



Съемка батальной сцены в фильме «Война и мир». Фильм режиссера С. Бондарчука предстал как эпопея русской жизни в период Отечественной войны 1812 года, где мастерски показаны масштабные батальные сцены благодаря применению новаторской панорамной съемки полей сражений

проекта. Малькольм Макдауэлл сыграл старого князя Николая Болконского, а Бленда Блетин – Марию Дмитриевну.

Говорить о соблюдении исторической достоверности в этой версии не приходится. Достаточно сказать, что в сцене первого бала Наташи звучит музыка советского композитора Арама Хачатуряна, сочиненная примерно полтора столетия спустя после того, как происходит данный эпизод. Появляется в кадре и петербургский храм Спаса-на-Крови, который никак не мог находиться... в Москве в начале XIX века, потому что был построен в северной столице в конце того же века.

Современную европейскую телеверсию «Войны и мира» можно вполне сделать пособием для тех, кто захочет знать, КАК НЕ НАДО экранизировать русскую литературу. Речь идет даже не о расхождениях с текстом гениального первоисточника. «Мысль народная» исчезла в новейшем сериале куда-то на периферию того, что видит телезритель в рамке экрана. Масштабность видения Толстого не только отдельной судьбы человека, но и целой страны, оказалось неуместной там, где любовные страсти вышли на первый план. Несомненно, что эти ветви сюжета «Войны и мира» должны присутствовать на экране, но вряд ли их можно понять и постигнуть в отрыве от того, как повлияла на судьбы каждого из героев – Пьера, Андрея, Наташи – драма 1812 года.

XX век свои отношения с «Войной и миром» закончил. Отношения гениального текста Толстого с наступившим веком еще только начинаются. ■



«Я – фильм» или «фильм – погружение» как особый тип постмодернистского путешествия. Стратегия языка

Л.Б. Ключева

кандидат искусствоведения

*Этой ночью я видел во сне реальность.
Какое же облегчение я испытал, когда проснулся!*
Станислав Ежи Лец

АННОТАЦИЯ

Данная работа посвящена исследованию специфической структуры фильма, характерной для постмодернистского «письма». Структуры «я – фильм» или «фильм – погружение» – с точки зрения использования медитативных техник в качестве структурообразующих и смыслонесущих факторов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

постмодернистский менталитет, «я – фильм», «фильм – погружение», медитативные техники, экранная суггестия, «инсайт», авторская инстанция, трансцендентный наблюдатель, «различение», «янтра», постмодернистское «письмо», симулякр, деструкция мимесиса, отсутствие реальности

Одним из ключевых понятий, адекватно отражающих типичное для постмодернистского менталитета переживание себя и мира, является путешествие. В свое время Жан Бодрийяр провозгласил путешествие не просто излюбленным постмодернистским жанром, но неотъемлемым родовым качеством постмодернистской реальности, характеризующим постмодернистское состояние как таковое.

Если классическое путешествие – это, прежде всего, способ оказаться в другом месте, раздвижение границ внешнего мира и перемещение в пределах этого мира в поисках новых открытий и новых территорий, то постмодернистское путешествие, как правило, погружение «вовнутрь», путешествие, если так можно выразиться, «вывернутого внутрь глаза».

Постмодернистское путешествие – есть проживание особого опыта осциллирующего сознания: выходов из себя, взлетов и зависаний в «иных» пространствах, скольжений сознания между «здесь» и «там» по лабиринтам внутренних переходов и интервалов между ощущениями и впечатлениями.

Постмодернистское путешествие – это опыт бесконечной разборки и сборки миров внутри себя.

В общем контексте постмодернистской эстетики со свойственной ей «патологической замороженностью бессознательным» (Сарупа) – на наш взгляд симптоматично

и закономерно – движение кинематографического языка в сторону актуализации медитативных техник. В случае реализации фильмом структуры «погружений» медитативные техники становятся основными смыслопорождающими и структурообразующими механизмами.

С медитативными техниками связана совершенно особая суггестия экранного мира. На самом деле, разговор об экранной «суггестии»¹ возник не сегодня. В свое время французский теоретик кино Жан Эпштейн утверждал, что кино «психично», и подчеркивал изначальную гипнотическую природу этого искусства: «Режиссер сначала внушает, потом убеждает, потом гипнотизирует. Пленка – есть лишь связующее звено между этим источником нервной энергии и залом, вдыхающим ее излучение. Вот почему наиболее воздействующие жесты на экране – это нервные жесты»².

Кино, по мнению Эпштейна, создает совершенно особый режим работы сознания, в основе которого лежит механизм гипнотического воздействия, вызывающий столь сильное и необычное состояние, которое мы непременно желаем повторить, ибо «оно становится чем-то вроде потребности табака или кофе. Либо я получаю свою дозу, либо нет»³.

Теоретик рассуждает о «жажде гипноза» как о сильнейшей потребности человека, отмечая, что «жажда гипноза, гораздо более могущественная, чем привычка к чтению, потому что последняя гораздо меньше меняет функционирование нервной системы»⁴.

Жан Эпштейн сумел не только интуитивно прочувствовать и теоретически описать этот важнейший аспект природы кино, именно ему принадлежат и первые опыты практической реализации суггестивных техник на экране. Пример тому – фильм Жана Эпштейна «Хозяин ветров».

В основу фильма положена история, не лишенная элементов мистики. Молодая женщина провожает мужа-рыбака в море и проводит часы ожидания за прялкой. Между тем подымается ветер, и море начинает штормить. Женщина волнуется, и это волнение особо усиливается, когда дверь открывается «сама собой», что немедленно истолковывается как плохая примета. Женщина идет к старику, якобы наделенному особой способностью управлять стихией. Старик не сразу соглашается, но затем вынимает из стенового шкафа стеклянный шар и начинает на него дуть. Манипуляции над шаром как бы иницируют затихание ветра. Шторм прекращается, и молодая женщина встречает своего мужа. Такого рода фа-

була изначально предполагает проработку мистической линии, и с большой вероятностью можно было бы предположить, что режиссер сюжетно пропишет, детализирует и усилит именно этот фильмический⁵ аспект.

Между тем внимание режиссера сосредоточено отнюдь не на мистическом характере фабулы. История волнительного ожидания молодой женщины своего мужа-рыбака претворится в фильме в некую условную границу, рамку, каше, внутри которого режиссер-наблюдатель визуализирует завораживающую картину исследуемого им загадочного языка природы.

«Хозяин ветров» – это своеобразный фильм-эксперимент, образец «чистейшей фотогении». Настоящий материал фильма – неуправляемая живая стихия моря, живущая по своим внутренним имманентным законам. Суггестия фильма – пульсирующая динамика движущейся стихии, сотканная из планов изменчивых подвижных состояний. Перед нами образец фотогении, рождающейся каждую секунду, ибо каждую секунду на экране – новый образ играющей стихии, проявляющий новые черты и рождающий новые чувства.

Фильм Эпштейна – уникальный опыт «вчитывания» в мистический текст природы, «драма», разыгрываемая на поверхности «лица» воды. Это своеобразный уникальный «крупный план» физиогномики стихии, бурная визуальная «драма под микроскопом», отыгрывающая всю амплитуду изменчивого «мимического текста»: от тихих нейтральных планов морского побережья до бурного «гнева» стремительно набегающих и мрачно грохочущих волн. Смена ракурсов, логика дистрибьюции точек зрения, виртуозные панорамы, драматургия освещения, звуковая партитура (шум моря, ветер, мелодия, которую ведет тихий женский голос), особый монтажный ритм создают завораживающее зрелище, обладающее несомненным гипнотическим эффектом. В каком-то смысле задачей режиссера было создание иллюзии управления стихией при минимальном использовании трюков и максимальном использовании собственно натурных съемок.

Эпштейн выстраивает логику сменяющих друг друга суггестивных планов. Он буквально «пишет» «визуальными словами» ночную драму неожиданно разыгравшейся и теперь угасающей на глазах бури. Этот опыт «говорения картинками», «говорения пейзажами» – есть опыт погружения зрителя в глубины чувственных переживаний, где смутно угадывается, пробуждается, но еще не формулируется ответное слово.

О сновидческой гипнотической природе кино и «предсновидческом состоянии сознания зрителя» писал венский

¹ «Суггестия» – англ. suggestion – сила внушения, гипноз. – прим. авт.

² Эпштейн Ж. Укрупнение. Из истории французской киномысли, М. 1988, с. 100.

³ Эпштейн Ж. Там же, с. 102.

⁴ Эпштейн Ж. Там же.

⁵ «Фильмический» – производное от слова «фильм»: акцентируется сфера киноязыка. – прим. авт.

теоретик и романист Теодор Хайнрих Майер. В его рассуждениях мир фильма – это мир, увиденный «усталыми глазами». Сама исходная ситуация, в которую помещается зритель: мигание аппарата, бликующий экран, особая звуковая атмосфера, провоцирует состояние, аналогичное состоянию утомленного глаза перед погружением в сон. Данная ситуация, по мнению Майера, и есть «сущность кино». Любое изображение, где присутствует мелькание образов, усиленное повторностью или ритмом, изображение, структурируемое вне логики и взаимосвязи, – есть воссоздание специфической сновидческой ситуации. «Съемки с поезда дают убедительную аналогию со сновидческими представлениями. Так же и в сновидении мы имеем лишенное зияний, совершенно немотивированное следование образов, ни один сон не кончается в том же месте, где он начался, более того, черно-белая одноцветность фильма соответствует известной обесцвеченности сновидческих образов»⁶.

Реализацию сновидческих стратегий мы можем обнаружить в таких разных работах, как «Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене – с его бесконечными сюжетными и языковыми повторами, безостановочными панорамами камеры по лабиринтам роскошно декорированных интерьеров, «Европа» Ларса фон Триера или «Затерянное шоссе» Дэвида Линча, где начальные кадры бегущей дороги реализуют исключительно сходные стратегии, направленные на создание гипнотического воздействия на зрителя. Сегодня можно говорить, что кино в целом, а постмодернистский фильм, в частности, заново для себя открывает и активно осваивает стратегии, работающие на создание особых гипнотических эффектов, определенным образом регулирующих зрительское восприятие.

В качестве примера постмодернистских «путешествий внутрь себя» рассмотрим два фильма, реализующие специфические техники «погружения»: «Восточную элегию» Александра Сокурова и фильм Дерека Джармена «Сад».

Фильм А. Сокурова «Восточная элегия» в контексте рассуждений занимает особое место, поскольку именно установка на медитативные техники дает режиссеру возможность реализовать структуру «я – фильм».

Любая медитативная практика является прорывом через стереотипы восприятия, ибо медитация – это путешествие сознания в неизведанное подсознание, попытка ориентации в «ином» пространстве.

Медитирующий сталкивается лицом к лицу с фактами переживаемой реальности, и его ум скорее воспринимает,

чем реагирует. Он как бы наблюдает за своими мыслями и чувствами: «Но, наблюдая за своими чувственными впечатлениями, медитирующий воздерживается от реагирования на них»⁷. Все то, что возникает в сознании медитирующего, не отвергается и не принимается, а скорее – отмечается, фиксируется и затем – отпускается. Блуждающие мысли утихают, будучи замеченными. По мере «вылавливания» беспорядочных мыслей усиливается концентрация внимания. «В конце концов, достигается стадия, когда ум медитирующего перестает зависеть от блуждающих мыслей. Когда медитирующий становится способным замечать каждое движение ума без прерывов...»⁸.

Полнота внимания может фокусироваться на теле, чувствах или мыслях. Любой из этих объектов служит фиксированной точкой, помогающей раскрепостить внимание в потоке сознания. Именно полнота внимания выводит медитирующего на уровень постижения, «инсайта». В практике медитативного постижения «сознание фокусируется на выбранном объекте таким образом, что созерцающий ум и объект созерцания проявляются вместе в неразрывной последовательности. Этот момент знаменует собой начало цепочки инсайтов, постижений ума, познающего самого себя...»⁹.

«Восточная элегия» – это «видение», достигшее медитирующее сознание. Автор визуализирует удивительный опыт медитирующего сознания таким образом, чтобы вовлечь зрителя в сам процесс медитации, процесс качественной трансформации сознания.

Фильм возникает как призрачное видение из тумана, воспринимаемое как субъективный план, затем вводится закадровый голос, комментирующий изображение от первого лица. Авторская инстанция, таким образом, устанавливает личный модус повествования. Взгляд камеры совпадает с авторским видением и авторским закадровым комментарием. Но через некоторое время камера фокусирует фигуру, которая идентифицируется как персонифицированный автор. Структура текста усложняется посредством расслоения авторской инстанции, удвоения ипостасей. Авторская инстанция «отслаивает» персонаж, который действует в диегезисе, продолжая комментировать ситуацию из трансцендентного внедиегетического пространства. Таким образом, мы имеем некое авторское «Я», наблюдающее себя со стороны.

Структура фильма – это «трансляция» процесса вхождения («погружения») в некую неведомую реальность, опыт «об-

⁷ Голмен Д. Многообразие медитативного опыта, 1993, с. 43.

⁸ Голмен Д. Там же, с. 44.

⁹ Голмен Д. Многообразие медитативного опыта, с. 46.

⁶ Майер Т. Х., цит. по кн. «Видимый мир» М. Ямпольского, с. 132.

живания» неизведанного пространства, что и позволяет нам отнести картину к жанру постмодернистского путешествия – путешествия в «непредставимую» реальность. Авторский голос определяет это пространство как «остров». Семантика острова сама по себе связана с «вложенностью» миров. Спроецированное авторское «Я» движется сквозь упругую в своей непрозрачности среду, пересекая ряд нелинейных семантических границ, каждая из которых обладает своей собственной энергетикой, задающей тот или иной режим «продвижения», вплоть до использования рапида как эмфатического средства¹⁰, подчеркивающего особую значимость данной семантической границы. С этой же целью на границах семантических пространств появляются особые существа – мифологемы, типа мотылька или журавля, усиливающие значимость перехода «границ».

Медитативное погружение всегда начинается из некой зоны непрозрачной темноты, откуда постепенно сознание как бы выхватывает отдельные объекты, ощущения, мысли или образы.

Пространство фильма изначально задается как амбивалентное, неразличимое, текучеоплазмированное. Неразличимость изображения усиливается неразличимостью звукового фона. Налицо контркоммуникативные механизмы блокировки зрения и слуха, порождающие перцептивный дискомфорт и разрушающие привычный для традиционно-повествовательных текстов режим «комфортного» восприятия.

Зыбкий фон постепенно обретает признаки восточного (японского) пейзажа. Звучащий закадровый голос задается странными вопросами: «Где я – в раю? Тогда почему мне так грустно?» Авторское сознание оказывается расщепленным, неспособным идентифицировать переживаемое пространство.

«Свет в окне – может это для меня? Тень опережает». Изображение рождает неясные расплывчатые фигуры, вводя в структуру фильма коды «театра теней» и, постепенно истончаясь, стирает грани реального/ирреального, известного/неизвестного. Странные фигуры, странные фразы типа: «Она еще не совсем пришла ко мне. Если душа отозвалась, значит, меня ждут и другие. Душа любит человека...» Странные



Кадр из фильма
Александра Сокурова
«Восточная элегия»

обращения к расплывчатым фантомным исчезающим фигурам: «Не уходите. Помогите мне».

Все эти странности изображения и акустики свидетельствуют об особой ситуации – ситуации контакта особого рода. Характерная атрибутика этого контакта – темнота, мерцание одинокой свечи, отрывки музыкальных

фраз, дифференцированные звуки (крик чайки, голос кукушки) – рождает совершенно особую суггестию изображения и звука, усиленную монотонным гипнотизмом ритма.

По ходу развертывания текста, развития нелинейного сюжета, текстура фильма все более усложняется – то истончаясь до полного разрыва мимесиса, то уплотняясь, образуя типичные для постмодернистского дискурса интертекстуальные «цитаты»¹¹ и метафоры. Сквозь восточную фактуру пейзажа вдруг начинают проступать контуры иного ландшафта, образительно вводя обрывочные мотивы дома, России, родины. Это расслоение изображения усиливается расщеплением звука, где вдруг угадываются цитаты из Достоевского, звучат обрывки знакомых музыкальных фраз, вводятся специфические звуки. Наконец комментирующее авторское «Я» неуверенно и удивленно идентифицирует место как «мой дом».

В этот сложный непрозрачный и зыбкий орнамент, где все случайно, непредсказуемо, одномоментно и неуловимо, режиссер вводит структуру монолога. Отдельные монологи или исповеди душ – фантомов, возникающих из темноты и пустоты, вплетаются в ткань монолога авторского. Эти монологи лишь отдаленно напоминают то, что можно назвать «историями», скорее это некая пульсация встревоженного и смятенного сознания, на разный лад верифицирующего тему одиночества.

Языковая стратегия фильма направлена прежде всего на визуализацию процессов медитативного погружения, смещения сознания и выхода в переходные состояния и реальности. При этом данная медитативная практика оказывается одновременно близкой как сновидческому, так и спиритическому опыту.

При всей мозаичности, непрозрачности, текучести и оплазмированности фактуры гипнотическая структура фильма реализует особую энергетическую нацеленность на контакт. Природу необычности этого контакта мы усма-

¹⁰ «Эмфатическое средство» – греч. *emphasis* – указание, выразительность, выделение важной в смысловом отношении части высказывания. – прим. авт.

¹¹ Под «цитатой» в теории интертекстуальности понимается «фрагмент текста, нарушающий линейное развитие последнего и получающий мотивировку, интегрирующую его в текст вне данного текста» (см. М. Ямпольский «Памяти Тиресия»). Для постмодернистских текстов характерно использование принципа наслоения цитат в рамках одного текстуального фрагмента, что приводит к уплотнению, затемнению смысла, в таком случае можно говорить о гиперцитате. – прим. авт.



Кадр из фильма
Александра Сокурова
«Восточная элегия»

триваем в особой ориентации текста на опыт медитативных и эзотерических практик, описанных, например, в работах Карлоса Кастанеды. Это, прежде всего, путешествия в «сновидческом теле», связанные с «собираанием» других миров и их постепенным обживанием с помощью аппарата «сновидческого тела».

«Различение» – своеобразный ключ к структуре фильма, особый метод структурирования топоса фильма: движение от неразличимости (мир, возникающий из плотного непрозрачного тумана) к постепенному различению, ориентации.

Этим объясняется и природа внутритекстовых фраз типа: «я вижу» – сигнал к ориентации с помощью зрения, «как прекрасен этот жасмин» – включение обоняния, «слышу звуки» – работа слуха, «дверь невесома» – переживание чувства плотности, веса или его отсутствия, «бархатное дерево» – осязание и проч.

Энергетика текста – в настойчивом волевом продвижении по плотным неразличимым слоям подсознания – постепенно рождает результат: особый навык постижения, «инсайтов» иной реальности.

Языку фильма присуща амбивалентность, текучесть, размытость, несфокусированность, трансформативность, оплазмированность, переход, перетекание, неразличимость изображения, акустическая многослойность фона, что является адекватным звукозрительным эквивалентом сновидческим и медитативным состояниям.

В контексте данных рассуждений необходимо сказать о совершенно особой роли камеры. Камера Сокурова – это мистический инструмент духовного видения и духовного различения.

Итак, фильм Сокурова «Восточная элегия» – есть постмодернистское путешествие сознания в другие миры с помощью аппарата сновидческого тела. Парадокс ситуации заключается не в самом даже факте двойничества, расщепления авторского «Я» на особые ипостаси – персонифицированный аспект «Я» внутри сюжета («Я» сновидческое) и акузматический голос¹² – комментарий, трансцендентный этому уровню («Я» рефлектирующее). Парадоксален финал, где озвучивается странное авторское решение в конце путешествия: «Я остаюсь здесь», что означает желание волевого необратимого фиксирования себя в сновидческом теле.



Кадр из фильма Александра Сокурова «Восточная элегия» (в кадре А. Сокуров)

¹² «Акузматический голос» – *acausal voice* – термин киносемиотики, обозначающий голос, источник, который не присутствует в кадре или неизвестен. – прим. авт.

Кроме того, структура фильма «Восточная элегия» обладает совершенно особым качеством отражательности. Это специфический текст – «янтра» или изображение для медитации. «Я» реципиента, упираясь в непрозрачную оплазмированную поверхность экрана, как бы отражается, отталкивается от этой поверхности, чтобы начать собственное медитативное погружение. Не теряя контакта с экраном, зритель также проходит этот путь «расщепления», раздвоения и собирания себя, повторяя (пусть в ослабленном режиме) путь, каким шел медитирующий автор.

В качестве еще одного примера структуры «я – фильм» рассмотрим картину Дерека Жармена «Сад». Этот фильм дает реальную возможность эксплицировать наиболее значимые фигуры и стратегии постмодернистского «письма».

По-своему уникальный язык фильма повсюду выявляет свое присутствие, превращая текст фильма в экспрессивный и непрозрачный коллаж, многомерное суггестивное пространство.

Этому языку присуща прерывистость, дискретность линейного сюжета¹³, противоречивость, синтаксическая ненормативность, логика разрывов, зияний, шума и умолчаний.

Основополагающим феноменом языковой конструкции данного фильма (как, впрочем, и большинства других постмодернистских текстов), на наш взгляд, является факт значимого отсутствия реальности как референта и подмена реальности первого порядка эстетическим симулякр.

Уже с первых кадров становится очевидной бесперспективность любых аналогий с физической реальностью. Отсюда нелепыми и неубедительными выглядят сами попытки интерпретации фильма в логике реалистического произведения.

Стратегия языка фильма направлена на последовательную деконструкцию этой логики и всех нормативов привычного сюжетосложения.

Принципиальность деструкции мимесиса¹⁴ для автора (как, впрочем, и для постмодернистского дискурса в целом) есть и одновременное выражение неприятия аристотелевской эстетики, и отказ от концепции художественной культуры как удвоения жизни.

Референтом фильма Жармена оказывается реальность второго порядка – мировая культура, пропущенная сквозь призму авторского сознания: от библейских новозаветных

¹³ «Линейный сюжет» или «сюжетная горизонталь» предполагает размещение событий в их причинно-следственной связи, что делает повествовательную нить непрерывной; постмодернистские тексты наносят этой традиции сокрушительный удар, и фильм Жармена «Сад» – тому пример. – прим. авт.

¹⁴ «Миметическая связь» – связь знака с объектом реальности. В постмодернистских текстах миметическая связь нарушена: знак ориентируется не на предмет, а на иной знак или текст. Риффатерр пишет: «...этот переход от мимесиса к семiosis возникает в результате наложения одного кода на другой, от наложения кода на структуру, которая не является его собственной» (Riffaterre M. Poétique, 1978, p. 198). – прим. авт.

текстов (именно Библия мыслится как начало и конец всех знаний о мире и человеке) до современных псевдокультурных суррогатов. Фильм структурируется как «след», рассеивающийся «шлейф» ценностей прошлого.

Реальность фильма Джармена – и есть «непредставимая реальность» без всяких привязок к физическим реалиям, знакомая нам по постмодернистским декларациям.



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад» (в кадре
Д. Джармен)

Итак, поскольку реальность физического мира изначально отсекается, мир фильма реализуется как герметичный и непроницаемый. Базеновское «экран – окно», оказавшись замурованным и непроницаемым для внешнего мира, неожиданно распаивается вовнутрь – в «изнанку» души, «подвалы» агонизирующего сознания, мрачные лабиринты подсознания в навязчивой попытке совместить этот «испод» души с евангельскими откровениями. В этом смысле пространство и время, сами события фильма оказываются некой болезненной и искаженной проекцией, произвольно «искривляющей» евангельское мировидение.

Начало фильма – имитация одного из центральных эпизодов Нового Завета: Рождество Иисуса Христа реализуется как рефлексия сознания современного человека на Событие Священного Писания.

С «развертыванием» текста евангельское пространство неуклонно расширяется, при этом происходит энергичное «стягивание» событийных цепочек и всех смысловых акцентов к переживанию неизбежного Конца.

Авторская инстанция, представленная прежде всего закадровым комментарием, «отслаивает» еще одного внутренне-го повествователя, которым становится Евангелист Матфей, зачитывающий целую главу Священного Писания (глава 2, Евангелие от Матфея).

Евангелие, таким образом, образует основную смысловую территорию фильма, некое обширное семантическое поле, на котором развертывается «история любви», мучений и мучительной страдательной смерти гомосексуальной пары. Этот чисто постмодернистский подход, с нашей точки

зрения, есть ничто иное, как своевольная попытка Джармена чуть «дописать», скорректировать на свой лад Писание, дабы



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад»

легитимировать и «освятить» гомосексуальные отношения. И это сознательное, намеренное «искривление» истины – есть предмет ответственности автора фильма, что может быть отдельной темой для разговора, но не в формате данной работы.

Специфика языка фильма вытекает из основополагающего факта: именно авторское сознание и подсознание – есть главное вмещище образов, резервуар символов и скрытых значений.

Структура фильма представлена как сложная комбинация пучков – вспыхивающего агонизирующего сознания в мучительной попытке внутреннего осмысления себя и мира.



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад»

«Образы-вспышки» чередуются со смутными видениями, вытесненными из подсознания, размывающими и без того раздерганную на ниточки сюжетную канву, отсылающую к событиям Нового Завета.

Подобная структура дает основание рассматривать фильм Дерека Джармена как «фильм – insight», «я – фильм»,

«фильм – погружение» (как, впрочем, и другие его картины).

Такая структура выдвигает на первый план образ автора, демиургический авторский дискурс (уместно вспомнить Гойю с его «Капричос»).

Фильм структурирует личность автора, проецируя на экран одиссею предсмертного агонизирующего (либо просто находящегося на границе бодрствования и сна) сознания. При этом авторская инстанция персонифицирована и отождествима с самим режиссером (в кадре неоднократно появляется сам Джармен).



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад» (в кадре
Д. Джармен)

Закадровый голос внутреннего повествователя, сигнализирующий авторскую инстанцию, уже в самом начале фильма формулирует специ-

фические задачи и собственно специфику всей структуры фильма: «Я хочу разделить с вами пустоту. Путешествие без цели и конца. Поиски самого себя. Много путей, много целей...»

Пространство фильма – это лабиринт из отсеков сознания и потоков подсознания, устремленных в неведомое «океаническое» бессознательное.

Логика фильма – есть логика вскрытия ячеек подсознания, обнаружение и проецирование их содержимого в экспрессивные цепочки кадров.



Кадр из фильма
«Сад» (актриса
Тильда Суинтон –
Дева Мария)

«Текстура» фильма состоит из обрывов, повторов и сложного переплетения цепочек образов, организованных по принципу пермутации или принципиальной взаимозаменяемости частей.

Вместо линейного сюжета с его обязательной необратимостью создаются цепочки мало связанных между собой образов, имеющих подвижный циркулирующий характер. Эти «плавающие» циркулярные структуры возникают внутри фильма как бы *ad hoc* и так же неожиданно исчезают, уступая место другим циркулирующим структурам, относящимся к другому смысловому звену.

Условно можно выделить следующие смысловые парадигмы фильма «Сад»:

- Иисус, Распятие, иконы, «Глаз Божий», сад, свечи, Мадонна, ясли, Младенец, рыбаки, Евангелист Матфей – тема Рождества Христова, тема страдательной искупительной смерти, а также вариации Апокалипсиса – Евангельское измерение;
- бумага, камера, перо – инструменты творчества;
- актеры, процесс производства кино, операторы, обличье черной кожи, маски, камеры, папарацци – образ «making films» как составляющая мифа «тотального кино». Кинокамера – символ времени. Агрессивность глаза камеры: мир – лишь объект съемки. Агрессивный азарт бесконечной фиксации мира, создания дубликатов – узнаваемые признаки современной цивилизации;
- трава, цветы, дождь, огонь, пепел, рыбы, грибы – объекты, имитирующие «живую» природу. По мере разрывывания текста подвергаются процессам вторичной символизации;
- море, сон, танец на воде; «человек-эмбрион» – бессознательное стремление человека уйти от опасности; семантические вариации, связанные с образом «моря»: сон, бессознательное, источник реверберирующих видений, смерть и т. д.;
- структурные цепочки, соотносимые с темой «сад»:



Кадр из фильма
Дерек Джармена
«Сад»



Кадр из фильма
Дерек Джармена
«Сад»



Кадр из фильма
Дерек Джармена
«Сад»

аллюзии на Гефсиманский сад, поливание «живого» сада, «мертвый» или каменный сад, перегруженный фаллической символикой;

- дом, семья, мальчик, женщина, мать, свеча, улитка, детство;
- свастика, факелы, корона, Антихрист;
- мегаполис, реклама, клипы («красавец Иуда», «ода розовому») – признаки современной цивилизации – использование приемов двойного кодирования, иронии, техники «пастиш»;
- избиение гея («прекрасные» женщины отвратительно агрессивны, аллюзия евангельской притчи о грешнице – тема несправедливого человеческого суда);
- гомосексуальная пара, «Санта Клаусы», Понтий Пилат, потрошение курицы, тема гомосексуальной любви как одна из основных, тема палача и жертвы – авторская версия «помазания» на смерть;
- 12 символических фигур за столом, мойры – смещение в символическое пространство;
- образы женщин, разные аспекты образа женщины;
- фламенко, танец, «осень» – орнаментальные структуры;
- мудрецы с указками, глобус – двойное кодирование, ирония;
- бегущий со свистком и «Христос, открывающий стигмы» – образ бегущего со свистком как символ сумасшествия и безумия современной цивилизации: бег в никуда, в забвение, беспмятство. Свидетельство «развоплощения» человека – неумение сотворить крестное знамение даже при виде стигм Господа. Образ развоплощенного обреченного человечества – символ духовной смерти. Трансформация человека в «человеко-симулякр»;
- «зима наступила», молитва, престол, сосуд с огнем, Божий Суд. Тема Суда – от человеческого, несправедного, до праведного – Божия.

Время фильма, устремленное, «стянутое» к концу, – апокалиптически по своей сути, реализуется как и эсхатологическая предопределенность событий. В свою очередь, свойства времени окрашивают собой пространство. Взаимопорождая друг друга, Пространство и Время структурируют «хронотоп Кон-



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад»

ца». Поразительны кадры с движущимся небом. Небо как свиток, сворачивающий время и жизнь...

Данные смысловые парадигмы направлены на выявление тех или иных «означаемых», среди которых главными становятся: Евангелие, творчество, обреченная цивилизация, развоплощенное

человечество, «голгофа» гомосексуальной пары, страдательная смерть... Можно сказать, что тема Смерти, Конца акцентируется как главная тема фильма.

Эти значимые смысловые цепочки структурируются как прерывистые, хаотично переплетенные и, в свою очередь, «вплетенные» в орнамент из смысловых цепочек других уровней.

В общей плоскости фильмического полотна разноуровневые смысловые цепочки реализуются как равнозначные и равноценные (так, танец фламенко или «ода розовому» выглядят едва ли не более значимыми эпизодами, чем встреча Христа с бегущим человеком). Подобная режиссерская стратегия контркоммуникативна по сути и направлена на разрушение стереотипов восприятия.

Кроме того, здесь мы имеем дело с еще одним важным для постмодернистского «письма» языковым механизмом, когда те или иные предметы или объекты, за которыми культурная традиция закрепляет вполне определенные (фиксированные) значения, подаются режиссером вне привычного культурного контекста. Эти объекты, словно впадая в «культурную амнезию», ведут себя как предметы в витрине, представляя свою «видимость» и сводя смысл к своему непосредственному присутствию: это – цветы, это – улитка, это – грибы, это – женщина, потрошащая курицу, и т. д. Однако по мере разворачивания текста они оказываются включенными в ту или иную структурную цепочку, соотносимую с определенной смысловой парадигмой, внутри которой и обретают вторичные окказиональные значения и подвергаются вторичной символизации (похожие языковые механизмы были описаны М. Ямпольским при обнаружении сюрреалистических стратегий в его исследовании «Проблемы интертекстуальности в кинематографе»).

Основополагающим в структуре фильма является принцип нонселекции¹⁵, который на самом деле оборачивается сверхтщательной селекцией. Нонселекция – есть стратегиче-

¹⁵ «Нонселекция» – англ. nonselection – термин постмодернизма. Данный принцип означает отказ от преднамеренного отбора (селекции) элементов во время «производства текста», для зрителя – отказ от всяких попыток выстроить в своем представлении «связную интерпретацию» текста (Fokkema). Этот принцип рождает представление о тексте как о специфическом коллаже, чья фрагментированная сущность не позволяет сложить этот текст в единое целое. На самом деле, то, что выглядит в тексте как коллаж, собранный из случайных элементов, – есть намеренно и искусственно создаваемая автором структура текста, имитирующая бесструктурность. – прим. авт.

ский механизм создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса, реализующего идею мира как разорванного, отчужденного, лишенного привычного смысла и закономерностей.

Коллажность письма, подчеркнутая разорванность, принципиальная фрагментированность (очевидные формы «фрагментарного дискурса» по Фоккеме) – все это работает на создание структуры хаоса. В свою очередь, имитация структуры хаоса всегда является результатом обязательного кратного усложнения общей структуры текста (как справедливо отмечает Ю. Лотман, элемент выглядит «случайным», если он находится на пересечении разных подструктур, таким образом, имитация хаоса – это создание испещренной

пересечениями структуры). С этой же целью структура широко использует комбинаторные механизмы, имитирующие математические приемы, такие как дубликация, умножение, перечисление, прерывистость, избыточность, а также выставляет значительное количество промежуточных связующих элементов «коннекторов» (в терминологии И. Ильина), создавая впечатление перегруженности, текстовой избыточности. Этот заведомо проецируемый эффект «информационного шума» направлен на создание серьезных затруднений восприятия текста, проецируя многочисленные перцептивные конфликты и блокируя логику обычного понимания, стереотипного автоматизированного восприятия.

В общей контркоммуникативной авторской стратегии еще одним действенным механизмом является прием синтаксической ненормативности. Структура фильма «играет» неформальными до конца синтагмами, открытыми парадигмами. В таком слу-

чае, по справедливому замечанию И. Ильина, «клише, необходимое для обретения некоего смысла, должно быть дополнено самим зрителем». Прием буквально «понуждает» зрителя к активной работе, к поиску иных кодов, соотносимых с мало-предсказуемой авторской логикой.

Следует особо остановиться на значении ритма в общей языковой концепции фильма. Именно ритм является ключе-



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад»



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад»

вым механизмом режиссерской деконструкции. Лишенный подлинного референта, трансодержательный по своей при-



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад»

роде, ритм активизирует восприятие, актуализирует процессы воображения и воздействует на сферы подсознания. Ритмическую структуру фильма усиливает наличие круговых концентрических конструкций (женщина с лестницей, движущаяся по кругу, вращающиеся механизмы на крыше дома, круговые движения рук

по бокалу и так далее), а также огромное количество повторов, цитат, подобий и дубликаций.

Весьма специфична монтажная концепция фильма, где доминирует монтаж по признакам внешнего сходства. Этот принцип монтажа (монтаж симулякров) реализуется по трем направлениям:

- а) сходство в изображении (глобус на столе, вокруг которого – ученые с указками, и глобус в комнате женщины);
- б) сходство в звуке (удары указкой, удары плетью);
- в) сходство в действии (ощипывание курицы, потрошение подушек, выдергивание перьев из куртки и садистское «украшение» жертв птичьими перьями).

Подчеркнутая противоречивость, несовместимость стыкуемых кадров, задает альтернативную композицию, где происходит уравнивание несовместимых, парадоксальных конструкций, усиленных приемами пермутации, семантической противоречивости, амбивалентности и несовместимости.

Кажущийся хаос оборачивается сверхсложной интеллектуальной структурой, призванной смоделировать траекторию «уходящего» сознания, обращенного внутрь себя.

Обозначим главную стратегию фильма, на самом деле типичную для постмодернистского дискурса, как стратегию «выворачивания глаза вовнутрь». У Джармена эта стратегия реализуется как путешествие в пустоту, в холод, в конец, в черное зияние поглощающей бездны.

Путешествие внутрь себя оборачивается одновременным провидением своего конца и упованием на Божию Милость. Весь фильм вдруг оказывается воплем о милости из греховной бездны человеческого стояния.

Структура путешествия в конец, в ничто, в бездну оказывается изоморфной движению в глубины сознания и подсознания.

¹⁶ «Иррадиировать» –
англ. irradiate –
испускать, излучать,
распространять,
расходиться лучами. –
прим. авт.

Начало и конец всей изощренной конструкции, безусловно, – авторское «Я». Автор (творец, комментатор, повествователь) – это та фигура, которая стягивает к себе и в себя весь мелькающий, пульсирующий, взрывающийся, агонизирующий, абсурдный, апокалиптический мир фильма.

Автор – есть средоточие, центр, фокус гибнущей Вселенной (отсюда особое значение авторского текста).

Авторское «Я» – есть центр фильмической структуры, из которого иррадиируют¹⁶ относительно самостоятельные экспрессивные цепочки смыслов, между которыми существует лишь акронная матричная связь.

Те же самые закономерности без труда просматриваются в другой работе режиссера – фильме «Конец Англии» (по хронологии фильм предшествует «Саду»), что позволяет говорить о структурной общности, если не структурной идентичности этих картин.

Это, прежде всего, уже установленная нами структура «я – фильм». Так, по аналогии с «Садом», в первых кадрах фильма



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад»

появляется сам режиссер Дерек Джармен – автор, повествователь, творец и комментатор собственного творчества, производитель текстов: письменного, изобразительного, акустического.

Автор фильма здесь также является центральной фигурой, стягивающей к себе взрывающийся, агонизирующий, абсурдный, бессвязный и апокалиптический

по сути мир фильма (средоточие, центр и фокус гибнущей Вселенной).

Так же, как в «Саде», основополагающим текстовым принципом является отсутствие реальности как референта, изначальная направленность структуры «против реальности», подрыв мимесиса как движущий текстовой механизм.

По аналогии с «Садом» текстовая структура также реализует принцип «путешествия в конец, бездну, ночь», актуализируя тему Апокалипсиса как главную и вскрывая изоморфизм этого сюжетного путешествия в точку «конца» – движению в глубины человеческого подсознания.

Здесь также налицо наличие циркулирующих, относительно самостоятельных и лишь ассоциативно связанных структур и тем, таких как «подвал», «наркотики», «культура»,

«религия», «искусство» (агрессия, вандализм), «обреченность», «расстрел», «жертва – палач», «воспоминания о детстве», «экспрессия танца», «свадьба» и проч. При этом, как и в «Саде», связь между темами, смысловыми блоками – ахронная, матричная. Центром структуры является вездесущее авторское «Я», из которого исходят экспрессивные ассоциативные цепочки смыслов. Именно авторское «Я» предстает как альфа и омега всей изобразительно-выразительной системы фильма, этой сложной конструкции, отмеченной преднамеренной и подчеркнутой «избыточностью» языка.



Кадр из фильма
Дерека Джармена
«Сад»

Таким образом, постмодернистская модель «я – фильм», в основе которой лежит структура «погружения», располагает целым комплексом суггестивных техник, цель которых – вызвать в зрителе некие особые состояния сознания, создать условия осциллирования сознания на

разные уровни. Эти техники направлены, прежде всего, на «раскачку» ясных нарративных структур до состояния «сновидческой полутемноты» (выражение М. Ямпольского), ибо, несмотря на то что слово уже давно пришло в кино, язык кино скорее противоположен вербальному логическому языку, его сфера – сфера визуального и акустического, уходящая в область первичных чувств, дословесного опыта. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. От структуриализма к постструктуриализму. Французская семиотика. М.: Прогресс, 2000.
2. Жан Бодрийяр. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург, 2006.
3. М. Ямпольский. «Видимый мир». М.: НИИК, 1993.
4. М. Ямпольский. «Памяти Тиресия». М.: РИК Культура, 1993.
5. Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988.
6. Р. Барт. Избранные труды. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
7. З. Барт. S/Z M Ad Marginem, 1994.
8. Film theory and criticism Oxford university press, 1985.

ПЕРФОРМАНС ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ



Фото А. Нешина