кадры).
9. «В доме у Алексея» — (56–97 кадры, всего 41 кадр).
10. «Воздухоплавание» (98–106 кадры).
11. «Сквозь века о России» (111–116 кадры).
12. «Воспоминание: детство, война» (118–136 кадры).
13. «Рефлексии о войне» (137–193 кадры).
14. «Встреча с Отцом» — (194–201 кадры).
15. «У отца» — (202–204 кадры).
16. «Память. Вхождение в реальность сна» — (205–206 кадры).
17. «Воспоминания о главном сне» — (205–212 кадры).
18. «Визит к докторше» — (213–244 кадры).
19. «Душа сквозь тело» — (245–247 кадры).
20. «Ожидание длиною в жизнь» — (249–250 кадры).
21. «Алексей» — (251–252 кадры).
22. «Предопределенность» — (253 кадр).
23. «Зеркальная проекция. Принятие Судьбы. Притяжение Смерти» — (254–257 кадры).
24. «Прощание, или Поглощающее Зазеркалье» — (258 кадр).

Рассмотрим аспекты, наиболее значимые с точки зрения общей дискурсивной стратегии, в основе которых лежат контркоммуникативные механизмы.

1. Особенности пролога (заикающийся юноша на приеме у врача). Содержание эпизода — попытка зафиксировать уникальный опыт, запечатлеть невидимые глазу психические процессы. Стержень эпизода — фиксация перехода невидимой семантической границы: через предельную собранность и максимальную

«Пролог»



внутреннюю концентрацию — в мгновенное исцеление от недуга, из переживания своей неадекватности и ущербности — в ощущение свободы и силы. Эпизод пролога оборачивается скрытой притчей, спрятанной в одежды научно-популярного кино. Используется принцип — «одно вместо другого». Документальная стилистика эпизода камуфлирует притчевую структуру (техника «ложного знака»).



«Знакомство»

2. **«Знакомство»** — «псевдозавязка» (Маша и доктор). Эпизод снят в режиме традиционно-повествовательного кино, идентифицируется как сюжетная завязка, содержащая интригу, которая, однако, не получит никакого дальнейшего развития — «ложный знак» — заведомое нацеливание зрителя на сюжетную конструкцию, которая не получит подтверждения.

3. **«Сокровенное»** (проход героини сквозь территорию сада

под чтение стихов) — смещение в символическое пространство, высвобождение поэтической стихии. Автономия поэтического. «Провисание» едва намечившейся сюжетной линии. Включение кодовых контрапунктов и коллизий, провоцирующих неизбежность перцептивного конфликта при восприятии. Необходимость актуализации новых кодов: документальные коды «снимаются», коды традиционного повествования подвергаются риску, («провисают»), их место занимают поэтические коды, генерирующее поле символического.

4. **«Пожар»** (мать сообщает детям о пожаре, и далее мы наблюдаем за этим событием) — «ложный знак»: событие, которое выдает себя за сюжетное, оборачивается камуфлированным авторским дискурсом. Медитативная структура эпизода преобразует внешний факт во внутреннее событие.

5. **«Сон»** — портал в символическое пространство. «Провисание», истончение сюжетной горизонтали. Структура интроспекции — «выворачивание глаза» во внутреннее пространство. Ситуация удвоения, отделения ипостасей: «Я» как наблюдатель, и «Я» как действователь. Идентификация с тем, кто «видит». Усложнение структуры задает новые параметры восприятию. Нарращивание символических кодов.

6. **«Видение»** — высвобождение символической стихии. Первая «атака» Зазеркалья. Разрыв мимесиса. Ситуация перехода из сна в видение выявляет различие в фактурах, сигнализируя иную глубину «погружения». Закрепление линии «расщепления — удвоения» «Я» на подструктуры наблюдателя и действователя. Некое «Я» на внутреннем экране видит сон, в котором мальчик (действователь) буквально «входит» в «видение», и начинает самостоятельно ощущать открывающееся пространство, проецируя еще

один внутренний экран. Зрительское «видение» опосредуется двумя суммированными «экранами», как бы вложенными один в другой. Процесс погружения в глубины подсознания некоего «Я» отслаивает другого, кто «смотрит», в том числе и в «смотрящего».

Зазеркалье «материализует» фантомы и наделяет их энергией всматривания, автономным существованием, способностью к постижению другого мира и нацеленностью на «контакт». «Я» наблюдателя оказывается фокусом наблюдения из внутреннего симметричного мира.

Происходит дальнейшее усложнение структуры, в частности, введение кодов thriller требует от зрителя новых усилий, связанных с перекодировкой восприятия и формированием новых гипотетических конструкций.

7. «Разговор по телефону» (Алексей и мать) — функция фиктивного «склеивания» сюжетной горизонтали. Обозначение героев и конфликтов на вербальном уровне. Структура фильма предъясняет невидимых персонажей, их незримое присутствие и действие. Главный герой — тот, чьими глазами мы видим, чей голос — слышим, но сам он — не становится объектом наблюдения для камеры. Таким образом, задается личный субъективный модуль повествования — от первого лица, что оборачивается новым и значительным усложнением структуры.

8. «В типографии. Возможная ошибка» — большой сюжетный блок, являющийся автономным сюжетным ответвлением, приводящим к «искривлению», усложнению сюжета, следствием чего является возможность неоднозначного и даже ошибочного «прочтения», когда главной героиней фильма видится Маша. Возникает ситуация, когда главное и второстепенное, структура и подструктура меняются местами (ситуация вновь может быть осмыслена в категориях «ложного знака»).

Текстовый блок воспринимается как предельно насыщенный действием. Однако эта проявленная и ощущаемая динамика, ее особая «действенность» имеет природу несюжетную. Это скорее «действие — характеристика», «действие — индекс», служащие расшифровке образов героев и времени, в котором они живут. Линия Матери как значимое автономное сюжетное ответвление.

«В типографии.
Возможная ошибка»



9. «В доме у Алексея» — новое сюжетное ответвление, претендующее на автономию, — линия семьи Алексея — ветвь, относящаяся к его жене и сыну. Здесь имеет место значимый процесс интегрирования принципа зеркальности в сюжет. Структура фильма отслаивает два семейных треугольника: 1) Отец — мать (Маша) — Алексей (сын) и 2) Алексей (отец) — Наталья (мать) и Игнат (сын). Треугольники симметричны и зеркально повторяют друг друга. В каждом треугольнике — утрата центров — пустующее место «отца», что радикально меняет качество отношений на осях «мать — сын». В обоих случаях отношения строятся вокруг травмы, отсутствия, неполноты. Структура этого блока активно вводит психологические (психоаналитические) коды, что задает новые параметры восприятию фильма. Кроме того, синтагма «В доме у Алексея» отслаивает второстепенную сюжетную «ветвь» — «Испанские характеры» и ее «отросток» — «Испанскую трагедию» (названия даются эмпирически в целях анализа). Соответственно, структура фильма в этой части претерпевает новые серьезные усложнения. Если ветвь «Испанские характеры» прорастает буквально из внутрикадрового пространства (в доме Алексея, где в сцене объяснения между Алексеем и Натальей камера неожиданно обнаруживает присутствие целой компании колоритных испанцев), то «испанская трагедия» реализуется как документальная хроника. Таким образом, эпизод строится по принципу геральдической конструкции, вводя новые темы и новые системы репрезентации (коды игрового кино, коды документального кино). Кроме того, выраженный колорит «испанских характеров» генерирует свой собственный дискурс, образуя коллизию с дискурсом авторским, ощутимо отличаясь от него повышенной публичностью, экзальтированностью и экспрессивностью изложения материала.

«В доме у Алексея»



Так возникает дискурс в дискурсе, репрезентация внутри иной репрезентации. Все это придает «испанскому» эпизоду видимость значимого сюжетного ответвления, когда на самом деле эпизод является квазисюжетным образованием, лишь затрудняющим, тормозящим развитие сюжета (реактивная функция). Вновь «ложный знак» или система «ложных знаков», увлекающая зрителя по ложной траектории восприятия.

10. «Воздухоплавание» — документальная фантазия, выстроенная по законам поэтической структуры, пробуждающей ассоциативные ряды. Разрыв сюжета, очередной «сбой» в системе зрительского ожидания (очередной конфликт восприятия). Необходимость поисков и самостоятельной надстройки новых кодов.



«Сквозь века о России»

11. «Сквозь века о России» — новое сюжетное ответвление. Линия Сына. Игнат (сын Алексея) безусловно, является героем данной синтагмы. Он — носитель особых сверхсенсорных способностей, медиум, призванный транслировать нечто очень важное. Это «особо важное» реализуется как интертекстуальная цитата, через апелляцию к гению русской культуры — А. Пушкину («из письма к Чадаеву») и представляет собой высказывание об особой миссии России. Структура текста, таким образом, размыкается в культурно-историческое пространство. При этом все событие «смещается» в символическую площадку. Ничем непримечательная квартира Натальи и Игната неожиданно трансформируется (путем переакцентировки элементов внутрикадрового пространства) в «особое» место, где возможен особый контакт. Символическое незаметно исподволь проникает в пространство кадра и, стремительно расширяясь, полностью меняет его индексальность. Актуализация символического, введение в структуру текста культуры и истории как интертекстуальной цитаты становятся очередным барьером на пути линейного восприятия текста.

12. «Воспоминание: детство, война» — ниточка сюжета с реверсивным временем. Актуализация структуры памяти. Воспоминания проецируются как внутреннее видение не фокализуемого камерой «Я» героя (Алексея). Однако сама структура воспоминаний носит вполне конкретный событийный характер, смещая восприятие в сторону схематики традиционного повествования. Очередная перенастройка восприятия.

13. «Рефлексии о войне» — «документальные» фантазии на тему о войнах, структурированные как поэтические ряды. Разрыв сюжета. Очередной перцептивный шок при восприятии.

Последовательность может быть рассмотрена как медитация на тему войны. Структура синтагмы проецирует некий центр, ответственный за визуальные ряды. Авторское «Я» свободно парит, переходя от воспоминаний к медитациям и рефлексиям.

14. «Встреча с Отцом» — символическая реализация вечной темы тоски сына по Отцу, переводящая сюжет в структуру, которую мы определим, как *Большую Синекдоху*. Под этой фигурой мы будем понимать очень важный для текста метод раскрытия *Невидимого* сквозь видимое, когда «видимое» реально переживается нами как часть «Существующего Невидимого», его эманация. Линия «отец — сын» (Алексей). Событие реализуется в двух планах одновременно: в реальном (как воспоминания Алексея) и мета-



«Встреча с Отцом»

физическом, как чаемая встреча с Богоотцом. Второй план задается как интертекстуальная цитата через мотив личности Леонардо да Винчи и музыку И.С. Баха. Структура эпизода рождает ощущение проявления *Скрытого* в видимом, ощущение, что в кадре мы видим лишь физическое отражение, «тень» *События* встречи с Отцом и буквально «проживаем» глубину и остроту нездешних чувств и ощущений.

15. «У отца» — сюжетная ниточка, проекция встречи «сын — Отец», но по «заниженному» образцу, корреляция с предыдущим эпизодом. Линия «отец (Алексей) — сын (Игнат)». Зеркальность конструкции.

16. «Память. Вхождение в реальность сна» — осуществление связи по комментарию при полном сюжетном разрыве. Фигура временной реверсии (время движется вспять). Структура «выворачивания глаза»: актуализация (визуализация) внутренней реальности «Я» героя. Принцип удвоения: невидимый герой (наблюдатель) видит себя в детстве.

17. «Воспоминание о главном сне» — Символическое пространство — визуализация сферы подсознания. Актуализация психоаналитических кодов. Энергетика эпизода — в настойчивом продвижении малыша в пространстве сна. Малыш достигает границы своего дома, но не может открыть дверь. Логика дискурса эпизода сна рождает отчетливое ощущение невозможности пересечения заветной границы. Мальчик обречен

навсегда оставаться снаружи своего дома. Но как только он уйдет, дверь распахнется сама. Оттуда, изнутри этого непостижимо-недостижимого пространства выходит собака (психопомп). И на пороге мы видим мать. Невероятное притяжение и невозможность войти в притягивающее пространство переживаются как тоска и утрата. Ситуация удвоения еще более усложняется: «Я» видящего сон (наблюдатель) видит себя в детстве (действователь) и продолжает наблюдать события сна после того, как мальчик уходит.

Структура сна реализует идею Зазеркалья как антимира, существующего по своим законам. Эпизод целиком решен в режиме автономии дискурса. В очередной раз под угрозу поставлена непрерывность и внятность сюжетной горизонтали, что вносит неуверенность и замешательство в процесс восприятия, который полностью переводится с понятийного на ассоциативный уровень.

18. «Визит к докторше» — иллюзия реабилитированной повествовательности. Большой сегмент, реализующий сюжетное ответвление — линию «мать — сын» (Алексей в детстве). Синтагма структурирована как целостное событие: момент прихода (завязка), ситуация внутри дома (развитие событий) и уход (развязка) — внешне все соответствует законам традиционного повествовательной логики. Однако эта внешняя схожесть постепенно разрушается неотступным «прорастанием» символического внутри повествования. Внутри сегмента — очень важный эпизод с зеркалом, связанный с актуализацией Зазеркалья, посредством дискурсивной фигуры, рождающей ощущение обратимости перспектив. Можно говорить о «захвате» повествования символическим, дискурсивным.

В эпизоде «У кровати младенца» использован принцип, который мы обозначим как «наведенное» зеркало. Маша и Игнат, оказавшиеся в светелке, где царит младенец, словно насильно удерживаются перед наведенным зеркалом всеокутывающей, распространяющейся вширь и повсюду любви, с ужасом наблюдая, как им теперь видится, уродливую «некрасивость», неухоженность и запустелость своих собственных отношений. Сцена с петухом из бытовой, анекдотичной стремительно сдвигается в символическую, темную, в которой — жало смерти почти коснется Маши и неожиданно спроецирует видение, где мать и отец окажутся вместе. Они вместе, потому что ей, Маше, очень плохо. Эти мощные сдвиги структуры, выявляющие разность фактур, окончательно «демаскируют» ложную повествовательность сегмента, которая оказывается буквально продавленной, изрешеченной натиском символического.

19. «**Душа сквозь тело**» (погруженная в себя Маша и звучащие стихи) — очередной перцептивный конфликт. Автономия поэтического слова. Истончение сюжетной горизонтали. Внутренний мир Отца являет себя через поэтическое слово, обитающее во внутреннем мире Матери. В свою очередь эти взаимовложенные миры сосредоточены во внутреннем мире их сына — Алексея, по-своему переживающего «слитие» этих миров.



«Ожидание длиною в жизнь»

20. «**Ожидание длиною в жизнь**». На сюжетном уровне мы видим следующее событие: мальчик спешит сообщить женщине, что коптит керосинка. Женщина никак не реагирует. Всё! Запускается механизм блокировки зрения: мы видим женщину, сидящую спиной, и лишь в конце второго кадра последовательности женщина поворачивается лицом к камере. Перцептивный шок возникает как реакция на неожиданную подмену, очевидное несоответ-

ствию. При совпадении многих элементов (корреляция с последовательностью «Знакомство»): те же дети, дом, ограда, опушка леса, та же поза спиной сидящей женщины, кадр предъявляет «различие», которое переворачивает и опрокидывает всю логическую цепочку соответствий. Вместо Маши перед нами — пожилая женщина, зазеркальная проекция, фантом, впервые возникший в кадрах видений. Эта внезапная подмена, связанная с «путаницей» возрастов производит ошеломляющий эффект, рождая комплекс противоречивых чувств, актуализируя ассоциативный шлейф, проецируя тайну, загадку, чья разгадка возможна лишь в сфере символического мистического опыта. Перцептивный шок, актуализация Зазеркалья. Нарастивание смысловой темноты. Выпадение сегмента из структуры личного модуса. Принципиальная несоотносимость сегмента с кадрами — проекциями Алексея. Активизация антимира.

21. «**Алексей**» — ключевая для структуры фильма последовательность. На сюжетном уровне ситуация выглядит следующим образом: некто болен (очевидно, осложнение после ангины). К нему вызван врач. У постели больного — две женщины. Между ними завязывается обмен репликами. Предельно простая ситуация превращается в кадре в уравнение со многими неизвестными.

Странный доктор нам незнаком, его мы видим впервые. Что касается женщин, то непонятен их статус. Мы узнаем в одной из них таинственную Незнакомку, по просьбе которой Игнат читал выдержки из письма А.С. Пушкина, она исчезла также внезапно, как и появилась, оставив после себя лишь испарившееся на глазах пятно на столе от чашки с чаем. Да и «женщина с шитьем» весьма смахивает на компаньонку зазеркальной визитерши. Кто они? — люди или фантомы, дальние родственницы или гостя из прошлого столетия? Все нити последовательности, как повествовательные, так и структурные, стягиваются к «центральной», но, по-прежнему, визуально неразличимой фигуре большого мужчины, в котором мы узнаем Алексея (узнаем по голосу, поскольку, детализируя изображение, камера по-прежнему скрывает от нас лицо героя). Последовательность ставит вопрос о статусе главного героя. Главным героем, безусловно, является именно взрослый Алексей (человек, которого мы не видим), а не Маша или Наталья, Алексей (в детстве) или Игнат, которых мы видим, и жизни которых оказываются переплетенными вследствие драматургических пересечений в отражениях наведенного «зеркала» режиссерского дискурса. Имеет место фиктивное склеивание кажущихся несовместимыми уровней. Частичная фокализация главного персонажа. Мы видим того, чье внутреннее пространство мы постигали все это время. Осознание структуры фильма как феномена раскрытия психической реальности. Частичная



«Алексей»

фокализация персонажа (мы не видим его лица) означает смену модусов с личного на неличный, нейтральный, что является радикальным сдвигом в структуре. Особый статус персонажа — он у черты, отделяющей мира (болен и может умереть). Алексей — смысловой центр, стягивающий к себе все механизмы текста и как бы оказавшийся вне структуры, над ней. Поздняя кульминация фильма почти совпадает с финалом.

22. «Предопределенность» — стремительная реверсия. Он и она. Момент любви. У самой развилки судьбы. И над ними — невидимая тень неминуемого угасания чувства и разрыва. Мы видим Отца и Мать вместе (а это случается дважды на протяжении фильма), но мы видим их в момент близости, когда вопрос «кого



«Предопределенность»

ты больше хочешь, мальчика или девочку?» звучит как бесконечно ожидаемое признание в любви. Однако есть что-то в строе кадра, что не позволяет нам ощутить его тональность как тональность счастья и любви. Напротив, отчетливо и определенно мы ощущаем неосуществимость счастливой развязки, невозможность разделенного чувства. Мы ощущаем обреченность этой пары и невыразимую тоску. Шлейф

смыслов рождается внутри тревожно-волнующего музыкально-го строя и усиливается в полуулыбке и взгляде Маши.

23. «Зеркальная проекция. Принятие судьбы. Притяжение Смерти» — данная последовательность может быть интерпретирована как проекция предыдущей последовательности. «Предопределенность» как видение героини. Однако структура оказывается усложненной тем обстоятельством, что обе эти последовательности целиком лежат не в сюжетной плоскости, но в сфере символического, и «объясняя», мотивируя содержание кадров субъективными переживаниями героини, мы лишь расширяем сферу символического, переносим в ирреальное привычную логику реального. Реальное и ирреальное меняются местами. Мы больше не знаем, где реальность, где Зеркало, и где Зазеркалье. Наступление символического. Актуализация Зазеркалья.

24. «Прощание, или Поглощающее Зазеркалье». Начальная ситуация кадра: движущиеся на общем плане (из глубины) фигуры детей, ведомых пожилой женщиной. Это движение «из глубины» прочитывается как «наступление» Зазеркалья. Пожилая женщина, фантомная проекция, впервые «порожденная» Зазеркальем в последовательности «Видение» перехватывает повествовательную нить, увлекая за собой не только детей, но и всю смысловую конструкцию фильма. Структура фильма, актуализировав Зазеркалье, возвращает повествование в пространственно-временную точку начала фильма, как бы спроецировав «взгляд» из Зазеркалья. Путешествие в глубину памяти увлекает к невидимой границе поверхности Зеркала, откуда открывается поток встречного движения. Два измерения сходятся на поверхности невидимой границы. «Реальное» и ирреальное смешиваются, сплетаются, прорастают друг в друга. И так же

переплетаются два уровня, два способа реализации «высказывания» — повествование и дискурс, реализуя идею взаимопроникновения и взаимодействия миров. Движение персонажей из глубины кадра символизируется и «прочитывается» как актуализация Зазеркалья. Передача энергии движения от персонажей камере есть символическое воздействие Зазеркалья на повествующий дискурс. Переплетение повествовательных и дискурсивных стратегий сменяется «сворачиванием»: отъезд камеры сворачивает предмет в точку, затухание музыки сворачивает звуковой ряд... а буквально заполонившие кадр темные стволы деревьев окончательно сворачивают повествовательное про-



«Прощание, или
Поглощающее
Зазеркалье»

странство кадра, погружая его в сферу всемогущего дискурса. Вслед за удаляющимися человеческими фигурками само Повествование поглощается, «засасывается» непостижимой глубиной, что открывается за поверхностью Зеркала. Окончательная обратимость миров. Возрастание, распространение и разрастание зазеркального антимира и окончательное поглощение им мира физического видимого.

Нами выявлены следующие способы деавтоматизации структуры в фильме А. Тарковского «Зеркало»:

- Технология «ложного» знака.
- Стратегия «продавливания» сюжета дискурсивными механизмами.
- Стратегия актуализации дискурса внутри повествования — «размывание» сюжета.
- Структура фильма носит нелинейный характер (переплетение раздерганных разнофактурных нитей) и развивается по своим собственным законам.
- Акциональная цепь репрезентирует разрывы, изъяны, структурные узлы, «ложные» образования, обрывы, неожиданные ответвления.
- Сложнейшая гетерогенная «текстура» фильма ставит сюжет в режим риска, с угрозой окончательного разрыва.

Наконец, еще одним важным механизмом деавтоматизации структуры является установка на постоянную смену систем репрезентации.

Резюме

Именно деавтоматизирующие контркоммуникативные механизмы определяют уникальную художественную структуру фильма «Зеркало». Эта структура строится по принципу неустойчивости и непредсказуемости, внутри которой действует установка на постоянную смену доминант, кодовые коллизии, конфликт, актуализацию разрыва, зияния, отсутствия, «ошибку». Структура задает такой режим восприятия, при котором зритель вынужден активно взаимодействовать с текстом. Эта активность реализуется как:

а) необходимость поиска новых кодовых систем, надстраивания параллельных кодов, переключения из одной доминирующей системы репрезентации в другую;

б) способность удерживать в актуальном состоянии весь текст, мобильно «перемещаться» в сложной системе внутритекстовых корреляций;

в) необходимость оптимизации ассоциативного мышления, продуктивного воображения, настроенность на восприятие логики символов;

г) способность самостоятельно заполнять разрывы сюжета, мыслить «открытыми» парадигмами, «читать» сверх сюжета и т. д.

Таким образом, отслеживание контркоммуникативных стратегий в структуре дает возможность войти в смысловое измерение фильма, интерсубъективную сферу дискурса и выявить наиболее проблемные зоны того сложного коммуникативного взаимодействия авторской логики и зрительского восприятия, которые инициируются фильмом. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Изд-во «Педагогика», 1987. — 344 с.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: «Искусство-СПБ», 1998. — 704 с.
3. Шкловский В.В. Искусство как прием // Поэтика: сборники по теории поэтического языка: вып. 1–2. — Петрозград: Опояз, 1919. — 173 с.
4. Tarkovsky A. *Sculpting in Time*. — London, 1989.

REFERENCES

1. Vygotsky L.C. *Psichologija iskusstva [The psychology of the Art]*. — M.: Pedagogika, 1987. — 344 p.
2. Lotman U.M. *Ob iskusstve [About the Art]*. — SPb.: "Iskusstvo-SPB", 1998. — 704 p.
3. Shklovsky V.B. *Iskusstvo kak priem [The Art is like a Form] // Poetika: sborniki po teorii poeticheskogo jazyka: vyp. 1–2*. — Petrograd: Opojaz, 1919. — 173 p.
4. Tarkovsky A. *Sculpting in Time*. — London, 1989.

Countercommunicative Mechanisms in the Artistic Practice of Cinema

Lyudmila B. Klyueva

Doctor (Art), Associate Professor

UDC 778.05

ABSTRACT: This article deals with one of the actual for modern cinema problems concerning the role of countercommunicative mechanisms in artistic practices. Though this problem was brought up by representatives of Russian Formal school times ago, first of all in the works of V. Shklovsky and then L. Vygotsky and later developed in the works by Y. Lotman, it seems still remaining an obscure place in our film studies.

The main task of the author of the article is not to once more declare the meaning of countercommunicative mechanisms which further the processes of optimization of spectator's perception, changing it up to really ecstatic, turning all those processes as the struggle with the auteur's language, getting over the complexities of the artistic system and trying to disclose it. The task is to move this problem from theory to practice. For this purpose, the auteur puts forward widening analysis of the composition's structure of one of the most complicated item in the world cinema, that is *The Mirror* by A. Tarkovsky. The director so fully and consistently pursues the strategy of deautomation, that in some senses this film turns out total text's anomaly. Analysis of the composition's structure proves, that just deautomatic countercommunicative mechanisms determine the original and unique structure of this film, helping to overcome inertness of the structure and starting the processes of renewing.

KEY WORDS: countercommunicative mechanisms, de-automatization of structure, information "tired" of the text