

УДК 81

Е. В. Омельченко

ФАСЦИНАТИВНЫЕ ЯВЛЕНИЯ В КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФИЛЬМОВ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Рассмотрено кинематографическое творчество Андрея Тарковского в аспекте фасцинации. Художественные концепции автора обусловили принадлежность творчества к типу культуры интерпретационного характера и доминированию явлений не прямой коммуникации. Рассмотрены такие воздействующие явления, как диалогичность, ритмизация, антиванитатизм, символичность, способствующие развитию замороженного восприятия фильмов.

Ключевые слова: *фасцинация, ритмизация, диалог, антиванитатизм, символичность.*

Важнейшим средством интеллектуально-духовного выражения и особым коммуникативным пространством является кинематограф.

Нет сомнений в том, что творчество А. Тарковского не оставляет равнодушным зрителя, имеющего достаточный опыт познания явлений мира, интеллектуально-духовный потенциал, позволяющий воспринять и понять эти культурные образцы.

Цель данного исследования – проанализировать фасцинативные воздействующие явления в творчестве известного русского режиссера А. Тарковского. Сложность и многоплановость, высокий духовный смысл произведений обусловили интерес к его картинам.

Андрей Тарковский рассуждал о том, что зритель должен быть не пассивным потребителем информации, а «соучастником замысла», творцом. Для этого мало использовать обычную прямую последовательность подачи кинематографического материала, важно опираться на «ассоциативное сцепление», объединение чувственной и рациональной оценки происходящего. Режиссер был сторонником интерпретации событий и явлений фильма, позволяющих использовать возможности додумывания [10].

Определимся с понятиями, базовыми положениями, концепциями статьи.

Фасцинация – это коммуникативное явление, имеющее глубинную нейрофизиологическую воздействующую природу. Как коммуникативный процесс фасцинация представляет собой воздействие с целью интенсификации восприятия и освоения информации слушателем [8].

Важным теоретическим источником в аспекте исследования является труд Ю. М. Лотмана «Семиотические типы культур», где автор

рассуждал о том, что в широком смысле существует два типа культур [7]. В первом типе культуры передача информации осуществляется в рамках канала коммуникации «Я – ОН» (говорящий-слушающий, адресант-адресат). Адресант передает сообщение адресату при условии адекватности кода информационного процесса. Семиотическое, семантическое, когнитивно-логическое равновесие обуславливают адекватность восприятия и понимания информации слушателем. Этот тип коммуникации лежит в основе модели Р. Якобсона. Он отличается динамизмом, но в нем преобладает пассивное восприятие информации. Ю. М. Лотман обратил внимание на то, что этот тип передачи информации практически не приводит к принципиальной перестройке личностных конструктов. Другими словами, восприятие информации посредством этого канала не является стимулом к саморазвитию. Фоновых знаний адресата бывает достаточно для освоения и расширения запаса информации.

Возможен и иной тип передачи сообщения. Изначально адресат получает порцию информации от адресанта; информация эта такова, что она затрагивает личностные структуры воспринимающего (знания, интересы, потребности и пр.). Она имеет для адресата личностный смысл (по А. Н. Леонтьеву) [6]. На этом этапе происходит перекодирование информации – она подвергается дополнительной обработке. Это происходит уже в иных рамках – в канале общения «Я – Я». Осуществляется внедрение сообщения в сознание слушающего. Будучи обработанной «личностными ферментами», эта информация приобретает новое качество. В этом типе передачи информации ее ответственность и логическая, и эмпатическая. Обработка информации связана с ростом

экзистенции, рефлексии, изменением тезауруса личности. Итак, в канале общения с возможным развитием автокоммуникации информация затрагивает слушателя более интенсивно, происходит наращивание смысла сообщения.

Этот тип культуры более перспективен, так как основан на потенциальном развитии личности – воспринимающий информацию интерпретирует, углубляет ее, развивается креативность, расширяются ассоциативно-семантические поля концептов, на которых основаны когнитивные коды сообщения.

Если первый тип культуры – суть потребление информации; второй – интерпретационная обработка, углубление, развитие и приращение смысла. Во втором случае информация становится эмпатически переживаемой, воздействующей. Перспективы роста и потенциал такого типа культур гораздо выше в интеллектуальном и духовно-этическом смыслах.

Сравнивая творческие установки А. Тарковского с существующими типами культур, можно прийти к выводу, что все произведения режиссера базировались на втором – *интерпретационном* – типе культуры.

Рассматривая творчество А. Тарковского в аспекте теории коммуникации с фасцинативной составляющей, можно, не утрачивая определяющей его идеи (огромного духовного и интеллектуального заряда), выявить **фасцинативные явления**, которые позволяют и воспринять информацию, заложенную в фильме (социально-исторические пласты), и продлить моменты духовного откровения в ходе эмпатического восприятия произведений автора.

На наш взгляд, понимание фильмов А. Тарковского с исчерпывающей полнотой можно характеризовать признаками фасцинативного воздействия – завороченность, захваченность, эмпатическое погружение, повышенное внимание, «эмоциональное кружение», сосредоточенность, выражаемая в нацеленности на мыслительную и эмоциональную доминанту, наконец, выраженное стремление к повторяемости – в желании обратиться к просмотру фильмов несколько раз.

Многоплановость, полифония, синкретизм – эти сущностные черты являются основой для развития интерпретационных усилий зрителя. Духовно-нравственная, этическая проблематика фильмов, антропоцентризм, гуманизм – позволяют определить кинематограф А. Тарковского как источник духовного очищения, своего рода книгу мудрости, в которой

зритель находит ответы на сущностные вопросы бытия. Предметом внимания художника становятся вопросы, не могущие не волновать думающего человека: смысл жизни, вера, Бог, совесть, любовь. Вышеперечисленное, на наш взгляд, являет собой духовные основы притяжения личности к творчеству А. Тарковского.

Рассмотрим фасцинативные явления в коммуникативном пространстве фильмов режиссера.

Особую роль в фильмах Тарковского играет **ритмизация**.

Художник считал ритм «полновластной доминантой кинематографического образа». В его представлении ритм отсчитывает время для понимания зрителем символов, наслаждения им аллегориями, является составляющей хронотопа. Ритм складывается «из временного напора внутри кадров».

Ритмизация и повторяемость здесь также специфичны. Они имеют концептуальную *надстроечную* характеристику и связаны с выражением постоянной духовной напряженности, утверждением любви и жертвенности как смысла жизни. Эти понятия можно назвать духовной константой коммуникативного пространства фильмов Тарковского.

Есть и *базисная* характеристика: по ярким, характерным чертам определяется идиостиль режиссера. Во всех фильмах повторяемость осуществляется на уровне используемых языковых и художественных средств и образов. Она может быть явной и неявной, проследившись в эпизоде или проявляться в течение времени, быть объемной (повторяющийся сакральный символ) или предельно сжатой (повторяющаяся языковая единица).

Ритмизации коммуникативного пространства служит включение в эпизоды фильмов поэтического текста. Стихи в исполнении Арсения Тарковского служат мощным фасцинативным сигналом (фильмы «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия»).

Стихи отца режиссера – это и знак родства, и духовной дани, и символ посвящения; это знак передачи духовного опыта и мудрой связи поколений; идея подведения итогов; соединения логики и философии с поэтическим словом; наконец, прекрасно выполненная художественная словесная иллюстрация, обращающая зрителя к сокровищам русской классической литературы, то есть прецедентная ситуация, в которой используется культовый текст.

Ритм чтения стиха, внедряясь в течение фильма, как будто замедляет его ход, заставляет прислушаться, остановиться, а значит, снова провоцирует углубленное внимание зрителя.

Для произведений Тарковского огромное значение имеет **диалог**, выступающий как особое культурно-философское явление.

О роли диалогов в творчестве говорил М. М. Бахтин. Он доказал, что необходимым признаком любого высказывания является его обращенность, адресованность и что смысл сообщения находится в зависимости от контекста, то есть от конкретного времени и места (хронотоп). Ученый понимал под диалогичностью открытость сознания и поведения человека в окружающей реальности, его готовность к общению «на равных», дар живого отклика на позиции, суждения, мнения других людей, а также способность вызывать отклик на собственные высказывания и действия. Диалогические отношения означают возникновение новых смыслов, которые «не остаются стабильными (раз и навсегда законченными)» и «всегда будут меняться (обновляясь)». Участники диалога должны стремиться «добраться до творческого ядра личности». Высказывания (сообщения) направлены на другое сознание и провоцируют активность слушателя [1].

С точки зрения содержания, этот диалог требует активного слушания, внимания и отзвука со стороны зрителя, потому что чаще всего исповедален. По форме – это диалог автора со зрителем, демонстрирующий эффект сопричастности, продуцирующий рефлексии, диалоги героев, диалоги героев со зрителями.

Обратим внимание на то, что монологичная форма речи здесь апеллятивна, внутренне диалогична, требует резонанса.

К примеру, инновационную форму обращенности героя к слушателям автор избрал в фильме «Сталкер» (**монолог жены Сталкера**). Он построен на парадоксальности, которая в языковом отношении выражена различно. В широком смысле обозначено ситуационное противоречие (*...мама была против... – ...я уверена была, с ним мне будет хорошо...*). В узком смысле – парадоксальность представлена в ряду антонимов (*горе – счастье*). Она поддерживается контекстуальными синонимами, выстроенными в градацию (*Сталкер, смертник, вечный арестант; и страшно было, и стыдно было; не жалела, никому не завидовала*).

Монолог Сталкера, обращенный к людям, изобилует афоризмами. Произносится он в

движении, словно между делом, что еще больше доказывает, что произносимое является смыслом и сутью существования главного героя, а не абстрактными истинами.

«Ведь то, что они называют страстями, на самом деле – трения между душой и внешним миром», «все, что затвердело, то не победит». Монолог также построен на парадоксальности (*«Пусть поверят в себя и станут слабыми, как дети»*), проявляется метафоризация (*«Черствость и сила – спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия»*). Монолог построен как пожелание и напутствие, что подчеркивает обращенность к слушателям и выражает надежду героя быть услышанным.

Диалог – это концептуальность, смысловая квинтэссенция, эмоциональная напряженность; он отличается энергетичностью, высокой тональностью и установкой на резонанс. Мыслится самоанализ героев, проявляется стремление уравновесить их внутренние убеждения с реальностью. Диалоги в фильмах А. Тарковского – продукты экстерниоризации внутренней речи героя. В них присутствует недосказанность, дискретность, что в данном случае и свидетельствует о заряжающем интеллектуально-эмоциональном накале, провоцирующем ответные эмоции слушателя.

Монолог Хари: *«...мне кажется, что Крис... Кельвин... более последователен, чем вы оба. В нечеловеческих условиях он ведет себя по-человечески, а вы делаете вид, что вас это не касается и считаете своих гостей... чем-то внешним, мешающим. А ведь это вы сами, это ваша совесть... А Крис меня любит. Может, он не меня любит, а просто защищает от самого себя... Это не важно, почему человек любит. Это у всех по-разному. Я становлюсь человеком. И чувствую не меньше, чем вы... Я человек...».*

Языковой аспект анализа монолога позволяет сделать следующие выводы. Лексика нейтральна. Действует закон простых слов (И. А. Стернин) [9]. Присутствуют лексические повторы, определяющие ключевые, символические, смыслообразующие единицы текста (*человек, по-человечески, нечеловечески, любит*). На синтаксическом уровне отмечается неполнота предложений, парцелляции, что и выражает недосказанность. Стилистическим средством выразительности выступает парадоксальность, выражаемая посредством градации (*«Я становлюсь человеком... Я человек»*).

Лексические повторы создают ритмизацию. Таким образом, фасцинативными средствами в монологе Хари являются эмпатичность, апеллятивность, недосказанность, метафоризация, повторяемость (ритмизация).

Концепт «совесть» имеет широкое семантическое поле и репрезентирован лексемами: человек, любовь, защищается, чувствую.

Монолог Криса: *«Ну вот, я тебя люблю. Но любовь – это чувство, которое можно переживать, но объяснить нельзя. Объяснить можно понятие. А любишь то, что можно потерять: себя, женщину, Родину. До сегодняшнего дня человечество было попросту недоступно для любви. А может быть, мы вообще здесь для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви. А?..».*

Монолог Криса является своего рода ответом размышлением, эмоционально-мыслительным резонансом на монолог Хари. Присутствует лексический повтор ключевого слова «любовь». Сам монолог по сути сводится к вопросу, задаваемому всем слушателям.

В данном монологе присутствует апеллятивность, недосказанность, развернутая концептуальность, метафоризация и повторяемость.

В монологах имеются общие черты: содержательно они доказывают, что любовь пронизывает все сущее и не поддается анализу логическими категориями. Герои связывают это понятие со становлением личности, с глобальной характеристикой человечества, с нравственными категориями, представленными в ментальных образованиях-концептах (стыд, совесть, женщина, Родина). Повторяемость содержания, структуры, языковых единиц, средств выразительности, акцентов, пауз, создающие ритмизацию, здесь имплицитно свидетельствуют о духовной связи Криса и Хари. Таким образом, монологи, произносимые в фильме в разное время, в разном пространстве, сливаются в диалог.

Кроме ритмизации, диалогичности, нами будут рассмотрены такие фасцинативные проявления, как символичность, антиванитатизм.

Символика у Тарковского обладает и сакральной, и широчайшей культурно-исторической интерпретацией: от общечеловеческих, утверждаемых в христианстве, библейских истин, до частных – показательных в жизни индивида, трактуемых как экзистенциальные черты и проявляющихся в рефлексии и открытиях героев фильмов [4].

А. Тарковский всегда использовал символический потенциал стихий: огонь, вода, земля, воздух.

Символика воды (капающей, текущей, стоячей) присутствует практически во всех картинах Тарковского («Зеркало», «Сталкер», «Жертвоприношение» и др.). Представляет собой философский библейский символ очищения, омовения, святости, течения жизни, изменения времени, размышления.

В фильме «Солярис» земля представлена как символ родства, Родины, родственных корней, как знак притяжения, противопоставления холоду и неизвестности Космоса, как природная почва, первооснова всего сущего.

Широко используется и библейская символика.

Таковой, например, становится картина Андрея Рублева «Троица». Изображение Троицы символизирует гармонию, мудрость, знание истины, вселенский покой и умиротворение, заставляет остановить взгляд, умерить внутреннюю суету, задуматься о насущном. Явление Троицы повторяется, становится ритмически значимым, сквозным. Это выражение смысла и апофеоза творчества, самоотдачи, жертвенности, обозначение духовной ипостаси в фильме «Андрей Рублев» [3]; отражение тоски по родной земле, знак живой духовности, любви, памяти, вариант самоцитирования в фильме «Солярис» [3]. Наконец в фильме Сталкер есть сцена, представляющая собой противопоставление великой рублевской Троицы. С. С. Загребин отмечает, что для этих опустошенных людей стремление к божественной гармонии Троицы недостижимо [3].

Символический смысл в произведениях А. Тарковского присутствует как эмпатический (символика воды), эйдетический (символика яркого образа – визуализация океана Соляриса через иллюминаторы станции), энигматический [5]: в последних кадрах фильма «Солярис» духовно созревший герой по возвращении на Землю падает на колени перед отцом. Здесь используется прецедентность – реминисценция библейского сюжета «Возвращение блудного сына». Зритель видит, что в доме отца идет дождь. Этот парадокс позволяет интерпретировать сюжет по-разному, наводит на мысль о том, что отчий дом стал последним пристанищем, частью вечной природы.

Антиванитатизм, понимаемый как отсутствие суетливости, созерцательность, передается стилистикой и ритмикой фильмов худож-

ника. Во множестве эпизодов режиссер буквально заставляет зрителя остановить мгновение. Весьма показателен в этом смысле эпизод невесомости в фильме «Солярис».

Длительность фильмов, иногда дилетантски трактуемая как затянутость, – это стилевой хронотоп, благодаря которому автор и герои, автор и зритель имеют возможность вступать в диалог не только друг с другом, но и со временем, с Космосом, с вечностью.

К таковым можно отнести знаковые эпизоды:

Крис рассматривает родную природу, желая запомнить каждый «вдох» земли («Солярис»);

Хари смотрит на картину Брейгеля, останавливаясь на художественных деталях («Солярис»);

зритель смотрит на воду ручья, фиксируя странные предметы быта и пребывания человека («Сталкер»). Этот кадр являет собой квинтэссенцию фасцинации – это кадр ощущения. Думается, что замысел режиссера состоял в том, чтобы заставить зрителя созерцать и размышлять в молчании, ибо происходящее на экране не требует точного описания.

Каждый из этих эпизодов наполнен смыслом и инициирует эмоционально-логическую оценку происходящего действия зрителем.

Есть смысл подчеркнуть, что в фильмах Андрея Тарковского играли избранные актеры (Александр Кайдановский, Анатолий Солоницын, Олег Янковский); он прибегал к особым художественным средствам, например, включение в картину прецедентных сюжетов, использование сакральных символов, произведений, героев, деталей, явлений духовной биографии и человеческого бытия.

Все это представляет собой гармоничную картину, в которой каждый штрих создает эффект «затягивающего текста», замороженного восприятия зрителя [2], фасцинативной воронки. А. Тарковский размышлял о функции искусства, где форма выступает в виде эмоци-

онального потрясения, катарсиса для зрителя. Анализ фасцинативных явлений в творчестве автора является одной из попыток объяснения неповторимого стиля гениального режиссера и его огромного духовного вклада в мировую культуру.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1972. – 308 с.
2. Голубович, К. Предложение, от которого невозможно отказаться / К. Голубович // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 18. – С. 41–46.
3. Загребин, С. С. Этика Тарковского / С. С. Загребин. – Челябинск: Работа плюс, 2012. – 307 с.
4. Зенкин, С. Явленное сакральное (numen) / С. Зенкин // Социологическое обозрение. – 2011. – Т. 10, № 1–2. – С. 216–219.
5. Карасик, В. И. Лингвосемиотическое моделирование ценностей / В. И. Карасик // Политическая лингвистика. – URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/karasik-12.htm>.
6. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – М.: Смысл, Академия, 2005. – 352 с.
7. Лотман, Ю. М. Семиотические типы культур / Ю. М. Лотман. – URL: http://studme.org/180709034845/kulturologiya/lotman_semioticheskie_tipy_kultur.
8. Омельченко, Е. В. Фасцинативная коммуникативная стратегия в различных типах дискурса / Е. В. Омельченко. – Челябинск: Челябин. гос. пед. ун-т, 2013. – 222 с.
9. Стернин, И. А. Введение в речевое взаимодействие / И. А. Стернин. – Воронеж, 2001. – 252 с.
10. Тарковский, А. А. Запечатленное время / А. А. Тарковский. – URL: http://www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkovsky_time.php.

Сведения об авторе

Омельченко Елена Витальевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики обучения русскому языку Челябинского государственного педагогического университета.

El.vital@mail.ru

*Bulletin of Chelyabinsk State University. 2015. No. 20 (375).
Philology. Arts. Issue 97. Pp. 88–93.*

FASCINATING PHENOMENA IN THE COMMUNICATION SPACE FILMS BY ANDREI TARKOVSKY

E. V. Omelchenko

Chelyabinsk State Pedagogical University. El.vital@mail.ru

The article deals with cinematographic art of Andrey Tarkovsky at the aspect of fascination.

Fascination is understood by the author as communicative phenomenon having deep neurophysiological affective nature. As communicative process it is affection aimed at intensification of perception and mastering information by the recipient. There are two types of cultures – the first one focuses on consumption of information, and the second type focuses on interpretative processing, deepening, and development of information and increment its meaning. Information becomes emphatically perceived and effective. Director's artistic concepts cause the art's reference to the type of interpretative culture and domination of facts of indirect communication. That's why perspectives of development and potencies in intellectual and mental aspects of Tarkovsky's movies are higher.

The author considers such affective means as dialogic, rhythmization, antivanitizm, symbolism, which helps to develop spellbound perception of Tarkovsky's movies.

Rhythmization is repetition of linguistic and cinematic means and images in movies. Rhythmization is expressed obviously and implicitly, it is extended (repeated sacral symbol) and compressed (repeated word or phrase) in time. Dialogue of author and viewers demonstrate effect of viewers' implication, cause their reflection. Monologues in the movies are appellative, have dialogic character and require resonance. Tarkovsky widely used symbolism in his movies, in particular, symbolic potencies of classical elements (fire, water, earth, air) and biblical symbols.

Antivanitizm is understood as absence of vanity, contemplation; it is implemented in stylistic and rhythmic peculiarities of the movies. In some episodes of movies the director makes viewers to stop a moment. Tarkovsky's movies running time is sometimes treated as overextended but it is stylistic chronotop which help author and heroes, author and viewers to be engaged in dialogue.

Keywords: *fascination, rhythmization, dialogue, antivanitizm, symbolism.*

References

1. Bahtin M.M. *Problemy pojetiki Dostoevskogo* [Issues of Dostoevsky's poetic]. Moscow, 1972. 308 p. (In Russ.).
2. Golubovich K. Predlozhenie, ot kotorogo nevozmozhno otkazat'sja [Offer one can not refuse]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2012, no. 18, pp. 41–46. (In Russ.).
3. Zagrebin S.S. *Jetika Tarkovskogo* [Tarkovsky's ethics]. Chelyabinsk, 2012. 307 p. (In Russ.).
4. Zenkin S. Javlennoe sakral'noe (numen) [The sacred phenomenon (numen)]. *Sociologicheskoe obozrenie* [Sociological Review], 2011, vol. 10, no. 1–2, pp. 216–219. (In Russ.).
5. Karasik V.I. Lingvosemioticheskoe modelirovanie cennostej [Linguistic and semiotic modeling values]. *Politicheskaja lingvistika* [Political linguistics]. Available at: <http://www.philology.ru/linguistics1/karasik-12.htm>, accessed: 02.12.2014. (In Russ.).
6. Leont'ev A.N. *Dejatel'nost'. Soznanie. Lichnost'* [Activities. Consciousness. Personality]. Moscow, 2005. 352 p. (In Russ.).
7. Lotman Ju. *Semioticheskie tipy kul'tur* [Semiotic types of cultures]. Available at: http://studme.org/180709034845/kulturologiya/lotman_semioticheskie_tipy_kultur, accessed 02.12.2014. (In Russ.).
8. Omel'chenko E.V. *Fascinativnaja kommunikativnaja strategija v razlichnyh tipah diskursa* [Fascinating communicative strategy in different types of discourse]. Chelyabinsk, 2013. 222 p. (In Russ.).
9. Sternin I.A. *Vvedenie v rechevoe vozdejstvie* [Introduction to speech influence]. Voronezh, 2001. 252 p. (In Russ.).
10. Tarkovskij A. *Zapechatlennoe vremja* [Imprinted time]. Available at: http://www.tarkovsky.net.ru/stalker/word/tarkovsky_time.php, accessed 02.12.2014. (In Russ.).