

## Редукция у Ингмара Бергмана: трансцендентное как общий референт категорий молчание и безмолвие

ПАТЕЕВА Е. В.  
ORCID ID: 0000-0002-1250-4463



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

### Аннотация

В статье рассматривается сигнификативная роль запечатленного в киноповествовательной структуре *молчания/безмолвия*, которое может быть выражено в отсутствии, пробеле и зазоре, при изображении переживания героем феноменологического опыта. Ситуация «контакта» анализируется через призму теории коммуникации как взаимодействие героя с агентностью, существование которой доподлинно не установлено (может являться плодом воображения) и/или видится неполноценным с точки зрения участия в речевом акте: в частности, может быть ограниченным в средствах выражения (как визуальных, так и звуковых). На материале фильмов Ингмара Бергмана анализируется возможность манифестировать феноменологический опыт как часть нарративной структуры в виде предполагаемого «контакта» героя с трансцендентным через включение соответствующего содержания в коммуникационную схему в виде одного из агентов коммуникации или же в виде «шума», который оказывает влияние на содержание сообщения.

### Ключевые слова

коммуникативный акт, феноменология, трансцендентное, молчание, безмолвие, нарратив, редукция

UDC 778.5И(Sweden)

## Ingmar Bergman's Reduction. The Transcendent as a General Referent of the Categories of Silence and Stillness

ПАТЕЕВА, Е. В.

### Abstract

The article considers the significant role of the silence captured in the film narrative structure, which can be expressed as absence, a gap or a void, when depicting a character's phenomenological experience. The "contact" situation is analyzed through the prism of communication theory as the interaction of the hero with the agency, the existence of which is not known for certain (can be interpreted as a figment of imagination) and/or is seen as incomplete in terms of participation in the speech act: in particular, it may be limited in the means of expression (both visual and sound). Based on the material of Ingmar Bergman's films, the author analyzes the possibility of manifesting a phenomenological experience as part of a narrative structure in the form of a supposed "contact" of the character with the transcendent by including the corresponding content in the communication scheme in the form of one of the communication agents or "noise" that affects the content of the message.

### Keywords

communicative act, phenomenologically, transcendental, silence, narrative, reduction

Согласно М. Ямпольскому, 1960-е гг. знаменуют появление нового типа киногероя, которого исследователь обозначает как человека феноменологического — «такого человека, который способен открыться миру, впустить его в себя» [8]. Жиль Делез описывает происходящий примерно в этот же период времени переход кинематографа от «образа-движения» к «образу-времени», при котором происходит автономизация камеры и звука от персонажей и наррации. Экстериорность визуального образа сменяется зазором между двумя типами кадрирования, визуальным и звуковым. Граница между двумя действиями / эмоциями / перцепциями / визуальными или звуковыми образами становится способом обозначить наличие неразличимого. «Целое претерпевает мутацию, <...> чтобы сделаться конститутивным "и" вещей, конститутивным промежутком между образами. В таких случаях целое сливается с тем, что Бланшо называет силой "дисперсии Внешнего" или "головокружением от пробелов": такова пустота, которая уже не является движущей силой образов и которую образы могут преодолеть ради собственного продления, — однако она радикально ставит под сомнение сами образы (что напоминает *молчание*, уже не являющееся движущей частью дискурса или его дыханием, но также радикально ставящее его под сомнение)» [2, с. 443]. Как известно из теории коммуникации, схема речевого акта по Якобсону подразумевает существование адресанта (источника) сообщения, которое отправляется адресату (приемнику), а также наличие воспринимаемого адресатом контекста-референта, о котором будет идти речь в сообщении, и кода, общего для обоих участников коммуникации, что обеспечивает дешифровку сообщения и позволяет сократить возможные искажения его смысла. Еще одной составляющей речевого акта является собственно контакт между адресатом и адресантом [6, с. 198], см. *Ил. 1*.

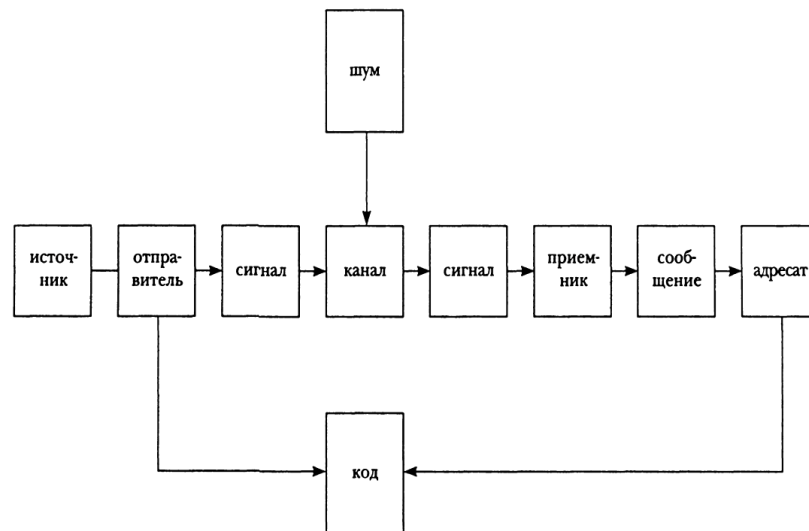
Структурный анализ произведения искусства, в частности, фильма, должен подразумевать наличие двойного коммуникативного акта: то, что в данной статье мы обозначим как «внутренний слой» коммуникации, охватывает контакт адресанта и адресата внутри фильма в виде взаимодействия между его персонажами; «внешний слой» же формируется в рамках одностороннего



взаимодействия зрителя с фильмом — его формой и содержанием.

Умберто Эко, развивая дискурс «открытого» произведения также указывает на тот факт, что «диалектика формы и открытости на уровне сообщения и постоянства и обновления на уровне адресата очерчивает интерпретационное поле любого потребителя и точно и в то же время свободно предопределяет возможности прочтения произведения критиком» [5, с. 122], задачей которого является очищение интерпретационного поля от неоправданных толкований через реконструкцию контекста и кода отправителя.

Коммуникативная модель по Эко выглядит следующим образом [9, с. 93,], см. Илл. 2: отправитель сообщения уже не обязательно обозначает его непосредственный источник и может быть всего лишь техническим посредником; равно как приемник может быть не адресатом сообщения, а промежуточным звеном, доносящим сообщение до адресата. Соответственно шум, появляющийся на схеме Эко, может воздействовать на содержание сообщения на нескольких этапах его передачи. Фактически, усложняя схему, Эко указывает на зазоры в коммуникативных каналах, допускающие включение «технических неисправностей» и искажений в процесс передачи сигнала в качестве того, что в итоге будет интерпретировано адресатом



как непосредственное содержание сообщения

С одной стороны, через условную однонаправленность речевого акта во внутреннем слое «Персона» Ингмара Бергмана позволяет упростить коммуникативную схему и одновременно с этим деконструировать ее. Звучащая речь (инструмент обмана, насилия, разоблачения, саморазоблачения, искусства) демонстрирует отсутствие целостности языка. Язык наличествующий, т. е. неполноценный, отражает лакуны повествования, которыми объясняется трудность истолкования нарратива. Молчание одной героини создает вакуум, замыкающий речь второй на самой себе: молчание Элизабет существует за счет того, что Альма постоянно говорит; Альма вынуждена говорить, потому что молчит Элизабет.

С другой же стороны, подобное решение позволяет дублировать на сюжетном уровне взаимодействие художественного произведения со зрителем: авторская (условно) инстанция в образе Альмы сводится к произвольному говорению, тогда как воспринимающая сторона, воплощенная в молчашей Элизабет, освобождается от необходимости интерпретировать этот звучащий текст и создавать тем самым новый текст и таким образом лишает Альму возможности корректировать собственный нарратив в процессе говорения, подлаживая его под реакцию адресата. При этом, однако, стоит указать на то, что трансформация речи Альмы все-таки происходит — сообщение, за которым не следует ответного сообщения, продолжает само себя, включая в пласт содержания уже не только запрос на реакцию, но и реакцию на то, что говорящая считывает как *отсутствие* реакции. Повторяясь, эта ситуация обнаруживает невротичность речевого акта: если молчание Элизабет изначально истолковывалось как симптом психического нездоровья, как реакция, замкнутая на самой себе (реакция, освобожденная от причинности, уничтожающая объект/событие как повод для реакции), то говорение Альмы невротично в первую очередь как индикатор неудовлетворенности и неудовлетворимости запроса на реакцию, на ответ. Самовоспроизведение речи подчеркивает ущербность самого речевого акта, поскольку, обнаружив наличие адресата, адресант не терпит от него немаркированного молчания и тонет в интерпретациях, которые начинает плодить самостоятельно, чтобы это молчание компенсировать.

На «внешнем уровне» анализ базируется на установке, что сам фильм как высказывание и в первую очередь как форма искусства должен быть освобожден от интерпретационного невроза и самодостаточен. Однако в «Персоне», ставящий под вопрос язык и его непрерывность, Бергман использует кино как медиум, редуцирующий не только словесное (что следует,

пожалуй, интерпретировать как традиционное свойство кинонарратива), но и собственную форму.

Оппозиции, которые наслаиваются на два ключевых образа по ходу развития действия (здоровая/больная, агрессор/жертва, реальность/фантазия, душа/персона и пр.), не отличаются устойчивостью, а грань между реальным и ирреальным зачастую неразличима. Нехватка ключей обуславливает авторскую интенцию оставить нарратив частично зашифрованным — зашифрованное переходит в разряд феноменологического, создавая отдельный пласт содержания, который не является атрибутивным по отношению как к героиням, так и к хронотопу фильма. Так, молчание Элизабет указывает на наличие у нее внутренней речи, однако письмо, которое выступает как артефакт этого сакрализованного молчанием внутреннего содержания, не просто выглядит ничтожно малосодержательным по отношению к ее безмолвности, но даже не может быть считано как коррелят внутренней речи — нет никаких свидетельств того, что текст письма соответствует истинным мыслям героини. Соприкосновение же Альмы с *молчанием* (здесь дело не в том, что она наконец замолкает, а в том, что этот опыт исключает речь) приводит оба образа к полумистическому слиянию, превращая *безмолвие* в некое таинство. Однако дальнейшее развитие сюжета указывает на то, что безмолвный телесный контакт героинь — выход за пределы необходимости в речи для понимания друг друга (что коррелирует с тем, что можно было бы обозначить как феноменологический опыт) мог быть лишь видением Альмы, что ставит саму возможность феноменологического опыта под сомнение, хоть и не отменяет ее. Подобное несовпадение лакун и ключей и указывает на то, что конфликт этого фильма несводим к бинарным оппозициям, которые и позволяют возникнуть зазору — порталу в пространство феноменологического.

Неприемлемо воспринимать начало и окончание «Персоны» как второстепенный элемент и приписывать мета-рамке побочное значение по отношению к целостной драматической структуре. Помимо «ощущения присутствия камеры» (свойства нового кино, по определению Пазолини [3]), «присутствие фильма как объекта», обусловленное не только «кинематографической» кольцевой композицией, но и разрывом самого повествования на визуальном уровне, когда кадр покрывается трещинами подобно зеркалу или стеклу и стораает, С. Сонтаг в своем эссе, посвященном «Персоне», интерпретирует следующим образом: «Бергмана, кажется, лишь в малой степени занимает мысль, что для зрителей может быть полезно напоминание о том, что они видят фильм (артефакт, нечто сделанное), а не реальность. Скорее, он утверждает сложность того, что может быть представлено, заявляет, что глубокое, твердое знание чего бы то ни было в конце концов оказывается разрушительным. Герой бергмановских фильмов, который воспринимает что-то очень напряженно, в конце концов уничтожает то, что знает, расходует это и вынужден идти дальше, переходить к другим вещам» [4, с. 161]. Самим утверждением оппозиции фильмическая форма/содержание и включением ее в нарративную конструкцию Бергман фактически нивелирует ее, указывая на форму как на некое *пространство* содержания — содержания, которое не ограничивается пространственными и формальными рамками, равно как смысл оказывается несводим к противопоставлениям, которые становятся как бы удерживающими его границами. В некотором смысле полемизируя со структурализмом, Бергман утверждает систему бинарных оппозиций как основу сюжетной конструкции, помещая смысловой центр внутри этой структуры таким образом, что высвечивается он не в противопоставлении молчания одной героини и говорения другой, а в вакууме безмолвия, в котором говорение попросту невозможно (опыт не произойдет), как невозможно и молчание (поскольку молчание существует как то, что противоположно говорению — т.е. как то, что обуславливает говорение). Переживание же безмолвия оказывается некатегоризируемым опытом, поскольку оно не находит себе в нарративной структуре пары для противопоставления, чтобы составить оппозицию.

Противопоставление «Молчания» и «Персоны» целесообразно анализировать, следуя за Сонтаг, которая в своем эссе лишь задала вектор для сопоставительного анализа, однако не реализовала его. Стоит отметить, что в отличие от «Персоны» в «Молчании» коммуникативная ситуация на первый взгляд выглядит как структура, работающая в обе стороны, однако при более подробном рассмотрении можно обнаружить два однонаправленных речевых акта, противопоставленных друг другу. Мир «Молчания» замкнут в пространстве несостоявшегося контакта, чуждый контекст *некой* безымянной страны, с одной стороны, кажется смутно узнаваемым на уровне визуальной кодификации, но при этом абсолютно не считываем. Равным образом Анна и Эстер, чьи образы можно интерпретировать через архетипичность и соответствующую интертекстуальность, не могут преодолеть свою *инаковость* по отношению друг к другу, т.к. она лежит в основе их противопоставления. Бинарная оппозиция здесь охватывает отношения, которые в большей степени характеризуются несовместимостью, чем комплиментарностью. На фоне безмолвного «контекста» несуществующей европейской страны с несуществующим языком каждая из героинь пытается, но не может реализовать собственное содержание, поскольку ей противостоит другая, как бы вытесняя ее содержание из пространства.

Противопоставление героинь реализуется в виде их функционирования как двух адресантов отдельных (но отнюдь не самостоятельных) нарративов, которые отказываются считывать сообщения друг друга (т.е. становятся адресатами). Отсюда безуспешные попытки все-таки заставить оппонентку принять на себя роль адресата — психологическое насилие в обе стороны и сопутствующая фрустрация. Наличие двух нарративов, между которыми происходит условное соперничество за право отражать «ход вещей», не позволяет организовать единому пространству речи и молчания (как фактора, обеспечивающего восприятие речи). Пространства всегда два, антагонизм размыкает их, превращая в атрибуты двух ключевых образов. Героини присваивают себе локации, в которых доминирует их личностное содержание. Соответственно, сосуществуя как взаимоисключающие пласты содержания, их пространства не могут объединиться в оппозицию, которая могла бы стать основой единой структуры, что и обуславливает отсутствие трансцендентного содержания, которому в буквальном смысле не находится *места*.

При этом сам «контекст» играет ту роль, которую в «Персоне» берет на себя Элизабет за счет своего молчания: он абсорбирует негативное содержание, становясь маркированным. Этот «контекст» молчалив, но не безмолвен, в нем считываются признаки конкретной исторической ситуации, однако непереводаемость вымышленного языка не позволяет считать в хронотопе ничего, кроме признаков архетипических «Европы», «войны» и «фашизма». Его собственное содержание из-за непереводаемости на язык героинь оказывается полумифическим пространством, суть которого героини не могут и не хотят постичь, поскольку каждый раз сталкиваются лишь с собственным отражением. Так хронотоп оказывается агентностью, реализующей молчание, чтобы вместить в себя речь, принимая на себя роль приемника сообщения вместо того, кто должен быть его адресатом

согласно интенции источника. Однако удерживать эту агентность после того, как Анна покидает город, он не может: Эстер умирает, но умирает в попытке в очередной раз компенсировать неполноценность контакта — понять язык пространства, в котором находится. Сам Бергман, объединивший «Молчание» в одну трилогию с «Сквозь тусклое стекло» и «Причастием» (которая впоследствии стала известна как «Трилогия веры»), дал этому решению следующее определение, некоторым образом определив степень выраженности в этих картинах трансцендентного содержания: «Эти три фильма об ограничении. “Как в зеркале” [“Сквозь тусклое стекло”] — завоеванная уверенность. “Причастие” — разгаданная уверенность. “Молчание” — молчание Бога — негативный отпечаток. Поэтому они составляют трилогию» [1, с. 245].

Акт коммуникации, очевидно, предполагает наличие как минимум двух агентов, но в связи с этим закономерно будет поставить под сомнение изначальную заявленность речевой агентности в кинематографическом произведении. Может ли агент коммуникации быть не очевиден? Не визуализирован или не озвучен? Может ли он быть доступен лишь субъективному зрению персонажа, и как в таком случае стоит определять его агентность?

Если «Молчание» затрагивает языковой контекст через призму условных «трудностей перевода» — содержание оказывается неперебиваемым на язык адресата, кодификация источника не считается / не соответствует кодификации приемника, героини отказываются признавать свое сосуществование в едином контексте, всячески расщепляя его на два — проблема считается в большей степени на этапе принятия сообщения, то «Персона» расширяет проблематический спектр до пространства, создаваемого некодифицируемым содержанием, которое в свою очередь становится обособленным источником содержания и в ситуации измененного сознания (состояние полусна/видение) становится средоточием феноменологического опыта.

Таким образом, в рассматриваемых выше примерах мы находим следующие ситуации, обосновывающие наличие молчания/безмолвия как содержания коммуникативного акта:

- сообщение, не поддающееся речевой кодификации, которое считается приемником как непроизносимое/некодифицируемое содержание и предоставляет свободу для интерпретации: «молчание»/«безмолвие» как изначальное свойство сообщения;
- сообщение, неперебиваемое на язык адресата сообщения, кодификация источника не соответствует кодификации приемника;
- ложное/отсутствующее сообщение: нечто считается как потенциальное сообщение приемником/адресатом, но в действительности же сообщения нет/информация не является сообщением, поскольку не рассчитана на прием конкретным адресатом/воспринимающая инстанция назначает саму себя адресатом сообщения, зафиксировав определенную информацию, и определяет адресанта сообщения согласно собственной интерпретации содержания того, что было зафиксировано ею как сообщение.

Однако, как было упомянуто выше, ситуация «завора» в коммуникативной цепочке также предполагает наличие «шума», который может быть сигнификативно значимым и интерпретироваться как сигнал некой «потусторонней» агентности. Говоря о частичной редукции речи, соответствующей ситуации молчания, нельзя не изучить возможность ее корреляции с редукцией феноменологической, что неизбежно отсылает к Э. Гуссерлю, который ввел понятие феноменологической редукции и обозначил его роль в восприятии трансцендентального дискурса [9]. М. Ямпольский, указывает на то, что именно упадок нарративности в кинематографе ведет к феноменологизации кинонарратива. По мере ослабления повествования мир все более очевидно начинает являть себя в звуках и фактурах, а камера отказывается от обслуживания повествования [8].

А. Ямпольская, анализируя феноменологическое восприятие эстетического опыта по Гуссерлю в монографии «Искусство феноменологии», указывает на «двойную перцепцию, или, точнее, двойную эстетическую апперцепцию», при которой зритель находится в состоянии восприятия реального и фантазийного уровней одновременно. Аффективный компонент эстетического опыта многослоен: произведение искусства аффицирует на нескольких уровнях. В частности, Ямпольская отмечает роль отстраняющей детали, вырывающей воспринимающего из предугадываемости в виде *grêt-à-penser* и *grêt-à-sentir* (которые в кинематографе могут быть выражены, например, в форме жанровых клише), и также реализующей идею *завора, пробела*, что в данной статье будет рассмотрено на предмет возможности быть денотатом молчания/безмолвия. Выводя свое исследование на семантический уровень, Ямпольская обращается к формализму: в частности, указывает на связь редукции и приема «отстранения», реализуемому согласно В. Шкловскому в кино через деавтоматизацию восприятия [7, с. 76]. В частности, то, что можно обозначить как мета-рамку в «Персоне», и упомянутый выше «разрыв» повествовательной ткани фильма, вполне соответствует гипертрофированному выражению этой концепции.

Находясь в полемике с феноменологией Гуссерля, М. Ришир стремится построить «асубъективную», или даже транссубъективную феноменологию, в которой смысл и его структуры не апроприированы никаким субъектом — в том числе и трансцендентальным. По Риширу, бытийный статус трансцендентальной субъективности иллюзорен, и попытка приписать ей трансцендентное бытие, подобное бытию психического Я, ведет к созданию суррогата Бога, который Ришир называет *онтологическим симулякром* [7, с. 91–92]. Условность редукции такого рода позиционируется на деконструкции самого акта восприятия, акцентируя не только корреляционизм как аспект, характеризующий все ответвления феноменологии, но и иллюзорность, и недостоверность как свойство не объекта, но зрения субъекта, как структурный элемент. «Новый смысл возникает на границе субъекта и мира, субъекта и языка, однако эта граница сама по себе носит размытый, фиктивный, иллюзорный характер, потому что Я толком не знает и не может знать, где кончается его собственное мышление и начинается чужое, готовое, обобщественное. <...> Гиперболическая редукция служит тем приемом, обнажение которого позволяет обнаружить, или, точнее, “отстранить” всю неестественность самопринадлежности, выявить внутреннюю театральность “я”, якобы способного на постоянное удержание контакта с самим собой» [7, с. 105].

И наконец формальным проблемным аспектом становится неперебиваемость феноменологического опыта на язык того, кто не является непосредственным участником этого опыта, того, кто его не переживает, но может наблюдать чужое переживание со стороны. Нарративизация, дескрипция феноменологического неизбежно связана с неизбежной деформацией содержания, его упрощением и искажением, а также отчасти с догматизацией. Таким образом, мы оказываемся в ситуации отсутствия языка, с помощью которого можно было бы передать сообщение о трансцендентальном или реализовать трансцендентальное как содержание, и переходим к задаче найти способы реализации содержания такого рода в кинематографе.

Кинематограф как медиум, работающий с категориями иллюзорного и сновидческого, коррелирует с концепцией



гиперболизированной редукции Ришира, подразумевающей, что *приостановка всех «готовых к употреблению» смыслов* выводит нас туда, где различие между «настоящим» и «иллюзорным» мышлением невозможно, да и не нужно.

Если и «Молчание», и «Персона» были сосредоточены на переживании речевого акта героинями, самостоятельно продуцирующими этот акт, то для следующих двух картин, которые были выбраны для анализа, характерна обратная ситуация: героини обоих нарративов переживают контакт в позиции адресата сообщения. Важно, что переживание ситуации неконтролируемого приема сообщения — их субъективная оценка ситуации, которая подвергается сомнению внутри самой нарративной структуры. «Сквозь тусклое стекло» и «Лицом к лицу» объединяют два фактора: зазор в физическом пространстве, через которое «проникает» содержание, достоверность и трансцендентная природа которого не может быть установлена, и артикулируемое психическое нездоровье главной героини.

*На этом этапе условимся, что под безмолвием будет подразумеваться выраженное через редукцию переживание феноменологического опыта, при котором происходит контакт с трансцендентным (зрителю неочевидно, кто или что продуцирует ситуацию «молчания»/редукции), а под молчанием — переживание редукции, при котором трансцендентное как агентность отсутствует («молчит» наличествующий в повествовании субъект, а его молчание противопоставлено ситуации говорения).*

Из всех перечисленных картин «Сквозь тусклое стекло» задействует трансцендентное как пласт содержания — как то, что оказывается за границами языка (формально в фильме нет молчания, за исключением молчания отца — его нежелания идти на контакт, рассказывать о себе, выстраивать собственный нарратив, признавать свою уязвимость) и вовне условных границ мира: каждый из персонажей характеризуется своей способностью/неспособностью постичь трансцендентное. Так молчание/безмолвие становится не только пластом содержания, но некоторым способом дифференциации героев.

У Бергмана пространство трансцендентного это пространство нездоровья, а пограничное состояние героини часто отражается в локации, которую отличает хрупкость и лабиринтообразная запутанность. Героиня у Бергмана оказывается носителем особой чувствительности к условности мира, в котором находится, а психическая природа этого пространства выражается в его условности.

Мир «Сквозь тусклое стекло» именно такой — *хрупкий*, с четко очерченными границами, или, лучше сказать, четко очерченной условностью: условный мир с отклеивающимися обоями на чердаке (первоначальное название картины так и звучало — «Обои»), к тому же он дублируется еще более условной мини-моделью — домашним театром. Мир конечен, ограничен, в нем «каждый замкнут в себе, как в клетке», по словам Карен, главной героини (указание на корреляционистскую оптику, аргумент в пользу возможности феноменологического опыта), — и это в наибольшей степени свидетельствует о его открытости как системы. Значение как бы выносится за пределы «мира». Карен воспринимает его в виде зова трансцендентного характера, Мартин, ее муж, находит значение лишь в самой Карен, пытаясь удержать ее внутри их «мира». Отец (божественная фигура) навещает этот «мир», но все знают о временности его пребывания здесь. По отношению к сыну Миносу, страдающему общению с ним, отец безмолвен — вплоть до финала, до символической смерти Карин, покинувшей дом, выходя на зов того, что так и не появляется в кадре. Но уходу Карин предшествует не только попытка дискредитации ее трансцендентального переживания через маркирование его как психоза, но и вывод его за рамки аффективности («Бог оказался пауком») — он непредсказуем, необъясним, и, следовательно, не может быть однозначно интерпретирован.

«Сквозь тусклое стекло» демонстрирует визуально-звуковые признаки контакта с «трансцендентным»: это фрагментарное «включение» звука, источник которого не установлен и однозначно не принадлежит изображаемому пространству, при наличии субъективной камеры, реализующей взгляд Карин. Иной ракурс открывается, когда «контакт» наблюдается со стороны родственниками Карин: зритель больше не слышит звук, а предполагаемое присутствие *посторонней* агентности выражается через отраженную реакцию — Карин демонстрирует присутствие *кого-то*, физический контакт с *кем-то*, невидимым для остальных. Однако если отраженная реакция отсылает нас к концепции гиперболической редукции (отсутствие знакового подтверждения того, что «видит» Карин в большей степени свидетельствует о ее болезни, чем о способности к вхождению в контакт с потусторонним), то звуковое сопровождение трансцендентального опыта, переживаемого героиней при отсутствии зримого образа *потустороннего* (единственно возможная форма передачи трансцендентного — очевидная неполнота его явления), выступает коррелятом этого трансцендентного — неким утверждением его наличия в пространстве фильмического. Если обратиться к схеме Эко, то психическое расстройство может быть включено в нее как особенность как приемника сообщения, допускающего погрешность при передаче сигнала, что превращает героя в ненадежного рассказчика.

У Бергмана психическое нездоровье героя при переживании им феноменологической редукции может быть интерпретировано как

- фактор, обуславливающий зрительскую неуверенность в существовании сообщения;
- элемент, создающий сообщение: это замыкает коммуникационный акт на приемнике, обнаруживая, что он же является и источником (формально это отсутствие сообщения — молчание).

Фактически сцена, в которой переживаемый Карин «контакт» наблюдается со стороны ее семьей, выражает закономерную двойственность интерпретации редукции (как молчания и как безмолвия) и может быть схематизирована следующим образом:

— Карин утверждает, что она является адресатом сообщения, поскольку она его получает, и таким образом констатирует существование трансцендентного адресанта [приемник 1 заявляет о существовании отправителя, поскольку получает сообщение]

— отправитель (условно находящийся внутри приемника 1 [болезнь] / действующий через приемника 1 [Бог/трансцендентное]) посылает сообщение, получаемое приемником 2 [через посредника]

— Мартин/отец/зритель указывает на отсутствие отправителя / сообщения, поскольку не получает сообщения [потенциальный адресат сообщения / приемник 2 не считывает сигнал и указывает на ненадежность приемника 1 в качестве посредника при передаче сообщения, т.к. приемник 1 подвержен воздействию шума, который воплощается в психическом нездоровье]

— приемник 1 испытывает сомнение в том, было ли сообщение / существует ли отправитель

— полученное сообщение маркируется как недостоверная информация и его содержание остается неподтвержденным.

В дальнейшем ситуация неясности может иметь два исхода: 1) галлюцинаторная природа переживания будет каким-то образом доказана — ситуация молчания; 2) существование отправителя вне приемника 1 не будет опровергнуто — ситуация безмолвия. «Сквозь тусклое стекло» демонстрирует антиномию «мир» и «модель мира» через буквальное изображение спектакля в домашнем театре. Театр — модель мира, а мир как заявленное пространство кинематографического действия конечен, его функционирование оканчивается нарративной смертью — выходом героини за пределы этого мира в пространство длящейся трансценденции («Сквозь тусклое стекло») или в материалистическое «выздоровление» («Лицом к лицу»). И, хотя при этом остается недоказанным тот факт, есть ли за пространством «жизни» некое довлеющее над всем смысловое поле трансцендентного, с которым герои могут соприкоснуться через феноменологический опыт, интенция выхода героини определяется тем, какой будет финальная (последняя озвученная) интерпретация ее опыта. «Сквозь тусклое стекло» оканчивается тем, что отец наконец заговаривает с сыном о любви, цитируя Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла, — трансцендентальное не только не опровергается, но фактически прорывается в измерение человеческого, соединяя название с финалом и замыкая тем самым кольцевую композицию.

«Лицом к лицу» же по образцу «Персоны» первоначально обличает симптом. Уже в экспозиции зритель снова видит условную конечную точку для вектора, по которому будет двигаться героиня: полная утрата субъектности и погружение в психоз (слово «конечную» означает не состояние героини на момент завершения истории, а возможный предел реализации сюжетной линии болезни). Параллельно с этим зритель наблюдает обратную сторону психической жизни, оставаясь в неведении, что именно он видит: эстетика мистического как визуальное решение на какое-то время обособляет мир видений, пока их появление не приобретает причинность, сплетаясь с событиями основной сюжетной линии.

«Чистое», еще свободное от интерпретации мистическое безмолвно на формальном уровне: когда Йенни видит первого «призрака», мы не можем утверждать, слышит ли она его, поскольку для зрителя оказывается беззвучным не только видение, но и обрывающий его крик героини. Однако, когда Йенни попадает в мир видений/психоза, как бы входя в его пространство через зазор в обоях, через стык двух обойных листов (Карин в «Сквозь тусклое стекло» слышала голоса, доносящиеся из дыры в обоях), то оказывается, что и потустороннее, и посюстороннее — это условный набор комнат-коробок, и, перемещаясь из одной в другую, можно передвигаться в пространстве подсознания. При этом видения не отягощаются расшифровкой, и о том, что именно видит героиня, зритель может только догадываться.

Психоз лишает Йенни субъектности, а потому иллюзорно безмолвен: он против воли позволяет раскрыть содержание сознания героини, но лишает ее способности рационализировать это содержание и взять его под контроль. Если введение обещает нам внешнюю деградацию героини до вегетативного состояния, которое само по себе исключает способность к интерпретации происходящего, то соответствующее ему состояние замкнутости личности внутри собственной психики представляет собой набор мини-сюжетов и символов, которые должны быть интерпретированы извне. Героиня, находясь внутри видения, не может его интерпретировать, поскольку не может прийти к осознанию того, что в ее эмоциональной реакции кроется причинная связь с происходящим.

Видения утрачивают ореол мистического (*т. е. значение феноменологического опыта*), когда выясняется, что один из призраков, с самого начала преследовавший героиню, — это ее бабушка, и она может говорить. С нарушением формального молчания внутри видения (образ перестает быть редуцированным) уходит и его inferнальный флер: зрителю становится очевидно, что героиня находится в пространстве собственного сознания, а ее страхи получают обоснование в виде причинно-следственной связи и некой укоренности видений в имитации линейного времени. Превращаясь в пространство памяти, «потустороннее» обретает хронотоп. И если визуальный код продолжительное время маркировал линию видений как мистическое, то апелляция к детскому опыту окончательно переводит «потустороннее» в сферу психического, тем самым дефеноменологизируя его. Оппозиция «потустороннее»/«посюстороннее» разрушается, поскольку оказывается, что героиня не выходила «наружу» (в пространство трансцендентного) через зазор в обоях, а, напротив, погрузилась внутрь себя.

Последующая интерпретация окончательно разрушает иллюзию феноменологического опыта, поскольку, нарративизируя причинность галлюцинации, героиня находит адресата в виде своего любовника-врача, беря на себя роль источника сообщения, которое до этого воспринимала в качестве его приемника. Замыкая же опыт на самой себе, персонаж осуществляет внутринарративную рефлексивность, лишая зрителя роли интерпретатора. Более того, врач как адресат неизбежно валидирует клиническую картину, исключая возможное разночтение. Коммуникативная цепочка замыкается, как бы избавляясь от потенциально возникающего «вакуума» внутри фильмической структуры в тот момент, когда наличие трансцендентного содержания еще не опровергнуто. А поскольку, как уже было упомянуто выше, «контакт» с трансцендентным не может быть однозначно подтвержден внутри произведения, он может быть лишь опровергнут. Это, однако, не отменяет того факта, что то, что мы обозначили как «молчание» и «безмолвие», оперирует общим для этих понятий набором приемов и может быть категоризировано лишь при целостном рассмотрении фильма, но не при покадровом или посценном анализе.

## Литература

1. Бергман И. Картины / Перевод со шведского А. Афиногеновой. М.-Таллин: Музей кино, Aleksandra, 1997. 440 с.
2. Делез Ж. Кино. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 560 с.
3. Пазолини П. П. Поэтическое кино // Строение фильма. М.: Радуга, 1985. 279 с.
4. Сонтаг С. Образцы безоглядной воли. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 312 с.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум., 2006. 544 с.
6. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. 473 с.
7. Ямпольская А. В. Искусство феноменологии. М.: РИПОЛ классик, 2021. 342 с.
8. Ямпольский М. Б. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии // СЕАНС, 2013 — URL: <https://seance.ru/articles/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/> (Дата доступа: 27.07.2021)
9. Husserl, E. Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926–1935). Den Haag: Springer, 2002. 771 с.

## Фильмография

- «Сквозь тусклое стекло» (Såsom i en spegel, реж. И. Бергман, 1961)  
 «Молчание» (Tystnaden, реж. И. Бергман, 1963)  
 «Персона» (Persona, реж. И. Бергман, 1966)  
 «Лицом к лицу» (Ansikte Mot Ansikte, реж. И. Бергман, 1976)

## References

1. *Bergman, I.* Kartiny [Images] / Perevod so shvedskogo A. Afinogenovoj. M.-Tallin: Muzej kino, Aleksandra, 1997. 440 p. (In Russian)
2. *Delez, Zh.* Kino [Gilles Deleuze: Cinema]. 2-e izd. M.: Ad Marginem Precc, Muzej sovremennogo iskusstva “Garazh”, 2019. 560 p. (In Russian)
3. *Pazolini, P. P.* Poeticheskoe kino. *Stroenie fil'ma* [The Cinema of Poetry // The structure of the Film]. M.: Raduga, 1985. 279 p.
4. *Sontag, S.* Obrazcy bezoglyadnoj voli [Styles of Radical Will]. M.: Ad Marginem Precc, 2018. 312 p. (In Russian)
5. *Eco, U.* Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [Umberto Eco: The Absent Structure: Introduction to Semiotics] / Perv. s ital. V. G. Reznik i A. G. Pogonyajlo. SPb.: Simpozium., 2006. 544 p. (In Russian)
6. *Yakobson, R.* Lingvistika i poetika. *Strukturalizm: “za” i “protiv”* [Linguistics and Poetics // Structuralism: pros and cons]. M.: Progress, 1975. 473 p. (In Russian)
7. *Yampol'skaya, A. V.* Iskusstvo fenomenologii [The Art of Phenomenology]. M.: RIPOL klassik, 2021. 342 p. (In Russian)
8. *Yampol'skij, M. B.* Kinematograficheskij chelovek. Zametki o kinoyazyke i antropologii [A Cinematic Person. Notes on language and anthropology] // SEANS, 2013 — URL: <https://seance.ru/articles/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/> (27.07.2021) (In Russian)
9. *Husserl, E.* Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926–1935). Den Haag: Springer, 2002. 771 p.

## Filmography

- Through a Glass Darkly (Såsom i en spegel, dir. I. Bergman, 1961)  
 The Silence (Tystnaden, dir. I. Bergman, 1963)  
 Persona (Persona, dir. I. Bergman, 1966)  
 Face to Face (Ansikte Mot Ansikte, dir. I. Bergman, 1976)