

ПРЕДИСЛОВИЕ "ЯЗЫК КИНО"
И СТРОЕНИЕ ФИЛЬМА
К. Разлогов
Р. Якобсон
КОНЕЦ КИНО?
Ж. Митри
ВИЗУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ И СЕМИОЛОГИЯ ФИЛЬМА
П. П. Пазолини
ПОЭТИЧЕСКОЕ КИНО

В. Сальтани
О МИНОВОЙ ИРРАЦИОНАЛЬНОСТИ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА
У. Эко
О ЧЛЕНЕНИЯХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КОДА
К. Метц
ПРОБЛЕМЫ ДЕНОТАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ
С. Уорт
РАЗРАБОТКА СЕМИОТИКИ КИНО



Москва 1984
Издательство
Радуга

Р. Барт
ТРЕТИЙ СМЫСЛ
С. де Паскье
ЭГГИ БЕСТЕРА КИНОМА
Э. Райс, К. Дойчманн
НЕОКОЛОНИАЛИЗМ И НАСИЛСТВ. ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ
МАТЕРИАЛИЗМ В АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ АГИТАЦИИ
Р. Беллур
НЕДОСЯГАЕМЫЙ ТЕКСТ
Л. Р. Ногерас
ПРОЗАИЧЕСКОЕ КИНО
КОММЕНТАРИЙ
М. Ямпольский

Строение фильма

Некоторые проблемы анализа
произведений экрана
Сборник статей
Составитель К. Разлогов

Предисловие К. Разлогова. Комментарий М. Ямпольского Редакторы Н. Осколкова и З. Федотова

© Предисловие, перевод на русский язык и комментарий "Радуга", 1985

4910002000 - 023 „р„ „, с 030 (01)-85 007-85

В сборник включены работы видных зарубежных исследователей, посвященные проблемам методологии анализа произведений экрана. В них получили отражение основные подходы к анализу киноязыка, главные дискуссии по этой проблематике и примеры применения соответствующей методики при исследовании структуры фильмов. Рассматривая специфику звукозрительных сообщений, структурные особенности изобразительного ряда, отличие "киноязыка" от устно-письменных языков, авторы разрабатывают теоретические модели, позво-

ляющие раскрыть взаимосвязь между структурой фильма и его смыслом, содержанием, идейной направленностью.

Сборник рассчитан на специалистов в области искусствоведения и структурно-системного анализа, а также на читателей, интересующихся проблемами теории кино.

"Язык кино» и строение фильма

На протяжении последних десятилетий наука о кино становилась все более многогранной. В дополнение к теории, истории кино и кинокритике появились фильмология и фильмография, социология, психология и даже физиология кино, по сути своей не претендовавшие на то, чтобы отменить или заменить собой так называемое традиционное киноведение, а лишь добавить новые стороны, аспекты, данные к нашему знанию об одном из сложнейших явлений культуры современности.

Тем самым были раздвинуты как рамки исследования и его задачи, так и те методы, которыми руководствовались отдельные авторы при анализе экранного материала. Этот процесс сразу приобрел двоякий характер. С одной стороны, к кинематографу обратились специалисты более широкого научного профиля, стремясь на его примере найти подтверждение собственных теорий. С другой стороны, киноведы почувствовали необходимость непосредственно ознакомиться с теми данными других дисциплин, которые в принципе могли оказаться полезными и плодотворными при рассмотрении кино как явления общественной жизни и как искусства.

Распространение телевидения, а затем и видеокассет и видеодисков включило изучение экранного творчества в общий контекст исследований социального значения научно-технической революции. Одной из ключевых в этой связи является проблема использования техники для совершенствования форм общения между людьми, разработки коммуникативных средств, вызвавшая к жизни новые отрасли знания — общую теорию коммуникации и семиотику — теорию знаков и знаковых систем. Эти дисциплины, сложившиеся, по существу, в течение нынешнего века на основе взаимодействия (отнюдь не бесконфликтного) естественных и технических наук с науками общественными, поставили в центр внимания ученых аудиовизуальные системы общения, среди которых главное место безусловно принадлежит экрану.

Настоящий сборник призван познакомить читателя с наиболее известными работами зарубежных авторов, посвященными исследованию кино с позиций структурно-системного анализа. В нем представлены различные этапы развития

этого направления — от 30-х годов до самых последних лет, различные "школы" в рамках современной киносемiotики. Хотя эта книга и не может претендовать на всеобъемлющий охват обширной и разноплановой литературы по проблемам структурного анализа кино, включенные материалы достаточно репрезентативны и дают общее представление о тематике и направленности ведущихся исследований.

При обращении к методам семиотики и теории коммуникации надо иметь в виду их неоднородность как по происхождению, так и по современным вариантам, поскольку они были подвержены самым разнообразным влияниям конкретно-методологического и философского характера в весьма широком диапазоне — от неопозитивизма и прагматизма до леворадикальных политических концепций. Если в 60-е годы некоторые буржуазные авторы усматривали в семиотике чуть ли не новую всеобъемлющую философскую систему, призванную заменить все существовавшие ранее, то в последнее десятилетие в роли такой глобальной "метатеории" выступил структурный психоанализ. В этих попытках выстроить "универсальные" философские доктрины, противостоящие марксизму-ленинизму, сказывается общий кризис буржуазной идеологии. Разумеется, составители воздержались от публикации тех западных работ, в которых пропаганда "философии структурализма" не оставляет места для киноведческого анализа. В сборник включены работы, представляющие значительный интерес с этой точки зрения.

В этой связи следует отметить также, что в сборнике представлен лишь один из частных аспектов рассмотрения экранного творчества — анализ как структуры отдельных фильмов, так и кинематографа в целом с точки зрения их знаковости, коммуникативности. Естественно, коммуникативная функция искусства не является ни единственной, ни самой важной. Ее роль в значительной мере зависит от вида искусства и периода его развития. Сложные и противоречивые взаимоотношения между художественно-познавательной и коммуникативно-условной сторонами художественного творчества были рассмотрены в ряде фундаментальных работ советских исследователей, четко определивших границы применения семиотической методики к явлениям искусства¹.

Вместе с тем именно теория коммуникации позволила расширить сферу анализа экранного творчества за пределы традиционных искусствоведческих рамок, ибо последние десятилетия отчетливо показали, что искусство экрана состав-

іст., в частности: Храпченко М. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978; Бар а б а ш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1983.

==6

дает лишь часть более широкой полифункциональной сферы аудиовизуального общения. Тем самым были открыты новые перспективы для проведения аналогий с естественным языком, использование которого, разумеется, не ограничивается только художественной литературой.

Именно поэтому обращение к семиотике и теории коммуникации позволило пролить новый свет на концепцию "киноязыка", которая первоначально разрабатывалась в русле сугубо художественных проблем — без учета закономерностей, общих для всех, в том числе находящихся и вне сферы искусства, форм аудиовизуальных сообщений.

Концепция "языка кино" сложилась под воздействием лингвистических теорий в 50-х - начале 60-х годов. Однако истоки ее значительно более давние. Первые элементы "лингвистического" подхода можно обнаружить в работах С. Эйзенштейна конца 20-х годов и в изданном в 1927 году в Ленинграде сборнике "Поэтика кино", среди авторов которого были Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский. В тесной связи с ленинградской школой литературоведения находились исследования представителей так называемого "Пражского лингвистического кружка". Примером их подхода к исследованию киноискусства в 30-е годы служит публикуемая в настоящем сборнике статья "Конец кино?" известного лингвиста Р. Якобсона, работавшего в дальнейшем преимущественно в США. В ней нашли отражение попытки сравнительного анализа различных видов искусства с точки зрения присущей каждому из них структуры выразительных средств, а также ключевая для рубежа 20-х и 30-х годов проблематика перехода от немого кино к звуковому. Ряд конкретных положений автора не нашел подтверждения в дальнейшем развитии киноискусства. Однако этот подход сохраняет свое научное значение в первую очередь стремлением к системному анализу выразительных средств искусства экрана в широком общекommunikативном и семиотическом контексте.

Тем временем в киноведении продолжалась работа по описанию средств киновыразительности, исходя преимущественно из технической классификации. Появившаяся в 1935 году книга англичанина Р. Споттисвуда "Грамматика кино" явилась, пожалуй, первой попыткой систематизации и последовательного изложения норм "киноязыка"!

Вместе-с тем 30-е и 40-е годы были отмечены стремлением к преодолению известной ограниченности "языкового" подхода к анализу киновыразительности. В классических трудах Р. Арнхейма, Б. Балаша, В. Пудовкина, С. Эйзенштей-

1. pottiswoode R. A Grammar of the Film. An Analysis of the Film Technique. London, 1935.

==7

на и ряда других авторов отдельные проблемы экранного творчества исследовались более конкретно и углубленно, нежели в классификациях, пользующихся лингвистическим инструментарием. Однако сама детальность рассмотрения зачастую препятствовала объединению на уровне теории весьма разнородных экспрессивных элементов в целостную систему коммуникативности и выразительности экрана.

Попытки создать такую систему периодически приводили к возрождению идеи экранного "языка". При этом системность, заложенная в самом понятии "язык", чаще декларировалась, нежели обосновывалась. Так, к примеру, изданная в нашей стране книга французского киноведа М. Мартена "Язык кино" (М., 1959) представляла собой по

существо лишь заново систематизированный по внешним признакам перечень приемов, встречающихся в различных фильмах.

Параллельно в западном киноведении 50-х годов получила определенное распространение концепция "бесструктурного" экрана, копирующего "мир как таковой", не подлежащий семиотическому рассмотрению. В итоговом труде этого направления, книге З. Кракауэра "Природа фильма", появившейся в 1960 году (русский перевод - М., 1974), утверждалось, что кинематограф имеет непреходящее значение только тогда, когда произведения наименее сознательно построены, наименее структурны, а роль их создателей по возможности ограничивается бесстрастной фиксацией материала действительности на киноплёнку.

Французский критик А. Базен, стоявший в принципе на сходных с Кракауэром позициях, подходил к кинематографу более дифференцированно. В своей работе "Онтология фотографического образа" он генетически объяснял киноизображение "комплексом мумии" — необходимостью создания физически подобного слепка с явлений действительности; однако статью эту он заканчивал словами: "С другой стороны, кино — язык"! Свое понимание этого положения французский критик пояснял в столь же хрестоматийной работе "Эволюция киноязыка", где, как это уже неоднократно подчеркивалось, делил всех режиссеров, а соответственно и весь кинематограф, на две группы: тех, которые верят в образность, и тех, кто верит в реальность. Таким образом, ранее единое представление о языке кино распадалось надвое: на кино — не язык, якобы бесструктурное, и на кино — язык, якобы изменяющий действительности во имя образности, причем первое направление, с точки зрения Базена и Кракауэра, оказывалось носителем абсолютной истины, гносеологической сути кинематографа.

1. Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 47.

==8

В связи с этим в западном киноведении установилось более чем критическое отношение к наследию С. Эйзенштейна. И это естественно. Ведь своим учением о композиции советский режиссер утверждал, что произведение искусства в высшей степени структурно: действительность, с его точки зрения, чтобы дать материал для подлинно художественного фильма, должна быть, либо образной сама по себе, либо подвергнута принципиальной творческой переработке, сознательному структурированию, пронизывающему все этапы создания, все компоненты, все уровни фильма.

Именно поэтому полемика с представителями теории имманентного реализма кинематографа велась по линии реабилитации теорий Эйзенштейна и последовательного выявления структурной основы кинокоммуникации.

Так, например, англичанин П. Уоллен в книге "Знаки и значение в кино"¹, начиная с анализа теории или, скорее, теорий советского режиссера, в заключение переходил к рассмотрению проблем семиотики кино, а француз К. Метц, которого не без оснований считают одним из основателей современной киносемиотики, прямо писал: "Следует перечитать и переосмыслить все то, что Эйзенштейн излагал в терминах языка, в понятиях

языковой деятельности¹. Но часто, исходя из исследований советского теоретика — высказывание К. Метца это только подчеркивает, — современные авторы стремятся построить новую систему, опираясь одновременно на последние достижения науки в самых разных областях: эстетики, семиотики, психологии, лингвистики и т. д.

Так, известный итальянский писатель и кинорежиссер П. П. Пазолини, как и К. Метц, стремится переосмыслить фундаментальные положения теории кино в понятиях семиотики и в сопоставлении с лингвистикой; его соотечественник В. Сальтини переводит полемику в сферу общеметодологических философских проблем; старейший французский киновед Ж. Митри пытается объединить эстетику и психологию кино; итальянец У. Эко интересуется кинематографом как теоретик для иллюстрации своей весьма спорной концепции изобразительных структур в целом, а представитель американской школы психолингвистики С. Уорт рассматривает экран с точки зрения семиотического подхода к психологии

творчества и восприятия.

Более позднюю работу французского исследователя Р. Беллура отличает тенденция к сочетанию эстетики, психологии и семиотики на основе критического переосмысления

L W o 11 e η P. Signs and Meaning in the Cinema. Bloomington-London, 1969.

2. M e t z C. Essais sur la signification au cinéma. Paris, 1948, p. 41.

==9

как достижений, так и слабостей "классической" западной киносемиотики предшествующего десятилетия. Кубинский киновед Л. Р. Ногерас стремится связать традиционную проблему разграничения "поэтического" и "прозаического" кино с практикой современной кинодраматургии.

Наконец, в ряде материалов сборника представлены конкретные анализы фильмов на основе определенных теоретических моделей. Эти анализы различны как по подходам, так и по результатам.

С. дю Паскье в описании структуры "гэга" (комического трюка) у Бестера Китона опирается на морфологические принципы, восходящие к классическому исследованию волшебной сказки В. Проппом. Один из наиболее крупных представителей французского структурализма в литературоведении Р. Барт, анализируя несколько эйзенштейновских кадров, ставит весьма дискуссионный вопрос о скрытом в изобразительных структурах "третьем смысле". Наконец, западногерманские авторы К. Дойчманн и Э. Райе изучают механизмы социально-политической действенности аргентинского документального фильма "Час печей", программно направленного против политики неокOLONIALИЗМА. Эти примеры в какой-то мере отражают многообразие ведущихся семиотических исследований, как по материалу, так и по методам и целям анализа.

Специфическим для настоящего сборника является принципиально дискуссионный характер многих положений и выводов, что весьма типично для отрасли научного знания, еще, очевидно, находящейся в стадии становления, выработки основных категорий и понятийного аппарата. Наряду с терминологическими спорами публикуемые материалы отражают и полемику по ряду принципиально важных киноведческих проблем, которые далеки от окончательного — как теоретического, так и практического — решения. Ведь ходы теоретической мысли сегодня особенно тесно взаимодействуют с кинотворчеством, развитие которого на Западе отличает кризисный и противоречивый характер, обострение борьбы прогрессивных и реакционных тенденций, а также различных по своей идейно-художественной природе стилистических течений.

Вместе с тем сборник в целом отличает и известное единство научной проблематики. Чтобы помочь читателю обнаружить ее смысловые "узлы", кратко остановимся на ключевых вопросах изучения структуры фильма и системы "киноязыка". Один из главных парадоксов экранного звукозрительного ряда состоит в том, что, будучи семиотически и коммуникативно автономным, он одновременно в своих конкретных проявлениях - передачах и фильмах - воспроизводит

[К оглавлению](#)

[==10](#)

предметный мир, элементы которого сами по себе семантически значимы. Экспрессивность экрана неоднородна, поскольку на разных уровнях она охватывает разные типы смысловых структур, опирается на разные коммуникативные механизмы, связанные с физиологией и психологией восприятия, использованием техники, социокультурными данностями того или иного порядка, наконец, с закономерностями функционирования собственно кино и телевидения. С этой точки зрения центральной для большинства исследований интересующего нас направления является проблема трансформации звукозрительного материала при его включении в производство, иначе говоря — проблема структурирования реальности на экране.

Структурирование есть результат совокупной деятельности создателей любых аудиовизуальных сообщений, в том числе и художественных, обладающих в данном аспекте своей спецификой. Структурная организация — существенно важная характеристика каждого экранного "текста". Изменения структур — один из основных параметров, по которым может быть рассмотрена история кино и телевидения.

Истоки экранной выразительности заложены в непосредственной экспрессии самой действительности и в тех трансформациях, которые последняя претерпевает, будучи перенесенной на экран. Выявляя смысл событий и выражая авторскую позицию, форма звукозрительного сообщения в ходе структурирования становится активным фактором рационального и эмоционального воздействия на зрителя. Неполнота теории "онтологического реализма" кино и ТВ состоит, в частности, в недооценке этой активности. Отсюда и резкая критика данной теории со стороны целого ряда исследователей экрана, которые, опираясь на отдельные положения, высказанные С.М. Эйзенштейном, сделали попытку выявить основы экранного структурирования.

Одним из первых в середине 60-х годов по пути преодоления теории "онтологического реализма" Пошел П. П. Пазолини, определивший звукозрительный ряд как "письменный язык действия".

Итальянский автор писал: "Действия человека в реальности — первейший и главнейший язык людей. Например, языковое наследие доисторического человека есть преобразование реальности, связанное с необходимыми действиями; именно в этих действиях выражал себя человек тех давних времен... Устно-письменные языки лишь дополняют этот первичный, главный язык: информацию о человеке мне сообщает прежде всего язык его лица, поведения, привычек, навыков, техника владения телом, его действия и лишь в конечном итоге устно-письменная речь. Именно так происходит

==11

и воспроизведение реальности в кино"1.

В этом высказывании, отмеченном известным преувеличением роли "языковых" факторов, вместе с тем правильно подчеркивается не столько историческая, сколько теоретическая последовательность перехода от "языка действий" к естественному языку и, что особенно важно для нас, специфика самого способа воспроизведения действительности на экране. С точки зрения П. П. Пазолини, в самой действительности есть определенные образы-знаки, которые противостоят знакам лингвистическим и служат словарем кинематографиста, отбирающего и воспроизводящего их на экране. Эти знаки представляют собой предметы, жесты, внешние проявления настроений и т. д.

В докладе, посвященном проблемам плана-эпизода в кино, Л.П. Пазолини утверждал, что физическое действие, увиденное с определенной точки, под определенным углом зрения, и составляет отдельный план-эпизод, а совокупность их воспроизводит действие в линейной последовательности различных субъективных взглядов ; оно объективируется при монтажном сопоставлении отобранных фрагментов, воссоздающем событие в его реальной протяженности[^]. Эта схема отвечает практике не столько кинематографа, сколько режиссуры прямой телевизионной передачи. Вместе с тем она, очевидно, генетически связана и с концепцией "строящего монтажа", которая, как известно, разрабатывалась советскими кинотеоретиками 20-х годов.

Пазолини пытался снять противоречие между теориями немого кино и концепциями "онтологического реализма", объединяя идею "реабилитации физической реальности" (но уже не аморфной, а знаковой) с представлением о воссоздающей функции монтажа. Свой доклад он завершил словами о кинематографе как об аналоге сознательно или бессознательно структурированной действительности: "Различие между кино и жизнью, с моей точки зрения, незначительно, и общая семиология, описывающая жизнь, может с таким же успехом служить для описания кинематографа"3.

Пазолини не учел здесь того бесспорного факта, что если в действительности любой элемент при некоторых обстоятельствах и может восприниматься как знак (отсылать к другому предмету или явлению), то происходит это отнюдь

!p a s o И n i P. P. La lingua scritta dell'azione. - "Nuovi areomenti", № 2, 1966, p. 69.

2p a s o l i n i P. P. Discorso sul piano-sequenza owerо il cinema come semiologia délia realtà. - In; Linguaggio e ideologia nel film. Novara, 1968 p. 135-137. 66

3Там же.

==12

не всегда. Для человека, который ест хлеб, последний не является знаком приветствия, как при подношении "хлеба и соли". Но по отношению к кинематографу и телевидению ошибочность суждения итальянского режиссера во многом снимается, ибо, включаясь в коммуникативную ситуацию, незнаковое становится знаковым.

Специфику аудиовизуального творчества по сравнению с литературным Пазолини рассматривал в публикуемой работе "Поэтическое кино", где обозначен один из возможных подходов к экранному творчеству, позволяющий разграничить его "лингвистический" и "эстетический" (в терминологии Пазолини) уровни.

То, что Пазолини определял как "лингвистическое творчество", является предметом острых дискуссий в современной теории экрана. В частности, широко обсуждается вопрос о том, насколько полно семиотичность, знаковость охватывает структуру экранного произведения, будь то изобразительный ряд, звучащее слово, шумы, музыка или ассоциативные построения. По мнению некоторых авторов, знаковость фильма оказывается частичной и сочетается с нейтральной фиксацией на пленку "незнаковой" действительности.

По не лишенному оснований мнению Ж. Митри, кинематограф и телевидение правомерно рассматривать как своеобразную форму идеографического письма, где постоянные знаки заменены нефиксированными символами с переменным значением, а изображение является значащим в двух различных смыслах: во-первых, психологически, как аналог действительности; во-вторых, лингвистически (и семиотически), как мотивированный символ, формирующийся лишь в сочетании с другими изображениями и в связи с целым экранного произведения¹.

Экран дает звукозрительный "слепок" реального мира, который психологически воспринимается как (неполное, несовершенное) его подобие. Для семиотики отношение аналогии есть уже само по себе отношение знаковое, охватывающее особый класс знаков — так называемых иконических.

Но отношением аналогии знаковость экрана не исчерпывается: есть второй семиотический уровень — уровень определяемых через денотат (изображенный предмет) и по контексту значений каждого звукозрительного элемента в системе произведения в целом. Согласно ставшему общепринятым толкованию, зацепившееся за снасти пенсне судебного врача в фильме "Броненосец "Потемкин" "обозначает" одновременно и самого врача, и тот факт, что он оказался за бортом.

!См.: М и т р у J. Esthétique et psychologie du cinéma, vol 1. Paris, 1963, p. 119-134.

==13

Такого рода знаки, обычно называемые образными деталями или кинометафорами, подразделяются при семиотическом подходе по крайней мере на два класса: индексы (указатели) и собственно символы.

Сходные закономерности знакообразования в иной форме обнаруживает и звуковой ряд, причем это относится не только к речи¹, но и к шумам. Для последних характерна структура отношения иконичности и дополнительных значений, близкая к той, которой обладает экранное изображение. Собственно эстетический момент открыто выступает в музыкальном сопровождении, очевидно не равном самому себе, а эмоционально и семантически преобразованном в процессе звукозрительного синтеза. Об этом свидетельствует хотя бы разная смысловая окраска одних и тех же мелодий, включаемых в различные экранные контексты.

Таким образом, знаковость, в сущности, охватывает всю систему аудиовизуальной коммуникации. Это происходит благодаря отбору из действительности значащих форм и использованию в качестве знаков тех элементов, которые вне конкретного экранного произведения не являются семиотическими. Так, жест закуривания папиросы, следуя семиотической теории жестов, кинезике, является не знаком в отличие, скажем, от рукопожатия, имеющего значение приветствия, а в фильме, как и в театральном представлении, может оказаться средоточием одновременно нескольких смысловых функций: с точки зрения кода действий этот жест в ткани фильма необходим уже по той причине, что был избран режиссером сознательно, скажем, для фиксирования паузы, а рассмотренный в отдельности, он может, в зависимости от актерской трактовки, быть признаком взволнованности или железного спокойствия героя в опасной ситуации.

Как же систематизировать все разнообразные по характеру и значению знаки, составляющие фильм? П. Уоллен видит достаточную дифференциацию уже в факте признания, что фильм является средоточием самых разнообразных типов знаков — иконов, индексов, символов, — и предлагает подходить к анализу фильма именно с позиций классификации знаков².

Существуют и иные точки зрения. Например, Митри выдвигает другую систематизацию, считая, что изображение в кино обладает значением в трех аспектах: "Символически

¹Анализ соотношения слова и изображения на телевидении с точки зрения семиотики, в основных чертах близкий к нашей трактовке проблемы, был дан Э. Г. Багириным в книге "Очерки теории телевидения" (М., 1978, с. 33-50).

²W o l l e n P. Op. cit., p. 76.

==14

и пластически путем организации материала внутри кадра; диалектически по связи и импликации, становясь знаком в лингвистическом смысле; формально-ритмически, тем самым обретая принципиальное отличие по содержанию от непосредственно изображаемого фрагмента реальности"1. Сходных позиций придерживается и Пазолини, утверждающий, что только в формально-ритмической организации режиссер получает возможность "насилловать" материал, обременять его дополнительным смыслом, в самой действительности отсутствующим2.

Однако наиболее оправданным оказывается деление семантического поля кино на денотацию (то, что непосредственно изображается на экране), соответствующую иконическим знакам и аналогу Митри, и коннотацию, объединяющую все дополнительные значения, будь то формально-ритмические, ассоциативно-символические или просто заимствованные из реальной жизни, причем коннотация оказывается многоступенчатой. Это общее деление принимается почти без исключения всеми исследователями, рассматривающими кинематограф с точки зрения семиотики, так, как оно заложено изначально в общей семиотической теории.

Ряд авторов, представленных в настоящем сборнике, опирается на более детализированную классификацию, предложенную основателем фильмологии Ж. Коэн-Сеа и развитую Метцем и другими современными исследователями. "Язык кино", с их позиций, есть сложное сочетание различных кодов, среди которых можно выделить два типа: коды собственно кинематографические, определяющие "вразумительность" киноповествования, встречающиеся исключительно или хотя бы преимущественно в фильмах; и все прочие коды, обнаруживаемые в фильмах, но одновременно характерные и для других видов человеческой деятельности (общественной жизни, естественного языка, культуры, искусства и т. д.). Коды второго типа Метц предлагает называть фильмическими. Причем первый тип соответствует уровню языка в лингвистике, а второй является аналогом языковой деятельности. Тем самым французский семиолог опровергает свой первоначальный тезис об отсутствии в кино языка как такового и наличии лишь более свободной языковой деятельности?, !M i t r y J. Op. cit., p. 194. 2p a s o l i n i P. P. La lingua scritta dell'azione. - "Nuovi argonienti", №2,1966, p. 86-87.

Эту точку зрения он защищал в 1964 году в статье "Киноязык: система или деятельность?", переизданной в цитированном выше сборнике.

==15

сближаясь в своих рассуждениях с У. Эко, который в публикуемой статье также разграничивает фильмические и кинематографические коды, но понимает последние более узко, как способы создания ощущения реальности происходящего на экране, сводя их к характеристике только зрительного ряда.

Что касается соотношения в экранном произведении знака (в частности, аналогического и символического) и образа, то оно достаточно сложно. Это связано с общим характером

взаимодействия коммуникативного и собственно художественного слоев в искусстве экрана. Исследования академика М.Б. Храпченко показали, что специфика искусства отнюдь не исчерпывается его знаковостью, охватывающей, по существу, более широкий спектр процессов общения между людьми. Образ, представляющий собой в аспекте анализа художественной выразительности структуру, надстраивающуюся над первичной системой знакообразования (в случае кино и ТВ — прежде всего аналогической), передает серию "вторичных" значений, от конвенционально символических до целостных синтетических, по мысли М. Б. Храпченко, не замещающих, а отражающих действительность!.

Общий вывод к вопросу об основах структурирования в кино может быть следующим. Кинематограф представляет собой звукозрительное отражение мира (будь то отражение реальности или "двойное" отражение воображаемого), особым образом структурированное с целью коммуникации, то есть является определенной знаковой системой, аудиовизуальным "языком". Своеобразие его состоит в том, что он использует в своих проявлениях знаки самой действительности, так называемые культурные коды - символизм предметов, жесты, выражающие определенные чувства, и т. д. С другой стороны, будучи результатом сознательного структурирования, произведение экрана, в отличие от потока жизни, выявляет знаки и их сочетания, собирает в себе закономерное и отбрасывает случайное, становясь "сгустком" смысла, создает собственный многоступенчатый код, на уровне денотации являющийся фотографически отражающим, а на уровнях коннотации включающий знаки высших типов, среди которых встречаются и индексы и символы.

Среди более частных проблем, связанных с закономерностями структурирования в кино, особое значение имеет вопрос об уровнях структурирования и методах членения фильма. По этим вопросам в сборнике представлены различные точки зрения. Так, С. Уорт, основываясь на данных психологии творчества и восприятия, предлагает следующую

Исм.: Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978, с. 266.

==16

схему: художник в создании произведения всегда исходит из определенного "чувства озабоченности", которое позволяет ему построить "сюжетный организм" своего произведения, находящий реальное воплощение в объективном ряде "изображений-событий" на пленке, представляющем, таким образом, закодированное сообщение. Это сообщение в зеркальном отражении соответствующим образом расшифровывается зрителем, через изображения-события воспринимающим сюжетный организм и, пользуясь словами Льва Толстого, заражающимся чувством озабоченности автора. Условно эту форму членения можно назвать психологической.

Автор особо не оговаривает необходимость соотнесения внутренних процессов создания и восприятия с внешним миром, который и служит, как подчеркивает сам Уорт, источником и изображений-событий, и одновременно, о чем американский автор умалчивает, самого чувства озабоченности создателя и зрителя. Здесь ощущается тяготение исследователя к

субъективно-идеалистическим теориям, что объясняет и систематическое обращение его к работам специалистов по психоанализу. В этой особенности сказывается ущербность построений буржуазных теоретиков — они стремятся построить цельную систему без соответствующей общефилософской базы. Их схемы, пусть частично правильные, как правило, нуждаются в принципиальном переосмыслении. Тем самым обнаруживается связь между их, на первый взгляд частными, ошибками с идеализмом вообще, который, как указывал В. И. Ленин, всегда представляет собой гипертрофированное возведение в абсолют отдельного аспекта реального процесса, а поэтому и может быть объяснен гносеологически.

Не отрицая возможности психологического подхода, Пазолини в своей работе "Письменный язык действия" предлагает другое, более специфически связанное с семиотическими методами "грамматическое" членение элементов киноязыка, о котором мы уже упоминали. Его схема четырехчастна и сводится к следующим моментам. Элементарным уровнем грамматики киноязыка, его орфографией автор предлагает считать "способы воспроизведения", все технические средства фиксации действительности на киноплёнке. Первый собственно грамматический уровень определяется итальянским теоретиком как "типы субстантивации" и описывается им как внутрикадровое содержание. Пазолини пишет: "Наше понимание кадра соответствует тому, что в письменно-устном языке называется придаточным определительным предложением. Каждый кадр в общем показывает "нечто, которое есть": учителя, который учит; учеников, которые слушают; коней, которые скачут; паренька, который улыбается; женщину, которая смотрит, и т.д., или просто:

==17

предмет, который находится там... Первичная форма синтаксиса - с точки зрения техники, монтажа — носит, следовательно, внутрикадровый характер и является набором придаточных определительных предложений"1. Следующий уровень называется Пазолини "типами определения*" и подразделяется vs две части - докинематографическую и собственно кинематографическую. В первую группу входят прежде всего элементы актерской выразительности, а во вторую — способы кинематографической передачи материала (система планов, движение камеры) при сохранении его содержания и т. д. Исследователь предлагает выделить два противоположных принципа определения, основываясь на восприятии фильма: для первого характерна пассивность кинокамеры относительно материала, то есть ее присутствие для зрителя незаметно, а для второго, наоборот, ее активность. Последним уровнем, или синтаксисом "киноязыка", Пазолини считает монтаж как совокупность способов связи кадров между собой, подразделяя их также на две группы: монтаж денотативный (или описательный) и монтаж коннотативный (или ритмический). Таковы основные разделы "грамматики киноязыка" по Пазолини.

Несмотря на очевидные различия, между этими двумя, а также и другими, представленными в сборнике системами классификации и традиционными методами, условно говоря, семиотического киноведения существует ряд точек соприкосновения. Действительно, во всех исследованиях по теории кино, как и в конкретных анализах произведений, прослеживается либо эксплицитно сформулированное, либо имплицитно следующее членение фильма на уровни от крупных подразделений к более мелким: сначала рассматривается вообще драматургия фильма, затем его монтажное построение и, как наиболее конкретный уровень, внутрикадровое содержание. В системе Уорта принципиально важным считается только деление на драматургию и изобразительный ряд, расширительно понимаемый как определенным образом (монтажно и внутрикадрово) организованное повествование, но зато отдельно выделяется исходное ощущение автора, с точки зрения семиотического аспекта, как нам кажется, определяющего значения не имеющее, но принципиально важное при психологическом подходе. У Пазолини, если не учитывать "способов воспроизведения", которым он и сам особого значения не придает, само внутрикадровое содержание как бы распадается на два момента: собственно конкретное содержание кадра и способы его определения, отдельно выделяется монтаж, но никак не учитываются закономерности общего драматур-

I pasolini P.P. La lingua scritta dell'azione, p. 82.

==18

гического построения фильма, как выходящие за пределы приложения "грамматики" кино.

Дискуссионной остается и проблема "горизонтального", линейного членения фильма. Ее рассмотрение, в частности, связано с тем, насколько единицы кино можно приравнивать, как это одно время практиковалось, к соответствующим лингвистическим единицам: фонеме, морфеме, слову, фразе и т.д'. Наибольшие споры в этой области вызывает соотношение дискретности (делимости) и непрерывности в кино, а также более конкретная проблема минимальной единицы киноречи.

Среди семиологов кино существует направление, возглавляемое К. Метцем, отрицающее возможность детального линейного членения киноречи, видящее в ее непрерывности основную особенность кино, его отличие от естественного языка!. Семиотика кино, согласно их положениям, должна базироваться на анализе "больших синтагматических блоков" и не пытаться провести деление дальше.

Прежде чем разобраться в оправданности подобных взглядов, обратимся к той системе общего членения фильма, которая в целом принимается всеми исследователями, причем будем обращать особое внимание на соответствия между собственно киноведческой и специальной семиотической терминологией.

При анализе отдельного произведения самой крупной структурной единицей, как правило, признается фильм. Уровни общего композиционного членения фильма, изучаемого теорией кинодраматургии, до сих пор еще не получили единообразной трактовки в силу крайней свободы и ненормативности принципов сюжетного (или бессюжетного) строения современного фильма. Поэтому следующим за фильмом, более или менее четко

выделенным, отрезком будет эпизод или сцена — совокупность кадров с определенным единством действия, а иногда и места, и времени, причем сценой принято называть скорее часть фильма, характеризуемую всеми тремя единствами, а для эпизода достаточно одного первого. Наряду с вышеуказанными двумя существует термин "секвенс" или "секанс", обозначающий отрезок, но обычно переводимый на русский язык как "эпизод 2.

В семиотической терминологии подобное сочетание двух или нескольких меньших элементов принято называть

^Эта проблема возникает и при рассмотрении художественной литературы, базирующейся на естественном языке.

^Иногда ошибочно сводят значение термина "секвенс" к определению сцены, снятой одним монтажным куском. Ведь в этих случаях применяется особое понятие: "plan-séquence" — "план-секвенс", введенное Базеном и обычно переводимое на русский язык как "план-эпизод".

2*

==19

синтагмой. Этим термином и пользуется К. Метц, как семиотическим эквивалентом понятия "секвенс". Тот же исследователь в публикуемой работе пытается последовательно разграничить употребление понятий "сцена", "эпизод" и "секвенс" в применении к кинематографу.

При определении следующего за синтагмой деления решающую роль играет сама техника кинематограф^ — так или иначе любой эпизод складывается из отдельных кадров или планов. Но определение этих понятий, и прежде всего первого, требует множества дополнительных уточнений. Поэтому мы позволим себе коротко остановиться на уточнении значений таких родственных понятий, как "кадр" (кадр, монтажный кадр, кадрик), "план", "монтажный кусок" и т. д. Хотя некоторые из определений могут показаться тривиальными, для терминологической точности приведем основные из них.

Термин "кадр" употребляется: 1) для обозначения куска пленки от склейки до склейки (монтажный кадр, монтажный план или монтажный кусок); 2) для обозначения пространства, ограниченного рамкой экрана (откуда понятие композиции кадра); 3) для обозначения кадрика, отдельной фотографии из фильма.

Понятие "план", некогда тождественное кадру, поскольку на заре развития кинематографа монтажный кусок снимался чаще всего с одной определенной точки, обозначает

исключительно расстояние от объекта съемки до киноаппарата, откуда выражения: крупный, средний или общий план.

С. Юткевич в одной из своих работ предлагает, наряду с вышеуказанными, ввести понятие "монтажный элемент" — фрагмент действительности, служащий основой для создания монтажного образа¹.

В пределах данных определений очевидно, что следующей за синтагмой или эпизодом единицей киноречи следует считать именно монтажный кадр², а минимальным подразделением кино будет кадрик, фактически уже выводящий нас за пределы искусства экрана в область фотографии. И основной вопрос состоит в том, можно ли установить какие-либо промежуточные деления между кадром и кадриком?

Вклад семиотики кино в рассмотрение этой проблемы в целом наиболее значителен. Она дала прежде всего общую методологическую базу для подобного деления, утверждая, что любая знаковая система в конечном счете может дробиться на минимальные единицы, обладающие значением, а затем на минимальные единицы, значения лишенные. Поэтому не-

Ю т к е в и ч С. Человек на экране. М., 1947, с. 104-105. В дальнейшем термин "кадр" мы будем употреблять именно в смысле монтажный кадр, опуская слово "монтажный" для краткости.

[К оглавлению](#)

==20

которые семиологи, в частности У. Эко, предлагают для общего обозначения различных по уровню единиц следующие

термины : 1) сема — сложная смысловая единица, содержание которой эквивалентно содержанию высказывания в лингвистике; 2) знак — минимальная смысловая единица; 3) фигура - минимальная единица, лишенная значения!.

Пределом делимости разных знаковых систем может оказаться или сема, или знак, или фигура. Исходя из этих общих принципов, многие исследователи пытались тем или иным способом линейно расчленивать кадр, часто внося терминологические нововведения в определении отдельных единиц. Обратимся к истории вопроса.

В 20-е годы в советской теоретической кинолитературе кадр часто приравнивали к слову, объявляя его неделимой смысловой единицей. Причем неделимой отнюдь не означало простой. В работах С. Эйзенштейна², положения которого получили дальнейшее развитие в статье Н. Клеймана³, применяющего методы советского классика и к современному материалу, утверждалась мысль о кадре как единице сложной, включающей различные компоненты воздействия. Что кадр многослоен — бесспорно. Поэтому в отличие от ранних теорий в ряде работ по семиотике кино утверждается, что кадр является

эквивалентом не отдельного слова, а целого высказывания естественного языка, принципиально неделимой семой. Это стремится доказать, в частности, К. Метц⁴.

В системе классического довоенного кинематографа представление о кадре как о минимальной единице могло бы быть удовлетворительным, так как киноречь строилась из относительно коротких монтажных кусков, более того, эта ее особенность и послужила основанием для подобных концепций; послевоенный период развития кино, изменив во многом сам характер киноречи, доказал несостоятельность этой концепции. Если можно было еще считать минимальной единицей фильма отдельный кадр из "Октября" С. Эйзенштейна, то один кадр из "Ивана Грозного", например, вклю-

ив лингвистике фигурам соответствуют фонемы, а знакам - морфемы или, в терминологии французского лингвиста А. Мартине, которую частично использует Пазолини, монемы.

²См., в частности: Эйзенштейн С. Избр. соч., т. II. М., 1964, с. 158-177; 290-292.

[°]К л е и м а н Н. Кадр как ячейка монтажа. — В кн. "Вопросы киноискусства", вып. II. М., 1968, с. 103-112.

[^]Семиотика кино этим в какой-то степени родственна лингвистике высказываний, пытающейся определить закономерности типа речи, в отличие от классической, структурной лингвистики де Соссюра, ограничивавшей объект своего исследования языком.

==21

чал часто уже целую, причем достаточно сложную и разработанную сцену, объявлять которую минимальной единицей вряд ли целесообразно. Так сама история кино вновь сделала актуальной проблему внутреннего линейного членения кадра.

К ее решению различные исследователи подходили по-разному. Ж. Митри пытался доказать, что любой кадр при перемещении камеры или по внутрикадровому движению поддается членению по планам!. Но подлинной линейности ему таким образом добиться не удалось: его концепцию опровергала глубинная мизансцена, одновременно совмещавшая несколько планов в одном кадре. Еще менее оправданным нам представляется деление С. Уорта в публикуемой статье. Американский исследователь предлагает называть "видемой" фрагмент реальности, который должен быть запечатлен на пленку, "эдемой" кусок отснятой во время съемки пленки и "кадемой" — монтажный кадр в самом фильме. Подобного рода определения только загромождают исследование ненужными подробностями, так как в конечном счете имеет значение только монтажный кадр в фильме, и зрителю абсолютно безразлично, снимался ли он отдельным куском или же появился в результате разрезки при монтаже².

В материалах сборника читатель найдет и полемику по этим вопросам между П. П. Пазолини, К. Метцем и У. Эко. Не вдаваясь в подробности, отметим, что в одной из своих последующих фундаментальных работ — "Язык и кино"³ — К. Метц предложил более правильный подход к данному кругу вопросов, основанный на признании того факта, что

минимальные единицы в кино обнаруживаются самые разные, в зависимости от того или иного специфического "кода". С точки зрения техники правильно членение Эко на киносемы, киноморфы и т. д. При анализе процесса создания фильма оправдана система Уорта, изучение восприятия смысла может быть доведено до микроанализа фотограмм в публикуемой статье Р. Барта, а для исследователя смысловой оппозиции "плохой — хороший" в классическом американском кино минимальной неожиданно окажется совокупность дифференциальных признаков характеристики персонажа, занимающего, с одной стороны, лишь часть плоскости кадра, а с другой — переходящего из эпизода в эпизод.

Наряду со строением фильма исследователей интересует и значительно более сложная — а потому и более спорная —

^См.: М i t г у J. Op. cit., p. 150-163.

^Зачастую сцены, снятые несколькими большими кусками, разрезаются уже при монтаже, а результат создает полное ощущение эпизода, снятого короткими кусками.

Зм е t z C. Langage et cinéma. Paris, 1971.

==22

проблема внутренних членений киноязыка, классификации множества фильмов по той форме, которую в них принимает киноречь, в частности разграничение "языка кинопрозы" и "языка кинопоэзии".

Как правило, это разграничение базируют на определениях метафоры и метонимии, данных в трудах лингвистов, в частности Р. Якобсоном, и пытаются применить их к кинематографу. В целом сопоставление того и другого типов "киноязыка" сводится к противопоставлению линейного, синтагматического строения киноречи строению вертикальному, ассоциативному, парадигматическому.

Очевидно, что в этом аспекте все фильмы так или иначе могут быть поделены на три группы по принципу преобладания метафоры, метонимии или их сочетания на равных правах. Но, видимо, это лишь один из параметров возможного выделения подмножеств, и можно обнаружить ряд других, которые в совокупности составят базу для выделения в кино отдельных типов фильмов, определяемых по формальным признакам. Вторым параметром может быть, например, известное и принятое во французском киноведении деление кинематографа на линию Люмьера, для которой характерно документальное воспроизведение жизни в ее реальном течении, и линию Мельеса, построенную по принципу откровенного вымысла.

Следующий параллельный водораздел может быть найден в семиотическом противопоставлении открытых и закрытых типов структур: для первых характерно принципиально бесконечное число коннотаций, в то время как вторые ограничиваются конечной множественностью их. При построении подобных систем следует все же избегать нормативного подхода, безоговорочного предпочтения фильмов определенного

типа, к которому часто, помимо своей воли, приходят самые разные исследователи. Так, Ж. Митри, на словах отказываясь от создания какой бы то ни было нормативной эстетики, тем не менее постоянно отдает предпочтение метонимическому кино перед метафорическим и открытым структурам перед закрытыми, не учитывая их принципиального равноправия в пределах эстетической теории. Таким же образом Пазолини предпочитает поэтическое кино прозаическому, так как с первым связан его индивидуальный творческий опыт. Все подобные концепции могут быть объяснены субъективными пристрастиями авторов, и все же теоретически они ограничены: при построении структурной типологии кино, видимо, следует учитывать по возможности все допустимые комбинации. В целом же до подлинного решения проблем этого круга еще очень далеко.

Подводя итоги анализу общих вопросов структурирова-

==23

ния в кино, повторим, что публикуемые работы рассматривают кинематограф лишь в одном аспекте — с точки зрения знаковости, отнюдь не претендуя на исчерпывающую характеристику феномена кино, да и явно не располагая возможностями для такой характеристики. До сих пор теоретики кино, обращающиеся к данным семиотики, определили только общие подступы к рассмотрению кинематографа как системы

знаков, очертив лишь главные законы структурирования, основы структурного анализа фильма.

В целом разработка семиотики кино преследует двоякую цель: обогатить теорию знаковых систем абсолютно необходимым материалом кинематографа и снабдить киноведение методикой конкретных исследований структуры фильмов и кинематографа как средства общения. С другой стороны, сама ограниченность семиотического анализа кино по сравнению с очевидными достижениями киноведения в целом обнаруживает бесосновательность претензий на решение с ее помощью всех проблем кинематографа, оставляя за семиотикой лишь заслуженное место частной научной дисциплины, плодотворное развитие которой возможно только на философской основе марксизма-ленинизма.

К. Разлогов

==24

Р. Якобсон.

Роман Якобсон

Конец кино?

"Мы ленивы и нелюбопытны"* . Приговор поэта все еще остается в силе.

Мы присутствуем при становлении нового искусства. Оно развивается не по дням, а по часам, сбрасывает с себя влияние старших искусств и даже само в свою очередь начинает воздействовать на них. Оно устанавливает собственные нормы и законы, а затем само произвольно нарушает их. Оно становится мощным средством пропаганды и воспитания, ежедневным социальным проявлением зрелищного типа: в этом отношении оно превосходит все остальные виды искусств.

Однако все это нисколько не трогает науку об искусстве. Коллекционера интересуют исключительно только произведения старых мастеров и прочие редкости; зачем заниматься становлением и обособлением киноискусства, когда можно выдвигать сказочные гипотезы о зарождении театра, о синкретическом характере искусства доисторического периода, и чем меньше осталось фактических данных, тем увлекательней реконструкция развития художественных форм. История кино кажется исследователям слишком будничным занятием; и действительно для них это, скорее, вивисекция, в то время как охота за антикварными редкостями — их любимое увлечение. Кроме того, не исключено, что разыскание произведений киноискусства уже стало или скоро станет задачей, достойной археолога. Скоро первые десятилетия существования киноискусства "отойдут в историю". Например, по свидетельству одного специалиста, от французских фильмов, снятых до 1907 года, кроме первых фильмов Люмьера, практически ничего в нашем распоряжении не осталось.

Но разве кино особый вид искусства? Кто же тогда является его специфическим героем? Какому материалу придает оно форму?

Советский кинорежиссер Л. Кулешов справедливо утверждает, что кинематографическим сырьем является сама действительность*. Несколько раньше французский режиссер Л. Деллюк заявлял, что человек в фильме просто деталь, просто частица материи мира*. Но с другой стороны, любое искусство имеет дело со знаками, и для кинодеятелей знако-

л

==25

вая природа киноэлементов (единиц) не является секретом ракурс должен восприниматься как знак, как буква*, подчеркивает тот же Кулешов. Вот почему в кинодискуссиях вновь и вновь фигурируют в метафорическом смысле понятия не только киноязыка, но даже кинопредложения с субъектом и предикатом, придаточного кинопредложения (Б. Эйхенбаум) *, именных и глагольных единиц в фильме (А. Беклер) * и т. д. Есть ли противоречие между следующими утверждениями: кино имеет дело непосредственно с реальными предметами и кино оперирует со знаками. Некоторые исследователи положительно отвечают на этот вопрос, а поэтому считают второе утверждение неверным и, ссылаясь на" знаковую природу искусств, не относят кинематограф к таковым. Но это противоречие было разрешено еще святым Августином. Этот гениальный мыслитель V

века, тонко различавший вещь (res), с одной стороны, и знак (signum)* — с другой, учил, что наряду со знаками, важнейшим свойством которых является значимость, существуют вещи, которые могут быть использованы в качестве знаков. Именно такая звуковая или зрительная реальность, превращенная в знак, и образует специфическую материю киноискусства.

Об одном и том же человеке мы можем сказать, что он — "горбун" и что он — "длинноносый" или еще, что он "длинноносый горбун". Предмет наших высказываний во всех случаях один и тот же, но знаки — разные. В кино мы можем снять этого человека со спины — тогда будет виден его горб, затем спереди — чтобы показать его длинный нос, или в профиль — так, чтобы было заметно и то и другое. С трех названных точек зрения мы получим три реальности, три знака для одного предмета. Теперь воспользуемся тем, что в языке есть синекдохи, и скажем про нашего уродца, что он просто "горб" или "нос". Подобно синекдохе в языке, в кино камера может снимать только горб или только нос. Pars pro toto — это основной метод, с помощью которого в кино вещь превращают в знак. В этом отношении оказывается очень поучительной терминология, используемая в сценариях с указанием на "крупный", "средний", и "общий" планы. Фильм состоит из различных и различимых с точки зрения величины частей предметов и в то же самое время, также в отношении величины, из различимых отрезков пространства и времени. Эти части преобразуются и сопоставляются по принципу последовательности или сходства и контраста, т. е. фильм строится по принципу метонимии или метафоры* (по одному из двух основных Способов строения фильма). Определение функции света в фотогении Деллюка и анализ кинодвижений и кино-

1 Часть вместо целого {лит.}.

==26

времени в соответствующих исследованиях Тынянова* наглядно показывают, что любое проявление внешнего мира на экране превращается в знак.

Собака не признает нарисованную собаку, потому что живопись в целом является знаком, перспектива в живописи — это художественный прием, художественное средство. Та же собака лает на собак, которых видит на экране, ибо в кино мы имеем дело с реальными вещами, но она не замечает монтажа и знаковой корреляции вещей, которые видит на экране. Теоретик, оспаривающий право кинематографа называться искусством, не отличает фильма от движущейся фотографии, отказывается учитывать наличие монтажа и не принимает во внимание того факта, что в кино имеет место особая система знаков. Он ведет себя так же, как человек, читающий поэзию, для которого слова кажутся лишенными

смысла.

Число абсолютных противников кино постоянно уменьшается. Однако на их место приходят критики звукового кино. То и дело можно услышать высказывания типа: "Звуковое кино — это конец кинематографа", "оно существенным образом обедняет художественные возможности кино", "стиль звуковых фильмов — неприемлем" и т. д.

Критика звукового кино грешит в основном стремлением к преждевременным обобщениям. Она не считается с тем, что единичные явления в истории кино могут рассматриваться как явления временные, исторически строго ограниченные. Теоретики слишком поспешно включили отсутствие звука в комплекс структурных особенностей кино и теперь обижаются на то, что дальнейшее развитие кинематографа не укладывается в их формулы. Вместо того чтобы сказать "тем хуже для теории", они повторяют обычное *pro facta*¹.

Столь же опрометчиво ведут они себя, когда особенности современного звукового кино объявляют особенностями звукового кино вообще. Они забывают о том, что не следует сравнивать первые звуковые фильмы с последними немymi. Состояние звукового кинематографа на сегодняшний день характеризуется в основном увлечением новыми техническими достижениями (говорят, что уже хорошо то, что хорошо слышно, и т. д.), сейчас звуковое кино переживает период исканий новых форм, период, соответствующий состоянию немого кино до первой мировой войны, в то время как немое кино последних лет уже достигло стандартного состояния, пережило свои классические произведения, и, вероятно, именно в этой классичности и выработанных канонах коренится причина его конца, необходимости нового перелома.

1 Вместо фактов (лат.).

==27

Многие утверждают, что звуковое кино опасным образом сблизило киноискусство с театром. Это определенно так, оно опять сблизило кино и театр, как это было в начале века, во времена "электрического театра". Звуковое кино вновь сблизило их, но именно благодаря этому кинематограф добился большей свободы, ибо в принципе речь на экране и речь на сцене — вещи принципиально разные. Кинематограф имел дело со зрительной реальностью до тех пор, пока фильмы были немые, теперь же он работает и со зрительной и со звуковой субстанцией. Субстанцией театра же являются человеческие проявления. Речь в кино — особый случай звуковой реальности, наряду с жужжанием мухи, журчанием ручейка, грохотом машин и т. п. Речь на сцене — это один из элементов человеческого поведения. Ж. Эпштейн* как-то раз сказал, что в театре и в кино способы выражения уже в основе своей различны, и это остается верным и в эпоху звукового кино. Почему на сцене возможны реплики "в сторону" и монологи, а на экране нет? Да именно потому, что внутренний монолог относится к человеческим проявлениям, но не к звуковой реальности. И именно потому, что киноречь — это акустическая реальность, в кино невозможен "театральный шепот", который не слышен никому из персонажей, присутствующих на экране, но может быть услышан зрителем. Характерной чертой речи в кино по сравнению с речью в театре является ее факультативность. Критик Э. Вюйермоз* с осуждением отнесся к этой факультативности: "Судорожность и беспорядочность, с которой врывается, а потом в следующее мгновение прекращается речь в ранее немом искусстве, разрушают цельность игры и делают более явной необоснованность нарушения тишины". Это ошибочный упрек.

Когда на экране мы видим беседующих людей, то при этом мы слышим их слова или музыку, а не сидим в тишине. Тишина в кино оценивается фактически как отсутствие

отчетливых звуков или шумов; таким образом, тишина - это одно из проявлений звуковой реальности, наряду с речью, кашлем или уличным шумом. В звуковом фильме мы воспринимаем отсутствие звука как знак для реальной тишины. Достаточно напомнить, как тихо становится в классе в фильме "Перед выпускными экзаменами"* . Не отсутствие звука, а музыка указывает в кино на отключение от акустической реальности. Музыка в кино отведена эта роль, потому что музыка — искусство, знаки которого не связаны ни с какой реальностью. Немой фильм в акустическом отношении полностью "отрезан от реальности" и именно поэтому требует длительного музыкального сопровождения. Эта нейтрализующая функция музыки в кино была случайно обнаружена некоторыми исследователями. Так они отмечают, что "мы

==28

мгновенно замечаем, когда музыка вдруг прекращается, но когда слышим ее, то не обращаем на нее никакого внимания, таким образом практически любая музыка подходит к любой сцене*" (Б. Балаш), "музыка в кино для того и существует, чтобы ее не слушали" (П. Рамен)*, "единственной ее задачей является нейтрализация слуха, в то время как все внимание сконцентрировано в зрении" (Ф. Мартен)*. И не следует видеть противоречащий принципам искусства беспорядок в том, что в звуковых фильмах местами звучит речь, местами музыка. Так же как благодаря новаторству Э. Портера и позже Д. У. Гриффита камера перестала неподвижно стоять перед актером и было введено многообразие точек съемки (смена крупных, средних и общих планов), звуковое кино на смену однообразию звукового оформления немых фильмов, полностью исключившего звук из числа компонентов фильма, привносит свое новое разнообразие. В звуковом фильме акустическая и оптическая реальности могут сливаться в единое целое или же, напротив, противопоставляться друг другу: зрительная субстанция может не сопровождаться звуком, который должен бы был звучать одновременно с ней, или же звук оказывается оторванным от оптической реальности (например, мы еще слышим конец разговора, но вместо губ говорящего видим на экране другие детали этой сцены или вообще другую сцену). Таким образом увеличивается число возможных киносинекдох. Параллельно увеличивается количество методов перехода от одного монтажного куска к другому (чисто звуковой или разговорный переход, разъединение звука и изображения и т. д.). Интертитры в немых фильмах были важным монтажным средством, часто они выполняли связующую функцию между двумя монтажными планами, а С. Тимошенко* в своей книге "Искусство кино и монтаж фильма. Опыт введения в теорию и эстетику кино" (1926) даже видел в этом их назначение. Таким образом в кино сохранялись элементы чисто литературной композиции. Поэтому неоднократно делались попытки сделать фильм без титров, однако это влекло за собой либо чрезмерное упрощение сюжета, либо сниженный темп повествования. Только появление звукового кино позволило фактически обходиться без титров. Между современным ничем не прерываемым фильмом и фильмом, то и дело прерываемым титрами, такая же разница, как между оперой и музыкальной комедией (водевилем с пением). Настало время монополии чисто кинематографического соединения планов.

Если персонаж появляется сначала в одном месте, а потом в другом, не граничащем с первым, то должен быть упомянут промежуток времени, истекший между двумя его появлениями, в течение которого персонажа не было на экране. Для

этого или первое место показывается после того, как его покинул наш персонаж, или второе показывается до его появления, или, наконец, делается вставка: где-то происходят события, в которых наш персонаж не участвует. Этот принцип уже в немых фильмах проводился довольно четко, но там для того, чтобы связать обе названные ситуации, достаточно было интертитра вроде "А когда он пришел домой...". Только теперь названный принцип проводится последовательно. Его можно обойти в том случае, когда обе сцены связаны не последовательно, а по сходству или, наоборот, по контрасту (в обеих сценах персонаж находится в одной и той же ситуации и т. п.), а также тогда, когда автор хочет подчеркнуть поспешность перехода от одной сцены к другой или разрыв между ними. Так же недопустимы в рамках одной сцены необоснованные перескоки камеры с одного предмета на другой, ничем не связанный с первым, но когда тем не менее такой скачок имеет место, то на второй предмет падает большая семантическая нагрузка, акцентируется его внезапное вторжение в сюжет.

В современном фильме после некоторого события может быть показано только событие, происшедшее после него, но не предшествующее или одновременное. Возвращение к прошлому возможно только в рамках воспоминаний или рассказа одного из персонажей. Это положение имеет точную аналогию в поэтике Гомера (так же как вставные сцены в фильме соответствуют *hōgor vaciil* Гомера). Как, подводя итоги, утверждает Т. Зелинский*, у Гомера два одновременно происходящих действия или описываются как два последовательных события, или одно из них выпускается, но тогда может создаться ощущение недосказанности и неувязки, если предварительно это событие не было очерчено так, чтобы мы смогли без труда домыслить его. Как это ни удивительно, монтаж в звуковых фильмах подчиняется полностью законам эпической поэтики. Уже в немых фильмах ощущалась тенденция к "линейности" киновремени, но интертитры позволяли отступать от этого правила: с одной стороны, надписи типа "А в это время..." указывали на одновременность событий, с другой стороны, возвращение в прошлое обеспечивалось таким интертитром, как "Молодые годы провел в деревне".

Принимая во внимание то, что упомянутый "закон хронологической неразрывности" распространяется на последовательность событий в произведениях Гомера, но не в повествовательной поэтике вообще, мы не будем слишком поспешно обобщать закономерности кинематографа в современном его

1 Страх пустоты (лат.).

[К оглавлению](#)

состоянии. Теоретик, старающийся подогнать искусство будущего под свои формулы, часто походит на барона Мюнхаузена, вытаскивающего себя из болота за волосы. Но тем

не менее, наверное, возможно зафиксировать ряд задатков, которые могут в дальнейшем развиваться в более определенные тенденции.

Как только будет упрочен фонд поэтических средств и канонические примеры запечатлеются в умах настолько, что умение эпигонов манипулировать словами будет восприниматься как нечто само собой разумеющееся, прорвется, как это обычно бывает, страсть ко всему прозаическому. Изобразительная сторона современных фильмов* разрабатывается с большой тщательностью. И именно поэтому кинематографисты стали так стремиться к сухому, трезвому, эпически приглушенному репортажу, именно поэтому они все чаще и чаще стали отказываться от кинометафор, от самодовлеющих комбинаций деталей. В то же время возрастает интерес к чисто сюжетным построениям, которыми еще недавно все чуть ли не демонстративно пренебрегали. Стоит только вспомнить почти бессюжетные знаменитые фильмы Эйзенштейна или чаплинские* "Огни большого города", фильм, в котором слышны отзвуки сценария "Любви врача", примитива Гомона начала века: она слепа, горбатый врач вылечивает ее, он уродлив, любит ее, но не решается открыться; он говорит ей, что завтра снимет повязку с ее глаз, так как уверен в ее выздоровлении — она будет видеть, уходит, терзаемый мучениями, так как в глубине души уверен, что она будет презирать его за его уродливость, но она бросается к нему на шею: "Я люблю тебя, за то, что ты меня вылечил". Поцелуй. Конец.

Намеренная небрежность, целенаправленная незавершенность и эскизность вследствие реакции на слишком утонченную отделку фильмов, на технику, попахивающую декоративностью, стали уже особым творческим методом (например, "Золотой век"* гениального Бюнюэля). Дилетантизм становится массовым явлением. Слова "дилетантизм" и "безграмотность" звучат по-чешски в высшей степени уничижительно. Но в истории искусства - и даже более того, в истории культуры, — положительная и прогрессивная роль таких художников не вызывает сомнений. Примеры? — Руссо Анри или Жан-Жак.

Поле нуждается в отдыхе после обильного урожая. Уже несколько раз менялся центр киноискусства. Там, где были сильны традиции немого кино, звуковое кино с трудом прокладывает себе дорогу. Чешский кинематограф только переживает период возмужания (альманахи Пухмайера* и т. п.). Немногое из того, что было создано чешским немым кино, достойно упоминания. Теперь, когда звук ворвался в кине-

==31

матограф, стали появляться чешские фильмы, радующие взгляд. Вполне возможно, что неотягченность традициями способствует экспериментированию. Ущербность здесь, по сути дела, превращается в достоинство. (Здесь речь идет о кинематографе только в рамках истории искусств. В дальнейшем этот вопрос должен быть рассмотрен в истории культуры, политики и экономики.) Чешские художники пользуются отсутствием прочных традиций; это стало почти характерным явлением в истории чашской культуры. Свежесть и оригинальность провинциального романтизма Карела Махи* едва ли были бы возможны, будь чешская поэзия отягчена устоявшейся классической нормой. А разве есть в современной литературе более тяжелая задача, чем открытие новых форм юмора? Советские юмористы подражают Гоголю и Чехову, стихи Кестнера* - отзвук сарказмов

Гейне, современные французские и английские юморески в целом напоминают центоны (стихи, составленные из цитат). Неповторимый Швейк мог появиться на свет единственно благодаря тому, что в XIX веке в Чехии не было сложившихся юмористических традиций.

1933

==32

Жан Митри

Визуальные структуры и семиология фильма

Ни с эстетической точки зрения, ни по своему содержанию кино не может рассматриваться как изолированный факт. В нем необходимо видеть отражение конкретной человеческой деятельности.

Эстетическая реальность, как и всякая другая, не может

быть объяснена лишь исходя из нее самой.

Мы действительно считаем, что кино является не только искусством, элементом культуры, но также и средством познания, иначе говоря, не только средством распространения знаний, но и способом выяснения новых перспектив человеческой мысли.

Изображение в фильме можно сравнить с органической ячейкой, монтаж — с дистрибутивной организацией*. Разумеется, никакой монтаж не изменит самих вещей, но ритм и порядок, который им придается, их кадрирование, их положение в "поле" делают их "другими", хотя при этом они и остаются тем, чем являются, — своего рода жертвами собственной репрезентации. Кинематографический способ выражения подчеркивает значимость структур, обнаруживая, до какой степени изменение системы влечет за собою изменение составляющих ее элементов.

За редким исключением, проблемы эстетики и психологии применительно к кинематографу еще не изучались. А ведь кино представляет для психолога и эстетика не менее благодарную область изысканий, чем живопись или литература. Но пренебрежение кинематографом почиталось хорошим тоном, а его проблематика как феномена по преимуществу социального отдавалась на откуп социологу.

Вот почему мы обратились к эстетическим и психологическим штудиям, в высшей степени продуктивным в области кинематографа, попытавшись нарисовать кинематографический пейзаж, правда, без претензий на всесторонний

охват.

Здесь, однако, не обойтись без помощи лингвистики. Ведь говорить о киноязыке - не значит составлять перечень средств кинематографической выразительности,

констатировать связь между его содержанием и формой или характеризовать адекватность того или иного способа его выражения. Главное в

==33

исследовании киноязыка — выявление характера и сущности отношений между означающими структурами и означаемым объектом.

Структурализм, проникший во все уголки современной лингвистики, является здесь не чем иным, как психологией форм, отложившихся в языке. Квазифеноменологическое исследование речевых фактов позволило выявить в них соотношение определенных структур, в которых кристаллизуется интеллектуальная деятельность, поскольку речь — это формализация (сводимая к различным структурам) самого процесса мышления.

Итак, вместо того, чтобы сводить язык к логической системе, которая априорно рассматривается как необходимая и самодостаточная, лингвисты постарались определить эту систему, исходя из семантических потребностей речи.

Таким образом, изучение речи становится изучением значений, способов обозначения и знаковых систем, а лингвистика предстает как наиболее существенная часть общей науки о знаковых процессах — семиологии.

«Когда будет создана семиология, — говорил Фердинанд де Соссюр, — она задаст себе вопрос, а не относятся ли к ней и те способы выражения, которые основываются на совершенно естественных знаках - как пантомима, например (...) Язык — самая сложная и самая распространенная из всех систем выражения — наиболее характерна для них. Вот почему лингвистика может стать лидером всей "семиологии"*. Иначе говоря, "идеальным референтом", но никак не единственной моделью, как все еще считают некоторые отставшие от жизни лингвисты, плодящие путаницу в вопросах киноречи. Если верно, что лингвистический знак представляет собою самый совершенный продукт единения означающего и означаемого, то не следует все же забывать — и в этом Бенвенист совершенно прав, — что по своему характеру он одновременно и произволен, и детерминирован*. Связь между знаком и обозначаемой им вещью (стул как слово и как вещь) произвольна (немотивирована), но связь между знаком и означаемым (слово "стул" и идея стула) носит необходимый характер. Между словом и идеей существует естественная связь: и то, и другое порождены психикой, концептуальны по природе».

В кинематографе означающее и означаемое имеют сходную сущность. Этот факт кажется очевидным, поскольку изображение аналогично своему предмету. Но отмеченное сходство сказывается также и на уровне символических или метафорических обозначений.

Но сначала посмотрим, что же происходит на уровне денотации.

==34

Аналогические системы, считает Ролан Барт*, — это бедные системы, поскольку комбинаторные возможности здесь минимальны. Это бесспорно. Но кино не есть аналогическая система. Фильмический символ не порождается прямым отношением между означающим и означаемым, хотя на почве этого отношения и вызревает очевидная символика. Изображение стула вовсе не символ изображенного стула. Но поскольку оно отсылает нас к понятию, оно в известной мере становится символом идеи стула. Конечно, в этом единичном факте еще нет никакого значения лингвистического порядка. На этом уровне изображение показывает, и не больше. Оно представляет собою знак-образ, или аналогон*. Изображение становится знаком лишь на уровне коннотаций, возникающих из взаимосвязей, процесс возникновения которых управляется интуитивной логикой, смыслом денотиру-

ванных вещей и фактов.

Через слово я непосредственно достигаю понятия: слово

"прозрачно" для той идеи, которая с ним сопряжена. Но как бы я ни "заполнял" слово "стул", его изображение останется лишь порождением моего духа, поскольку оно предназначено всего только для закрепления идеи, для придания плоти абстракции и целиком зависит от моего знания. Оно не дает мне ничего такого, чего бы я не знал сам.

Так как слово непосредственно связано со смыслом, то называть вещи — значит как бы ликвидировать их, оставляя за ними всего лишь знаковую ценность, которую они сообщают речевой структуре. Когда же мы пытаемся взять их, у нас в руках оказывается пустота. А поскольку мир — следствие того, чем являюсь я сам, нет ничего удивительного, что я проецирую себя на него и что в нем-то я и открываю постоянно самого себя. Мир становится вместилищем моих чаяний, моих чувств: он отражает их наподобие зеркала. Гора "величественна", море "гневаётся", пейзаж "печален" и так далее. Вещи есть в равной степени знаки, которые я в них открываю, и носители смысла, который я им придаю.

Опасность заключается в том, что по мере моего вчувствования в вещи они утрачивают собственный смысл, наполняясь теми значениями, которые я им придаю, так что в конце концов мои мысли предстают в качестве сущности вещей. Мир распадается за его репрезентацией, выдающей себя за сущность вещей, тогда как это всего лишь изображение, раскрашенное семантической палитрой литературы.

Как бы мы ни стремились уловить предмет таким, каков он на самом деле, нам все же приходится его назвать. А это значит, что мы можем лишь "извлечь" его из тех значений, которые придает ему язык. Нужно особое усилие, некая относительная объективность, чтобы освободить предмет от на-

пластования идей, в которые его рядят, уловить его собственную "телесность".

В кино, напротив, изображение показывает предмет, Но кинематограф этим не ограничивается: он показывает предмет во всей его индивидуальности, единичности. Мне дается не некий стул, а "этот стул", вернее, определенный аспект этого стула в отношении к определенному аспекту предметов в общем с ним пространстве. И если я от этого стула продвигаюсь к понятию, в памяти моей все же остается то, что отличает и характеризует именно этот стул, то, что значит в нем в этот момент, внутри того потока, в котором он заключен. Некий предмет, данный моему духу, является не только фактом моего воображения, возникшим на основе уже имеющихся у меня знаний. Выступая в комплексе единичных отношений, он сообщает мне что-то новое о себе самом. Изображение сопоставляет предметы. Мы встречаемся в нем с обобщением реальности; материальность обращается к нам, приобретая оригинальный смысл. Таким образом, фильмическое изображение позволяет нам думать о демонстрируемых им вещах, поскольку оно предлагает нам мыслить этими вещами в том порядке, в каком они следуют друг за другом и вызывают соответствующие коннотации. Взятая на уровне чистой репрезентации, денотация — уже сообщение, кодом которой является реструктурирование, осуществляемое средствами организации и кадрирования отснятого материала.

Но дело не только в предметах. Речь идет прежде всего о персонажах. Характеризующие их нюансы, служащие повествовательным целям, сливаются с описанием событий. Это скорее обозначающие элементы, или выражения, чем подлинные значения.

Когда Мерло-Понти отмечает, что "неверно говорить, будто наше тело передает зрителю знаки гнева или любви, будто другой понимается нами косвенно, через интерпретацию этих знаков; следует говорить, что другой дан мне со всей очевидностью в совокупности его поведения", то он попросту подчеркивает, что в человеческой деятельности знак и поведение едины*. Знаки — это просто абстракции. Они, конечно, не даны зрителю, а извлекаются им из актерского поведения, мгновенно воспринимаемого им. Но если знаки человеческой деятельности находятся в нем самом, то знаки вещей проецируются человеком на вещи.

Сами по себе вещи не имеют никакого значения, кроме того, что они есть и существуют в определенном месте. И в кино они находятся здесь — реальные, осязаемые, инертные; они есть прежде, чем приобретают смысл. Относительность этого смысла яснее всего сказывается в том, что одни и те же

==36

вещи могут иметь разный смысл в разные моменты фильма, причем речь идет отнюдь не о метафорическом смысле коннотации, но именно о непосредственном смысле вещей, который нас интересует. Кинематографисту тем легче означать нечто посредством фактов, чем меньше полученное значение сводит эти факты к временно извлеченному из них смыслу.

Отсюда следует, что фильмическое изображение не является средством выражения, аналогичным живописи, целиком перестраивающей мир ради извлечения из него известных значений; известно, что слишком систематически "построенные" кадры режиссеров-экспрессионистов в чем-то соприкасаются

с живописью.

Единичное изображение выражает, а не просто повторяет

мир*, как считает РожеМюнье. А два или несколько изображений, соотнесенных в определенном порядке, — это уже средство выражения: они устанавливают некоторые отношения, организуются в рассказ.

Изображения женщины, сидящей в баре, и что-то разглядывающего мужчины говорят нам не более того, что они показывают. Но если, соединяя их, я показываю: сидящая женщина; мужчина смотрит; рука, на которую надето усыпанное бриллиантами кольцо, — я не только описал взгляд, но вместе с тем дал и характер. Или показав: сидит женщина; смотрит мужчина; в разрезе платья видна обнаженная женская нога, — я, описывая ту же сцену, обозначил нечто другое¹.

Таким образом, если речевое значение является следствием соотношения знаков, то значение фильмическое — соотношение фактов. Но слова значимы сами по себе, факты же не являются знаками, они не более как изображения, показывающие их. Иначе говоря, фильмическое значение, взятое в лингвистическом смысле слова, — это факт отношения. Что же касается непосредственного значения, оно есть не что иное, как проявление смысла, присущего некоторой форме, — некий сигнал, иногда на что-то указывающий, но отнюдь не "значение" в точном смысле этого слова.

Таким образом, в кинематографе, как и в лингвистике, налицо сущностное единство обозначающего и обозначаемого, поскольку обозначающее, будучи отношением, никогда не является изображением, конкретным предметом. Нельзя

^Не столь важно, получаем ли мы это значение путем монтажа грех отдельных кусков или благодаря движению камеры. Речь идет не столько о стиле, сколько о способности значить. Поэтому приведенный пример лишь косвенно соотносится с известными опытами Кулешова. Здесь изменяется не только предмет рассмотрения, но и сам взгляд. В предмете уже заключена интенция, здесь и не нужно строить ребус. Нужно организовать рассказ, проследить за возможным действием, раскрывая его собственный смысл. - Прим. автора.

==37

сказать, что изображение — это знак или символ, если мы предполагаем, что оно приобретает знаковый статус, исходя из самого себя. Фильмическое значение — это значение без знака, ибо, строго говоря, знак есть понятие, логическая функция. Но значение непременно относится к предмету (бриллиантам, платью), который отныне начинает выполнять функции знака, переданные ему теми оттенками символизма,

которые он приобрел. Изображение принимает на себя качества знака, которым оно само по себе не является.

Не имея возможности дать необходимые уточнения, мы много раз подчеркивали это положение. Здесь мы постараемся наконец решить эту проблему, которая запутала столько исследователей.

Для этого мы прибегнем к тем аргументам, которые выдвинула мадам Дрейфус* во время коллоквиума "Кино и язык" в Севре в июле 1963 года. Менее одиозные, чем доводы Коэн-Сэа* они касаются того же вопроса, а именно: невозможности прямого переноса лингвистической модели на какую-либо иную знаковую область. В качестве моего оппонента она утверждала, что никакая иная система знаков не в состоянии выполнять семиотической функции, эквивалентной функции речи в языке, а потому невозможна речь, которая не была бы речью естественной. Мы уже подчеркивали, что, если фильмическая речь и речь естественная лишены формальной идентичности, они все же имеют важное сходство, а именно: способность достигать смысла с помощью знаков как символов, составляющих знаковую структуру. А что это, как не речь в том смысле, в каком ее понимают большинство лингвистов и все современные семиологи?

В "Бытие и небытие" Сартр напоминает, что "речь по своему происхождению есть бытие-для-другого*" или что она выполняет двойную функцию — передачи означающих и самовыражения субъекта. Для мадам Дрейфус речь не является специфическим методом передачи значений, а сама по себе значащая функция выступает в качестве модуля существования речи. "Речь, — говорит она, — это единственная в своем роде функция. Она может служить точкой отсчета для других функций, но не имеет никакого реального эквивалента... Только речь значит в прямом смысле этого слова. К тому же она обозначает не саму вещь, но интеллектуальное в вещи, ее смысл. Лингвистические знаки — это не явления, чья сущность идентична их значению. Они суть то, к чему они отсылают, — не явления, а смысл".

Мы совершенно согласны с тем, что слово "прозрачно для смысла", что оно непосредственно отсылает к нему. Но, как мы уже отмечали, этот смысл сам по себе относится к явлению, к предмету.

==38

Мадам Дрейфус продолжает: "Так же как знак потому и знак, что он является носителем смысла, так и звук представляет собою материю лишь постольку, поскольку он материален и может быть чувственно воспринят. Знак именно потому и знак, что он имеет свойство элиминировать свою чувственную и материальную природу во имя смысла, к которому он отсылает". Иначе говоря, слово тяготеет к отрицанию собственной звуковой структуры во имя смысла. Таким образом, знак полностью лишен всяких чувственных характеристик (или должен быть их лишен) — существенна лишь идея. Для мадам Дрейфус слово — это не что иное, как графический знак. На самом же деле записанный знак есть лишь транскрипция слова, устного по своему происхождению, то есть звукового знака. То, что верно относительно значений утилитарного порядка, в крайнем случае романизованного повествования (в той мере, в какой оно записано), теряет свою

истинность уже на уровне устной речи, тем более — на уровне поэзии, в которой пластика слова (то есть его звуковая материя) играет не меньшую роль, чем непосредственное звучание, просвечивающее в слове.

Основываясь на этой "прозрачности", рассматриваемой ею как основное свойство лингвистического знака, мадам Дрейфус утверждает, что кино не является речью.

"Изображение дается нам во всей своей вещной непрозрачности, через него ничто не просвечивает... Если бы изображение было знаком, оно должно было бы исчезать в самый момент своего появления, чтобы уступить место лингвистическому значению. Но этого не происходит, поскольку оно не

знак, а изображение".

Очевидно, что изображение в фильме не есть простой знак. Мадам Дрейфус признает, что "изображение, именно потому что оно — изображение, удваивает свой репрезентативный смысл благодаря вторичной экспрессивности, которой оно обязано речи". Но эта вторичная экспрессивность достигается за счет использования символа, который не может быть знаком. "Внеположенность смысла отбрасывает изображение в субъективизм символа. Символа, а не знака, так как изображение не может полностью исчезнуть, ступать перед смыслом, к которому оно стремится: изображения создаются одновременно и ради них самих, и ради того, что они означают. Кинематографическое искусство становится символическим искусством, достигая объективности лишь благодаря всеобщности создаваемых им символов или уже существующих символов, которые оно заимствует из мифологии или

психоанализа".

Итак, поскольку "оно не может полностью исчезнуть, ступать перед смыслом", киноизображение не есть знак.

==39

Но если в общей лингвистике знак и символ различны, то в кино — суть одно и то же. Скажем так : если в кино не всякий знак обязательно является символом, то всякий символ выполняет здесь функции знака.

На основании этого мадам Дрейфус приходит к следующему выводу. Либо "изображение прибегает к внушению или напоминанию, потому что не может ничего сказать (отсюда проистекает его смысловая неопределенность и несовершенство по сравнению с речью), либо же оно лишено какой-либо смысловой неопределенности, сверхдетерминировано и может все сказать". Бернар Пэнго, подхвативший эти идеи, добавляет: "В отличие от реальных аналогов, мы всегда видим, что они (предметы) хотят сказать, и чем яснее мы понимаем смысл их речи, тем более расплывчатым становится сам предмет, вплоть до потери им его индивидуальности. Получается так, что фильм либо обречен на непроницаемость и смысловое богатство, либо же на ясность и бедность смысла. Или же символ, или же загадка".

Создается впечатление, что этим исследователям символ в фильме представляется следующим образом: поцелуй — это любовь, разбитая чашка — ревность, пустынный остров одиночество и так далее. Так, Бернар Пэнго сообщает нам, что "литературное кино — это то кино, которое стремится избегать символизма"*, и уточняет, что "прогулка по берегу моря в "Подругах", кадры острова в "Приключении"* оставляют у меня такое же ощущение полноты и многомерности, как созерцание другого". Хотя последнее замечание верно, Пэнго забывает, что Антониони использует исключительно символическую речь. Мы вправе спросить у Пэнго: кто еще в современном кинематографе наберется смелости использовать в качестве полноценных означающих те затасканные клише, что когда-то были "правдивыми", но вследствие злоупотребления ими потеряли всякий смысл? Не следует все-таки путать готовый символ и символическую речь.

На самом деле изображения не являются ни индетерминированными, ни сверхдетерминированными. Они просто-напросто обладают способностью к детерминации. Если в литературе смысл находится за словом, то в кинематографе он не спрятан за изображением. Он может быть в изображении, то есть в самой структуре его композиции, в живописном символизме кадра, но чаще всего он находится как бы между изображениями.

В "Потемкине" значит не само пенсне*, но пенсне в сочетании с кадрами, показывающими, как матросы выбрасывают Смирнова за борт. Пенсне становится "знаком" лишь потому, что на него переносятся понятия, выявленные этой связью. Иначе говоря, изображение-знак есть следствие

[К оглавлению](#)

==40

объективации понятия, возникающего из отношения, членом которого является данное изображение. При этом изображение символизирует понятие, выполняя одновременно функции и знака, и символа.

Таким образом, фильмический знак является носителем смысла, но не того, который должен через него просвечивать, а, напротив, того смысла, который он отражает благодаря собственной непрозрачности. Именно потому, что изображение служит экраном для всякого иного смысла, нежели его собственный, оно может обрести значение, которое в него привносится. Только потому, что изображенный предмет существует реально и имеет конкретный смысл, он может быть временно идентифицирован с тем, чем он сам не является.

Изображения не являются знаками, подобными словам, чья роль сводится к выявлению всегда одного и того же смысла. Они являются знаками лишь в той мере, в какой обладают возможностью значить. А так как изображение имеет конкретный характер, означаемая идея сама приобретает чувственную осязаемость. Если хотите, мы схватываем смысл через чувственные качества, "формализующие" его. Идея здесь не только рационально постигается, но и ощущается как некое особое качество некоторого предмета.

Способность идей приобретать форму и чувственные качества в сфере визуального выражения (это касается даже самых объективных, самых реалистических фильмов) реализуется в области поэтики. Именно это мы имели в виду, когда говорили, что кинематограф есть речь лишь на уровне произведения искусства.

Но главное свойство речи заключается не в способе речи, не в ее средствах, а в фундаментальной способности значить, передавать смысл с помощью знаков или символов, прозрачных или нет. Все, что связано с пониманием, основывается на знаках, но способы означать не обязательно соответствуют лингвистической модели.

Так, в кинематографе значения всегда мотивированны.

В плане аналогии (относительно денотированных вещей и событий) кинематографические значения внутренни и протяженны. Диалог прибавляет к ним свои собственные значения, лишены протяженности; пересекаясь с предыдущими, они соединяются с ними или вступают с ними в противоречие.

В символическом или метафизическом плане (относительно коннотаций) значения внешни и лишены протяженности. Но они произвольны лишь на первый взгляд; возникающие связи все-таки указывают на определенную мотивированность.

Немотивированное значение существует лишь в клише. Например, календарь как знак времени стал знаком "в себе",

==41

его смысл зафиксирован, словно в лингвистическом знаке. Потому-то он и стал немотивированным, произвольным и, следовательно, неприемлемым для экрана.

Таким образом, хотя изображение и является носителем смысла, оно не может быть приравнено к семе, потому что смысл, который оно отражает, внутренне не связан с ним са мим. Сема имеет определенный смысл, довольно ограниченный, несмотря на ее предполагаемые модальности; семантическая толща слова всегда соотносится с его употребительным смыслом. Смысл же изображений, напротив, не может быть установлен априорно, ибо он связан с бесконечно изменчивыми комбинациями, разнообразными как по форме, так и по содержанию.

Эта комбинаторная свобода объясняет нам, почему фильмическое выражение не может быть сведено к какой-либо лексикологии. Действительно, хотя изображение является семантически значимым, его значение несоотносимо с каким-либо определением, способным придать ему всеобщность знака, чью функцию оно в какой-то миг выполняет. Речь же предполагает одновременно лексическую семантику и семиологию. Следовательно, можно сказать, что кино, будучи речью на семиотическом уровне, не является ею на уровне формализованных семантик.

Как справедливо отмечает Кристиан Метц, "действие чисто лингвистических законов кончается там, где утрачивается строгая необходимость, где связи становятся свободными. Здесь-то и начинается фильм. Он, скорее, относится к области риторики и поэтики"*.

Отсюда вытекает невозможность создания грамматики фильма, поскольку всякая грамматика основывается на фиксированности, единичности и условности знаков. Все попытки в этом направлении неизменно заканчивались провалом, да и сами претензии на грамматикализацию свидетельствуют о незнании художественных и семиотических свойств движущегося изображения. Избегая готовых знаков, кинематограф не предполагает каких-либо априорных правил грамматического толка. Даже Синтаксические правила всегда должны быть здесь критически проанализированы; ведь они могут относиться к некоей частной эстетике или стилистике, но не к правилам киноречи в ее всеобщности.

Когда молодые критики, чей разум помрачен представлениями о грамматических или синтаксических правилах, возмущаются либо восхищаются тем, что Антониони, Годар или иные художники "попирают правила кинематографа", я считаю себя вправе спросить у них: какие правила? Они попирают условности, которые не хуже и не лучше других, чтобы заменить их иными условностями, которые "в себе" то-

==42

же не хуже и не лучше других. Поскольку всякое искусство "условно", художник имеет право — я бы даже сказал, обязан - выработать новые условности, необходимые ему для выражения его идей или чувств (если, конечно, в результате он будет понят, а старые условности ограничивают его самовыражение, иначе его произведение не удастся).

Чтобы закончить разговор о формальных различиях между структурой и составляющими речи в кино, с одной стороны, и словесной речью — с другой, чтобы окончательно доказать невозможность прямых аналогий между ними в синтаксическом и грамматическом планах, остановимся на таком фундаментальном для визуальной и устной коммуникации явлении, как метафора. Покажем, что между метафорами в этих двух типах коммуникации нет ничего общего, кроме

их значения.

Как уже отмечалось, кино не знает метафор в литературном смысле этого слова. Действительно, метафора предполагает подстановку по аналогии. Например, в метафорическом выражении "лист бумаги" древесный лист, к которому генетически восходит это сравнение, полностью стерт. Когда Поль Валери говорит нам о "клюющих кливерах"*, он подставляет угол кливера и белизну паруса на место клюва и белизны чайки. На экране же никогда не бывает такого рода подстановок, здесь мы встречаем лишь сравнение или сравнительную ассоциацию.

Если мы возьмем две основные формы словесного выражения — метафору и метонимию, — нам придется вслед за Якобсоном* признать, что метафора парадигматична, то есть в ее основе лежит подстановка, тогда как метонимия синтагматична, то есть в ее основе лежит смежность.

Основная масса кинометафор основана на синекдохе — форме, в которой часть замещает целое. Таково пенсне доктора Смирнова, указывающее на его присутствие или отсутствие.

Таков, например, утопленник из "Пайзы"* Роберто Росселини, представляющий тех, кто, подобно ему, был жертвами жестокой войны, символизирующий саму эту жестокость.

Хотя метафора здесь замещает частью целое, она все-таки не может считаться метонимией, строящейся на принципе смежности, когда часть лишь отсылает к известному целому. Всякая синекдоха, указывает Якобсон, относится к метонимии, всякая сравнительная форма — тоже, поскольку она строится на ассоциации двух смежных элементов.

В знаменитом кадре со львами в "Потемкине"* метафора (или парадигматическая подстановка) получена с помощью сравнительной ассоциации трех "смежных" львов, следующих друг за другом в различных позах. Здесь мы снова сталкиваемся с синтагматической структурой.

Отсюда можно сделать вывод, что фильмическая метафо-

==43

ра — или то, что мы ею именуем, — есть не что иное, как особая форма метонимии, в противоположность тому, что происходит в словесной коммуникации, где метафора и метонимия принципиально различны, хотя и та и другая прибегают к подстановочным значениям. Словом, все, что в кинематографе выступает в парадигматической функции, есть лишь особое следствие синтагматического плана.

Наконец, в "сравнительной ассоциации", порождающей метафорическую идею, существует не просто сравнение, но подлинное соединение сопоставляемых элементов, которому сопутствует обмен значениями, когда каждый элемент передает свое значение другому.

Так, в многократно цитированном примере из "Матери"* Всеволода Пудовкина изображение ледохода в не меньшей степени-символизирует народное восстание, чем само восстание проецируется на ледоход, сообщая последнему тот смысл, который мы в нем прочитываем. Таким образом, восстание придает изображению ледохода статус знака, обогащающего саму идею революции, идею, утверждаемую через кадры ледохода. Мир "ломающегося льда" вскрывает свою имманентность. Но он становится метафорическим знаком восстания лишь потому, что восстание существует на самом деле и передает ему эту интенцию: означаемое утверждается в знаке, сообщая ему свою способность означать, то есть наполняя его собственным значением. Так реальность становится элементом собственного рассказа.

Согласно моей теории восприятия (или, скромнее, моим соображениям на эту тему), акт сознания, "структурирующий" вещи, есть уже речь, логос. Для меня он — средство быть в мире, соотноситься с ним, говорить с самим собой о мире; эта речь является как бы словом самого мира, который обязан мне своим существованием и обликом и на который я проецирую всего себя, средством одновременно ставить вопрос и давать ответ, порождая зрелище моих собственных иллюзий.

В кинематографе, какими бы ни были его формы или стиль, реальность превращается в логос. Важно добиваться того, чтобы реальность, поставленная на службу логоса, не превратилась в карикатуру действительности и чтобы сам логос не стал слепым передатчиком смысла, исторгаемого этой реальностью. Между сфабрикованной театральной реальностью и безличным отчетом существует обширное пространство, осваиваемое кинематографическим творчеством — деятельностью, которая должна быть не слугой значений, а их творцом.

1965

==44

Пьер Паоло Пазолини

Поэтическое кино

Я считаю, что в наше время нельзя даже и начинать разговор о кино как об экспрессивном языке, не ориентируясь на семиотическую терминологию. Потому что проблема заключается в следующем: если поэтические изыскания в области литературной речи базируются на крепком фундаменте функционального языка, общественном достоянии всех говорящих, то киноречь, как может показаться, складывается из ничего; в ее основе нет никакого коммуникативного языка. Из-за этого варианты литературной речи тотчас же допускаются нашим сознанием как реализация на самом высоком общественном уровне определенного (самого что ни на есть простого) инструмента, действительно предназначенного для коммуникации. Кинематографическая коммуникация была бы ошибочной и произвольной без такого же эффективного инструмента, доступного для всеобщего пользования.

Одним словом, поскольку люди общаются между собой с помощью слов, а не образов, специфически образная речь была бы искусственной, чистой абстракцией.

Если бы это было правильным, как и кажется на первый взгляд, то кино физически не могло бы существовать, разве что в виде чудовищного набора бессмысленных знаков. Однако кино участвует в коммуникации. А следовательно, оно также использует наследие общепринятых знаков.

Семиотика одинаково относится к различным знаковым системам, она выдвигает, например, "системы лингвистических знаков", коль скоро они существуют, но это совершенно не исключает теоретическую возможность рассмотрения других знаковых систем. Предположим — мимической. К тому же в реальности для целостного описания разговорного языка такая система совершенно необходима.

В самом деле, слово-лингвознак, сопровождающееся определенным выражением лица, имеет одно значение, а другим - другое значение, может быть прямо противоположное (предположим, что говорящий — неаполитанец) : слово, сопровождаемое одним жестом, имеет одно значение, а другим — иное и так далее.

Система мимических знаков, которая в реальной коммуникации переплетается с системой лингвистических знаков и

==45

интегрирует ее, может быть лабораторно вычленена и изучена как автономная.

Можно даже в качестве абстрактной гипотезы предположить существование уникальной системы мимических знаков, как единственного инструмента коммуникации, данного человеку (все неаполитанцы, в общем-то, глухонемые). Тогда на этой гипотетической системе визуальных знаков киноречь основывает свою возможность практического существования

и применимости к целому ряду архетипов естественной коммуникации.

Этого, конечно, было бы слишком мало. Но следует незамедлительно прибавить, что адресат, для которого предназначен кинематографический продукт, также привык визуально "прочитывать" окружающую действительность, то есть вступать в конкретный диалог с ней, принимая во внимание ее коллективистскую сущность; это выражается хотя бы уже в том, что действия и привычки этого адресата имеют самое простое зримое выражение. Даже гуляя в одиночестве по улицам, заткнув себе уши, мы все равно участвуем в непрерывном общении с этой атмосферой, выражающейся через составляющие ее образы — лица прохожих, их жесты, знаки, поступки, выражения, сцены, в которых они участвуют, их коллективные реакции (толпы людей, стоящих у светофора; взволнованная толпа вокруг потерпевших дорожную аварию или вокруг женщины-рыбы у Капуанских ворот*), а кроме того — сигнальные табло, указатели, знаки кругового движения и так далее. Одним словом — вещи и предметы, которые оказываются нагруженными значениями и потому "говорят" грубо, самим фактом своего существования.

Но более того, сказал бы теоретик, существует еще целый мир внутри человека, выражающий себя в основном с помощью значащих образов (давайте введем, по принципу аналогии с этим, термин "образ-знак"*), — мы имеем в виду мир сновидений и воспоминаний.

Каждая реконструкция, осуществляемая памятью, есть "следствие существования образов-знаков", в простейшем случае — это кинокадр. (Где я видел этого человека? Стой-ка... Кажется, в Дзагоре, — образ Дзагоры с зелененькими пальмочками на розовом пляже, — ... в роте Абд аль-Кадера... — образ Абд аль-Кадера* и этого "человека", которые прогуливаются мимо казармочек французского эксаванпоста, и так далее). Вот так каждое видение и есть последовательность образов-знаков, обладающих всеми свойствами кинокадра: способностью вычленять крупные планы, общие планы, детали и так далее, и так далее.

Одним словом, существует сложный мир значащих образов — мимических или явившихся следствием определенно

ной обстановки, насыщающих собой знаки или рожденных из воспоминаний и снов. Этот мир предшествует кинематографической коммуникации и является ее "инструментальной" базой.

Здесь необходимо сразу сделать одно замечание на полях: если инструментарий, лежащий в основе поэтической или философской коммуникации, уже разработан подробнейшим образом, являясь, в общем, реальной, исторически сложившейся и вызревшей системой, то визуальная коммуникация, лежащая в основе киноречи, напротив, в высшей степени не обработана, пребывает в состоянии почти первобытной дикости. Как мимика и грубая действительность, так и сновидения и механизмы памяти относятся к проточеловеческому или стоят у самых границ человеческой эры: во всяком случае, они протограмматические и даже протоморфологические (сны возникают на уровне бессознательного, так же как и мнемонические механизмы, мимика — это знак в высшей степени примитивной культуры и так далее). Лингвистический инструментарий, на котором базируется кинематограф, таким образом, иррационален, что объясняет глубоко онирический характер кинематографа, а также естественно присущую ему конкретность, назовем ее предметной конкретностью.

Попробую лучше выразить свою мысль : каждая знаковая система собрана и замкнута в словаре. Вне этого словаря нет ничего, кроме разве мимики, сопровождающей знаки при разговоре.

Каждый из нас, таким образом, имеет в голове словарь, с лексической точки зрения неполный, но с практической совершенный, — это система лингвистических знаков, присущих нашему кругу и нации.

Функция писателя состоит в том, чтобы выбирать из этого словаря слова, как предметы, хранящиеся в футляре, и использовать их особым образом — как по отношению к историческому, так и по отношению к непосредственному значению слова. В результате за счет историчности возникает прибавка к его значению.

Если этот писатель подсчитает в будущих словарях случаи своего "особого употребления слова", то окажется, что они составляют прибавку ко всему корпусу слов. Таким образом, поиск выразительности или писательская находка — это прибавка исторической контекстуальности, то есть реальности, к языку; она обрабатывает язык как инструментальная лингвистическая система либо как культурная традиция. Деятельность эта, если ее описать топономастически, сводится лишь к одному: к повторному производству значения знака. А ведь знак был в словаре, лежал в картотечном ящике,

готовый к употреблению.

Для автора же фильма это сходное по своей сути действие гораздо сложнее. Словаря образов не существует. Не́т ни одного образа, занесенного на карточку в готовом виде. Если бы нам пришлось в голову представить себе словарь образов, то пришлось бы вообразить его бесконечным — таким же, каким продолжает оставаться словарь возможных слов

Автор в кино не имеет словаря, но располагает неограниченными возможностями: он берет свои знаки (образы-знаки) не из футляра, хранилища, багажного отделения, но из хаоса, где есть лишь реальная возможность или же тень механической и онирической коммуникации.

Таким образом, если описать деятельность автора в кино топономастически, то она оказывается состоящей не из одной, но из двух операций. В самом деле, он должен взять; из хаоса образ-знак, сделать его доступным для восприятия и предположить, что он будто бы занесен в словарь значимых образов-знаков (мимика, атмосфера, сон, память) ; а затем выполнить ту операцию, которую выполняет писатель, то есть придать такому чисто морфологическому образу-знаку индивидуальные, экспрессивные черты.

Одним словом, если деятельность писателя — это чисто художественное творчество, то деятельность автора фильма творчество вначале лингвистическое, а уже потом художественное.

Действительно, где-то за пятьдесят лет существования кинематографа сложилось нечто вроде кинематографического словаря, то есть система условностей, любопытная тем, что она обрела стилистику прежде, чем грамматику.

Возьмем, к примеру, образ колес поезда, которые катятся в клубах пара: это не синтагма, а стилема. Это позволяет нам предположить, что, хотя кинематограф и обладает самой настоящей грамматической нормативностью, его грамматика не что иное, как так называемая стилистическая грамматика; каждый раз, как автор кино должен снять фильм, он вынужден повторить ту двойную операцию, о которой я говорил. А что касается нормы, то он должен довольствоваться каким-то неопределенным количеством выразительных средств, которые были произведены на свет как стилемы, но стали синтагмами.

Зато кино-автор должен развивать стилистическую традицию, насчитывающую не века, но лишь десятилетия: практически нет такой условности, нарушив которую он вызвал бы особый скандал. В этом случае "контекстуально-историческая прибавка" касается образа-знака, совсем недавно появившегося на свет.

==48

Отсюда, может быть, и происходит ощущение какой-то неустойчивости кинематографа; его грамматические знаки это предметы, относящиеся к тому миру, который хронологически уже себя исчерпал: платья тридцатых годов, автомобили пятидесятых... — все это "вещи" без этимологии или с особой этимологией, выражающейся в соответствующей системе слов.

Эволюция, предшествующая созданию определенного вида платьев или появлению определенного вкуса, приводящего к изобретению того или иного типа автомашин, сопровождается эволюцией значений соответствующих слов, в то время как сами эти предметы непроницаемы: они неподвижны и говорят о себе лишь то, чем являются в каждый конкретный момент. Словарь, в который их заносит автор фильма во время производимой им операции, недостаточен, чтобы создать для них историческую основу, значимую для всех и в данный конкретный момент, и в дальнейшем.

Таким образом, следует констатировать некоторое единообразие и детерминированность предмета, становящегося кинообразом, что совершенно естественно. Потому что лингвознак, которым пользуется писатель, сложился в результате целой грамматической истории, как народной, так и культурной, в то время как образ-знак, которым пользуется автор фильма, был секунду тому назад не кем иным, как им самим (по аналогии с теоретически возможным словарем для человеческих общин, вступающих друг с другом в коммуникацию посредством образов), вычленен из глухого хаоса вещей.

Но я должен уточнить: хотя образы или образы-знаки не организованы в словарь и не располагают грамматикой, они все же являются общественным достоянием. Все мы собственными глазами видели пресловутый паровоз с его колесами и поршнями. Это принадлежность нашей визуальной памяти и наших сновидений; если же мы увидим его в реальной действительности, он "скажет нам нечто": его появление в пустынной степи "скажет нам", например, как беспредельно человеческое трудолюбие и как могущественно в своих возможностях индустриальное общество, а следовательно, и капиталист, присоединяющий к своим владениям все новые и новые территории; и все это вместе некоторым из нас "говорит", что машинист — эксплуатируемый человек и, несмотря на это, он достойно выполняет свою работу на благо общества, каково бы оно ни было, несмотря на то, что оно отождествляется с его эксплуататорами, и так далее, и так далее. Все это также может сказать нам, что предмет-паровоз — возможный кинематографический символ, состоящий с нами в прямой коммуникации и в опосредованной (в качестве общественного зримого достояния) с другими.

4-

==49

Таким образом, в реальности не существуют просто "грубые предметы" - все они достаточно значимы по природе своей, чтобы стать символическими знаками. Вот почему возможна деятельность кино-автора — он выбирает ряд предметов, вещей, пейзажей или людей в качестве синтагм (знаков символической речи), которые, обладая историей историкограмматической, выдуманной в данный конкретный момент, как своего рода хеппенинг, подчиняющийся идее выбора и монтажа, обладают в то же время и протограмматической историей, уже достаточно долгой и насыщенной событиями.

Одним словом, так же как протограмматичность знаков разговорной речи имеет право гражданства в поэтическом стиле, протограмматичность предметов будет обладать правом гражданства в стиле, созданном автором фильма. Это иными словами выражает то, о чем я уже говорил: кинематограф носит онирический характер вследствие

элементарности своих моделей (перечислим их — привычное, а следовательно, бессознательное наблюдение за окружающей обстановкой: мимика, память, сны) и вследствие принципиального доминирования протограмматичности предметов в качестве символов зрительной речи.

И еще одно: при составлении словаря, являющемся фундаментальной и первоначальной операцией, автор фильма никогда не сможет включить в него абстрактные термины.

В этом и состоит принципиальная разница между литературным и кинематографическим произведениями (если вообще стоит проводить такое сравнение). Лингвистическая или грамматическая система, на которую опирается автор фильма, складывается из образов: образы эти всегда конкретны, а не абстрактны (можно лишь в прозрении, через тысячу лет, представить себе образы-символы, подвергающиеся процессу, сходному с тем, который претерпело слово или по крайней мере корни слов, конкретные по своей сущности и ставшие абстрактными, стершимися от многократного употребления). А поэтому пока что кино — это речь художественная, а не философская. Оно может быть притчей, но не прямым выражением концепции).

Таков третий метод утверждения превалирующей художественности кинематографа, его подчеркнутой экспрессивности, онирической сущности: то есть его принципиальной метафоричности.

Подводя итог, заметим, что все вышесказанное наталкивает на мысль: язык кино в основе своей — "язык поэтический". С исторической же точки зрения, обращаясь к конкретной действительности, мы увидим, что после нескольких, очень быстро прерванных попыток, восходящих к истокам кинематографа, сформировалась определенная кинемато-

[К оглавлению](#)

[==50](#)

графическая традиция, скорее напоминающая "язык прозы" или хотя бы "язык нарративной прозы".

Это верно» но, как мы увидим, речь идет о специфической, ненастоящей прозе: потому что присутствие глубоко иррационального элемента в кинематографе неизбежно. В действительности кинематограф в тот самый момент, когда он заявил о себе как о новой "технике" или новом "типе" экспрессии, предстал перед нами и в качестве новой техники или нового типа эскапистского зрелища, обладающего таким количеством потребителей, которое невозможно ни для какой иной формы выразительности. Все это значит, что кинематограф претерпел насилие над собой, — впрочем, насилие, в достаточной мере предсказуемое и неизбежное. Иными словами: все его иррациональные, онирические, простейшие, первобытные элементы находились ниже уровня нашего сознания: то есть они функционировали как бессознательный элемент неприятия и внушения, а над этим гипнотическим "монстром", коим является фильм, стремительно выстроилась нарративная система правил, давшая повод для бессмысленных и псевдокритических параллелей с театром и романом. Эта нарративная традиция, вне всякого сомнения, аналогически

восходит к языку прозаической коммуникации, с которым, однако, она имеет лишь внешнее сходство в отношении логики и иллюстративности; основной же элемент "языка прозы" - его рациональность - отсутствует. Фундамент кинематографа — это тот самый мифический и инфантильный подфильм, который в силу самой природы кино лежит за каждой коммерческой лентой, пусть даже вполне пристойной, то есть достаточно зрелой с гражданской и эстетической точек зрения.

(Однако, как мы увидим несколько позже, произведения киноискусства также восприняли в качестве своего специфического языка этот "язык прозы" - нарративную систему правил, лишенную экспрессивных, импрессионистских, экспрессионистских и прочих моментов.)

Можно, однако, утверждать, что традиция киноязыка, исторически сформировавшаяся в первые десятилетия нашего века, тяготеет к натурализму и объективности. В этом-то и состоит интригующее противоречие, которое мы собираемся рассмотреть, обратив внимание на его причины и на глубинные технические следствия.

В самом деле, резюмируя все вышесказанное, заметим: лингвистические архетипы образов-знаков - это образы из воспоминаний и сновидений, то есть из "коммуникации с самим собой" и лишь косвенно из коммуникации с другими, настолько, насколько у нас с собеседником общее образное видение предмета нашей беседы. Это создает образам-знакам

4*

==51

непосредственную базу для субъективности, то есть для максимальной сопричастности миру поэтического; в таком случае киноречь по своей тенденции должна носить очевидный, субъективно-лирический характер.

Но образы-знаки, как мы видели, имеют также и другие архетипы, такие, как мимическая интеграция речи и зримая реальность с тысячью ее чисто сигнальных знаков. Эти архетипы чрезвычайно отличны от архетипов снов и воспоминаний: они грубо объективны, относятся к типу "коммуникации с другими", которая никогда не бывает одинаковой в каждом случае и всегда в высшей степени функциональна. Поэтому тенденция, которую эти архетипы проецируют на язык образов-знаков, носит, пожалуй, грубо объективистский и информативный характер.

И наконец. Операция, которую должен осуществить режиссер, — выбор словаря образов-знаков как возможной лингвистической инструментальной базы (словарь этот, конечно, не обладает такой же объективностью, как настоящий общепринятый лингвистический словарь, но построен по его принципу). Субъективный момент присутствует уже в этой операции, поскольку спонтанный выбор режиссером возможных образов неизбежно определен присущим ему в данный момент идеологическим и поэтическим видением действительности. Иначе говоря, он вновь использует тяготеющий к субъективности язык образов-знаков.

Однако существует и обратная тенденция: короткая история киностилистики, чьи экспрессивные возможности ограничены из-за огромного числа адресатов фильма,

говорит о том, что стилемы превращаются в синтагмы, возвращаясь тем самым к своим лингвистическим истокам в кино весьма редко, и, по сути дела, такие примеры грубы (вспомним постоянно упоминаемые в этой связи колеса локомотива, бесконечные цепочки одинаковых крупных планов и так далее). Все это становится условным моментом в языке образов-знаков и еще раз обеспечивает ему элементарную объективную конвенциональность.

Одним словом, кино, или язык образов-знаков, обладает двойной природой: оно одновременно и в высшей степени субъективно, и в высшей степени объективно (в пределах непреодолимой и грубой натуралистической фатальности). Эти два разных по своей природе момента тесно соседствуют друг с другом, их не расщепить даже лабораторно.

Литературный язык, естественно, также базируется на двойной основе, но в этом случае две природы делимы — это "язык поэзии" и "язык прозы", которые столь различны между собой, что образуют две диахронические реальности, имеют две различные истории.

==52

С помощью слова я могу сказать, осуществляя две различные операции, "стихотворение" или ""рассказ". С помощью образов, по крайней мере на сегодняшний день, я могу создавать только кино (которое лишь оттенками своими может тяготеть к большей или меньшей прозаичности - это в теории. На практике, как мы уже видели, со стремительной быстротой создалась традиция "языка нарративной кинематографической прозы").

Бывают, конечно, и исключительные случаи. Те, когда поэтичность языка доведена до крайности. Например, "Андалузский пес" (1928) Бюньюэля откровенно выполнен в регистре чистой выразительности, но из-за этого ему необходим опознавательный знак: сюрреализм. И надо сказать, что в качестве сюрреалистического продукта этот фильм восхитителен. Немногие другие произведения литературы и живописи могут поспорить с ним, потому что их поэтические свойства подпорчены и сделаны ирреальными благодаря содержанию, то есть поэтике сюрреализма, представляющей собой довольно грубую абсолютизацию содержания (из-за чего слова или цвета теряют свою экспрессивную чистоту, чтобы подчиниться чудовищной неясности содержания). И напротив, в кинематографе чистота сюрреалистических по содержанию образов акцентируется, вместо того чтобы подменяться другими. Потому что сюрреализм ставит на службу кинематографу онирическую по своей природе реальность сновидений, бессознательную — воспоминаний и так далее.

Выше я говорил, что кинематограф, не обладающий концептуальной и абстрактной терминологией, потенциально метафоричен, более того, он тут же, а фортиори, переходит на метафорический уровень. Тем не менее отдельные, намеренно созданные метафоры всегда в чем-то грубы и условны. Вспомним тревожный или веселый полет голубей, метафоризирующий состояние души персонажей — тревогу или радость и так далее. Одним словом, оттеночная, едва ощутимая метафора, эфемерное поэтическое сияние, в один миг разрывающее пропасть между языком "К Сильвии"* и языком петраркистско-

аркадской традиции, в кино было бы невозможно. Это изречение поэтико-метафорического, его буйство, возможное в кинематографе, соседствует с другой, чисто коммуникативной природой прозы. Она-то и превалирует в короткой исторической традиции кинематографа, объединяя в единой системе лингвистических правил фильма, обладающие художественными достоинствами, и фильмы, лишь уводящие от реальной действительности, шедевры и коммерческие сериалы.

Во всяком случае, такова традиция всего кинематографа последних лет, от избрания Росселини в Сократы* до "новой волны"* и новейшей продукции, которой всего несколько

==53

лет или месяцев (в том числе, я предполагаю, и большей части фильмов, представленных на первый фестиваль в Пезаро), и вплоть до "поэтического кино".

Встает вопрос, который можно сформулировать следующим образом: как именно "поэтический язык" теоретически объясним и практически возможен в кино?

Я хотел бы, отвечая на этот вопрос, выйти за рамки чисто кинематографической сферы, то есть выпутаться из сложившейся ситуации и действовать со всей свободой, предоставленной мне своеобразными и конкретными отношениями, сложившимися между кино и литературой. Поэтому я временно переформулирую вопрос и вместо того, чтобы спросить: "Возможен ли в кино "поэтический язык"?", спрошу: "Возможна ли в кинематографе техника несобственно прямой речи?"

Причины этой смены формулировки мы поймем позже, увидев, что рождение технической традиции "поэтического языка" в кино было связано с особой формой несобственно прямой кинематографической речи.

Но прежде следует сказать еще несколько слов, чтобы объяснить, что я понимаю под "несобственно прямой речью".

Это просто погружение писателя в духовный мир его персонажа и, благодаря этому, восприятие им не только психологии, но и языка этого персонажа.

Несобственно прямая речь* всегда использовалась в литературе. В непроявленной и символической форме она встречается даже у Данте, который, по миметическим соображениям, употребляет слова, немислимые в его собственной речи, но характерные для социального круга его персонажей: он выбирает для Паоло и Франчески обороты великосветской речи из дешевых романов той поры, "непристойности" для своры городских лаццарони и так далее.

Естественно, что первый взрыв интереса к несобственно прямой речи совпал с появлением натурализма (вспомним хотя бы, какой поэтизирующий и архаизирующий характер носит она у Верги)*, а затем — с возникновением интимно-сумеречной

литературы, то есть литературы XIX века, сплошь и рядом выражающейся с помощью "вновь пережитой" речи.

Отличительной особенностью "вновь пережитой" речи является то, что она не может игнорировать специфику общественного сознания — как самого автора, так и воссоздаваемой им среды; ведь и в самом деле, социальное положение персонажа определяется через его язык (профессиональная терминология, жаргон, диалект, литературный язык с диалектальным налетом).

В дальнейшем необходимо различать внутренний монолог и несобственно прямую речь: внутренний монолог — это речь,

==54

возрожденная автором в персонаже, в идеальном случае равном ему по имущественному и социальному положению, принадлежащем к его поколению, а значит, и говорящем с ним на одном языке; психологическая и индивидуализированная объективизация персонажа — это факт не языковой, но стилистический. "Несобственно прямая речь" более натуралистична тогда, когда она, по сути дела, оказывается обычной прямой речью, но без кавычек, требуя в этом случае использования языка персонажа.

В буржуазной литературе, лишенной классового самосознания (то есть отождествляющей себя со всем человечеством), очень часто "несобственно прямая речь" — только предлог: автор создает своего персонажа, может быть говорящего на выдуманном языке, с тем чтобы выразить свое личное, особое восприятие мира. И за этой, используемой по той или иной причине лишь как предлог, "опосредованностью" может стоять проза, написанная с помощью многих параметров "поэтического языка".

Прямая речь в кино соответствует "субъективной точке зрения". В прямой речи автор отходит в сторону и передает слово своему персонажу, взяв сказанное им в кавычки: А между тем мой спутник, идя прочь, Звал сверху: "Где ты? Солнце уж высоко И тронуло меридиан, а ночь У берега ступила на Марокко"*.

С помощью прямой речи Данте доносит до нас те или иные слова нежного наставника*. Когда сценарист использует выражения: "Будто увиденная глазами Аккатоне*", Стелла прогуливается по замусоренной лужайке"*, или: "На переднем плане — Кабирия*, она озирается и видит... Внизу, среди акаций, молодые люди, которые приближаются, играя на музыкальных инструментах и танцуя", — он тем самым намечает схему того, что в момент съемок, а особенно при монтаже фильма, станет его "'субъективной точкой зрения'". Знаменитые, быть может за счет своей экстравагантности, субъективные ракурсы вполне правомерны — наша память связывает их с субъективной "точкой зрения" мертвого тела*, которое "видит" весь мир так, как может видеть его человек, лежащий в гробу, то есть снизу вверх и в движении.

Так же как писатели не всегда точно представляют себе технику передачи несобственно прямой речи, так и режиссеры по сей день находили для нее стилистическое решение, абсолютно бессознательно или же чрезвычайно приблизительно отдавая себе отчет в своих действиях.

Тем не менее совершенно очевидно, что в кино также возможна несобственно прямая речь, назовем ее "несобствен-

==55

но прямой субъективностью" (по отношению к своему литературному аналогу этот прием может быть несравненно менее сложным и многоступенчатым). Поскольку мы провели различие между "несобственно прямой речью" и "внутренним монологом", необходимо выяснить, к чему из них ближе "несобственно прямая субъективность".

Впрочем, это не может быть "внутренний монолог" в чистом виде, поскольку кино не имеет таких средств и возможностей в плане интерьеризации и абстрагирования, как слово, — это "внутренний монолог" образов, вот и все. Таким образом, он лишен целого абстрактно-теоретического измерения, эксплицитно задействованного в коммеморативнопознавательном акте монологизирования персонажа, в котором участвуют память и сознание. Так недостаточность одного элемента — того, который в литературе составляют мысли, выраженные в форме абстрактных слов или концептов, — приводит к тому, что "несобственно прямая субъективность" никогда не сможет в точности соответствовать тому, что является внутренним монологом в литературе.

Что же до случаев полного растворения автора в персонаже, то я во всей истории мирового кино вплоть до начала шестидесятых годов вспомнить их не могу: поэтому мне кажется, что не существует фильма, который был бы "несобственно прямой субъективностью" в чистом виде и в котором все действие было бы рассказано от лица персонажа, при абсолютной интерьеризации его внутренней ассоциативной системы.

Однако если "несобственно прямая субъективность" не совсем соответствует "внутреннему монологу", она еще меньше соответствует настоящей "несобственно прямой речи".

Когда писатель "переживает речь" своего персонажа, это сказывается на его психологии, но также и на его языке: несобственно прямая речь, таким образом, с лингвистической точки зрения всегда отлична от языка писателя.

Воспроизводить, "переживая" их, языки различных социальных слоев для писателя возможно, поскольку они реально существуют. Каждая лингвистическая реальность есть сумма социально дифференцированных и дифференцирующих языков: и писатель, использующий "несобственно прямую речь", должен прежде всего держать это в своем сознании, отражающем сознание классовое.

Но в реальности аналога теоретически возможного "институционализованного киноязыка", как мы видели, не существует, либо он бесконечен, и автор должен каждый раз заново создавать свой словарь. Однако даже в таком словаре этот язык каждый раз вынужденно наддиалектален и наднационален, поскольку глаза одинаковы во всем мире.

Значит, тут невозможно учитывать (из-за их отсутствия) специальные языки, подязыки, жаргоны — одним словом, социальные лингвистические дифференциации. А если они и существуют, потому что, в конце концов, в реальности они существуют, их невозможно каталогизировать и употреблять.

Ведь на самом деле "взгляд" крестьянина — предположим, находящегося на доисторической стадии развития — охватывает другой тип реальности, чем брошенный на нее же взгляд культурного буржуа; оба совершенно конкретно видят "различные цепочки" предметов, и мало того — даже одна и та же вещь в результате оказывается различной при двух "взглядах". Тем не менее все это не может быть институционализировано и лежит в сфере чистой индукции.

Практически это значит, что на одном теоретически возможном общелингвистическом уровне, создаваемом "взглядами" на вещи, различия, которые режиссер может отметить между собой и персонажем, носят психологический и социальный характер. Но не лингвистический. Последнее абсолютно невозможно при любом натуралистическом мимесисе речи, при гипотетическом стороннем "взгляде" на действительность.

Таким образом, если автор воплощается в своего персонажа и через него излагает событийный ряд или представляет мир, он не может при этом пользоваться тем замечательным средством дифференциации, коим в природе является язык. Производимая им операция не может быть лингвистической, но лишь стилистической.

В остальном, даже если предположить, что писатель переживает речь персонажа, социально равного себе, он не может дифференцировать его психологию через язык, потому что этот язык также и его собственный, — но только через стиль. А практически — через некоторые типичные приемы "поэтической речи".

Таким образом, основополагающая характеристика "несобственно прямой субъективности" — то, что она по своей сути относится не к лингвистике, но к стилистике. Значит, ее можно определить как внутренний монолог, лишенный эксплицитно существующего концептуального и абстрактно-философского элемента.

А это, по крайней мере теоретически, приводит к тому, что "несобственно прямая субъективность" обязательно должна привести в кино крайне разнообразные стилистические возможности и в то же время высвободить возможности экспрессивные, сконцентрированные в традиции обычной прозы, в своем роде возвращаясь к истокам, с тем чтобы найти в технических средствах кино исконно присущие ему: хаотичность, онирические, варварские, агрессивные, визионер-

ские качества. Одним словом, именно на ней и лежит задача учреждения в кинематографе гипотетически возможной традиции "языковой техники поэзии".

Конкретные примеры всего этого я буду брать из творческой лаборатории Антониони, Бертолуччи и Годара - можно было бы прибавить также бразильского режиссера Роша* и, конечно, множество других (вероятно, почти всех авторов, представленных на фестивале в Пезаро).

Что до Антониони ("Красная пустыня"), то я бы не хотел останавливаться на общепризнанно "поэтических" моментах его фильма, хотя они и многочисленны. Например, эти два или три фиолетовых цветка, данных вне фокуса на первом плане в кадре, где двое героев входят в дом рабочего-неврастеника, и эти же самые два-три фиолетовых цветка, вновь появляющиеся на заднем плане — на сей раз не расплывчато, а устрашающе отчетливо, — в кадре их ухода. Или возьмем эпизод сна: после изысканного цвета вдруг решенный в тонах почти откровенного техникolora (с тем, чтобы воспроизвести или, вернее, пережить с помощью "несобственно прямой субъективности" идущее от комиксов представление ребенка о тропическом пляже). Или, наконец, эпизод подготовки путешествия в Патагонию: слушающие рабочие и так далее, и так далее; этот изумительный крупный план с поразительно "достоверным" рабочим из Эмилии, за которым следует безумная панорама снизу вверх, вдоль голубой полоски электрического света на белой известковой стене склада. Все это говорит о том, как глубока, таинственна и порой невероятно интенсивна формальная идея, разжигающая фантазию Антониони.

Однако в доказательство того, что подобный формализм и есть основа фильма, я хотел бы проанализировать два в высшей степени показательных аспекта одной определенной стилистической операции (такой же, как та, что я рассмотрю ниже на примере Бертолуччи и Годара). Это следующие моменты : 1. Последовательное сближение двух точек зрения, различие между которыми семантически не нагружено, в одном и том же изображении — то есть последовательность двух кадров, включающих в себя один и тот же кусок реальной действительности, снятой сначала вблизи, потом с чуть большего расстояния; или сначала фронтально, а затем чуть-чуть наискосок*; или же, наконец, по одной и той же оси, но двумя разными объективами. Отсюда — порождение настойчивости, одержимости, с которой заявляет о себе миф о тревожной и сущностной, автономной красоте вещей.

2. Техника введения и выведения героя из кадра, сводящая монтаж (с той же степенью одержимости) к цепочке

==58

"кадриков", которые я бы назвал неформалистскими, где герои входят, говорят или делают что-то, а затем выходят, вновь возвращая кадр к своему чистому и абсолютному значению; за ним следует другой аналогичный кадр, куда персонажи входят, и так далее. И так мир оказывается будто подчиненным мифу о чистой живописной красоте, в которую, правда, вторгаются герои, но при этом приспособившись к законам этой красоты, а не оскорбляя ее своим присутствием.

Внутренний закон фильма с "навязчивыми кадрами" ясно говорит о превалировании формализма* как высвободившегося мифа, то есть мифа поэтического (я употребляю слово "формализм" безо всякого оценочного оттенка: мне превосходно известно, что такое подлинное и искреннее формалистическое вдохновение — поэзия языка).

Но как удалось Антониони подобное "освобождение"? Очень просто, благодаря созданию "стилистических условий" для "несобственно прямой субъективности", распространившейся на весь фильм.

В "Красной пустыне" Антониони в отличие от предыдущих фильмов не использует больше грубоватой контаминации своего собственного, формалистического видения мира и актуального для современной ему действительности содержания (как, например, проблема невротиков, переходящих в безумие). Теперь он смотрит на мир глазами своей невротической героини, переживая события через ее "взгляд" (на сей раз это выходит за рамки чисто клинического случая: поскольку уже была совершена попытка самоубийства).

С помощью этого стилистического приема Антониони высвободил свой более реальный механизм сознания: он наконец смог показать мир так, как он его видит собственными глазами, заменив для этого видение мира невротичкой на свое собственное, бредовое - эстетское видение: замена блоков была оправдана возможностью аналогий между этими двумя точками зрения. Но если бы такая замена и была необоснованной, тут все равно нечего было бы сказать. Совершенно ясно, что "несобственно прямая субъективность" — лишь предлог, и Антониони, может быть, необоснованно воспользовался им, с тем чтобы получить наибольшую поэтическую свободу — свободу, граничащую с произволом, а

потому упоительную.

Навязчивая неподвижность кадра типична также для фильма Бертолуччи "Перед революцией"*. Здесь, однако, ее значение уже не то, что у Антониони. В отличие от Антониони Бертолуччи интересуется уже не взятый сам по себе фрагмент мира, замкнутый в кадре и трансформированный им в кусок изобразительной красоты. Формализм Бертолуччи куда менее

==59

живописен, и его кадр не может метафорически воздействовать на действительность, расчленяя ее на множество отрезков, таинственным образом оказывающихся самостоятельными как картины. Кадр Бертолуччи примыкает к реальной действительности, следуя в какой-то степени реалистическому канону (в соответствии с техникой поэтического языка, которой, как мы увидим, следовали классики от Чаплина до Бергмана), — неподвижность кадра, заключающего в себе кусок реальной действительности (река Парма, дорога Пармы и так далее), должна свидетельствовать об изящной, нерешительной и глубокой любви именно к этому куску реальности.

Практически вся стилистическая система фильма "Перед революцией" - это длинная "несобственно прямая субъективность", в основу которой положено доминирующее

душевное состояние героини фильма, молодой тетушки-невротички. Если у Антониони мировоззрение больной было заменено блоком на лихорадочное формалистическое мировоззрение автора, то у Бертолуччи такой подмены блоков не произошло: здесь скорее мы имеем дело с контаминацией мировоззрения невротики и автора, которые, будучи принципиально аналогическими, с трудом различимы: они растворяются друг в друге, требуя одинакового стиля.

Немногими острыми с экспрессивной точки зрения моментами фильма являются как раз те, в которых чувствуется эта "настойчивость" кадров и монтажных ритмов, чья сущностная реалистичность (восходящая корнями к росселлиниевскому неореализму или мифологическому реализму некоторых более молодых мастеров) становится все более и более интенсивной из-за ненормальной длительности кадра или ненормального монтажного ритма, покуда эти свойства не перерастают в своего рода технический скандал. В таком настойчивом внимании к частностям, особенно к некоторым деталям отступления, есть определенное отклонение по отношению к системе фильма: это уже искушение создать новый фильм. Одним словом, автор переполняет фильм своим присутствием, чувствует себя безгранично свободным и при этом постоянно грозит все бросить и уйти по синусоиде неожиданного вдохновения, побочного следствия любви к поэтическому миру собственного жизненного опыта. Момент ничем не прикрытой по своей природе субъективности в фильме, где (как и у Антониони) вся она мистифицирована процессом лжеобъективизма, порожденного "несобственно прямой субъективностью", используемый в качестве предлога. Одним словом, за техникой съемки, обусловленной душевным состоянием героини — дезориентированной, смятенной, иступленной от житейских мелочей и хаоса мыслей, — постоянно просвечивает мир, увиденный глазами

[К оглавлению](#)

[==60](#)

не менее невротического автора: мир, в котором доминирует изящный, элегический и отнюдь не лишенный классицистич-

ности дух.

В культуре Годара* есть, напротив, нечто грубое и, быть может, даже слегка вульгарное, элегия ему недоступна, так как, будучи парижанином, он не опустится до столь провинциальных и даже деревенских чувств. Для него немыслим и классицистический формализм Антониони по той же самой причине: он настоящий постимпрессионист, в нем ничего не осталось от старой чувственности, застоявшейся там, где царит дух провинциальности, где-нибудь между Римом и долиной реки По, даже если эта чувственность весьма европеизирована, как у Антониони. Годар не поставил перед собой ни одного морального императива — он не чувствует на себе ни накладываемых марксизмом обязательств (старо), ни давления академического сознания (провинциально). Его жизненная сила лишена сдерживающих центров, стыдливости или угрызений совести. Она в себе самой воспроизводит мир; и даже по отношению к себе самой она цинична. Поэтика Годара онтологична, имя ей — кинематограф. А значит, его формализм

обращается техницизмом в силу его собственной поэтической природы: все, что зафиксировано кинокамерой в движении — все красиво, все это техническое, а потому поэтическое воспроизведение действительности. Естественно, Годар также играет в обычную игру: ему тоже нужно "доминирующее состояние души" персонажа, чтобы можно было проглотить его техническую свободу: это доминирующее состояние в отношениях с действительностью — невроз и скандал. Таким образом, герои Годара — это также больные, изысканные цветки буржуазии, но их не лечат. Несмотря на свое тяжелейшее состояние, они жизнестойки и находятся по ту сторону патологии: они представляют собой просто-напросто усредненный вариант нового антропологического типа. Для их взаимоотношений с миром также характерна одержимость: какая-нибудь навязчивая деталь или жест. (Здесь вступает в действие кинотехника, которая еще сильнее, чем техника литературная, может обострить ситуацию.) Но в творчестве Годара мы не найдем этой все возрастающей одержимости, направленной всякий раз на один и тот же предмет: у него нет культа формальной стороны предмета (как у Антониони) и нет культа предмета как символа потерянного мира (как у Бертолуччи). У Годара нет никакого культа, он все выстраивает перед собой в один ряд, его "несобственно прямое", маскирующее авторство сохраняет свою непрерывность несмотря на то, что его суть составляет фронтальная и недифференцированная систематизация тысячи мировых частностей, смонтированных с холодной и почти снисходительной

==61

упоенностью (типичной для его аморального героя) в единство, восстановленное из разобщенности с помощью этого языка, не поддающегося членению. Годар абсолютно чужд классицизму, более того, в применении к нему можно было бы скорее говорить о неокубизме. Но лишь об атональном неокубизме. За сюжетами его фильмов, за его длинными "несобственно прямыми субъективностями", мимически выражающими душевное состояние героев, всегда сквозит фильм, сделанный из чистого удовольствия воссоздать действительность, расколотую вдребезги техникой и воспроизведенную каким-нибудь грубым механическим и дисгармоничным Браком*.

Общей характеристикой "поэтического кино" - насколько можно судить через несколько лет после его рождения — является то, что оно порождает фильм, двойственный по своей природе. Фильм, который нормально смотрится и нормально воспринимается, есть "несобственно прямая субъективность", может быть ненормализованная и приближительная, одним словом, весьма свободная. Она вызвана к жизни тем, что автор пользуется "доминирующим в фильме психологическим состоянием" больного, ненормального героя, чтобы постоянно создавать мимесис, открывающий перед ним полную свободу в отношении стилевых аномалий и провокаций.

Под этим фильмом просвечивает следующий — тот, что автор снял бы даже и без предлога визуального мимесиса своего героя, фильм полностью и в открытую носящий экспрессивно-экспрессионистический характер.

Как мы видели из отдельных анализов, оповестителями, возвещающими о присутствии в картине такого нереализованного подпольного фильма, являются навязчиво повторяющиеся кадры и монтажные ритмы. Такая навязчивость противоречит не только

норме привычной кинематографической речи, но и самой внутренней системе правил фильма как "несобственно прямой субъективности". Иными словами, в эти минуты речь, следуя иному и, быть может, более подлинному вдохновению, освобождается от функциональности и предстает как "речь в себе", то есть стиль.

Таким образом, в действительности глубокие корни "поэтического кино" восходят к стилистическому экзерсису, в большинстве случаев искренне поэтическому и вдохновенному, что отводит любое подозрение в мистифицировании предлога для употребления "несобственно прямой субъективности".

Что же все это значит?

Это значит, что на наших глазах складывается общая технико-стилистическая традиция - особый язык, язык "кино поэзии". В наше время он тяготеет к тому, чтобы противоп-

==62

ставить себя в диахронии языку кинематографической прозы: эта диахрония, казалось бы, должна проявляться все более и более очевидно, как в литературных системах.

Такая зарождающаяся технико-стилистическая традиция базируется на сумме кинематографических стилем, которые почти естественно сложились, выражая аномальные психологические эксцессы героев, лишь камуфлирующих авторское или, скорее, выражая в сущности своей формалистическое мировоззрение (неформальное у Антониони, элегическое у Бертолуччи, техницистское у Годара и так далее). Для того чтобы выразить такое внутреннее видение, необходим специальный язык, со своими собственными стилизмами и техницизмами, предопределяемыми типом вдохновения, которое, будучи в сущности своей формалистическим, делает их одновременно своим инструментом и своим предметом.

Зародившийся таким образом тип "киностилем", давший начало пока еще едва устоявшейся традиции, лишенной каких бы то ни было норм помимо чисто интуитивных и, я бы сказал, прагматических, целиком и полностью совпадает с типическими процессами, характерными для кинематографической экспрессии. Это чисто лингвистические факты, и потому они требуют специфически лингвистического выражения. Перечислить их — значит наметить возможную, еще не кодифицированную и не функционирующую "просодию", в потенции, впрочем, уже обладающую нормативностью (от Парижа до Рима, от Праги до Бразилии).

Основная характеристика этих знаков, составляющих кино поэзии, — тот феномен, который обычно банальнейшим образом определяется специалистами выражением: "Дать почувствовать камеру". Основным противоречием между ними и подавляющим большинством мудрейших кинематографистов, работавших вплоть до начала шестидесятых годов, был лозунг последних "Не давать чувствовать камеры!". Эти два гносеологических и гномических принципа, противоположных друг другу, совершенно бесспорно определяют присутствие двух различных подходов к созданию кино: два различных киноязыка.

Но в таком случае необходимо отметить : для великих кинопоэм (от Чаплина до Мидзогути* и Бергмана) общей и наиболее характерной чертой была та, что "камера в них не чувствовалась", то есть эти фильмы не были сняты по канонам

"языка поэтического кино".

Их поэзия была вне речи как речевой техники. Тот факт, что камера у них не чувствовалась, что язык этих фильмов смыкался с означаемыми, поставив себя им на службу, он был прозрачен до совершенства, не подчинял себя фактам, перешагивая через них благодаря безумной се-

==63

мантической деформации, обусловленной тем, что он выступал в качестве континуального технико-стилистического сознания.

Взять хотя бы эпизод бокса из "Огней большого города"*, где противником Чаплина оказывается заведомо превосходящий его по силе чемпион, - вспомним невероятную комичность балета Чарли, его маленькие шажки в ту и в другую сторону, симметричные, бессмысленные, душераздирающие и в то же время неудержимо смешные, - так вот, здесь камера была неподвижна и фиксировала некое "целое". Здесь она не чувствовалась. А теперь вспомним одно из последних произведений классического "кино поэзии": в фильме "Око дьявола"* Бергмана, когда Дон Жуан и Пабло через триста лет выходят из ада и вновь видят мир, то появление мира — вещь почти что невероятная — дано Бергманом в "полуобщем плане" двух героев и кусочка деревни, диковатой и весенней; затем идут один или два самых что ни на есть обычных "крупных плана" и один большой "общий план" шведского пейзажа с его волнующей красотой, прозрачной и смиренно незначительной. Камера была статична, кадры сняты самым обычным образом. Камера не чувствовалась.

Таким образом, в классических фильмах поэтичность достигалась без использования специфического языка поэзии. Это значит, что они были не стихотворениями, но рассказами, классическое кино было и остается прозаическим, его язык — язык прозы. Поэзия присутствует там имплицитно, как, скажем, в рассказах Чехова или Мелвилла.

Формирование "языка поэтического кино" предполагает, напротив, возможность создания псевдорассказов, написанных языком поэзии, художественной прозы, потока лирических страниц, субъективность которых обеспечивается использованием в целях камуфляжа "несобственно прямой субъективности", чей истинный герой — стиль.

Камера чувствуется здесь по вполне понятным причинам: чередование различных объектов, от 25 до 300 мм фокусного расстояния, при съемках одного и того же лица; расточительный трансфокатор высокой кратности, вытягивающий вверх предметы, как хорошо заквашенное тесто; постоянные и якобы ненамеренные контражуры со своими бликами; движение ручной камеры; отчаянные наезды; намеренно неправильный в целях экспрессии монтаж; раздражающие склейки; бесконечная статичность одного и того же изображения и так далее. Весь этот технический кодекс родился из-за нежелания

подчиняться правилам, из-за потребности в не скованной рамками, провокационной свободе, из-за тяги к истинным переменам или из пристрастия к упоительной анархии — однако он тут же канонизировался, превратился в наследие лингвистики

==64

и просодии, интересующее в наши дни всех кинематографистов мира.

Какой смысл в том, что мы вычленили и даже окрестили эту технико-стилистическую традицию — "поэтическое кино"? Чисто терминологический, конечно, если это не приведет впоследствии к сравнительному изучению этого феномена в более широком культурном, политическом и социальном контексте.

Примерно с 1936 года (с момента выхода фильма "Новые времена")* кинематограф всегда опережал литературу, хронологически предшествовал ей, хотя бы уже потому, что служил бурным катализатором глубинных социополитических мотивов, которые как раз с этого времени в какой-то степени стали присущи литературе.

А потому неореализм в кинематографе ("Рим — открытый город") * был прообразом всего итальянского литературного неореализма послевоенного периода и частично — пятидесятых годов, неодадаистские и неоформалистские фильмы Феллини или Антониони предвосхитили возрождение итальянского неоавангарда или закат неореализма; "новая волна" была предшественницей "школы взгляда"*, сделав шумным общественным достоянием ее первые проявления, и так далее.

Одним словом, в "общем плане" образование традиции

"языка поэтического кино" говорит о существовании сильной общей тенденции к возрождению формализма, то есть средней и типичной для культурного развития неокapитализма продукции. (Здесь, конечно, возможна и другая альтернатива, обусловленная моим марксистским морализаторством: это возобновление писательских полномочий, которые в настоящий момент, кажется, попорчены.) Итак, подведем итоги: 1. Техничко-стилистическая традиция поэтического кино рождается в обстановке неоформалистского поиска, соответствующего материалистическому и, в основном, лингвостилистическому типу вдохновения, вновь ставшему актуальным в сфере литературной продукции.

2. Как мы уже неоднократно отмечали, использование "несобственно прямой субъективности" в поэтическом кино есть лишь предлог, оно нужно для того, чтобы говорить косвенно, с помощью какого-либо нарративного алиби, — от первого лица, а следовательно, тип речи, который используется для внутренних монологов такого рода "маскирующих" персонажей, - это речь от "первого лица" человека, видящего мир в основном в иррациональном свете и для самовыражения вынужденного прибегать к самым кричащим выразительным средствам "языка поэзии".

3. Эти персонажи могут быть выбраны лишь из той же культурной среды, что и автор, - то есть они являются его аналогами с точки зрения культуры, языка и психологии, "изысканными цветками буржуазности". Если же они принадлежат к другому социальному миру, то тогда они будут мифологизированы и ассимилированы в типизации разного рода аномалий, неврозов, форм гиперчувствительности и так далее. Одним словом, буржуазия и в кино вновь идентифицирует себя со всем человечеством в иррациональной межклассовости.

Все это является частью общего движения буржуазной культуры к заведомому падению территории, потерянной в боях с марксизмом, грозящим революцией. Оно вливается в это по-своему грандиозное движение, можно сказать, антропологической эволюции буржуазии в рамках "внутренней революции" капитализма. Иначе говоря, неокapитализм оспаривает и модифицирует свои собственные структуры, он, в частности, вновь возлагает на поэтов характерную для позднего гуманизма функцию: воплощение мифа и технического сознания формы.

Витторио Сальтини

О мнимой иррациональности кинематографического языка

Я не специалист в области кино. Правда, около двух лет назад я написал статью*, в которой предлагал критике осмыслить то новое, что принес современный кинематограф. Из теоретического наследия прошлого мне представлялась наиболее плодотворной теория Дзиги Вертова и Эйзенштейна, развитая Кьярини и, в спорной форме, Кракауэром*. В соответствии с этой теорией материал фильма должен обладать непосредственностью и достоверностью почти документальной и должен быть чужд театральной и литературной условности. Так, в работах Росселлини и в лучших неореалистических фильмах на бытовом материале было сделано немало кинематографических открытий.

В последние годы на экране вновь появились произведения в духе "синема-верите" и фильмы (например, первые работы Ольми*), к которым приложима неореалистическая теория "документальной непосредственности". Однако в наиболее значительных произведениях кинематографа этих лет ошутимо стремление к передаче духовного мира человека, его интеллектуальных исканий, вплоть до размышлений автора над собственным языком, создающих новый, критический план фильма. В качестве примеров такого "кинематографа субъективного" я указывал работы Антониони, последние фильмы Феллини, Пазолини, Рене Годара.

Одни режиссеры сумели создать "кинематограф субъективного" с учетом требования "почти документальной непосредственности материала", среди них я называл в первую

очередь Годара (рядом с ним нужно поставить и Брессона), затем Пазолини и Трюффо. Другие пошли по пути заимствования литературной проблематики, психологизма романа, приемов театра и живописи и потому не сумели, на мой взгляд, проникнуть в жизнь специфическими средствами кинематографа. К ним я причислял Феллини, Бергмана, Рене, Антониони.

Понятно, таким образом, что в основной части статьи я пытался выявить некоторые адекватные и неадекватные способы передачи в кино духовной жизни людей.

В связи с этим мне хотелось бы выразить свое отношение к теории "поэтического кино", тем более что Пазолини тоже

5.

==67

приходит к выводу о возникновении "кинематографа субъективного" (последний термин принадлежит мне). Помогает ли теория Пазолини пролить свет на интересующие нас вопросы?

Попытаюсь пояснить, почему, на мой взгляд, эта теория на практике неприменима. Но прежде хотелось бы избавиться от одного недоразумения. Многие видят заслугу Пазолини в открытии "поэтического кино". Если бы вся теория Пазолини сводилась к концепции "поэтического кино", она была бы в лучшем случае сравнима с открытием велосипеда. Ибо вывод напрашивался сам собой: ту же мысль высказывали и другие, и в частности и в упомянутой статье о "кинематографе субъективного". Правда, то, что я называл субъективным, Пазолини назвал "поэтическим". Но на мой взгляд, первый термин предпочтительнее, так как позволяет не переносить в теорию кино категории романа и поэзии, принятые в теории литературы. Определения по аналогии всегда опасны.

Однако мои возражения Пазолини не сводятся к терминам. Ведь Пазолини не просто открыл "поэтическое кино", он разработал общую теорию кинематографа, в которую теория "поэтического кино" вошла как бы составной частью.

Теория Пазолини представляет собой одно из проявлений распространившейся в последние годы тенденции пользоваться терминологией современной лингвистики, основоположником которой признан де Соссюр, применительно к самым различным явлениям художественной жизни. Однако в отличие от де Соссюра, который шел научно правильным индуктивным путем и рассматривал лингвистику как составную часть более общей гипотетической науки семиотики, Ролан Барт, например, пытается идти, по крайней мере вначале, дедуктивным путем, то есть распространяет терминологию и

категории лингвистики на явления совершенно иного ряда. Аналогичным путем идет и Пазолини.

Между методом Барта и методом Пазолини есть одно существенное различие: Барт бережно обращается с содержанием вводимых им лингвистических терминов, Пазолини, вводя лингвистические термины, искажает их смысл; другими словами, Барт опирается на научную лингвистику, Пазолини - на свою собственную.

В основе концепции Пазолини лежит сопоставление лингвистического знака (слова) и, как выражается Пазолини, кинематографического знака. Языковой знак, как христианский бог, триедин, то есть состоит из звука, графического знака и образа, который возникает в мозгу того, для кого этот звук нечто обозначает. Оставим пока в покое графический знак, который не имеет существенного значения, но может сбить с толку. Скажем только, что графический знак являет -

==68

ся замещением устного знака, "обозначающего", пользуясь терминологией лингвистов, а "обозначающее" (слово в его звуковом аспекте) всегда может быть условно заменено другим звуком либо каким-нибудь другим осязаемым знаком. Так, предварительно условившись, мы можем не говорить "кино", а покашливать — и прекрасно пойдем друг друга. Итак, забыв на некоторое время о графическом знаке, попытаемся возможно проще показать, как обстоит дело со знаком вообще и как этот вопрос ставится у Пазолини. Языковой знак характеризуется в соответствии с философской традицией и с лингвистическими воззрениями де Соссюра прежде всего соотношением "знака и означаемого" или "обозначающего" и "обозначаемого". Так, слово "собака" включает звук "собака" и то, что имеется в виду при произнесении этого слова.

"Обозначаемое" следует отличать от звука, который принято называть "обозначающим". Если мы слово "собака" скажем по-английски, то звук изменится, а обозначаемое останется прежним. И в пределах итальянского языка имеются слова, по-разному звучащие, но имеющие примерно одинаковое значение, то есть слова-синонимы.

Помимо этих внутренне присущих знаку черт, имеется еще одна черта, обращенная, так сказать, вовне. Знак можно употребить как таковой по отношению к чему угодно. Например, можно употребить знак "зеленый" по отношению к столу, сказав "этот стол зеленый", но употребление может оказаться неверным, если стол не зеленый, а, например, красный. Таким образом, имеется совокупность предметов, к которым действительно относится знак, эта совокупность называется "референт".

Между этими тремя основными чертами знака (обозначающее, обозначаемое, референт) труднее всего поддается характеристике "обозначаемое". Над толкованием его билась древняя, средневековая и современная философия. Разное решение вопроса предлагали в древности софисты, Платон и Аристотель, в средние века — номиналисты, концептуалисты и реалисты. В последние десятилетия проблема обозначаемого вызвала серьезные споры между неопозитивистами и Берtrandом Расселом, Витгенштейном, Куайном* и многими другими. Одни высказывали мнение, что обозначаемое — это

"понятие", другие, что оно "функция"*, третьи, что обозначаемое — это "расплывчатый образ" (последнее определение, как и полагается осторожному эмпирику, отстаивал Бертран Рассел). Некоторые "номиналисты" решались даже отрицать существование обозначаемого, сводя знак к звуку.

Я остановился так подробно на этом вопросе потому, что Пазолини уже здесь впадает, на мой взгляд, в серьезную ошиб-

==69

ку, если не компрометирующую, то, во всяком случае, объясняющую всю его теорию кино.

Ошибка заключается в смешении "обозначаемого" с "референтом". Пазолини предполагает, что под "обозначаемым" в лингвистике подразумевается вся совокупность фактов, к которым относится знак. В заметке о поэтическом кино Пазолини утверждает как нечто самоочевидное, что "языковой знак" указывает на "обозначаемое", то есть слово "Пьетро" относится к действительной или воображаемой личности, которая зовется "Пьетро". Как именно Пазолини смешивает "обозначаемое" с "референтом", становится ясно из его дальнейшего рассуждения.

Логическую и лингвистическую ошибку Пазолини помогает понять ставший классическим пример, приведенный восемьдесят лет назад Фреге, одним из крупнейших современных логиков. Выражения "утренняя звезда" и "вечерняя звезда" имеют различные значения*, и действительно ими пользовались для обозначения двух различных звезд. Но некий вавилонский астроном открыл, что в обоих случаях речь шла об одной звезде. Для того чтобы сделать это открытие, он должен был отказаться от отождествления различия обозначаемых с различием референтов.

Именно это неправильное отождествление обозначаемого и референта приводит Пазолини к открытию "зрительного знака" или "образа", то есть того, что мгновенно возникает перед нами при произнесении слова. Пазолини утверждает, что он открыл наряду со звуком и графическим знаком "новое воплощение слова, которое лингвисты до сих пор отдельно не рассматривали и которое, будучи образом, могло бы называться "кинема"*.

Не существует слова, произнесение которого не сопровождалось бы образом".

Удивительно, что Пазолини приписывает себе заслугу открытия образа, который является не чем иным, как обозначаемым. Но, путая обозначаемое и референт, Пазолини не ведает о существовании обозначаемого и потому может позволить себе открыть уже открытое, назвав его кинемой.

Лингвистика де Соссюра, к последователям которого себя причисляет Пазолини, отличается от предшествующей науки о языке своими более правильными научными посылками. Так, она не отождествляет со знаком простое обозначающее (звук), но считает знаком единство обозначающего и обозначаемого. Конечно, лингвистам не так важно знать, что представляет собой обозначаемое, достаточно знать его языковую функцию. Сущность обозначаемого надлежит выяснить философам языка, специалистам в теории

познания, психологам и т. п., которые могут предлагать считать обозначаемое "понятием", либо "представлением", либо "расплывча-

[К оглавлению](#)

[==70](#)

тым образом". Пазолини, счастливо избежавший философских сомнений, предлагает "киному", тем самым явно склоняясь к утверждению, что обозначаемое является образом (неважно, расплывчатым или не расплывчатым).

Но, не будучи первооткрывателем обозначаемого, Пазолини совершает свою самую грубую теоретическую ошибку, говоря как раз об обозначаемом. Он полагает (и на этом строит свою теорию), что обозначающее (звук) является "знаком" независимо от обозначаемого; в свою очередь обозначаемое (так называемая кинема, или образ) является знаком независимо от обозначающего. То же и в отношении графического знака. Таким образом Пазолини заключает, что в слове потенциально содержатся "три языковых системы".

Эти утверждения Пазолини противоречат не только всей логико-философской традиции, но и всем принципам научной лингвистики, к последователям которой он себя относит. В пределах терминологии вполне допустимо, и многие философы этим грешили, называть "знаком" только "обозначающее" (звук) и устанавливать соотношение не между обозначающим и обозначаемым, а между знаком и обозначаемым. Но такое замещение терминов возможно только при условии четкого понимания того, что : 1) звук сам по себе без обозначаемого не является знаком (или "обозначающим"), но просто звуком (в этом разница между сочетаниями звуков "собака" и "акабос") ; 2) что обозначаемое (или образ) в одиночку, без звука (в крайнем случае артикулированного в гортани), не является знаком, а всего лишь воспринятым образом.

И именно для того, чтобы не впасть в иллюзию, будто знак независим от обозначаемого, современные философы и логики (впрочем, уже и Гегель), с одной стороны, и современные лингвисты, начиная от де Соссюра, — с другой, называют "знаком" всю совокупность, внутренне подразделяемую на "обозначающее" (звук или его осязаемый заменитель) и "обозначаемое" (представление, понятие, функция, образ, расплывчатый или точный, и т.д.).

Пазолини, преобразуя свой великолепный художественный примитивизм в несколько менее убедительный философский, сам того не замечая, без колебаний отвергает выводы, добытые в трудном и длительном процессе познания, и утверждает, что "обозначаемое" (которое Пазолини называет "внутренним образом") само по себе является знаком, обозначающим.

Но истина как раз в противоположном. По сути дела, всякий жест, всякий осязаемый предмет может быть условно использован как обозначающее, но только не "мысленные образы", не обозначаемое. Если внешний мир может предстать,

по выражению поэта-символиста, как "чаща знаков" или символов, то внутренний мир можно представить себе как "чащу обозначаемых". Каждая осязаемая вещь, как уже говорилось, может быть использована как обозначающее. И если соотношение между обозначающим и обозначаемым, как принято сейчас выражаться, не мотивировано, или абстрактно, условно, замещаемо, общо, то налицо знак в собственном смысле слова, если же обозначающее незамещаемо, поскольку является органической частью обозначаемого, то налицо "символ" в терминологии Гегеля*, как заметил Кристиан Метц, именно

таков случай кинематографического образа, который является незамещаемым и конкретным.

Основной недостаток теории Пазолини состоит не в том, что кинематографический язык неточно определяется им как язык, состоящий из знаков. Там, где дело касается неточности в употреблении терминов, ошибка всегда поправима без ущерба для теории в целом, тем более что сам Пазолини не отрицает, что между словесным и кинематографическим знаком имеется существенная разница. Порочна сама исходная посылка Пазолини, его утверждение, что обозначаемое ("мысленный образ", кинема) само по себе, без слова, является знаком. Образы Пазолини причисляет к знакам: "образы являются обозначающими" и, следовательно, знаками. Но что значат эти обозначающие образы? Ничего. Образ либо воспринимается, либо не воспринимается. Если он воспринимается, в нем самом содержится обозначающее (Пазолини говорит: "значит, он является обозначающим"). Но если образ содержит обозначающее, он отнюдь не становится от этого языковым знаком. Безусловно, мысленный образ может повлечь за собой другие (по ассоциации, благодаря невольному воспоминанию и т. д.), и в этом случае мы имеем дело с пассивной последовательностью образов, воспроизводящих пережитое, но никак не с речью. Для того чтобы можно было говорить о речи, нужно нечто выполняющее функцию знака. Мысленный образ (обозначаемое) не может быть использован в этом качестве, если отсутствует обозначающее (звук, произнесенный хотя бы про себя). Дело здесь, видимо, в том, что человек представляет собой единство психофизических свойств, а речь является выражением всего человека. Без слов, хотя бы произнесенных про себя, в гортани, человек не может не только мыслить в собственном смысле слова, но даже активно фантазировать. Допустим, что сновидение лишено слов, что оно является чистым восприятием образов, все равно нельзя восстановить его в памяти без слов (в данном случае произнесенных про себя).

Что же в этом плане предлагает теория Пазолини? Тут мы нащупываем суть всей его концепции, объясняющую все

предыдущее. Пазолини утверждает, что "мысленный образ" является знаком, не зависящим от обозначаемого, для того чтобы, рассуждая по аналогии, заявить, что кино,

будучи образом, не только является знаком, но что оно является знаком, аналогичным (или даже идентичным) непосредственному мысленному образу и, следовательно, добавляет Пазолини, аналогичным сновидению.

Кино, пишет Пазолини, обладает "онирической" и, следовательно, "метафизической" сущностью. И добавляет, что сновидение заключает в себе кинематографический эпизод с крупными планами, панорамами и т. д. Таким же кинематографическим эпизодом является, по мнению Пазолини, и воспоминание. Но ведь сама аналогия сновидения с воспоминанием несостоятельна: воспоминание — это акт размышления, которое невозможно без языкового знака, без мысли, оформляющей образы.

И наконец, из аналогии между кинематографическим образом и внутренним образом (кинемой) или сновидением, выводится заключение, что кинематограф более иррационален, чем литература.

Да ведь само соотнесение сна с кинематографическим эпизодом есть чистая фантастика. Для того чтобы воссоздать сон в кино, нужно специально придумывать сложные искусственные образы, напоминающие отнюдь не сон, а его мысленное воспроизведение, да и то весьма приблизительно, относительно и условно. Так ли уж наши сны похожи на сны в фильмах Феллини? Разве что, насмотревшись "Восемь с половиной", мы начнем видеть сны или кошмары, похожие на сны в самом фильме. Но совершенно независимо от того, есть ли сходство между реальными и кинематографическими снами, оно достигается определенным усилием, требующим работы мысли. И вопреки тому, что думает Пазолини, воспроизведение сна в кинематографе дается труднее, чем в литературе или других видах искусства. В кинематографе, в фотографии, в звуковом воспроизведении физической реальности, для того чтобы выразить такую интимную вещь, как сон, нужен сложный постановочный реквизит, искусственные декламационные приемы, специальное освещение и монтаж. Сны в кинематографе редко принадлежат к числу бесспорных удач как раз потому, что кино для того, чтобы быть по-настоящему открытием жизни (в том числе и внутренней жизни), должно изыскивать тот самый "почти документально непосредственный материал", с которого я начал. Если бы кинематограф был, как утверждает Пазолини, "преимущественно онирическим", нельзя было бы объяснить эту его непригодность к воспроизведению снов.

Язык кино является, по мнению Пазолини, иррациональ-

==73

ным также потому, что кинематографические "знаки" представляют собой вещи в их "грубой естественности" и иррациональности. На это можно возразить, что кадр не пассивное воспроизведение предметов, кадр предполагает сознательный выбор угла зрения. В этом, а не в тождественности кадра помещенным в него предметам заключается его главная особенность. Кадр — это точка зрения. Но Пазолини, смешивая обозначаемое с референтом, пытается отождествить кинематографический образ с фотографически воспроизводимыми предметами.

Короче говоря, что значит утверждение, будто "языковое средство, на котором строится кинематограф, носит иррациональный характер"? Разве не является языковым средством и угол зрения, под которым предметы помещаются в кадре, или еще раньше организация сценического действия? В кино каждый элемент требует предварительной обработки, едва ли не большей, чем в литературе. В самом деле, слова выбираются, но не конструируются, конструируются только фразы. Тогда как в сценическом образе всюду требуется стороннее вмешательство: в выборе обстановки, световых эффектов, актеров, жестов, способа печати и т. д. Кроме того, работа над фильмом предполагает выбор планов, обдуманное соединение кадров и т. д. Посредством таких связей режиссер привлекает новые значения, не заключенные в отдельных образах, но вытекающие из контекста, из повествования в целом. Кинематографический язык экспрессивен именно потому, что в противоположность утверждениям Пазолини каждый элемент в кино используется как обозначающее контекста, то есть последовательности обозначаемых, которые целиком не совпадают ни с одним обозначающим. Каждое изменение кадра или движения влечет за собой изменение значения, смысла. Так, простое фотографическое изображение женского лица не равно изображению того же лица в движении крупным планом. Кинематографический язык не существует как абстрактная проблема "образа" или фотографируемого предмета, но обязательно включает в себя кадр, движение, темп, монтаж и т. д. (и это было известно уже Пудовкину).

Кинематографический язык не в "физической" (и тем более не в онирической) сущности обозначающих, а в смысловых соотношениях, то есть в соотношениях обозначаемых. Каждый предмет, как я уже говорил, может использоваться как обозначающее какого-либо обозначаемого. Именно так и используется кинематографический образ. Ни иррациональность, ни физическая материальность обозначающего дела не меняют. Иначе самой "иррациональной" была бы речь, элемент которой — слово - состоит из незначащих звуков.

==74

В кино художественное произведение создается путем мыслительной работы, путем использования обозначающих в таком соотношении, чтобы из контекста рождалось определенное обозначаемое, определенный смысл. Эта мыслительная работа предполагает, в частности, словесную формулировку мысли. Без сценария того или иного рода нельзя создать даже подобия фильма. Сценарий не обязательно должен быть написанным, но он обязательно должен присутствовать в уме режиссера для того, чтобы тот мог выбирать кадры и пользоваться ими как обозначающими. Конечно, результат может не совпасть с намерениями и замыслом, но ведь от этого и в литературе никто не гарантирован. Кинематограф, как и литература, потому и принадлежит к области художественного творчества, что смысл создается всем конкретным контекстом произведения, а не простым и отвлеченным сообщением намерений. Тем не менее контекст является плодом реализации этих намерений, результатом мыслительной работы. Почему же нужно считать его иррациональным?

Да кроме того, что значит рациональный и иррациональный по отношению к языку, к образам как таковым, к фотографируемым предметам? Пазолини в одной из своих характерных фраз (понятных только по видимости) утверждает, что кино иррационально

"в силу грамматической неупорядоченности предметов как символов зрительного языка". Но какое это может иметь значение? Рациональность или иррациональность речи не зависят от употребляемых языковых средств. Одни и те же слова могут образовывать и осмысленные, и бессмысленные сочетания. В частности, совершенная грамматическая правильность предложения сама по себе не обеспечивает разумности или рациональности высказывания. Так, фраза "Пазолини крылатый конь" вряд ли содержит в себе разумное утверждение.

Понятия "рациональный", "иррациональный" относятся не к обозначающему, а к смыслу высказывания, к контексту, к значению произведения... Что же означает определение "рациональный" по отношению к языковому материалу? Рациональность — это, если хотите, понятие идеологическое. По отношению к языковому материалу оно утрачивает смысл.

Теория Пазолини оказывается неприменимой даже для него самого. Для того чтобы подразделить кинематограф на поэтический и прозаический, ему приходится сделать еще один логический скачок.

Иррациональность кинематографа служит Пазолини доводом, подтверждающим его теорию, в соответствии с которой "язык кино является в основе своей поэтическим языком". В этом утверждении поэтичность неизвестно на каâ

==75

ком основании отождествляется с субъективностью и иррациональностью. Но почему поэзия обязательно должна быть более иррациональной, чем проза? Можно ли, например, считать иррациональной лирику Гёте и рациональной прозу Д'Аннунцио? Впрочем, оставим это употребление понятия "поэзия" на совести Пазолини. Попробуем проследить его рождение дальше. Из того, что "язык кино является в основе своей поэтическим языком", Пазолини выводит заключение, что "прозаическое кино" возникло как дань условности ("повествовательной условности") и что оно "иллюстративно", а не рационально.

Казалось бы, теория Пазолини принижает "прозаическое кино", искусственное, произвольное, условное, и превозносит "поэтическое кино" со всеми его достоинствами. Так, во всяком случае, Пазолини был понят теми, кто пытался извлечь логические выводы из его рассуждений. Однако Пазолини запротестовал бы против такого вывода. Ведь разделение кинематографа на поэтический и прозаический у Пазолини носит сугубо описательный характер; более того, в своих теоретических рассуждениях Пазолини в конце концов приходит к идеологической защите прозаического кино, ни в малейшей степени не подготовив читателя к такой метаморфозе.

Исходя из утверждения, что кино иррационально и поэтично от природы и по определению, как вообще удастся объяснить возникновение такой условности, как "прозаическое кино"? Как из этой прозаической условности и иллюстративности могли

выйти настоящие произведения? И тем не менее многие первоклассные фильмы, говорит нам Пазолини, являются прозаическими, то есть созданы языком кинематографической прозы.

Но вместо того чтобы объяснить нам, как стало возможным прозаическое кино, Пазолини, к нашему удивлению, задается вопросом, а как же стало возможным поэтическое кино. В самом деле, он пишет буквально следующее: "Возникает вопрос, как же теоретически объяснимо и практически возможно использование в кино поэтического языка?"

Далее также следуют не вполне понятные утверждения. Почему, например, поэтическое кино должно "дать почувствовать камеру", когда, казалось бы, "поэтический язык" кино меньше всего нуждается в такого рода формалистических действиях?

Но у Пазолини все наоборот: поэтическое кино определяется как формалистическое, хотя, если придерживаться его теории, поэтическое кино должно быть прежде всего "содержательным". Я не буду останавливаться на примерах, которые приводит Пазолини, поскольку они совершенно непоследовательны. Скажу только, что в этих примерах Пазолини

==76

фактически отождествляет "противоестественное, иррациональное, формалистическое и субъективистское" с "буржуазным". Как это нередко бывает, понятие "буржуазное" употребляется Пазолини в самом устрашающем смысле. Таким образом, получается, что поэтическое кино, единственное отвечающее природе кинематографа, оказывается буржуазным, формалистическим и некапиталистическим. А прозаическое кино, существование которого вообще непонятно чем объясняется и которое было названо условным и иллюстративным, вдруг оказывается прогрессивным, достойным всяческого поощрения, небуржуазным и уж не знаю, каким еще, классовым или пролетарским.

Тут от формалистических теорий Пазолини следовало бы перейти к его иррационалистически-народнической идеологии, которую он сам считает марксистской, и его искаженному толкованию собственно художественного творчества, но это увело бы нас от темы. Мне хотелось только критически проанализировать притязания Пазолини на создание стилистической критики кинематографических произведений на лингвистической основе. Другое дело — попытка выработать грамматику или упорядочить существующие синтаксические конструкции кинематографического языка. Об этом убедительно писал Метц. Но Метц показал как раз не сходство, а разницу между языковым знаком и кинематографическим языком. И предложенная им грамматика является, по существу, каталогизацией существующих способов съемки и монтажа. Те немногие термины, которые он заимствует из лингвистики, можно было бы заменить другими, вероятнее всего, без ущерба для дела.

Но знание грамматики и синтаксиса языка, необходимое для правильного чтения, не может служить основой для критики, которая пользуется оценочными категориями. Впрочем, зная свое дело, Метц на это и не претендует. Только Пазолини смешивает грамматику и стилистику и на лингвистической основе создает определения

"поэтического" и "прозаического" кино, которые сами по себе уже являются критико-стилистическими.

На это может последовать возражение, что Пазолини постигла неудача по той причине, что его теория опиралась не на научные лингвистические понятия, а на неправильно употребляемые лингвистические термины, то есть на воображаемую лингвистику, созданную самим Пазолини. На это возражение отвечаю, что иначе как на непоследовательности такую теорию кинематографической критики и стилистики по лингвистической модели создать было бы нельзя. Поэтому ошибки Пазолини можно считать уловками. Без таких исходных ошибок Пазолини не удалось бы построить на лингвистической

==77

основе стилистическую теорию поэтического и прозаического кино.

Сказанное, разумеется, не означает, что перед нами не стоит задача стилистического анализа произведения. Безусловно, существуют и способы "дать почувствовать камеру". Знание кинематографического синтаксиса или каталогизация существующих способов съемки и монтажа также полезны для анализа стиля произведения. Но для настоящего анализа стиля произведения, то есть, по существу, для анализа его контекста, недостаточно установить использовавшиеся приемы съемки, нужно выявить весь специфический контекст произведения.

Существуют, конечно, и проблемы "кинматографа субъективного", о которых я говорил вначале, проблемы передачи кинематографическими средствами внутреннего мира человека, его интеллектуальной жизни (что великолепно удается Брессону и Годару). Но эти проблемы не решаются посредством формальных и описательных стилистических теорий. Само выделение "стиля", "стилемы" выдвигает задачу дальнейшей интерпретации этих понятий. Стиль задан всем контекстом произведения, стиль — это само произведение. Выделять элементы стиля, формализовать их - значит обособлять элементы содержания. Только из конкретной оценки произведения может родиться эффективная теория, способная служить образцом при критическом анализе других произведений. Элементы теории должны извлекаться из самих произведений. Этому в эстетике учили Шиллер и Гегель.

Теория и критическая оценка должны быть органически слиты с самого начала, иначе они так и будут существовать порознь. Следует с сомнением относиться к чисто описательным теориям. Зачастую они, как неопозитивизм, выдают за науку идеологическое принятие существующей системы. Некоторая доля неопозитивизма есть и у Пазолини, в концепциях которого совмещаются претензии на лингвистическую научность и иррациональный идеологический субъективизм.

1966

Умберто Эко

О членениях кинематографического кода

ПРЕДПОСЫЛКА

Мое сообщение основывается на проводимых мною исследованиях в области семиотики визуальных кодов. Применение их к кинематографу имеет для меня значение практической проверки, без претензии на какую-либо систематизацию. В частности, я ограничусь лишь некоторыми замечаниями о наличии возможных членений кинематографического кода, не затрагивая вопросов стилистики, риторики фильма и кодирования крупных киносинтагм. Иными словами, я попытаюсь предложить несколько способов анализа предполагаемого "языка" кинематографа, как если бы в кинематографе ничего не было создано, кроме "Прибытия поезда на вокзал в Ля Сиота" и "Политого поливальщика"*.

Развивая эти соображения, я буду в основном исходить из двух исследований в области киносемиотики, которые мне импонируют больше других. Я имею в виду работы Метца и Пазолини, а точнее, статью Метца "Киноязык: деятельность или система?"* и выступление Пазолини на симпозиуме* в Пезаро.

Для краткости я буду рассматривать в этих работах только те положения, которые, на мой взгляд, наиболее спорны и нуждаются в дальнейшей разработке. Мои возражения, разумеется, продиктованы лишь глубоким интересом к поставленным вопросам и желанием внести свой вклад в их освещение.

Я считаю необходимым исходить из того же, из чего исходят Метц и Пазолини. Но с одной разницей: если они отталкиваются от определенных положений, чтобы продвинуться вперед, то мне хотелось бы воспользоваться ими как отправным пунктом, чтобы вернуться — к первоосновам.

1. Рассматривая возможность семиологического разбора фильма, Метц признает наличие первичного элемента, который не поддается анализу и не может быть разложен на отличительные составные единицы. Таким первичным элементом он считает изображение. Следовательно, мы имеем дело с понятием "изображение", которое трактуется как своего рода аналог действительности*, несводимый к условностям некоего "языка". Поэтому киносемиотика — это семиотика речи, не связанной с языком; это семиотика некоторых типов речи,

то есть крупных синтагм, комбинирование которых и порождает язык фильма.

А раз это так, то нам надлежит искать условный код и его членения вне изображения.

2. Что касается Пазолини, то он считает выявление языка кино вполне возможным. По нашему мнению, он совершенно прав, полагая совсем не обязательным, чтобы такой язык обладал двойным членением*, которое лингвисты приписывают устной речи. Но в своих поисках связующих единиц киноязыка Пазолини не идет дальше этого положения, ограничивая себя понятием "действительность". Для него первоэлементы киноречи (языка аудиовизуального) являются не чем иным, как якобы предлагаемыми нам кинокамерой самостоятельными в своей целостности подлежащими, реальностью, предшествующей всякой условности. Более того, Пазолини говорит о "семиотике действительности" как отражении естественного языка, действия человека.

Следовательно, нам предстоит выяснить, в каких пределах можно сегодня говорить о действительности и действии в их чистом виде, насколько они еще не подвержены всякого рода попыткам со стороны культуры свести их к условным понятиям. Не следует забывать, что первостепенная задача семиологического анализа заключается именно в том, чтобы по возможности свести любое спонтанное явление к условности, любой естественный фактор к фактору культуры, любую аналогию и соответствие к коду, любой предмет к символу, любой относительный признак к соответствующему смыслу и, наконец, любое проявление действительности к социальному понятию.

I. Прежде чем приступить к перечислению основных методологических условий решения этой задачи, я считал бы целесообразным напомнить, почему предпринимаемая попытка не лишена интереса и, собственно, в чем же ее смысл.

Семиологический поиск, если он ведется в верном направлении, заключается в том, чтобы на основе того или другого коммуникативного явления установить наличие диалектической взаимосвязи между кодом и сообщением. Сразу же оговорюсь, что впредь вместо термина "язык" я буду пользоваться термином "код". Я считаю, что двусмысленность толкований проистекает как раз из попыток трактовать различные коды, используя в качестве образца тот специальный, предельно систематизированный код с двойным членением, каким является устная речь.

Семиологическое исследование руководствуется тем принципом, что, если коммуникация имеет место, она складывается в зависимости от того, как отправитель организует свое сообщение, используя для этого целую систему услов-

[К оглавлению](#)

==80

ных социальных правил (пусть даже на уровне подсознательного), каковой и является код.

Даже там, где, как нам кажется, существует совершенно свободная и изоциренная "экспрессивность" и где, как мы полагаем, отправитель изобретает способы коммуникативных связей в момент самой отправки сообщения, получатели понимают последнее. А это значит, что в основе их взаимоотношений лежит код. И если мы его не обнаруживаем, это вовсе не значит, что он отсутствует. Просто нам еще надлежит его

отыскать. Не исключено также, что в данном случае мы имеем дело с каким-то очень слабым кодом временного характера, который едва образовался и вскоре должен быть видоизменен. Как бы то ни было, код должен существовать.

Из сказанного, конечно, не следует, что возможен только такой тип коммуникации, при котором способы отношений между людьми постоянно изменяются, обновляются и создаются заново. Эстетическое сообщение являет собою пример многозначного сообщения, которое ставит под сомнение наличие самого кода. Благодаря своему контексту, такое сообщение создает столь необычное соотношение между знаками, что нам всякий раз приходится изменять самый способ отыскания кода. В этом смысле сообщение обладает высокой информативностью, обнаруживая богатую гамму характерных особенностей. Но любая информация несет в себе целый ряд избыточных сведений. Отвлекаться от тех или иных сторон кода можно лишь до известной степени, лишь постольку, поскольку акцентируются другие его аспекты. В противном случае мы будем иметь дело не с коммуникацией, а с шумом. Это будет не информация как диалектическая связь между контролируемым беспорядком и сомнительным порядком, а хаос в чистейшем виде. Следовательно, пока не установлена программа кодов, на которых основывается сообщение, мы не можем продвигаться по пути распознавания моментов подлинного творчества.

Если коды неизвестны, невозможно даже установить, имело ли место творчество.

В этом смысле, семиологический поиск, который, как это порою кажется, руководствуется лишь самым общим представлением о детерминизме, на самом деле направлен на то, чтобы путем выявления детерминирующих связей опровергнуть лжесвободу, обозначить вероятные границы творчества и обнаружить его там, где оно действительно имеет место.

Знать те пределы, в которых язык говорит через нас, — это значит освободиться от иллюзий по поводу мнимых завоеваний творческого духа, неконтролируемой фантазии и "чистого" слова, которое в свою очередь является сильным

==81

средством коммуникации, способным убеждать самой магией своего звучания. Это значит уметь корректно выявлять именно те случаи, когда произнесенное слово, сообщение действительно дают нам нечто такое, что еще не отмечено печатью условности, что еще не стало социальным понятием.

Но перед семиотикой стоит и другая, еще более важная и радикальная задача в деле познания социально-исторического мира, в котором мы живем. Ведь определяя коды как выжидательные системы, действенные в мире знаков, семиотика тем самым определяет соответствующие выжидательные системы в мире общественной психологии, устоявшихся способов мышления. В мире знаков, сведенных к системе кодов и подкодов, семиотика раскрывает перед нами мир идеологий, отраженных в устоявшихся способах использования языка.

По словам Пио Бальделли, анализируя структуру языка, мы обязательно наталкиваемся на ее содержание, то есть идеологию*. Фактически то же самое утверждает и Барт, считающий, что структуралистский анализ, если он произведен со всею тщательностью, должен дорого обойтись эстетизму и формализму*.

Если мы в состоянии обнаружить код там, где, как мы полагали, его не должно быть, мы найдем отраженную в способе коммуникации идеологическую детерминанту, которая присутствует и в той области, где, по нашему мнению, царит свобода. В этом смысле семиотика все полнее определяет мотивированность (преобразованную в мотивированные коммуникативные связи и риторические детерминанты) наших предполагаемых творческих деяний и нововведений. Но это делается не во имя отрицания возможности новых начинаний, критики и опровержения существующих систем, а ради того, чтобы научиться распознавать эти системы там, где они действительно существуют, выяснять те условия, при которых они могли быть созданы.

II. Попробуем применить эти соображения к миру кинематографических условностей. То, что последние представляют собою код, "язык" — пусть, если хотите, на уровне крупных синтагм, имеющих повествовательную функцию (как справедливо заметил Метц), или же на уровне техники визуальной риторики (как это убедительно явствует из анализа Пазолини, проводящего разграничение между кинопоэзией и кинопрозой), — это общеизвестно и вряд ли подлежит дискуссии.

Можно ли закодировать язык изображения и свести к условности предполагаемый язык действия — вот в чем задача, стоящая сейчас перед нами. Она побуждает нас пере-

==82

смотреть традиционное понятие иконического знака, а также представление о действии как коммуникативном явлении.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. КРИТИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ

I. Естественное сходство изображения с воспроизводимой им действительностью теоретически обосновано в понятии иконического знака. В последнее время, однако, оно все чаще ставится под сомнение.

В работах Пирса, Морриса и других исследователей в области семиотики долгое время наблюдалось вполне определенное отношение к иконическому знаку как знаку, обладающему некоторыми свойствами изображаемого предмета*. Сегодня же даже чисто описательный разбор любого изобразительного решения, будь то рисунок или фото, подсказывает нам, что изображение не обладает свойствами отображаемого им предмета. Отсюда сомнение и в мотивированности иконического знака, которая казалась нам бесспорной. Все это внушает нам подозрение, что иконический знак столь же произволен, условен и немотивирован, как и знак словесный.

При внимательном рассмотрении фактов мы уже сегодня вынуждены пойти на уступку и признать, что иконические знаки воспроизводят условия восприятия в соответствии с его

(восприятия) обычными кодами. Иначе говоря, мы воспринимаем изображение как сообщение, связанное с определенным кодом, а таковым как раз и является обычный код восприятия, лежащий в основе любого акта познания. Но все дело в том, что, "воспроизводя" условия восприятия, иконический знак воспроизводит лишь "некоторые" из этих условий. Таким образом, перед нами встает проблема новой транскрипции и отбора.

Хранение в памяти данных о познанных вещах и распознавание уже известных нам предметов основывается на принципе экономичности, суть которого в применении кода, названного мною кодом узнавания. Такой код вычленяет некоторые черты предмета, которые наиболее существенны как для сохранения их в памяти, так и для налаживания будущих коммуникативных связей. Например, я издали распознаю зебру, не обращая особого внимания на строение ее головы, на пропорции ног и туловища; я ограничусь "лишь двумя наиболее характерными чертами: зебра — животное четвероногое и полосатое.

Тот же самый код узнавания лежит в основе отбора условий восприятия, когда мы транскрибируем их для получения иконического знака. Итак, мы представляем себе зебру как обычное четвероногое полосатое животное. А вот некоторые

б.

==83

африканские племена, которым из четвероногих, имеющих полосатую окраску, известны, по-видимому, только зебра и гиена, вынуждены акцентировать свое внимание на других условиях восприятия, чтобы отличить одно изображение от другого. Когда условия восприятия отобраны, они транскрибируются согласно правилам графического кода, который является не чем иным, как кодом иконическим. С его помощью я могу обозначить ноги животного штрихом, передать их в цвете или другими средствами.

Имеется множество иконических кодов. Пользуясь ими, я могу воспроизвести любое тело, обведя его непрерывной линией (единственное свойство, которым не обладает подлинный предмет, — это как раз контурное очертание) или даже изобразив его через игру сопутствующих тонов и светотеней/в результате чего возникают такие условия восприятия, которые позволяют мне распознать фигуру и фон. В той или другой степени это относится, например, к акварельному рисунку и к фотографии. Мнение, будто фотография — это аналог действительности, отвергнуто даже теми, кто долгое время его отстаивал. Нам известно, что необходимо иметь натренированный глаз, чтобы распознать фотоизображение. Нам известно, что получаемое на пленке изображение может иметь аналогию с изображением, полученным на сетчатке глаза, но не с тем, которое мы воспринимаем. Нам известно, что чувственные явления, наблюдаемые в

действительности, транскрибируются на зернистой поверхности фотопленки с помощью определенных средств. И хотя в качестве фотоизображения они сохраняют причинную связь с действительностью, став графическим фактором, они могут рассматриваться как совершенно произвольные явления. Конечно, эта произвольность бывает различной степени, но несомненно, что любое изображение рождается из целого ряда последовательных транскрипций.

П. Можно было бы проследить, как иконический знак воспроизводит в различном материале одну и ту же форму воспринимаемого предмета. Знак этого типа основывается на той же самой операции, которая делает возможной предикацию идентичной структуры различных явлений.

Выработка структурного образца как раз и есть выработка кода. Структуры самой по себе не существует: она устанавливается путем теоретических рассуждений, в процессе отбора условных операторов ¹. Кажущаяся удивительно схожей структурная основа двух различных предметов не есть

¹Условные операторы - термин, заимствованный из математики, кибернетики и формальной логики. В данном случае под ним имеются в виду чисто логические отношения между единицами кода.

==84

просто нечто аналогичное, но не поддающееся анализу. Она сводится к двучленному отбору.

Как уже отмечал Барт в своих "Элементах семиологии", в одной и той же системе происходит столкновение аналоговых и двучленных явлений*. Такое столкновение должно порождать обратимость процессов на основе двоякой тенденции — к произвольности и мотивированности. Ведь, по сути дела, наиболее естественные явления, основывающиеся на чисто внешних аналогиях (например, восприятие), сводятся в настоящее время к двучленным процессам, а форма запечатлевается в нашем сознании на основе альтернативного выбора. Этому нас учит, в частности, генетический структурализм Пиаже* ; этому нас учат нейрофизиологические теории, основанные на кибернетическом моделировании.

Итак, если что-либо в изображении воспринимается нами еще как аналогичное, непрерывное, немотивированное, естественное и, следовательно, "иррациональное", это значит, что из-за нынешней ограниченности наших знаний нам пока не удалось свести изображение к дискретным, двучленным и сугубо дифференциальным понятиям. Это значит, что пока мы довольствуемся тем, что в таинственности "похожего" изображения пытаемся распознать процессы кодирования, которые на самом деле коренятся в механизме восприятия. Другими словами, мы не продвинулись дальше уровня наиболее крупных синтагматических групп, уровня иконических условностей, синтагм, получивших стилистическое значение, и так далее.

Иконические коды — это, несомненно, коды наиболее слабые, переходного характера, ограниченные узкими рамками или даже восприятием отдельных лиц. Они гораздо слабее кодов разговорного языка, в них преобладают избирательные варианты по сугубо относительным признакам. Но нас учили, что и избирательные варианты, такие, как надсегментные признаки (например, интонация, придающая в фонетическом плане определенный дополнительный смысл фонологическому членению), могут быть сведены к условным понятиям.

Иконический знак очень трудно разложить на составляющие его первоначальные элементы членения. Ибо, как правило, иконический знак — нечто такое, что соответствует не слову разговорного языка, а высказыванию. Так, изображение лошади означает не "лошадь", а "стоящую здесь белую лошадь, обращенную к нам в профиль". Школа Мартине (я имею в виду последние исследования Луиса Прието) доказала существование кодов, сводящих к условным понятиям семы*, то есть те знаки, которые невозможно разложить на какие-либо меньшие единицы членения. Следовательно, су-

==85

ществуют коды с одним членением — первым или вторым (к этому вопросу мы еще вернемся). А раз так, то в целях семиологического исследования вполне достаточно ограничиться систематизацией условных сем и признать наличие кодов на этом уровне. И все то, о чем говорилось выше, позволяет нам расширить границы возможных и распознаваемых аналитическим путем членений, чтобы указать, в каком направлении следует производить последующую проверку. Попробуем вкратце подытожить сказанное : \.Коды восприятия — изучаются психологией восприятия. Создают необходимые условия для восприятия.

2. Коды узнавания — подразделяют группы условий восприятия на семы, являющиеся группами обозначающих (например, темные полосы на белом фоне), с помощью которых мы распознаем воспринимаемые предметы или запоминаем уже опознанные предметы. Нередко служат основанием для классификации предметов. Эти коды изучаются психологией сознания, памяти, познания или антропологией культуры (например, таксономические методы в примитивных цивилизациях) .

3. Коды передачи - подразделяют условия ощущений, необходимых для определенного восприятия изображений. Таковы, например, сетка фотооттиска или строки, позволяющие воспринимать телевизионное изображение. Эти коды, анализируемые на основе физической теории информации, устанавливают способы передачи ощущений, а не подготовленного заранее восприятия. Определив "зерно" какого-либо изображения, они влияют на эстетическое качество сообщения, питают коды тональные и коды вкуса, коды стилистические и коды подсознательного.

4. Коды тональные — системы избирательных вариантов, уже сведенных к условным понятиям; это "надсегментные" признаки, которые коннотируют особые интонации знака (такие, как "сила", "напряжение" и так далее) ; это подлинные системы стилизованных коннотаций (например, "грациозность" или "экспрессивность"). Этим системам условных

понятий сопутствуют (в качестве дополнительного сообщения) элементы, относящиеся непосредственно к самим кодам.

5. Коды иконические — основываются большей частью на элементах восприятия, образуемых с помощью кодов передачи. Расчленяются на фигуры, знаки и семы : а) фигуры — это условия восприятия (например, соотношение между фигурой и фоном, световые контрасты, геометрические пропорции), которые транскрибируются в графические знаки на основе модальности, устанавливаемой кодом. Количество этих фигур бесконечно, причем они не всегда дискретны. Поэтому второе членение иконического кода обна-

==86

руживает бесконечный ряд возможностей, питающих множество индивидуальных сообщений, чей смысл постигается через контекст и пока несводим к точному коду. Действительно, если код еще не распознаваем, это не значит, что он отсутствует. Ведь если, переступив определенные рамки, нарушить соотношение между фигурами, то возможность восприятия исчезает; б) знаки — денотируют с помощью условных графических приемов семы узнавания (нос, глаз, небо, облако), или "абстрактные модели", концептуальные диаграммы предмета (солнце в виде круга с расходящимися во все стороны лучами). Обычно их трудно анализировать внутри семы, поскольку они не дискретны и выступают в непрерывном графическом континууме. Они различимы лишь на основе семантического знака как контекста; в) семы — общеизвестны как "изображения" или даже "иконические знаки" (человек, лошадь и так далее). Фактически они представляют собою сложные иконические высказывания (например, "это — лошадь, стоящая в профиль" или даже "здесь стоит лошадь"). Они легко поддаются систематизации и обычно именно на этом уровне функционирует иконический код. Семы образуют контекст, в котором распознаются иконические знаки, и, таким образом, являются условием коммуникаций. Поскольку они возводят такой контекст в систему, то, по сравнению с другими знаками для распознавания предметов, их следует рассматривать как идиолекты.

Иконические коды легко поддаются модификации внутри одной и той же модели культуры. Подчас это происходит с одним и тем же изображением : фигуры переднего плана передаются с помощью четких знаков, создающих условия восприятия, а фоновое изображение — схематично, средствами крупных семантических знаков узнавания, так что другие детали остаются в тени (в этом смысле фигуры заднего плана на старинных картинах, существующие как бы сами по себе и разные по размерам, напоминают современную манеру живописи, ибо современное изобразительное искусство все больше отходит от воспроизведения условий восприятия, отдавая предпочтение отдельным семантическим деталям).

6. Коды иконографические — избирают в качестве обозначающего обозначаемое иконических кодов, чтобы выделить наиболее сложные, подвергшиеся воздействию культурной традиции семантические знаки (не просто "человек" или "лошадь", а "человек-монарх", "Буцефал" или "Валаамова ослица"). Они различаются благодаря иконическим

вариациям, поскольку основываются на ярких, бросающихся в глаза семмах узнавания. На основе этих кодов возникают

==87

очень сложные синтагматические комбинации, которые, впрочем, легко поддаются распознаванию и систематизации (как, например, "рождество", "Страшный суд", "четыре всадника Апокалипсиса").

7. Коды вкуса — устанавливают (крайне изменчивые) признаки, полученные с помощью сем предыдущих кодов. Вид греческого храма может коннотировать "гармоническую красоту", "идеал греческого искусства", "античность". Развеваящееся на ветру знамя может коннотировать такие понятия, как "патриотизм" или "война". Одним словом, это признаки, во многом зависящие от обстоятельств, в которых они проявляются. Так, определенный тип актрисы при одних обстоятельствах может коннотировать "красоту и грацию", при других же — вызывает лишь усмешку. Тот факт, что на этот коммуникативный процесс накладывают отпечаток человеческие эмоции (вроде эротических стимуляторов), еще не доказывает, что такая реакция не результат воздействия культуры, а нечто совершенно естественное. Здесь сказывается условность, делающая более предпочтительным или менее предпочтительным тот или иной физический тип. Кодами вкуса являются и те, согласно которым изображение человека с черной повязкой на глазу (что на основе иконологического кода коннотирует понятие "пират") может коннотировать понятие "обворожительный человек", при других же обстоятельствах — "дурной человек" и так далее.

8. Коды риторические — возникают в результате сведения к условным понятиям неизвестных ранее иконических изображений, которые затем ассимилируются в социальном плане, становясь образцами или нормами коммуникации. Они подразделяются на риторические фигуры, предпосылки и аргументы : а) видимые риторические фигуры — могут быть сведены к визуально-разговорным оборотам. В качестве примера можно сослаться на метафоры, метонимию, литоты, амплификации; б) видимые риторические предпосылки — это семы иконографического и вкусового характера. Например, изображение человека, одиноко бредущего по аллее, уходящей вдаль, коннотирует "одиночество"; изображение мужчины и женщины, любующихся ребенком (согласно иконографическому коду, коннотирует "семью"), становится аргументированной предпосылкой вывода: "следует ценить счастливые семьи"; в) видимые риторические аргументы — это подлинные синтагматические сцепления, обладающие свойством аргументации; они встречаются при монтаже фильма, когда с помощью чередования и сопоставления различных кадров сооб

==88

щается целый ряд сложных сведений (например, "персонаж X приближается к месту преступления и загадочно смотрит на труп; следовательно, в убийстве повинен безусловно он или по крайней мере кто-то, кого он знает").

9. Коды стилистические - это определенные оригинальные решения, порою закодированные с помощью риторических оборотов, или однажды найденные удачные решения, которые при повторении вызывают в памяти стилистическую находку, ставшую своеобразной визитной карточкой самого автора ("человек, удаляющийся по дороге и в эпилоге фильма превращающийся в точку, — это Чаплин"), или типичную эмоциональную сцену ("женщина с томным взглядом, цепляющаяся за шторы алькова, — эротизм в духе начала века"), или типичное изображение эстетического, технико-стилистического идеала и так далее.

10. Коды подсознательного — создают определенные комбинации, иконические или иконологические, риторические или стилистические, которые, как это принято считать, могут привести к некоторым отождествлениям или проекциям, стимулировать те или другие реакции, выражать психологические ситуации. Находят особое применение в процессе убеждения.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. КРИТИКА КОНЦЕПЦИИ ДЕЙСТВИЯ

I. В своей семиологии фильма как "письменного языка действия" Пазолини проделал четыре интересных операции: а) он считает, что можно закодировать "язык" кино (а мы скажем — код), как, впрочем, всякий язык аудиовизуальной техники; причем такое кодирование не обязательно будет повторять модель двойного членения разговорного языка; б) он считает, что кино лишь регистрирует язык, ему предшествующий, — язык действия; поэтому у него семиология кино выступает прежде всего как семиология действительности; в) он пытается членить язык кино на монемы — довольно сложные смысловые единицы, соответствующие кадрам, и кинемы*, под которыми имеет в виду сами предметы и явления действительности, якобы обладающие собственным смыслом; это элементы второго уровня членения, не условные, а смысловые. Они различимы и ограничены, как различимы и ограничены формы предметов, с которыми мы сталкиваемся в повседневной жизни; г) на основе этого "языка" он разработал грамматику, риторику и стилистику, подверженные воздействию оператив-

==89

ных законов, то есть кодов, которые образуют киноречь и могут быть развиты кем угодно с большей или меньшей изобретательностью.

Итак, я считаю приемлемыми пункты "а" и "г", но пытаюсь опровергнуть пункт "б". Что же касается пункта "в", то мои замечания сводятся к предложению внести в него поправки и дополнения, чтобы содействовать его дальнейшей разработке. Я надеюсь, что в этом смысле они будут приняты.

II. Критика по пункту "б". Утверждение о том, что действие — это языковая система, само по себе интересно. Но Пазолини использует здесь термин "действие" в двух различных

значениях. Когда он заявляет, что языковые останки доисторического человека фиксируют изменения, произошедшие в действительности и отложившиеся благодаря совершенным действиям, под действием подразумевается физический процесс, давший жизнь предметам-знакам, которые мы распознаем как таковые, а не как действия (даже если в них можно обнаружить следы некоторого действия, как, впрочем, в любом коммуникативном акте). Это те же знаки, о которых говорит Леви-Стросс, когда он рассматривает общественные орудия труда в качестве элементов систем коммуникации*, образующих в своей совокупности культуру. Однако такой тип коммуникации не имеет ничего общего с действием как осмысленным явлением. А именно такое действие интересует Пазолини, когда он говорит о языке кино. Итак, перейдем к рассмотрению этого второго значения действия. Я вращаю глазами, поднимаю руку, совершаю телодвижения, смеюсь, танцую, дерусь — все это коммуникативные акты, с помощью которых я сообщаю что-то другим или из которых другие люди что-то узнают обо мне.

Но такие проявления не являются "природой" (а следовательно, и "действительностью", понимаемой как нечто естественное, иррациональное, докультурное). Все это — условность и культура. В подтверждение сошлюсь на тот факт, что уже существует семиология такого языка действия, получившая название кинезики. И хотя она еще в стадии становления и в чем-то смыкается с проксемикой (наукой, изучающей значение дистанции между говорящими), задача кинезики — определить точный код человеческих жестов как смысловых единиц, которые могут быть систематизированы. Как утверждают Питтенджер и Ли Смит*, жесты и движения тела — это не инстинктивные проявления человеческой природы, а познаваемая система поведения, зависящая от уровня развития культуры. А вот Рэй Бёрдвистл уже разработал целую систему условных обозначений жестов* и движений тела, дифференцируя коды в зависимости от районов мира, где

[К оглавлению](#)

[==90](#)

он проводил свои исследования. Он ввел также термин кинэ для самой малой частицы отдельного движения, имеющей дифференцированное значение. Путем перестановки ученый выявил более широкие семантические единицы, в которых комбинация из двух кинэ порождает более сложную смысловую единицу, названную кинеморфой. Здесь нетрудно выявить возможность более углубленного кинезического синтаксиса, который обнаружит крупные синтагматические единицы, поддающиеся кодированию. Однако в данном случае нас интересует лишь одно: увидеть печать культуры, условности, системы, кода, а следовательно, венчающей их идеологии даже там, где, как мы предполагали, царит жизненная стихия. И здесь семиология одерживает верх, применяя свойственные ей методы обнаружения в природе социального и культурного. И если проксемика способна изучать условные и смысловые отношения, регулирующие дистанцию между двумя собеседниками, механическую модальность поцелуя или степень различия между отчаянным возгласом "прощай" и словами "до свидания", то весь необъятный мир действия, передаваемый кинематографом, — это уже мир

знаков.

Семиология кино не вправе считать, что она является единственной теорией передачи природной стихийности; она лишь опирается на кинезику, изучает возможности последней в области иконического транскрибирования и определяет, в какой мере стилизованная система жестов, принятая в кино, влияет на существующие кинезические коды и модифицирует их. Очевидно, немое кино придавало обычным кинематографическим жестам наибольшую эмоциональность. А вот в картинах Антониони, кажется, происходит как раз обратное : уменьшение их интенсивности. Но в любом случае искусственная кинезика, вызванная стилистическими требованиями, оказывает влияние на привычки тех, кто получает кинематографическое сообщение, и в связи с этим модифицирует кинезические коды. Наряду с изучением трансформаций, коммутаций и порога распознаваемости кинематографическое сообщение это интереснейшая проблема, стоящая перед семиологией кино. Но во всяком случае, мы уже определили известный круг кодов, и фильм предстает перед нами не как сказка, отступление от действительности, а как система иного, ранее существовавшего языка, причем системы условных понятий кино и этого языка взаимодействуют друг с другом.

Столь же ясно и то, что семиологический анализ может глубоко проникать в те единицы жестов, которые казались первоэлементами кинематографической коммуникации, не поддающимися дальнейшему расчленению.

III. Критика пункта "в". Пазолини утверждает, что язык

==91

кино имеет двойное членение, даже если оно не соответствует членению разговорного языка. В связи с этим он вводит некоторые понятия, которые следует проанализировать: а) минимальными единицами кинематографического языка являются различного рода реальные предметы, составляющие кадр; б) эти минимальные единицы, являющиеся формами действительности, он по аналогии с фонемами именует кинемами; в) кинемы слагаются в более крупные единицы — кадры, соответствующие монемам разговорного языка.

Необходимо внести в эти утверждения следующие поправки : 1. (Пункт "а") Разного рода реальные предметы, составляющие кадр, не что иное, как иконические знаки. Мы уже видели, что они являются не реальными фактами, а условными образованиями. Ведь, распознавая предмет, мы придаем смысл значимой конфигурации на основе иконических кодов. Надеясь предпологаемый реальный предмет значимой ролью, Пазолини не проводит четкого разграничения между знаком, обозначающим и обозначаемым, референтом*. Семиология никак не может согласиться с тем, что обозначаемое подменяется референтом.

2. (Пункт "б") Эти минимальные единицы неправомерно рассматривать как эквиваленты языковых фонем. Как мы увидим ниже, фонемы — это элементы, на которые распадается монема (единица смысла) и которые не являются частями разложенного обозначаемого.

У Пазолини же кинемы (изображения различных распознаваемых предметов) выступают именно как единицы смысла.

3. (Пункт "в") Наиболее крупная единица, какой является кадр, соответствует не монеме, а скорее возможному высказыванию (например, здесь находится учитель, высокий блондин в очках, одетый в клетчатый костюм; стоя к нам в профиль, он разговаривает с десятью учениками, сидящими парами за ветхими деревянными партами, и так далее и тому подобное).

Почему мы критикуем номенклатуру Пазолини? Потому что нужно либо действительно подвергать код анализу его членения, либо вовсе отказаться от этого. Если этого не хотят делать (например, Метц), достаточно согласиться с тем, что кино исходит из комбинаций единиц, не поддающихся дальнейшему анализу (вроде текучего, непрерывного "плана", аналогичного действительности, которую он воспроизводит), и искать для них код среди крупных синтагматических единиц. Но уж если пытаться найти "язык" кино (я верю, что на-

==92

чинание Пазолини не лишено смысла), необходимо идти дальше с той же последовательностью, с какой были проанализированы другие несловесные коды.

Прежде чем вернуться к изложению некоторых семиологических гипотез, касающихся кинематографического кода, я вынужден вновь обратиться к исследованию различных кодовых членений, предпринятому Луисом Прието.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. КОДЫ И ЧЛЕНЕНИЯ

Ошибочно полагать: во-первых, что любой коммуникативный акт основывается на "языке", сходном с кодами естественного языка; во-вторых, что любой язык должен непременно иметь два устойчивых членения. Гораздо продуктивнее согласиться с тем, что: во-первых, любой коммуникативный акт основывается на каком-либо коде; во-вторых, любой код не обязательно имеет два устойчивых членения (то есть у него их не обязательно два и они не обязательно

являются устойчивыми).

Под "вторым членением" имеется в виду уровень тех элементов, которые не определяют смысла, отмеченного или выделенного элементами первого членения, и имеют лишь дифференциальное значение (позиционное и оппозиционное). Их решено именовать фигурами, ибо, ввиду отказа от модели естественного языка, фонемами их уже не назовешь; элементы первого членения (монемы) будут именоваться знаками (это обозначающие, которые денотируют или коннотируют

обозначаемые).

Как уже сказано, мы называем семой тот особый знак, обозначающее которого соответствует не знаку, а высказыванию.

Итак, мы имеем дело с фигурами, знаками и семами

(все предполагаемые визуальные знаки являются семами).

Можно отыскать семы, разлагаемые не на знаки, а на фигуры, то есть на элементы дифференциального значения, лишенные смысла.

Следовательно, элементами членения являются фигуры (составляющие знаки) и знаки (составляющие синтагмы). Поскольку лингвистика не выходит за границы фразы, то вопрос о дальнейшем членении здесь никогда не ставился. И так, даже если отыскание взаимосвязанных сем вполне возможно, нельзя все же говорить о последующем членении, потому что мы уже находимся на уровне бесконечно свободной комбинации синтагматических цепочек. Так, на одном из участков дороги можно увидеть комбинацию из нескольких сем (дорожные знаки), которые оповещают, например,

==93

о "движении в одном направлении", "запрете звуковых сигналов", "запрещении проезда грузового транспорта". Но в данном случае перед нами не последующее членение сем, образующих закодированные семантические единицы, а "текст", сложная синтагматическая цепочка.

Попробуем перечислить коды с различного типа членениями или без таковых: А. Коды без членения — предполагают наличие сем, далее неразложимых.

Приведем примеры: \.Коды одной семы (например, белая трость слепого. Пользование ею означает: "я слепой", тогда как ее отсутствие не обязательно говорит об обратном, как в случае с кодами нулевого обозначаемого).

2. Коды нулевого обозначаемого (адмиральский штандарт на корабле: его наличие означает "адмирал находится на борту", а его отсутствие говорит о том, что адмирала на корабле нет. Сигналы поворота в автомобиле: если они не зажжены, это означает, что машина идет прямо).

3. Семафор (каждая сема указывает, какую операцию нужно производить; семы не сочетаются друг с другом, чтобы образовать новый, более сложный знак, и в то же время они неразложимы).

4. Автобусные линии с однозначным цифровым или буквенным обозначением.

Б. Коды с одним только вторым членением — семы распадаются не на знаки, а на фигуры, что сопряжено с утратой части смысла.

Приведем примеры: 1. Автобусный маршрут с двузначным цифровым номером (например, маршрут N° 63 означает, что автобус идет от места X до места Y; сема распадается на фигуры "6" и "3", которые ничего не обозначают).

2. Сигналы, подаваемые морскими флажками — предполагают образование самых различных фигур, получаемых путем того или другого наклона правой и левой руки. Две фигуры составляют букву алфавита. Однако такая буква не является знаком, поскольку она лишена смысла, приобретая его только тогда, когда она становится элементом

членения естественного языка и членится согласно языковым законам. Но поскольку она может нести смысловую нагрузку в коде, то становится семой, которая указывает на сложное предложение.

В. Коды с одним только первым членением — семы разбиваются на знаки, но не на фигуры.

Примеры : 1. Нумерация комнат в гостинице — сема "20" обычно

==94

обозначает первый номер второго этажа; сема раскладывается на знак "2", означающий "второй этаж", и знак "0", означающий "первый номер". Сема "21" будет означать: второй номер второго этажа, и так далее.

2. Дорожные указатели с семами, распадающимися на знаки, общие для других указателей — красный круг, на белом поле которого изображен велосипед, означает запрет проезда на велосипеде. Этот указатель распадается на знак "красный круг", означающий "запрет", и на знак "велосипед", означающий "велосипедисты".

3. Десятичная нумерация - как и при нумерации комнат в гостинице, сема из нескольких цифр раскладывается на цифровые знаки, которые в зависимости от положения обозначают единицы, десятки, сотни и так далее.

Г. Коды с двойным членением — это семы, разлагаемые на знаки и на фигуры.

1. Языки — фонемы сочетаются в монемы, а те в свою очередь — в синтагмы.

2. Шестизначные телефонные номера — могут быть разложены по крайней мере на группы двузначных цифр, каждая из которых в зависимости от ее положения обозначает определенный район города, улицу; в то же время каждый двузначный цифровой знак раскладывается на две фигуры, лишённые смысла.

Прието приводит и другие типы комбинаций, например коды, состоящие из сем, разлагаемых на фигуры*, некоторые из которых появляются только в обозначаемом положении. Остановимся пока лишь на одной важной особенности таких кодов, которая позволит нам объединить их в категорию Д.

Д. Коды мобильного членения.

Приведем отдельные примеры таких кодов : 1. Тональная музыка — звуки гаммы членятся на знаки, наделенные музыкальным смыслом (синтаксическим, а не семантическим). Таковы интервалы и аккорды, составляющие музыкальные синтагмы. Поскольку последовательность звучания мелодии распознается независимо от инструмента, на котором она исполняется (а следовательно, и тембра звучания), то, если я начну явным образом изменять тембр каждого звука, мелодия исчезнет, и я услышу лишь соотношение между тембрами. Итак, звуковысотность, если она варьируется, перестает

быть релевантным признаком, каковым становится тембр. При других обстоятельствах именно тембр, а не фигура, может стать знаком, несущим культурно-смысловую нагрузку (пример: волынка соответствует пасторальному характеру звучания).

2. Игральные карты — здесь мы находим элементы второго членения (семь или цвета), комбинации которых обра-

==95

зуют знаки, наделенные, согласно коду, смыслом (червовая семерка, туз пик и так далее). Такие знаки комбинируются в семьи по типу "пара-тройка, очко, королевская лестница". В этих пределах карточная игра выступает как код с двумя членениями. Однако необходимо учитывать, что в системе знаков без второго членения имеются иконологические знаки, как "король" или "дама", а иногда "kozyрь" или, в некоторых играх, "валет пик", которые не образуют семьи в соединении с другими знаками. Учтем также, что фигуры в свою очередь отличаются друг от друга и по форме и по цвету, что в разных играх те или другие фигуры неравнозначны. Итак, если в какой-либо игре червам отдается предпочтение перед пиками, фигуры уже не лишены смысла и их можно рассматривать как семьи или как знаки. Подобным же образом в карточную систему можно вводить самые разнообразные условности (вплоть до гадания на картах), в силу которых иерархия членений может изменяться.

3. Военные знаки отличия — второе членение в них мобильно. Например, сержант отличается от старшего сержанта тем, что его знак отличия имеет большее число лычек. Иногда отличительной особенностью становятся форма или цвет знаков различия. Для офицерского состава таким знаком является "звездочка", которая означает "младший офицерский состав" и образует семью "четыре звездочки", что означает "капитан". Но если эти звездочки появляются на погонах с двумя просветами, то их смысл меняется, поскольку два просвета означают "старший офицерский состав", а уже, скажем, три звездочки на двух просветах будут означать "полковник". Характерные релевантные признаки имеют форму знака, но они мобильны в зависимости от контекста.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ. ЧЛЕНЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КОДА

Правомерно предположить наличие кодов, имеющих не два, а большее количество членений. Мы убедились в экономичности двойного членения языка, то есть в возможности располагать очень большим числом знаков, комбинирующихся друг с другом на основе ограниченного числа фигур, которые действуют, соединяясь в различные знаковые единицы, но, взятые в отдельности, не несут смысловой нагрузки и имеют лишь дифференциальное значение.

В чем же смысл поиска третьего членения? Оно было бы полезным лишь в том случае, если бы из соединения знаков можно было извлечь некий сверхсмысл (я использую этот

==96

термин по аналогии со сверхпространством, чтобы определить нечто такое, что выходит за пределы евклидовой геометрии), недостижимый на основе соединения одного знака с другим. Однажды определив его, мы бы обнаружили, что составляющие его знаки не являются частью его самого, а играют по отношению к нему ту же роль, какую играют фигуры в отношении знаков. Таким образом, код с тремя членениями состоял бы из следующих компонентов: фигуры, соединяющиеся в знаки, но не являющиеся частью их смысла; знаки, соединяющиеся по возможности в синтагмы; элементы "X", рождающиеся из комбинирования знаков, которые не являются частью их смысла. Взятая сама по себе фигура языкового знака "собака" не указывает на какую-то часть собаки. Точно так же отдельно взятый знак, который участвует в образовании сверхсмыслового элемента "X", не должен был бы указывать на некую часть того, что означает "X".

Сейчас принято считать, что кинематографический код это единственный код, в котором проявляется третье членение.

Вспомним в этой связи кадр, описанный Пазолини: учитель, разговаривающий в классе с учениками*. Рассмотрим его, взяв одну из его фотограмм и изолировав последнюю от влияния движущегося изображения. В полученной синтагме мы обнаружим следующие компоненты: семы, синхронно соединяющиеся друг с другом, то есть семы типа "перед нами высокий блондин в очках, одетый в клетчатый костюм" и так далее. Эти семы распадаются при анализе на меньшие иконические знаки, как-то "нос человека", "глаз" и так далее, распознаваемые на основе семы, придающей им контекстуальный смысл, а также указательные и отличительные черты. На основе кода восприятия эти знаки могли бы быть проанализированы как визуальные фигуры: "углы", "игра светотени", "кривые", "соотношение фигура—фон".

Напомним, что такой анализ фотограммы допустим и даже необходим, если она рассматривается как сема, более или менее сведенная к условному понятию (по ряду причин я могу рассматривать ее как иконографическую сему "учителя с учениками", чтобы отличить от другой возможной семы "многодетный отец с сыновьями"). Но сказанное не опровергает того, что членение, с каким бы трудом ни подавалось оно распознаванию и анализу, все же существует.

Если бы нам пришлось воспроизвести это двойное членение согласно существующим условным лингвистическим понятиям, мы могли бы достичь этого с помощью двух перпендикулярных прямых: предполагаемые иконические фигуры (извлечены из кодов восприятия) составляют парадигму отбора единиц, которые преобразуются в иконические

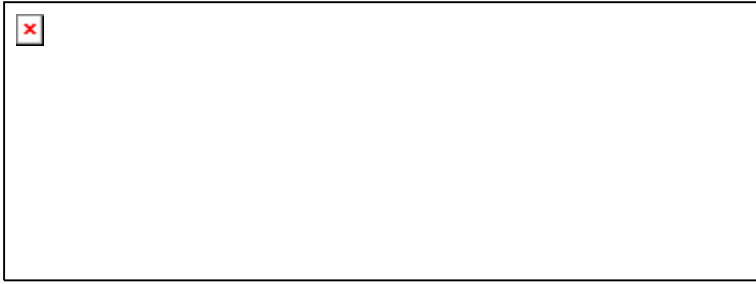
знаки, соединяющиеся в иконические семы, которые в свою очередь соединяются в фотограммы.

Но при переходе от фотограммы к кадру мы видим, что персонажи находятся в движении: иконические изображения через диахронное движение порождают кинеморфы, которые составляют кинеморфы. Только в кино происходит нечто большее. Действительно, кинезика поставила вопрос о том, могут ли кинеморфы, то есть значимые единицы жеста (приравняемые, если хотите, к монемам и определяемые как кинезические знаки), быть разложены на кинезические фигуры, или на кинеморфы, отличительные части кинеморфов, не являющиеся, однако, частью их смысла (это мелкие элементы движения, лишенные смысла). Пока кинезика испытывает трудности в выявлении отличительных моментов в континууме жестов.

Но съемочная камера таких трудностей не знает. Она с точностью раскладывает кинеморфы на множество отличительных единиц, которые в отдельности не могут еще ничего означать и имеют дифференциальное значение по отношению к другим отличительным единицам. Когда я подразделяю, на несколько фотограмм два типичных жеста головой, означающих "нет" и "да", то наталкиваюсь на такое множество различных положений, что не могу выявить положения кинеморфы "нет" или кинеморфы "да". Ведь положением "голова, склоненная вправо" может быть как фигура кинеморфы "да", комбинированная с кинеморфой "указание на соседа справа" (кинеморф означал бы "говорю "да" соседу справа"), так и фигура кинеморфы "нет", комбинированного с кинеморфой "опущенная голова" (что может иметь различные отличительные значения и складываться в кинеморф "отрицание опущенной головой").

Итак, съемочная кинокамера дает мне лишенные смысла кинезические фигуры, изолируемые в синхронном плане фотограммы и соединяемые в кинеморфы (или кинезические знаки), которые в свою очередь порождают кинеморфы (или кинезические семы, более широкие синтагмы, слагаемые до бесконечности) .

Если бы мне захотелось выразить подобную ситуацию в диаграмме, то я не смог бы уже воспользоваться двумерной конструкцией из прямых линий и мне пришлось бы прибегнуть к трехмерной конструкции. Действительно, иконические знаки, которые соединяются в семы и образуют фотограммы, порождают в то же время своего рода глубинный план диахронной толщины, заключенный внутри кадра в отрезок всего движения; это движение благодаря диахронным комбинациям порождает другой план, перпендикулярный предыдущему и заключенный в единице смыслового жеста.



Какой смысл придало кино это тройное членение?

Членения вводятся в код для того, чтобы иметь возможность при минимальном числе комбинируемых элементов сообщить максимальное количество возможных фактов. Это диктуется требованием экономичности.

Когда выявляются комбинируемые элементы, код, несомненно, обедняется по сравнению с действительностью, которую он выражает; когда же обнаруживаются комбинационные возможности, то богатство сведений, которые должны быть переданы, несколько восстанавливается (самый гибкий среди языков является самым бедным фактами, о которых он хочет поведать; в противном случае не наблюдалось бы полисемии). Поэтому, если мы обозначаем действительность средствами естественного языка или столь бедного и лишённого членений кода, каким является палка слепого, мы крайне обедняем наш опыт. Именно такой ценой приходится расплачиваться за возможность коммуникации.

Пользуясь двусмысленными знаками, поэтический язык как раз и позволяет получателю сообщения обрести утраченное богатство, насильственно вводя в один контекст несколько значений.

Приученные иметь дело с кодами без членения или, в лучшем случае, с кодами двойного членения, мы испытываем при встрече с кодом тройного членения (позволяющим передавать гораздо больший опыт, чем любой другой код) столь же странное ощущение, что и двумерный персонаж из Флатландии*, когда ему пришлось столкнуться с третьим измерением...

Мы бы испытали такое же впечатление, действуя в контексте кадра только одно кинематографическое изображение; на самом же деле в диахронном потоке фотограмм несколько кинематографических фигур взаимодействуют внутри каждой фотограммы, а в движении кад-

==99

ра взаимодействуют несколько кинематографических изображений, преобразованных в кинеморфы, и несколько кинеморфов, связанных между собой и образующих богатейший контекст. Все это делает кинематограф более богатым средством коммуникации, нежели слово. Ведь в кинематографе, как, кстати, и в иконической семье, различные смысловые понятия не следуют друг за другом вдоль синтагматической оси, они даются одновременно и, взаимодействуя, поочередно порождают различные коннотативные значения.

Следует добавить (и это, пожалуй, важнейшее соображение, на которое я еще не ссылался, поскольку мои рассуждения развивались в ином направлении), что ощущение реальности, производимое зримым тройным членением, усиливается дополнительными членениями звука и слова, хотя последнее замечание касается уже не изучения кинематографического кода, а семиологии фильмического сообщения.

Во всяком случае, достаточно вникнуть в тройное членение кинематографического кода, чтобы убедиться, насколько богат здесь процесс образования условных понятий и, следовательно, насколько гибче, чем в иных случаях, процесс формообразования. Создается впечатление, что перед нами язык, сполна отражающий действительность.

Такое впечатление вполне закономерно. Но оно может толкнуть нас на ошибочный в методологическом отношении путь, и мы начнем усматривать стихийный естественный континуум, аналогичный действительности, даже там, где уже налицо закодированная культура, условность, комбинация описательных элементов (хотя они и могут не представляться нам таковыми). То же самое происходит с протонами и электронами. Но нам все же известно, что они должны существовать, и мы разрабатываем теоретические модели, чтобы описать и обосновать их существование.

Это сравнение с физикой не случайно, поскольку и там предположения о жизненности и органичности, непосредственности и последовательности вытесняются законами формального членения дискретности, компонентности и прерывности, аналогия выражается через двучленность, а качество через количество (то самое количество, которое, согласно Энгельсу, нарастая и видоизменяясь, порождает новое качество) .

Семиология не занимается сведением качества к количеству, ей попросту не дано достичь такого уровня анализа. Она сводит континуум к системе дифференциальных признаков и, таким образом, обнаруживает за жизненной стихийностью унаследованную от предков или обусловленную культурой систему расчета, которая систематизирует способы

[К оглавлению](#)

[==100](#)

мышления, видения мира и способы его выражения. За риторическими построениями она находит идеологию. И все же семиология не должна останавливаться на этом. Она призвана установить, как осуществляется переход от кодов к их отрицанию. Во всяком случае, она должна нам помочь узнать, из каких систем детерминации мы исходим, когда передаем сообщение.

1968

[==101](#)

Кристиан Мети

Проблемы денотации в художественном фильме

Любой киносемиолог интуитивно стремится исследовать свой предмет с помощью методов, заимствованных у лингвистики. Именно поэтому киносемиология наталкивается на непреодолимые трудности там, где "язык кино" наиболее отличен от собственно языка. Обратимся непосредственно к этим точкам "максимального различия. Их две: проблема мотивированности знаков (см. раздел 1) и проблема непрерывности значений (см. раздел 3). Или, другими словами, вопросы произвольности знаков (в сосюровском смысле) и дискретного членения.

1. Значение в кино всегда более или менее мотивировано и никогда не произвольно

Мотивированность обнаруживается на двух уровнях: на уровне отношений между означающими и означаемыми денотации и на уровне отношений между означающими и означаемыми коннотации.

А. Денотация. Источником мотивированности здесь является аналогия, то есть сходство в восприятии означающего и означаемого.

Это столь же касается изобразительного ряда (= изображение собаки похоже на собаку), сколь и звукового (= звук выстрела в фильме похож на звук выстрела в реальности).

Соответственно существует аналогия зрительная и аналогия звуковая; кинематограф является производным от фотографии и фонографии, причем и та, и другая являются современными техническими средствами механического тиражирования.

Конечно, репродукция с помощью этих технических средств никогда не бывает совершенной; между предметом и его изображением существует множество перцептивных различий, изучаемых психологами кино. Но с точки зрения семиологии для установления мотивированности отнюдь не обязательно наличие тождества означающего и означаемого: тут оказывается вполне достаточно простой аналогии.

Дело в том, что механическое удвоение, частично даже изменяя свою модель, не расчленяет ее на специфические единицы. Вместо радикальной трансформации предмета здесь мы имеем дело с его частичной и чисто перцептивной деформацией.

==102

Б. Коннотация. Коннотативные значения в кино также являются мотивированными. Но мотивированность здесь не обязательно связана с аналогией в восприятии. Тут уместно вспомнить замечание Эрика Бюиссанса о том, что аналогия является лишь одной из возможных форм мотивированности*.

Поскольку данная статья посвящена денотации, мы не будем специально останавливаться на проблеме коннотации в кино. Скажем только, что природа киноконнотаций всегда символично: означаемое мотивирует означающее, но шире его. Понятие мотивированной широты позволяет определить практически все фильмические коннотации. Точно так же, например, говоря, что крест — символ христианства, подразумевают, что, с одной стороны, Христос умер на кресте (= мотивированность), а с другой — что христианство включает в себя нечто значительно большее, чем крест (= широта).

Частичная мотивированность фильмических коннотации не мешает им во многих случаях быть в той или иной степени кодифицированными либо условными. Приведем пример. Если герой звукового фильма наряду с прочими его диегетическими* особенностями постоянно насвистывает первые такты определенной мелодии и если этот факт был с достаточной очевидностью сообщен зрителю уже в начале фильма, то одного наличия этой мелодии в звуковой дорожке ленты (при отсутствии героя в кадре) будет достаточно для того, чтобы в последующих частях рассказа четко обозначить персонаж в его целостности, даже если он находится далеко или вовсе исчез. Подобное обозначение персонажа необходимо подразумевает сильную коннотативность. На этом простом примере видно, что "символом" героя является не произвольно выбранная черта, а черта, которой он действительно обладает (= отсутствие полной "произвольности"); однако персонаж в целом включает в себя нечто значительно большее, чем эта привычная мелодия, и для "символизации" могли бы быть избраны и другие черты (что повлекло бы за собой другие коннотации). Поэтому в отношении означающего коннотации (= мелодия) и означаемого коннотации (= персонаж) есть доля произвольности¹.

Фильмические коннотации, даже самые утонченные и хитроумные, в конечном счете базируются на достаточно простом принципе, который можно сформулировать следующим

!Это утверждение равноценно тому, что эллипс и символ (если рассматривать их глубинный принцип) в кино представляют собой не разные приемы, а составляют скорее присутствующую (символ) и отсутствующую (эллипс) стороны некоторого единого расширенного подхода, с помощью которого фильм, уже только по одному тому, что он вынужден выбирать, что показывать, а что нет, трансформирует мир в речевой поток.

[==103](#)

образом: визуальный или звуковой мотив (или сочетание визуальных и звуковых мотивов), однажды определенный в своем точном синтагматическом местоположении в тексте (фильме), в дальнейшем, расширив область своего значения, может приобрести вес больший, чем тот, каким он обладает сам по себе. Но само это дополнительное значение оказывается "произвольным" лишь отчасти, так как этот мотив "символизирует" некоторую общую ситуацию или процесс, частью которого он и на самом деле является в рассказываемой фильмом истории (или о принадлежности которых к жизни известно зрителю). В общем, коннотируемое значение выходит за пределы денотируемого значения, но не противоречит ему и не игнорирует его. Поэтому произвольность является лишь частичной.

3. Область применимости и границы понятия аналогии Однако самим понятием аналогии следует пользоваться осторожно. Верно, что для собственно кинематографической семиологии аналогия представляет своего рода барьер: как раз в тех пунктах, где она, и только она, передает фильмическое значение (таково, в частности, значение каждого "мотива", если его рассматривать отдельно), уже не будет никакой специфически кинематографической кодификации. Именно поэтому фильмические коды, с нашей точки зрения, следует выявлять на других уровнях. Это будут частные коды коннотации (в том числе и коды, частично "мотивированные", ибо "произвольность" не перекрывает всего поля, подверженного кодированию) или же коды денотации-коннотации, относящиеся к речевой организации групп изображений (например, см. ниже "большую синтагматику изобразительного ряда"). Но для общей семиологии аналогические области фильмического значения отнюдь не должны представляться герминативными. Ведь многое из того, что исследователям фильма предполагается "известным" и в этом смысле представляется своего рода абсолютным началом, вслед за чем и разворачивается богатство кинематографа, в свою очередь является сложным и конечным продуктом других форм культурной деятельности и других систем, области действия которых хотя и выходят далеко за пределы кино, но не исключают его. Среди этих внекинематографических по своей природе "кодов", проникающих на экран под прикрытием аналогии, нужно непременно упомянуть иконологию, присущую каждой социокультурной группе создателей или потребителей фильмов (более или менее официально организованные модальности представления предметов, процессов узнавания и идентификации предметов в их зрительном или звуковом "воспроизведении" и, шире, коллективные представления о том, что такое изображение), и, с другой стороны, в

==104

какой-то степени само восприятие (привычки визуального нахождения и конструирования форм и фигур, присущее каждой культуре представление о пространстве, различные структуры восприятия звука и так далее). Специфика кодов этого типа заключается в том, что они функционируют, так сказать, в пределах самой аналогии и воспринимаются потребителями как часть самой что ни на есть естественной расшифровки звукового или зрительного ряда.

В противоположность тому, что мы предполагали ранее (в частности, в статье "Киноязык: деятельность или система?"*), сегодня нам кажется вполне вероятным, что сама аналогия является кодифицированной, продолжая тем не менее функционировать в качестве подлинной аналогии по отношению к кодам высшего уровня, которые могут вступить в игру только на основе освоения низшего уровня. Много недоразумений и дискуссий по этому поводу связано с тем, что до сих пор не была предпринята попытка составить сколько-нибудь полный список различных кодов, гетерогенных, взаимно накладывающихся и сообща участвующих во всякой сколько-нибудь существенной форме культурной деятельности, равно как и выявить адекватную структуру их взаимодействия¹

Мы предполагаем, что можно выделить по крайней мере два крупных типа знаковых систем: коды культурные и коды специальные. Первые определяют культуру каждой социальной группы, они настолько вездесущи и "ассимилированы", что их носители

воспринимают их обычно как "естественные" и присущие человечеству вообще (хотя они являются его продуктами, ибо подвержены изменениям в пространстве и во времени). Использование этих кодов не требует никакого специального обучения, предполагая разве что саму жизнь в обществе, воспитание в его правилах и так далее. Те коды, которые мы называем "специализированными", касаются, напротив, более специфических, узких областей общественной деятельности, эксплицируются в качестве кодов и требуют специального обучения, в каждом случае более или менее серьезного (хотя и достаточно "легкого" в случае кино), словом, обучения, от которого не может быть избавлен даже "туземец", то есть человек, усвоивший навыки культуры

своей группы.

Это раздвоение достаточно четко прослеживается при исследовании кодов жестов, которые мы здесь приводим

! Дискуссии последних лет по вопросам семиологии кино все более четко обнаруживают, что кинематограф как целое есть место наложения и смешения многих знаковых систем, а собственно киноязык составляет лишь одну из них.

==105

только в качестве примера. Так называемые "выразительные", "эмоциональные", "непосредственные" или "сопровождающие слово" жесты уже составляют первый уровень кодирования, поскольку известно, что в разных культурах один и тот же жест передает разный смысл, и наоборот. Но например, жесты, образующие "язык жестов" глухонемых (да и вообще все так называемые "искусственные", "условные", "кодифицированные" или "регламентированные" жесты), представляют другой уровень кодирования, свойственный более частным общественным ситуациям, и обучение ему есть деятельность особого рода. Так, француз, родившийся и воспитанный во Франции, не нуждается в специальном обучении для того, чтобы узнать, какой жест выражает гнев, отказ, смиренное согласие или что представляет собой эквивалент фразы "Иди сюда!". Но ему приходится, хотя он и француз, специально учиться языку жестов глухонемых (французскому языку жестов глухонемых), иначе он его так и не узнает.

Специфически кинематографические знаковые фигуры, которые мы исследуем (монтаж, движения камеры, оптические эффекты; "риторика экрана", взаимодействие звукового и зрительного рядов и так далее), представляют собой коды специализированные — хотя, как будет показано в дальнейшем, относительно "простые" — функционирующие поверх фотографической и фонографической аналогии. Иконологические коды, коды восприятия и так далее представляют собой коды культурные, и большая часть их экранных проявлений, напротив, предшествует фотографической аналогии, как это вполне справедливо подчеркивает Умберто Эко¹, которому излагаемая здесь гипотеза многим обязана.

До сих пор речь шла о денотации (буквальном значении фильма). Но некоторые из многочисленных коннотативных значений в кино (то есть самых разнообразных "символических значений") также проникают в фильм по аналогии восприятия и вне

специфически кинематографической кодификации. Так бывает всякий раз, когда предмет, или сочетание предметов (визуальных или звуковых), "символизирует" в фильме то, что он символизировал бы и вне фильма, то есть в пределах культуры (или сверх того, что он передает только в фильме — символических значений, порождаемых его местоположением в собственно кинематографической речи). Предметы (в перечень которых следует включить и персонажи, то есть различные основные "мотивы" киноречи) не входят в фильм в чистом виде: они привносятся с собою, прежде чем вмешается "киноязык", куда больше, чем буквальное тождество

в частности, в своем выступлении за "Круглым столом" в рамках третьего фестиваля "нового кино" (Пезаро, июнь 1967).

==106

дество самим себе, что не мешает зрителю, принадлежащему к данной культуре, расшифровывать это "сверх" в ходе опознания предмета. Здесь мы сталкиваемся с понятием "образа-знака" в формулировке Пьера Паоло Пазолини (который, однако, недостаточно подчеркивает тот факт, что "образ-знак" в кино обнаруживается в пределах самой перцептивной аналогии между предметом и его изображением).

Этот новый специфический уровень организации, образуемый присущими предметам культурными коннотациями, связан с иконологией (о которой речь шла выше) довольно сложным образом — сложным самим по себе и еще более сложным в рамках фильма. Различие между этими двумя уровнями понимания столь же велико, как между денотацией и коннотацией. Но не меньше и сходство между ними, порождаемое их слитным существованием в сознании потребителей. Поэтому мы в предварительном порядке назовем дофильмические коннотации предметов иконографией, чтобы одновременно отличить и сблизить их с иконологией (тоже дофильмической), организующей денотацию тех же самых предметов.

3. В кинематографе как таковом нет ничего, что бы соответствовало двойному членению в языке

Прежде всего отметим, что в кино нет дифференциальных признаков единиц (имеются в виду дифференциальные признаки единиц, которые были бы присущи только ему). В кино нет ничего, что соответствовало бы фонеме, то есть дифференциальному фонетическому признаку в плане выражения, или семе (в понимании А. Греймаса¹ или Б. Поттье²) в плане содержания.

На первый взгляд кино кажется лишенным дискретных элементов даже в отношении знаковых единиц. Оно оперирует цельными "блоками реальности", которые актуализируются в киноречи в их глобальном значении. Это так называемые "планы"* . Те дискретные единицы, которые можно обнаружить в киноречи на другом уровне (мы увидим, что они существуют), никак не являются эквивалентом "первого членения" языков.

Конечно, верно, что в определенном смысле своего рода членение представленной на экране реальности представляет собой монтаж: вместо того, чтобы показать нам пейзаж целиком, кинематографист показывает последовательно несколько частичных его аспектов, выделенных и сочетаемых в соответствии с вполне определенным планом. Ведь известно, что

^G r e i m a s A. *Sémantique structurale*. Paris, 1966. •Pettier B. *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en tradition mécanique*. Nancy, 1963.

==107

существом кино является превращение мира в текст.

Но такого рода членение не является членением в подлинно лингвистическом смысле слова. Даже самый фрагментарный "план" (то, что кинематографисты называют крупным планом) все же представляет цельный кусок реальности. Крупный план всего лишь план крупнее других.

Верно также, что эпизод (*séquence*) в кино представляет собой реальную единицу, то есть своего рода цельную синтагму, внутри которой "планы" (семантически) взаимодействуют друг с другом. Это явление в какой-то степени напоминает взаимодействие слов внутри фразы, и не случайно первые теоретики кино часто называли "план" словом, а эпизод — фразой. Но эти употребления были в значительной степени вольными, и довольно просто обнаружить пять существенных отличий между "планом" фильма и словом языка: 1. Количество планов, точно так же, как и высказываний, которые можно сформулировать на данном языке, бесконечно в отличие от слов в естественном языке.

2. В отличие от слов (ранее существующих в словаре) и подобно высказываниям (в принципе создаваемых говорящим) планы изобретает кинематографист.

3. В отличие от слова план передает воспринимающему неопределенное количество информации. С этой точки зрения план соответствует даже не фразе, а сложному высказыванию неопределенной длины. (Пример: как полностью описать план из фильма с помощью естественного языка?)

4. План является актуализованной единицей, единицей речи, утверждением. В этом смысле он отличен от слова (единицы лексической, виртуальной), но сходен с высказыванием, всегда ориентированным на реальность (даже когда оно вопросительно). Изображение дома значит не "дом", а "вот дом"; изображение одним только фактом принадлежности к фильму как бы содержит в себе индикатор актуализации*1.

5. План лишь в незначительной степени обретает смысл в результате парадигматической оппозиции по отношению к другим планам, которые могли бы занять его место в цепи (раз их бесконечное множество), тогда как слово всегда является частью одного или нескольких более или менее организованных семантических полей. Центральное в лингвистике явление освещения присутствующих единиц со стороны единиц

отсутствующих лишь в незначительной мере действительно для кино. Таким образом, семиотически рассуждая, мы приходим к принятому среди эстетиков кино утвержде-

im a r t i n e t A. Eléments de linguistique générale. Paris, 1963, p. 125.

==108

нию: кино есть "искусство присутствия" (власть изображения, которое "глушит" все остальное).

Следовательно, "план" в кино сходен скорее с высказыванием, нежели со словом. Однако было бы ошибкой утверждать, что план эквивалентен высказыванию, так как между планом и лингвистическим высказыванием сохраняются значительные различия. Даже самое сложное высказывание в конечном счете сводимо к набору дискретных элементов (слов, морфем, фонем, дифференциальных признаков), количество и природа которых определены.

Конечно, план в кино тоже результат организации нескольких элементов (например, различных зрительных мотивов, появляющихся в изображении; это то, что иногда называют внутрикадровым монтажом), но количество и природа этих элементов столь же неопределены, как и сам план. Анализ плана представляет собой переход от недискретного множества к множествам меньшим, но столь же недискретным: план разложим, но не сводим к его элементам.

Поэтому единственное, что можно утверждать с определенностью, — это то, что план несхож с высказыванием меньше, нежели со словом, хотя и от высказывания он значительно отличается.

4. Является ли "грамматика" кино риторикой или грамматикой?

Исходя из сказанного выше, можно предположить, что это скорее всего риторика, поскольку минимальная единица (план) неопределенна, а потому кодификация может затрагивать лишь крупные единицы.

Учение о "диспозиции" (*dispositio*)* (или большая синтагматика), составляющее одну из основных частей классической риторики, состоит в предписании определенного сочетания неопределенных элементов: любая юридическая речь должна состоять из пяти частей (введения, экспозиции и так далее), но длительность и внутренняя композиция каждой из них произвольны. Практически все фигуры "кинематографической грамматики" — то есть множество единиц: 1) знаковых (в противоположность "дифференциальным"), 2) дискретных, 3) больших размеров, 4) специфических для кино и общих для фильмов — подчиняются тому же принципу. Так, "перекрестный монтаж" (чередование изображений = одновременность референтов) есть сочетание одновременно кодифицированное (= самим фактом чередования) и знаковое (раз это чередование обозначает одновременность), но длительность и внутренняя композиция сочетаемых элементов (то есть чередующихся изображений) остаются абсолютно произвольными.

И все-таки именно здесь возникает одна из самых боль-

[==109](#)

тых трудностей семиотики кино, так как риторика в других своих аспектах является грамматикой, и сущность семиотики кино в том и состоит, что риторика и грамматика здесь оказываются нерасчлененными, как это справедливо подчеркивает Пьер Паоло Пазолини!.

Почему кодифицированные и знаковые фильмические сочетания представляют собой грамматику? Дело в том, что эти сочетания организуют не только фильмическую коннотацию, но также (и в первую очередь) денотацию. Как мы видели, специфическое значение перекрестного монтажа касается буквальной временной структуры интриги, первичного сообщения фильма, даже если перекрестное построение неизбежно влечет за собой различные коннотации.

Нельзя утверждать, что "грамматика кино" касается в первую очередь денотации, не уточнив вместе с тем, что же имеется в виду под "в первую очередь". Речь в данном случае идет о синхронном "в первую очередь": функционирование фильмических сочетаний характеризуется тем, что благодаря им зритель прежде всего понимает буквальный смысл фильма. Наоборот, с точки зрения диахронии фильмические сочетания были в первую очередь кодифицированы с целью коннотативной, а не денотативной. Всегда можно "рассказать историю", прибегая к одной только иконической аналогии, и именно так поступали самые первые кинематографисты (когда они, например, снимали пьески мюзик-холла) в эпоху, когда еще не существовало специфического "киноязыка" (период 1895-1900 и отчасти 1900-1915 годов). Основные фигуры кинематографического языка поначалу были созданы для того, чтобы сделать рассказ более "живым", "трогательным" и так далее, то есть ради коннотации. Эмпирическая история кино не оставляет на этот счет ни малейшего сомнения. И все-таки вскоре последовала своего рода большая семиологическая перестановка: забота о коннотации привела к обогащению, организации и кодификации денотации, покончив в этой области с монопольным господством иконической антологии. Вернемся к примеру перекрестного монтажа: последний был изобретен с целью создания стилистического и композиционного эффектов, а стал схемой понимания денотации, благодаря которой зрителю известно, что перекрестное чередование изображений на экране не всегда может значить, что в самом непосредственном времени рассказа представленные события одновременны.

Поэтому в применении к кино особенно верно утвержде-

р а s o l i n i P. P. Le cinéma de poésie. - "Cahiers du cinéma", №171, Paris, 1965, p. 55-56.

[К оглавлению](#)

[==110](#)

wie, что коннотация, как заметил эстетик кино Жан Митри¹, есть не что иное, как форма денотации. Вернемся еще раз к нашему примеру. Итак, кинематографист хочет представить два события, одновременно происходящие в вымышленном мире. В качестве соответствующего обозначающего денотации он может выбрать либо перекрестный монтаж, либо более обыденную монтажную форму, при которой эти два события на экране показываются одно вслед за другим без чередования (второе в таком случае каким-нибудь обманчивым движением возвращается назад: интертитром ли типа "А в это время...", элементом ли диалога или связью через ту или иную деталь изображения и так далее). Конечное ощущение зрителя (= обозначаемое коннотации) в обоих случаях будет неодинаковым. Так, конкретное впечатление непосредственной одновременности двух фактов будет сильнее при использовании перекрестного монтажа. И все-таки означаемое денотации (= просто одновременность) будет одинаково правильно понято и в том, и в другом случае. Но поскольку форма денотации была различной, измененной оказалась и коннотация.

В общем, кино удастся коннотировать чаще всего без применения специальных (= обособленных) коннотаторов именно потому, что в его распоряжении постоянно находится самое важное из означающих коннотации — выбор между несколькими вариантами построения денотации. И наоборот, именно потому, что сама денотация является построенной, поскольку сегодня она уже не сводится к автоматическому функционированию иконической аналогии и поскольку кино включает в себе нечто значительно большее, чем фотография, фильму и удастся коннотировать без постоянной помощи дискретных коннотаторов. Таким образом, семиологическим путем мы приходим к утверждению, часто высказываемому эстетиками кино, отмечающими, что искусственное "насаживание" на кинотекст заранее существующих символов (социальных, психоаналитических и так далее) — прием примитивный и что сущность кинематографического символизма заключается в другом (символ должен "порождаться фильмом").

5. Большая синтагматика изобразительного ряда

До сих пор мы рассматривали статус "кинематографической грамматики", ни слова не говоря о ее содержании, то есть не дали картины самых разнообразных кодифицированных сочетаний, используемых в фильмах.

Здесь не представляется возможным дать эту картину во всей ее полноте, то есть со всеми необходимыми для каждого обнаруженного сочетания объяснениями, равно как и принци-

¹Mitry J. Esthétique et psychologie du cinéma, tome II Paris, 1965, p. 381.

Поэтому мы удовлетворимся тем, что почти без комментариев изложим "результат" исследования, то есть саму картину (таблицу) в сокращенном варианте, ограничиваясь только большой синтагматикой изобразительного ряда* (= кодифицированными и знаковыми сочетаниями на уровне больших единиц фильма) и абстрагируясь от звуковых и словесных элементов. Эта проблема, конечно, составляет всего лишь одну из глав "кинематографического синтаксиса".

Чтобы определить количество и природу важнейших синтагматических типов, используемых современным кинематографом, следует в первую очередь опираться на наблюдение (существование "сцены", "эпизода", "перекрестного монтажа" и так далее), а также на отдельные, в известном смысле пресемиотические анализы критиков, историков и теоретиков кино ("монтажные схемы", различные классификации и так далее) 2. Эти данные по многим очень важным пунктам требуют дополнений (вот почему они ни в коей мере и не избавляют от просмотра большого количества фильмов), а также должны быть перегруппированы в логически непротиворечивое целое, то есть в таблицу, в ячейках которой могли бы естественно расположиться все главные типы сочетания изображений, встречающиеся в фильмах.

Таким путем мы составили нашу первую "таблицу" кинематографической синтагматики, достаточно близкую к конкретному кинематериалу, но недостаточно разработанную с точки зрения семиотической теории³. Дальнейшие исследования⁴ показали, что различия между типами и подтипами, составлявшими первую таблицу и представленными там простым перечислением, списком, могут быть перегруппированы в систему последовательных дихотомий на основе метода, систематически используемого в лингвистике и позволяющего лучше выявить глубинную структуру различных выборов, перед которыми оказывается кинематографист в вопросе "последовательности" своего фильма. Так эмпирическая и чисто

²Об этом см.: Metz C. Langage et cinéma. Paris, 1971.

³Среди авторов, разрабатывавших системы монтажа или разного рода классификации, мы в частности, многим обязаны Эйзенштейну, Пудовкину, Тимошенко, Еалашу, Арнхейму, Андре Базену, Эдгару Морену, Жильберу Коэн-Сэа, Жану Митри, Марселю Мартену, Анри Ажелю, Франсуа Шевассю и Анн Сурио. Возможно, это перечисление является неполным.

⁴metz C. La grande syntagmatique du film narratif. — "Communications", № 8, Paris, 1966.

⁵metz C. Un problème de sémiologie du cinéma. — "Image et son", №201, Paris, 1967.

==112

индуктивная классификация оказалась впоследствии перекрытой дедуктивной системой; другими словами, фактическое положение, вначале лишь констатированное и уясненное, затем обнаружило значительно большую логическую завершенность, чем предполагалось (см. сводную таблицу).

На нынешнем этапе исследований мы выделяем восемь крупных типов автономных отрезков, то есть "эпизодов" (хотя отныне мы ограничиваем употребление этого термина лишь теми типами, которые этого действительно заслуживают, то есть типами 7 и 8).

Автономный отрезок есть первичное подразделение фильма; это часть фильма, а не фрагмент его части. (Если автономный отрезок состоит из пяти последовательных планов, то каждый из них представляет собой фрагмент части фильма, то есть несамостоятельный его отрезок.) Тем не менее очевидно, что "автономность" автономных отрезков не является независимостью, так как окончательный смысл каждого из них определяется только по отношению к фильму в целом, который и представляет собой максимальную синтагму кино.

Выделяя "план" и "эпизод", обыденный язык отмечает наличие в кино двух различных вещей (что не исключает наличие промежуточных уровней) : с одной стороны, минимального отрезка — плана (об этом см. выше), а с другой — автономного отрезка. Это отнюдь не мешает тому, что, как мы сейчас убедимся, минимальный отрезок может иногда быть и автономным.

Перейдем теперь к нашим восьми синтагматическим типам.

По первому признаку можно установить различие между автономными отрезками, состоящими из одного плана - то есть автономными планами, — и семью остальными типами автономных отрезков, любой из которых состоит из нескольких планов. Эти последние поэтому все являются синтагмами (автономными отрезками, включающими более одного минимального отрезка). В случае автономного плана, наоборот, единственный план включает целый "эпизод" интриги. Следовательно, автономный план — это тот единственный случай, когда план является не вторичным подразделением фильма, а первичным. Точно так же в литературе фраза является меньшей единицей, чем параграф, но существуют параграфы, состоящие всего из одной фразы. (В лингвистике этому соответствуют взаимоотношения фонем и монем, а также монем и высказываний; это явление в семиотике

8-

[==113](#)

достаточно распространено.) Суммируя, можно сказать, что одни автономные отрезки фильма являются синтагмами¹, а другие нет, и наоборот, одни планы фильма автономны, а другие нет.

Категория "автономный план" включает несколько подтипов: с одной стороны, знаменитый "план-эпизод" современного кино (= целая сцена, снятая одним планом; в

данном случае самостоятельность плана порождается единством действия) ; с другой — разные виды планов, которые обязаны своей самостоятельностью их статусу синтагматических интерполяций и потому могут быть сгруппированы под названием вставки. Если в качестве принципа классификации выбрать причину интерполяции, легко можно обнаружить, что в кино до сих пор реально существуют только четыре типа вставок; недиегетическая вставка (= изображение чисто сравнительного значения, представляющее собой внешний по отношению к действию предмет) ; субъективная вставка (= изображение, воспринимаемое героем действия не как присутствующее, а как отсутствующее², например воспоминания, мечты, опасения, предчувствия и так далее) ; вставка диегетическая смещенная (= изображение хотя и полностью "реальное", но выключенное из своего естественного местоположения в фильме и намеренно вклиненное в чужеродную ему синтагму: например, в эпизоде, связанном с преследующими, отдельный кадр преследуемых) ; наконец, вставка объяснительная (= укрупненная деталь, эффект лупы; мотив вырывается из эмпирического пространства и переносится в абстрактное пространство рационального понимания, примером чего могут служить визитные карточки или записки крупным планом).

2-3

Среди синтагм (самостоятельных отрезков, включающих по несколько планов) второй критерий позволяет выделить

в настоящей "таблице" поэтому оказывается восемь синтагматических типов, но только семь синтагм. Самостоятельный план по определению синтагмой не является, но представляет собой синтагматический тип, поскольку он есть часть общей синтагматики фильма. В более общем плане можно сказать, что синтагматика есть та часть семиотики, которая вначале имеет дело с "текстами", всегда представляющими собой синтагмы больших или меньших размеров, однако единицы, обнаруживаемые по ходу исследования, уже не обязательно являются синтагмами, так как некоторые из них могут оказаться "неделимыми" с той или иной точки зрения.

206 этом см. : Metz C. Le cinéma, monde et récit. - "Critique", №216, mai 1965.

==114

синтагмы нехронологические и хронологические. В первой группе временное отношение между фактами, представленными в различных изображениях, в фильме не уточняется (= временное исчезновение обозначаемого денотации времени) ; во второй группе это отношение определено.

До сих пор нам удалось обнаружить два главных типа нехронологических синтагм. Один из них хорошо известен эстетикам кино в качестве "эпизода параллельного монтажа" (мы предпочитаем термин параллельная синтагма, чтобы избежать злоупотребления понятием "эпизод"). Определение: монтаж сближает и дает вперебивку несколько "мотивов", между которыми не устанавливается никакой определенной (ни временной, ни пространственной) связи, во всяком случае на уровне денотации, а потому и смысл этой фигуры оказывается чисто символическим (сопоставление сцен жизни богатых и сцен

жизни бедных, образов покоя и образов бури, города и деревни, моря и полей пшеницы и так далее).

Второй тип нехронологических синтагм до сих пор, насколько нам известно, описан не был, но довольно легко может быть обнаружен в фильмах. Определение: серия коротких сценок, представляющих события, играющие в фильме роль типических примеров реалий одного порядка; произвольно отказываясь от их соположения во времени, кинематографист в то же время подчеркивает их предполагаемую родственность внутри некоторой категории явлений, притом кинематографист ставит перед собой задачу эту родственность определить и сделать зримой с помощью визуальных средств. Причем ни один из этих образов не рассматривается со всей синтагматической полнотой, на которую он мог бы претендовать (= система намеков). В фильме они имеют значение в целом, а не по отдельности, в сочетании с последовательностью более обычной по построению, и, следовательно, образуют автономный отрезок (тут мы находим достаточно примитивный киноэквивалент выработки понятий и категорий). Пример: эротические фрагменты, с которых начинается "Замужняя женщина" (Ж.-Л. Годар, 1964), набрасывают путем вариаций и частичных повторов эскиз некоторого глобального означаемого — такого, как "современная любовь", или последовательные напоминания о разрушениях, бомбардировках и трауре в начале фильма "Где-то в Европе" (Г. Радвани, 1947) — классическая иллюстрация идеи "невзгод войны".

Эту конструкцию мы назовем "скобочной" синтагмой (*syntagme en accolade*), так как она устанавливает между объединяемыми событиями такой же тип отношений, как скобка между связываемыми ею словами. В "скобочных" синтагмах различные последовательные образы часто связы-

8*

[==115](#)

ваются с помощью оптических эффектов (наплывов, шторок, сквозных панорам, реже затемнений...). Их использование, играющее роль украшения, также цементирует эпизод и утверждает зрителя в предположении, что рассматривать его следует как целое, а не связывая непосредственно с остальным рассказом ту или иную отдельную короткую сценку; таков, например, в "Красной императрице" (И. фон Штернберг, 1935) фрагмент, рисующий ужасающий и завораживающий облик царской России в воображении будущей царицы*, пока еще девочки (пленники, прикованные к гигантским колоколам, палач с топором и так далее).

Среди самих нехронологических синтагм именно присутствие или отсутствие систематического чередования изображений перекрещивающимися сериями и позволяет отличить параллельную синтагму от "скобочной" (присутствие = параллельная синтагма,

отсутствие = скобочная синтагма). Скобочная синтагма прямо перегруппировывает все изображения; параллельная синтагма включает две или несколько серий, каждая из которых состоит из нескольких изображений, причем серии на экране чередуются (АВАВ и так далее).

В хронологических синтагмах временные связи между представленными в последовательных изображениях фактами определены в плане денотации (= буквальной временной протяженности интриги, а не только в каких бы то ни было символических или "глубинных" временных отношениях). Но эти точные отношения не обязательно составляют последовательность. Они также могут быть и одновременными.

Существует только один синтагматический тип, где отношения между всеми представленными последовательно в изображении мотивами суть отношения одновременности. Это описательные синтагмы (= различные киноописания), тот единственный случай, когда экранной последовательности не соответствует никакая диегетическая последовательность. (Напомним по этому поводу, что в фильме экран есть область означающего, а диегетический мир — область означаемого.) Пример подобной конструкции: описание пейзажа (сначала дерево, потом часть этого дерева, затем текущий рядом ручеек, после чего виднеющийся вдалеке холм и так далее). В описательной синтагме единственное осязаемое отношение - сосуществование в пространстве предметов, последовательно представленных нам в изображении.

Это отнюдь не значит, что описательная синтагма прило-

==116

жима исключительно к неподвижным предметам или лицам. Такая синтагма может запечатлеть и действия, лишь бы единственным воспринимаемым типом отношений между ними был пространственный параллелизм в любой данный момент, то есть те действия, которые зритель оказывается не в состоянии мысленно упорядочить во времени; пример: идущее стадо овец (кадры с овцами, пастухами, собаками и так далее). В кино, как и в других формах общения, описание есть свойство речи, а не существенная принадлежность объекта речи; один и тот же объект может быть и описан, и передан рассказом — в зависимости от логики, свойственной самой передаче.

Все хронологические синтагмы, кроме описательной, — синтагмы повествовательные, то есть синтагмы, для которых временные отношения между видимыми в изображении предметами есть и отношения последовательности, а не только одновременности¹. Но среди этих повествовательных синтагм выделяются два случая: синтагма может чередовать несколько обособленных временных последовательностей или, наоборот, представлять одну глобальную последовательность, включающую все изображения. Таким образом, можно выделить чередующую повествовательную синтагму (*syntagme narratif alterné*) (или просто чередующую синтагму) и разного рода линейные повествовательные синтагмы.

Чередующая синтагма хорошо известна теоретикам кино под разными названиями: "перекрестный монтаж", "параллельный монтаж", "синхрония" и так далее. Типичный

пример: изображение преследующих затем изображение преследуемых, затем изображение преследующих и так далее. Определение: две или несколько чередующихся серий событий монтируются таким образом, что внутри каждой серии временные отношения составляют последовательность, но между сериями в целом существует отношение одновременности. (это можно передать и формулой: "чередование изображений = одновременность фактов").

^едь в киноповествовании мы всегда сможем найти также и одновременности: фильм, даже когда он рассказывает, делает это с помощью изображений, а им вообще свойственно зачастую показывать несколько вещей одновременно. Именно поэтому решение проблемы "описание или повествование?" в кино связано не с присутствием одновременного, а с отсутствием последовательного.

==117

Среди линейных повествовательных синтагм (= единой последовательности, связывающей все изображенные действия) новый признак позволяет разграничить два случая: последовательность может быть непрерывной (без "недоговорок" или "эллипсов") или прерывистой (с "пропущенными моментами"). Конечно, нельзя считать настоящими эллипсами — диегетическими прорывами — то, что является простым эффектом камеры (= временная непрерывность разрывается сменой точки зрения или вкраплением "промежуточного плана" с тем, чтобы в дальнейшем возобновиться в той самой хронологической точке, куда ее привел этот промежуток).

Когда последовательность непрерывна (без диегетических промежутков), мы сталкиваемся с единственной киносинтагмой, схожей как с театральной "сценой", так и со сценой реальной жизни. Это пространственно-временное целое, воспринимаемое без "пробелов". (Под пробелами мы понимаем внезапные появления/исчезновения — постоянные спутники самой множественности "планов", которые исследовались кинопсихологами! и которые определяют одно из главных различий между восприятием фильма и восприятием реальной жизни.) Здесь мы имеем дело с собственно сценой (или просто сценой). Это единственная конструкция, которая была известна кинопримитивам. Она сохранилась и по сей день, но уже как тип среди других (соответственно приобретая способность к сочетанию). Пример: разговорные сцены (то, что звуковая дорожка занята постоянными речевыми высказываниями, делает более вероятным — хотя и не обязательным — единую и непрерывную визуальную конструкцию).

Таким образом, сцена реконструирует с помощью средств, уже являющихся кинематографическими (отдельные кадры, склеенные, после съемки), единицу, еще ощущаемую как "конкретная": данное место, время, небольшое, частное и сведенное воедино действие. В сцене означенное фрагментарно — несколько планов, каждый из которых представляет собой лишь частный аспект; означенное же воспринимается как единое и непрерывное. Все аспекты интерпретируются как частные варианты, изъяты из единой общей массы, ибо то, что называют "просмотром" фильма, на деле представляет собой явление более сложное, постоянно сочетающее три

^См-, в частности: Michotte Van Den Berck A. Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques. — "Revue internationale de Filmologie", t.1, Paris, № 3-4, octobre 1948, p. 252-254.

==118

разного рода деятельности (восприятие, воспроизведение реального пространства, память), постоянно взаимоподталкивающие и систематически осуществляемые на основе тех данных, которые они сами друг другу передают.

7-8

Сцене противостоят различные типы линейных повествовательных синтагм, в которых временная последовательность представленных фактов прерывна. Это и есть собственно эпизоды.

Среди собственно эпизодов (= последовательностей единых, но прерывных) можно обнаружить два варианта: временная прерывность может оставаться неорганизованной и в каком-то смысле рассеянной; достаточно того, что "пропускаются" моменты, не представляющие интереса для интриги; и в этом случае перед нами обычный эпизод — крайне распространенный в фильмах синтагматический тип. И наоборот, прерывность может быть организованной и стать исходным принципом построения и понимания всего эпизода. Этот тип мы предлагаем назвать составным эпизодом (*séquence par épisodes*).

Определение: эпизод включает некоторое количество коротких сценок, чаще всего отделенных друг от друга оптическими эффектами (наплывами и так далее) и следующих друг за другом в хронологическом порядке¹. Ни один из этих образов не рассматривается со всей синтагматической полнотой, на которую он мог бы претендовать; в фильме они имеют значение только в целом, а не в отдельности, сочетаются с обычным эпизодом и, следовательно, образуют самостоятельный отрезок. В своей крайней форме (когда последовательные фрагменты отделены друг от друга длительным промежутком диегетического времени) эта конструкция используется для представления в сокращенном варианте медленных и единонаправленных эволюции. Например, в "Гражданине Кейне" (Орсон Уэллс, 1941) эпизод, показывающий постепенное разрушение эмоциональных связей между героем и его первой женой, состоит из хронологической серии коротких намеков на совместные трапезы супругов во все менее и менее сердечной обстановке, причем эти сцены прямо связаны одна с другой непрерывным потоком панорам, хотя их разделяют картины угасания чувств. В менее эффектной фор-

¹В этом большое различие между последовательностью эпизодов и скобочной синтагмой. С другой стороны, очевидно, что у них очень много общего.

==119

ме (однако структурно тождественной) составной эпизод служит для показа с помощью серии системно расположенных (хотя и менее впечатляющих) ракурсов разного рода диегетических эволюции, менее значительных и в целом менее продолжительных, путем систематического обособления некоторых из их последовательных "моментов" и более скромных по общей длительности.

Как обычный, так и составной эпизод являются эпизодами в собственном смысле слова, в том числе и внекинематографическом: единая последовательность + прерывность. Тем не менее в составном эпизоде каждое последовательно появляющееся изображение предстает как символическое резюме определенной стадии достаточно длительного развития, конденсируемого целым эпизодом. В обычном же эпизоде каждая из единиц рассказа представляет собой просто один из зафиксированных моментов действия. В результате в первом случае каждое изображение нагружается дополнительным значением! и воспринимается как произвольно отобранный член группы других возможных изображений, представляющих данную фазу процесса (это отнюдь не противоречит тому, что по сравнению с синтагмой в целом каждый из этих образов занимает свое определенное место по оси времени), тогда как в обычном эпизоде каждое изображение представляет только то, что оно изображает.

И все же, отдаляясь от условий реального восприятия, обычный эпизод является более специфически кинематографической повествовательной единицей, нежели киноцена (тем более сцена театральная). В отличие от сцены в эпизоде здесь — даже чисто формально — не совпадают экранное и диегетическое время (то есть время означающего и время означаемого). Эпизод базируется на единстве действия более сложного (хотя все-таки единого в отличие от параллельной или "скобочной" синтагм), действия, произвольно перепрыгивающего некоторые свои же части, а потому способного одновременно развиваться во множестве мест (в противоположность сцене). Типичный пример: эпизоды побега (тут сохраняется своего рода единство места, но уже по существу, а не буквально: это "место побега", то есть парадоксальное единство подвижного места). В пределах эпизода всегда можно обнаружить диегетические пробелы (а не только эффекты, достигаемые с помощью кинокамеры, как в случае сцены), Имеется в виду уровень денотации (буквального смысла фильма), ибо именно в этом заключено правило данного типа синтагм. То, что на уровне коннотаций (эмоционального воздействия, символических значений и так далее) каждое изображение нагружается дополнительным значением, уже представляет собой другую проблему, не относящуюся к данному анализу.

[К оглавлению](#)

[==120](#)

но сами эти пробелы как бы считаются лишенными смысла — во всяком случае, на уровне денотации¹. Таким образом, они отличаются от интервалов между двумя самостоятельными отрезками, выделяемыми затемнением[^]. Эти последние даже в плане

денотации оказываются сверхсмысловыми: о них ничего не сказано, но подразумевается, что можно было бы сказать многое (затемнение есть отрезок, в котором ничего больше не видно, но сам-то он более чем заметен), и пропущенные таким образом моменты должны (в отличие от пробелов внутри эпизода) каким-то образом повлиять на развитие излагаемых в фильме событий, будучи тем самым необходимыми (несмотря на свое отсутствие) для буквального понимания всего последующего.

Этот второй вариант нашей таблицы большой синтагматики не обязательно должен оказаться последним³, ибо исследовательской работе свойственно прогрессировать и развитие семиотики основано на кропотливом труде. Добавим, что требование, известное в лингвистике под названием формализации, чаще всего побуждает действовать постепенно, тем более в области, которая с точки зрения семиотической еще плохо

t Для восприятия означаемых коннотаций (в частности, стиля различных фильмов и режиссеров) количество и природа этих пробелов имеют большое значение.

2 Это отнюдь не означает, что между двумя соседними самостоятельными отрезками всегда будет использован оптический эффект.

зб частности, не исключено, что самостоятельный план (в настоящее время тип № 1 таблицы) представляет собой скорее класс типов, чем терминальный тип, ибо он покрывает достаточно многочисленные и разнообразные изобразительные конструкции. Это единственный из наших типов с таким множеством подтипов. Перед нами своеобразное выпадение, возможно, скрывающее недостаточность формализации этого пункта. С другой стороны, дальше мы обнаружим, что самостоятельный план в некотором смысле представляет собой тип, способный "содержать" все остальные типы. Наконец, можно заметить, что первая из наших дихотомий, а именно: "изолирующая" самостоятельный план и семь остальных типов, то есть все синтагмы, — основывается на характере означающего (= "один план или несколько планов?"), тогда как все остальные, позволяющие различать синтагмы между собой, исходят из означаемого (несмотря на различные признаки, обнаруживаемые в соответствующих означающих). По этим трем причинам положение о самостоятельности плана требует пересмотра, который может рикошетом повлечь за собой некоторые изменения в общей структуре таблицы. Возможно даже, что существуют две таблицы синтагматики изобразительного ряда (в значительной мере подобные одна другой или, во всяком случае, во многих пунктах гомологичные) : одна для синтагм и одна для внутренних вариантов самостоятельного плана ("свободная" синтагматика и "связанная" синтагматика, подобно морфемам в американской лингвистике*). В этом случае положение стало бы сходным — во всяком случае, методологически, если не по существу - с ситуацией во многих языках, фонологическая система которых лучше поддается изучению, если

ее представить в форме двух подсистем: "гласных" и "согласных". а

[==121](#)

изучена. Но пока не столь важно, что та или иная изобразительная конструкция, рассматриваемая здесь как один тип, когда-нибудь будет проанализирована (нами или

кем-либо другим) точнее, как соответствующая двум разным типам. Семиотика кино еще делает только первые шаги. Именно поэтому основной целью нашего изложения было дать представление о тех проблемах, с которыми придется столкнуться тому, кто стремится использовать разработанные лингвистикой методы в анализе материала кинематографа, где они еще не нашли должного применения.

6. Отношения между большой синтагматикой и понятием киномонтажа

Каждый из восьми крупных синтагматических типов, кроме самостоятельного плана, для которого эта проблема не существует, может реализоваться двояко: либо при помощи собственно монтажа (как это чаще всего и было в старом кино), либо через применение более изощренных форм синтагматического сочетания (как это чаще всего бывает в современном кино). Хотя эти сочетания и избегают склеек (= непрерывные съемки, длительные планы, планы-эпизоды, съемки со значительной глубиной резкости, использование возможностей "широкого экрана" и так далее), они тем не менее остаются синтагматическими конструкциями*, монтажной деятельностью в широком смысле слова, как это было доказано Жаном Митри¹. Если и верно, что представление о монтаже как о манипуляции безответственной, магической и всемогущей устарело, то монтаж как понятийная конструкция, основанная на различных "сближениях", сохраняет всю свою актуальность, ибо фильм всегда остается текстом, то есть сочетанием различных актуализованных элементов.

Например, описание в фильме может быть реализовано одним "планом", без всякого монтажа, с помощью обычных движений камера, а понятийная структура, связывающая представленные здесь различные мотивы, будет такой же, как и в случае связи различных планов классической описательной синтагмы. Собственно монтаж представляет собой элементарную форму большой синтагматики кино, ибо любой "план" выделяет в принципе один мотив. Поэтому отношения между мотивами совпадают с отношениями между планами, что облегчает анализ, который становится более сложным, когда мы имеем дело со сложными (а с точки зрения культуры — "современными") формами кинематографической синтагматики.

В результате более углубленный анализ синтагматики современных фильмов требует пересмотра положения о самостоятельности плана (по крайней мере в форме "плана-эпи-

iMitryJ. Op. cit., p. 9-61.

[==122](#)

зола"), поскольку он в какой-то степени может заключать в себе последовательное чередование изображений, продолжающее существовать "в свободном виде" в остальных семи синтагматических типах. (Именно это явление огрубление, путем простого сопоставления слов передается принятым выражением "план-эпизод".)

7. Замечание о диахронной эволюции кинематографических кодов

Большая синтагматика кино не является статичной, у нее есть своя диахрония. Она развивается значительно быстрее языков, и это объясняется тем, что искусство и язык взаимопроникают друг в друга в кино в значительно большей степени, нежели в

естественном языке. Изобретательный кинематографист больше влияет на диахронную эволюцию киноязыка, чем изобретательный писатель воздействует на слово, ибо естественный язык существовал бы и без искусства, тогда как кино непременно должно было стать искусством, чтобы сверх того стать языком со свойственным ему частичным кодом денотации. Заметим также, что кинематографисты — небольшая социальная группа (творческая группа), тогда как носители языка составляют множество, равновеликое обществу.

Тем не менее большая синтагматика кино составляет кодификацию, цельную для каждого своего синхронного "состояния". Слишком резкое нарушение существующей в тот или иной момент совокупности кодов влечет за собой непонятность для широкого зрителя буквального содержания фильма (пример: некоторые "авангардистские" фильмы), 8. "Естественная логика" и условная кодификация в фильмических сочетаниях

Кинематографическая грамматика "кодифицирована", но не произвольна. Разграничение произвольного и мотивированного в этом случае отнюдь не совпадает с отношением кодифицированного и "свободного".

Нечто естественное обнаруживается даже в тех синтагматических типах, где денотация строится не единственно по аналогии означающего и означаемого¹. Так, в перекрестной синтагме, где изображения чередуются, а факты считаются не чередующимися, а одновременными, денотация не является аналогической. Тем не менее удалось доказать, что доступность зрителям этого типа монтажа основывается на своего

!в настоящее время мы бы скорее сказали, что естественная выразительность есть значение, передаваемое без посредства специального и эксплицитного кода, что отнюдь не значит, будто оно передается без обращения к широким и сложным социокультурным системам, представляющим собой другие формы кодирования.

[==123](#)

рода спонтанной интерполяции, производимой зрителем достаточно естественно (с того момента, когда ритм чередования становится быстрым, зритель догадывается, что событийная серия А в пределах внутреннего мира произведения продолжает развиваться и тогда, когда на экране появляется фрагмент событийной серии В).

Но эта "естественность" не тотальна, почему мы и говорим о частичной кодификации. Среди возможных изобразительных конструкций (количество которых достаточно велико) только некоторые оказываются условными. Из более или менее естественных (или логичных) схем понимания, на которых кинематограф мог бы основывать свои синтагматические сочетания, реально используется лишь очень ограниченное число, и только они становятся эффективными схемами понимания, способными практически

постоянно функционировать для взрослого и нормального зрителя, принадлежащего к обществу, привычному к кинематографу. Поражает именно незначительность (в количественном отношении) реально существующих изобразительных сочетаний по сравнению со всеми теоретически возможными вариантами. Как в семантике существует произвольность формирования лексических единиц, так и в кино есть произвольность в формировании единиц грамматических.

Этот союз естественной логики и условной кодификации влечет за собой следствие, которое более или менее четко было обнаружено специалистами в области социальной психологии, педагогами, фильмологами и специалистами в области "массовых представлений": практика кино, как по передаче, так и по приему, требует некоторого обучения, но значительно более легкого, нежели обучение естественному языку. На уровне филогенеза: оформление киноязыка потребовало около 20 лет (приблизительно от 1895 до 1915 года, то есть от Люмьера до Гриффита). Это одновременно и много, и мало. На уровне онтогенеза: установлено, что приблизительно до 12 лет знакомый с кино ребенок не способен понять буквальное содержание обычного современного полнометражного фильма во всей его последовательности. Позднее он постепенно к этому приходит, не нуждаясь в столь значительном обучении, которое можно было бы сравнить с изучением иностранных языков (либо с хорошим знанием своего родного языка). Это наблюдение распространяется и на взрослых людей, живущих в странах, лишенных национального кинематографа: при первом столкновении с кино они не сразу понимают сложные фильмы наших обществ, но позже добиваются этого достаточно быстро. В этом сходятся данные всех опросов. 9. Синтагматика и парадигматика в "грамматике кино"

Охарактеризованная выше большая синтагматика пред-

[==124](#)

ставляет собой одновременно и парадигматику, потому что в каждый данный момент создания своего фильма кинематографист имеет право выбрать только один из конечного списка типов синтагматических сочетаний. Следовательно, мы имеем дело с парадигмами синтагм, и это положение в какой-то степени сходно с синтаксисом многих языков (например, выбор между несколькими типами "придаточных предложений": "придаточного цели", "придаточного следствия" и так далее). Как верно заметил Луи Ельмслев¹, "парадигматику" не следует ассоциировать с "мелкими единицами", а "синтагматику" только с "большими единицами"*.

Одно дело — различие между сочетанием и выбором, и совсем другое — между большими отрезками и маленькими отрезками. Существуют синтагматические явления на уровне коротких отрезков (например, слог в языке) и, наоборот, парадигматические явления на уровне длинных отрезков (вроде описанных здесь аспектов "грамматики" кино).

10. Соответственное положение "больших элементов" и "маленьких элементов" при определении специфически кинематографической знаковой системы

Не исключено даже — хотя время для категорических утверждений еще не пришло, — что сама по себе парадигматика больших единиц, в том смысле, который мы уточним в дальнейшем, представляет собой основную часть общей парадигматики "киноязыка". По этому поводу можно уже сейчас сделать четыре замечания.

1. Прочие фильмические парадигмы, которые можно было бы включить в рассмотрение (движения камеры, внутренние структуры "плана", "затемнения" и другие оптические приемы, основные типы отношения между изображением и звуком и так далее), обладают с рассмотренными парадигмами общим признаком. Все они касаются сравнительно "больших" синтагматических элементов: целой последовательности планов, целого плана, отношения "мотивов" (то есть отношения между двумя или несколькими зрительными и звуковыми "мотивами", изолированными в пределах плана, но рассматриваемыми в целостности своих перцептивных аспектов), отношения между аспектами мотивов (каждый из "аспектов" одного объекта, даже обособленный от других, составляет нечто комплексное и глобальное). В лингвистических терминах можно сказать, что референтное поле — или область, по определению Зеллига С. Харриса*, — различных, специфических кинематографических фигур остается достаточно "большим" даже в случае, когда оно "минимально".

2. Хотя с тех пор, как кино стало говорящим, слово

^Jelmslev L. Essais linguistiques. Copenhagen, 1959, p. 123-128.

==125

является очень важным элементом фильмов (иногда даже самым важным) и хотя само его присутствие вводит в кинематографическое сообщение действительно мелкие единицы, присущие языкам, предметом специфически кинематографической семиологии может стать только более сложный языковой уровень, начиная с уровня слова. Речь идет об анализе основных типов отношений между словом и изображением, между словом и остатком звуковой дорожки (музыкой и "реальными шумами") и так далее. Но обращение к кинематографическим аспектам слова не должно привести нас к игнорированию естественно-языковой природы слова, благодаря которой оно обогащает кино возможностями речи; изучение же естественной речи — и, само собой разумеется, изучение ее минимальных единиц — в значительной мере выходит за пределы специфической теории кино.

3. Большая часть других подлежащих исследованию фактов кинематографической парадигматики находится в ведении дифференциального анализа, то есть анализа, предполагающего большее или меньшее теоретическое овладение "фильмическим фактом"*1. В рамках такого анализа исследуются особые проявления фильмических фактов, будь то в различных фильмах, рассматриваемых как единичные "произведения", в различных "частях фильмов", рассматриваемых как единичные "пассажи", или же в различных группах фильмов (всегда единичных), соответствующих тому, что в зависимости от обстоятельств принято называть либо "творчеством режиссера", либо "кинематографическим жанром" ("вестерн" и так далее), либо "стилем" эпохи, страны производителя, школы и так далее (см., например, "стилистику кино", которую скрупулезно разработал Реймон Беллур²). Следовательно, в данном случае речь идет об исследованиях, в смысле: C o h e n-S é a t G. Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Paris, 1946.

Совершенно очевидно, что исключать подобные исследования, если они проводятся с достаточной строгостью, из области "семиотики кино" бессмысленно, ибо это привело бы лишь к терминологической путанице, которая на нынешнем — начальном - этапе кинематографических исследований окажется не только нежелательной, но и непреодолимой. Тем не менее остается верным, что подобного рода изыскания по отношению к проблематике в целом представляют собой фазу или задачу, отличную от изучения "киноязыка" вообще. Поэтому не имеет значения, будем ли мы считать стилистику кино частью семиотики кино или особым ее разделом. Даже в области изучения естественного языка отношения стилистики и чистой лингвистики еще не до конца выяснены. Нам кажется, что и в том и в другом случае термин "стилистика" вполне соответствует типу исследований, описанному Р. Беллуром.

==126

не тождественных изучению собственно киноязыка, ибо последний представляет собой самостоятельную знаковую систему, а каждый фильм (или часть фильма, или группа фильмов) в свою очередь является особой самостоятельной знаковой системой. Более того, хотя дифференциальный анализ и будет, вероятно, обращаться, как правило, к элементам меньшим, чем интересующие исследователей киноязыка, эти меньшие элементы также рискуют остаться относительно "большими", во всяком случае в значении, определенном в параграфе 1.

4. Наконец, если когда-нибудь и удастся обнаружить (будь то в кино вообще или в отдельном фильме) элементы, синтагматическая протяженность которых по сравнению с "целым" ленты позволила бы их в какой-то мере назвать "маленькими", скорее всего среди них не будет иных дискретных единиц (а соответственно и парадигм), которые не были бы одновременно присущи общей семантике, семиологии культур, семиологии предметов и так далее. Другими словами, среди них не будет специфически кинематографических дискретных единиц. Действительно, киноязык является определенным способом репродукции и сочетания "фрагментов реальности", в которых как таковых нет ничего специфически кинематографического (что и называют созданием фильма). Механический характер основной кинематографической операции (фотографического и фонографического копирования) приводит к тому, что в окончательном продукте оказываются интегрированными знаковые блоки, внутренняя структура которых остается нефильмической и которые в значительной мере подчиняются культурным парадигмам. И даже если некоторые из входящих в фильм "фрагментов реальности" специально созданы для съемки (= понятие мизансцены), само их создание — кроме того, что оно никогда не является радикальной реконструкцией, ибо предметы нельзя видоизменить (или, во всяком случае, это под силу только естественному языку), — не может целиком и полностью подчиняться специфическим для искусства экрана системам. В значительной мере оно оказывается обусловленным теми же культурными закономерностями, что и естественно существующие предметы или явления.

Следует уточнить, что на современном уровне киносемioticsких (как и вообще семиотических) исследований невозможно сколько-нибудь точно обозначить границу между элементами, которые мы называем "большими", и элементами, которые мы называем "маленькими". Проходит ли эта граница на уровне фиксируемого объекта, то есть зрительного или звукового "мотива" (= "автомобиля", появляющегося в таком-то изображении, или "шума проходящего поезда",

==127

сопровождающего другое)? Если да, то как в таком случае расчленим и перечислим эти объекты? Проходит ли граница на уровне аспекта фиксируемого объекта (цвет данного "автомобиля" или его "размер"; "сила" данного шума поезда)? И в таком случае опять-таки как перечислим эти аспекты? Проходит ли граница на уровне части фиксируемого объекта ("крыша" автомашины, "начало" шума поезда) ? И как тогда вообще высчитать эти части?

Все эти проблемы пока еще кажутся неразрешимыми. Языки расчленяет на точно определенные единицы тот самый опыт, который кино представляет по-иному. Именно поэтому нельзя считать заранее данными в кино те единицы, которые на самом деле восходят просто к родному языку исследователя; именно поэтому для анализа фильмов нужен метаязык, означаемые которого соответствуют реалиям кино и который вместе с тем вынужден заимствовать свои обозначающие у того или иного естественного языка. Однако этот метаязык пока еще находится в зачаточном состоянии.

Тем не менее граница между "большими" и "маленькими" элементами фильма, оставаясь достаточно неопределенной по местоположению, все же вполне определенно существует, в первую очередь благодаря следующей двойкой причине.

1. Даже в тех случаях, когда в процессе съемок снимаемый объект подвергается максимальному "манипулированию" — будь то предварительная мизансцена, сама съемка (ракурс и расстояние до объекта съемки, выбор пленки и фокусного расстояния объектива и так далее) или раскадровка и монтаж (= речевое сочетание различных кусков), — кинематографист может анализировать и реконструировать манипулируемый материал только до определенного предела. Это ограничение связано с неизбежным минимумом фотографической достоверности, то есть в конечном счете с механическим характером основной кинооперации. Даже в трюковых съемках каждый отдельный фрагмент оказывается неподвластным трюку, а в тех случаях, когда комбинированные съемки основываются не на декомпозиции, а на глобальном изменении (как рапид), некоторые аспекты остаются неизменными (при рапиде сохраняются форма и направление движения). Поэтому, как бы мы ни переносили границу между "большим" и "маленьким" в сторону "маленького", за каждой новой границей мы всегда найдем элементы, которые со всей строгостью могут быть названы "маленькими". Под этим термином в данном случае понимается граница величины, ниже (и начиная с) которой кинематографический канал сам по себе уже ничего не в состоянии изменить во включаемых им элементах (удовлетворяясь их репродукцией) и

==128

одновременно не может не воспроизводить вместе с этими элементами все их значения (буквальные или по-разному символические, полностью или частично систематизированные) , присущие им вне фильма, то есть в пределах культуры.

2. Эти элементы, какими бы "маленькими" они ни были, с точки зрения семантической всегда больше мелких единиц словесного языка (например, сем А. Ж. Греймаса) и даже некоторых относительно больших лингвистических единиц (как слово). В приведенных выше примерах "мотивов", или аспектов мотивов, самый маленький из элементов фильма приносил с собой некоторое количество информации, для передачи которой с помощью естественного языка понадобилась бы по крайней мере фраза. Следовательно, в случае одинакового семантического объема языка заранее предполагают достаточно сложный анализ (фраза включает несколько монем, синтаксис и так далее, тем самым актуализуя целое языка) , тогда как киноязык еще не начал говорить. В этом смысле кино может считаться неразвитым языком. В этом же смысле оно представляет собой язык утонченный: уступая первое слово другим, кино одновременно обогащает самое

себя.

Поэтому, когда в анализе фильма мы доходим до "маленьких" элементов, собственно семиология кино наталкивается на свои пределы и становится некомпетентной. Хотим мы этого или нет, но нас отсылают ко всей множественности культуры, к невнятному шепоту тысяч разнообразных типов речи: символике человеческого тела, языку предметов, системе цветов (для цветных фильмов) или голосу светотени (для черно-белых), значению одежды, звучанию пейзажа и так далее. Во всех этих случаях (как и в упущенных нами) совершенно необходимое исследование чисто кинематографического использования подобных значений еще не раскроет перед нами основных парадигм: эти крупные фигуры, из которых рождаются общезначимые смыслы, вырастают на почве культуры, и для их освещения понадобится некая глубинная и очень общая семантика, даже если их частое появление в фильмах и послужит их частичному предварительному освоению.

В словесном языке самые мелкие элементы (дифференциальные фонетические и семантические признаки, фонемы, монемы и так далее) являются специфическими единицами, ибо язык анализирует и реконструирует человеческий опыт от начала до конца, снабжая различные аспекты этого опыта фонетическими символами, не имеющими ничего общего с тем, что они должны обозначать. В "киноязыке", наоборот, специфические единицы обнаруживаются, только начиная с элементов достаточно большого масштаба. И это именно

==129

потому, что данный язык представляет собой лишь частичный анализ и реконструкцию человеческого опыта, сочетая и обозначая специфическим для него образом различные аспекты этого опыта, первоначально заимствуя их в форме блоков, ранее существовавших в значительной мере независимо от него. Таким образом, мы приходим, хотя и в иной

формулировке, к некоторым самым излюбленным положениям эстетиков кино: кино есть язык реальности; сущность кино состоит в трансформации мира в текст, при одновременном сохранении его "мирского обличия". Уместно заметить, что словесный язык оказывается и собственно языком, естественным языком человечества в значительной мере-благодаря радикальности этой реконструкции. Заметим также, что отсутствием этого качества в какой-то степени объясняется тот факт, что киноязык (как и многие другие знаковые системы) не может претендовать на столь же центральное, столь же древнее и всеобщее антропологическое значение, как собственно язык, даже в некоторых индустриальных современных обществах, где "звукозрительные" знаковые системы играют огромную роль.

11. Фильм и диегезис. Семиотика кино и семиотика рассказа

Вероятно, читатель отметил проблему, стоящую в центре нашего исследования (и в особенности для различных типов самостоятельных отрезков) : трудность определения того, относится ли большая синтагматика к кино или к кинематографическому рассказу. Ведь все разграниченные нами единицы обнаруживаются в фильме, но в отношении интриги. Это постоянное движение маятника между экраном (означающим) и диегетическим (означаемым) следует не только принять как неизбежное, но и сделать исходным методическим принципом, ибо только оно делает возможным коммутацию, а соответственно и идентификацию единиц (в данном случае — самостоятельных отрезков).

Непосредственный разговор о диегезисе (как в некоторых киноклубах, где сразу переходят к обсуждению интриги и связанных с ней человеческих проблем) никогда не позволит нам проанализировать фильм, потому что таким образом рассматриваются только означаемые, без учета означающих. И наоборот, стремиться обнаружить единицы, не учитывая целостности диегезиса (как в некоторых "монтажных таблицах" отдельных теоретиков кино немого периода), значит оперировать означающими без означаемых, ибо само существо повествовательного фильма заключается в том, о чем он рассказывает.

Самостоятельные отрезки фильма соответствуют такому же количеству элементов диегезиса, но не вообще "диегетическому", ибо оно является отдаленным значением фильма как целого. Так, о каком-нибудь определенном фильме мож-

[К оглавлению](#)

[==130](#)

но сказать, что "он рассказывает историю несчастной любви в обстановке буржуазной провинциальной Франции затухающего XIX века" и так далее. Частичные элементы диегезиса, наоборот, представляют собой ближайшие значения каждого отрезка фильма. Это ближайшее значение объединяется с самим отрезком неразрывными путями семиотической близости, составляющими основу самого принципа коммутации.

Необходимость описанного здесь "движения маятника" является лишь следствием крупного социокультурного явления: кино, которое могло бы быть использовано самыми разными способами, на самом деле чаще всего рассказывает истории. Более того, даже

теоретически повествовательные фильмы (документальные или учебные короткометражки и так далее) в основе своей подчиняются тем же семиотическим механизмам, что и фильмы "художественные".

Очевидно, что, если бы кино не стало от начала и до конца повествовательным, его "грамматика" была бы совсем иной (а возможно, и не возникла бы вовсе). Но с другой стороны, рассказ в кино подвергается совершенно иной семиотической обработке, чем в романе, сюжетном балете, "комиксе" и так далее.

Следовательно, существуют два разных и взаимозаменяемых подхода: с одной стороны, семиология повествовательного фильма, которой занимаемся мы; с другой — структурный анализ самой повествовательности, то есть рассказа, рассматриваемого независимо от средств его передачи (фильма, книги и так далее). Известно, что исследование повествовательности в настоящее время вызывает большой интерес, и даже такой ученый, как Клод Бремон, сосредоточился на анализе вполне определенного "уровня значения" рассказа: до вмешательства в последний "средств" повествования. Мы полностью разделяем выводы этого автора относительно самостоятельности собственно повествовательного слоя¹: рассказываемое событие, будучи означаемым для семиотики средств повествования (и в частности, кинематографа), оказывается означаемым для семиотики повествовательности.

ВЫВОД

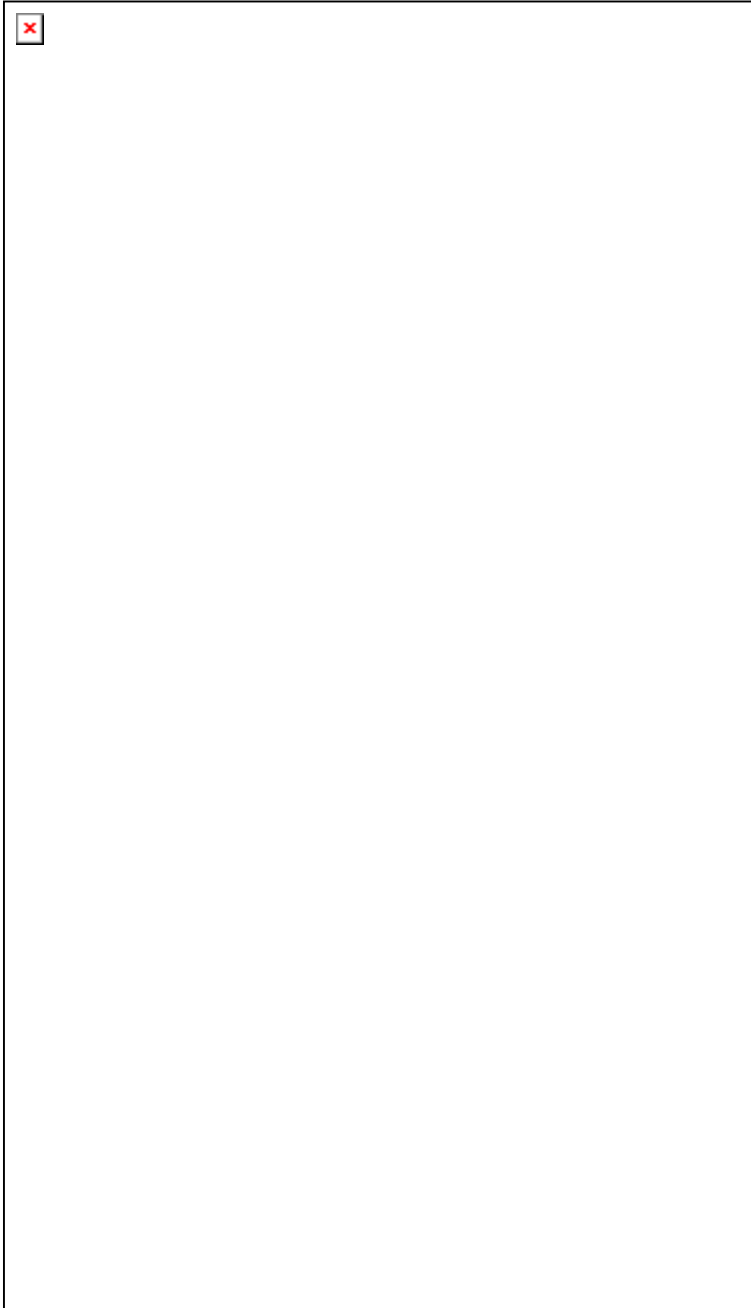
Понятие "кинематографической грамматики" в настоящее время подвергается уничтожающей критике, и создается впечатление, будто такой грамматики попросту не существует. Причина этого заключается в том, что ищут ее не там, где

!Б р е м о н К. Логика повествовательных возможностей. Семиотика и искусствометрия". М., "Мир", 1972, с. 108-135.

[==131](#)

следует. Обычно ссылаются на нормативную грамматику отдельных языков (= родных языков теоретиков кино), в то время как лингвистический и грамматический феномен оказывается бесконечно более широким и касается основных и определяющих фигур передачи любой информации. Только общая лингвистика и общая семиология (дисциплины ненормативные и чисто аналитические) могут дать соответствующие методологические "модели" для исследования киноязыка. Поэтому недостаточно констатации, что в кино нет ничего, что соответствовало бы французскому придаточному следствия или латинскому наречию — бесконечно частным, отнюдь не необходимым и не всеобщим лингвистическим явлениям. Диалог между теоретиком кино и семиологом может установиться лишь в точке, расположенной значительно выше этих идиоматических определений или намеренно обязывающих предписаний. Следует выяснить, почему фильмы понимают. Одна иконическая аналогия не может объяснить понятности всех явлений киноречи. Это задача большой синтагматики.

[==132](#)



[==133](#)

Con Yopt

Разработка семиотики кино

Когда мы пишем о таинственной научной единице под названием "знак", то пользуемся словом "семиотика" с относительной безнаказанностью; в применении же к волшебному явлению, называемому "кино", такие слова, как "знак", "семиотика", "наука" или даже "анализ", мы употребляем на свой страх и риск. Нам приходится привыкать сносить насмешки, а иногда и проклятия со стороны наших коллег, просматривающих фильмы и пишущих о них с любовью или ненавистью, в зависимости от собственной глубинной реакции на волшебство кино и то искусство, воплощением которого они

его считают.

Знаки могут быть подвергнуты анализу теми немногими, кто их любит. Но фильмы — творения хрупкие, подобные розам, а обрывать лепестки розы с исследовательской целью — значит просто уничтожить их. Некоторые придерживаются той точки зрения, что, будучи твердыми, плотными и структурно неделимыми, фильмы не могут для исследования подвергаться расчленению, и считают подобные попытки обреченными на неудачу или, еще хуже, глупыми и бессмысленными.

И все-таки за семидесятипятилетнюю историю кино о нем было написано много. О кино писали как об искусстве, как о коммуникативной системе, как о новом социальном явлении и, в его новейшей форме производства и проката — телевидении, — как о провозвестнике новой сенсорной цивилизации. Постепенно накопилось небольшое количество аналитических и теоретических работ, от Эйзенштейна и Пудовкина до Базена, Метца и Пазолини, и почти такое же количество работ, доказывающих тщетность подобных попыток; ярким примером последних могут, пожалуй, служить некоторые статьи Полин Кейл¹. В процессе формулирования теорий и их критики назывались, упоминались вскользь, служили отсылками, а иногда и насильственно сопоставлялись со словом "кино" концепции философии, психологии, антропологии, а в последнее время и лингвистики. Кино стало частью нашей жизни — господствующим средством выражения человека, относитель-

¹ а е 1 P. Is there a Cure for Film Criticism. - In: I Lost It at the Movies. Boston, Little Brown, 1965.

==134

но мало исследованным и понятным, в то время как изучение других, быть может, подобных ему средств, таких, как естественный язык, живопись и музыка, накопили почтенные тома теории и аналитических методов. Кандидаты в киноисследователи сталкиваются с запутывающей, а иногда и заводящей в тупик множественностью подходов. Следует ли рассматривать кино как искусство? А если да, то какое искусство? Подобен ли кинематограф живописи, театру, литературе или музыке? Следует ли рассматривать кино как коммуникативную систему? Но это подразумевает определение коммуникации и ставит исследователя на точку зрения, которая до сих пор еще не получила адекватного обоснования, не говоря уже об общепринятости. В последнее время некоторое внимание уделялось рассмотрению кино как языка. Следует ли в таком случае

его изучать как подраздел лингвистики, используя естественный язык как парадигму анализа кино?

В настоящее время выбор метода или теоретической основы для анализа кино определяется интуицией и предыдущим опытом исследователя, случайными обстоятельствами публикации или обращением к данной группе читателей. На этом этапе у нас слишком много методологий и нет теории, которая бы задавала вопросы или ставила проблемы для исследования. Что именно мы хотим узнать о кино, сверх общего "как оно функционирует"? Пока мы не сможем обосновать круг вопросов, являющихся параметрами области нашего исследования, какая бы то ни было семиотика кино невозможна.

Эта статья базируется на двух основных, прямо не выраженных предположениях, которые именно сейчас следует определить: 1) кино поддается научному исследованию и 2) организовать и распутать широкий круг понятий, формулировок и теорий, выдвигавшихся по отношению к кинематографу и его исследованию, можно только на научной основе. Предшествовавшие авторы, писавшие о кино, пытались описать, осудить, предсказать и оценить то, что происходит, когда один человек делает фильм, а другой его смотрит. Они исходили из столь разнообразных принципов, от эстетики, этики, литературной критики и психоанализа до лингвистики, антропологии и экспериментальной психологии, что еще надлежит создать единый научный язык для исследований в области кино. Предполагая, что кино поддается научному изучению, я тем самым предполагаю, что возможно создать единый язык для киноанализа, так же как и установить общий набор норм или критериев для определения научной приемлемости тех или иных утверждений о характере кино.

Большая часть этих проблем может считаться рядом подразделений семиотики, охватывающей наиболее широкий круг явлений, с позиций которых может рассматриваться кино.

[==135](#)

"Семиотика стремится создать язык для исследования знаков независимо от того, образуют ли они сами по себе язык, являются ли они знаками науки или знаками искусства, техники, религии или философии, естественны они или патологичны, соответствуют или не соответствуют тем целям, для которых используются"¹. В ходе разработки семиотики кино нам придется создать язык для исследования кинознаков, что включает методологию их описания и определения. Нам придется рассмотреть, образуют ли эти знаки "язык", со всеми теми свойствами, которые подразумевает этот термин. Нам предстоит определить, дают ли возможность проникнуть в структуру фильма и оценить реакцию на него искусство, техника, наука или любая другая дисциплина, и могут ли эти дисциплины предоставить плодотворную для изучения кино методологию. Нам предстоит рассмотреть, является ли исследование кино в рамках семиотики коммуникативных систем наиболее плодотворным, а также выяснить, для каких целей могут быть использованы и используются его знаки и соответствуют ли они определенным целям в определенных условиях.

В этой статье будет сделана попытка: 1) Описать кино как процесс, связывающий кинематографиста, фильм и кинозрителя. Это описание будет в значительной мере основываться на понятиях коммуникации и эстетики. 2) В соответствии с этим определить коммуникацию, связывая этот процесс с современными исследованиями в области психологии, антропологии, эстетики и лингвистики. 3) Рассмотреть знаки как единицы кинокоммуникации. 4) Начать обсуждение проблемы кино как языка и попытаться связать некоторые важные лингвистические концепции с тем, что нам известно о кино. Здесь будет описано взаимоотношение между теориями развития естественного языка и развитием кино одновременно как историческим процессом и эволюцией проявлений индивидуального стиля. Автор надеется, что обсуждение этих четырех областей положит начало разработке единого научного языка, круга понятий и вопросов для исследования кино. Рассмотрение этих обстоятельств и проблем, как и последнее рассуждение о методе, должно послужить основанием для разработки семиотики кино.

ПРОЦЕСС КИНОКОММУНИКАЦИИ

В этой статье я не ставил своей задачей пространно цитировать или пересматривать все упомянутые направления исследования. Они базируются не на принципе автоматического

! m o r r i s C. Signs, Language and Behaviour. New York, George Brazilles, 1955.

==136

включения. Основной критерий при обращении к тем или иным специфическим исследованиям — то, насколько они способствуют выяснению, определению или решению теоретических проблем, связанных с попыткой разработки семиотики кино. В области специфических киноисследований существует небольшое количество работ, перечисленных в нескольких недавно выпущенных библиографиях!. Исследования и теории в других дисциплинах охватывают слишком широкую область эстетики и общественных наук, так что любое их краткое перечисление окажется поверхностным.

Изучение, анализ и теоретическое рассмотрение кино следуют как бы тремя различными направлениями. Одна группа авторов, отдавая предпочтение исключительно оценочному эстетическому направлению, занимается классификацией фильмов, кинематографистов и зрителей в иерархическом порядке континуума плохой-хороший. Эта группа использует главным образом методы художественной и литературной критики, как в области интерпретации, так и эстетического суждения, располагая фильмы и кинематографистов в системы, соответствующие более старым формам искусства: театру, живописи, литературе или музыке.

Вторая группа занимается социально-психологическим воздействием фильмов на кинематографистов и зрителей, индивидуально или коллективно. Подобные работы включают известные исследования о результатах показа насилия в фильмах, их пропагандистском эффекте или, более глобально, о воздействии кино на человека вообще². Эта группа в основном стремится предсказать реакцию личности или общества на явление искусства.

Третья группа концентрирует свое внимание на описании кино, занимаясь (в зависимости от индивидуальных подходов) "структурой", "языком", "техникой" и "стилем".

Почти во всех случаях предшествующие исследования имели дело с частью общего процесса, не ставя эту часть в зависимость от всего процесса, в рамку или модель целого. Они были подобны изучению фонетики естественного языка без предварительной модели передающего и воспринимающего поведение носителей языка.

Рассматривая кино с семиотической точки зрения, становится очевидным, что одно из основных предположений, использованных де Соссюром, Моррисом, Себеоком* и другими, есть представление о взаимосвязи между самими знака-

ig essner R., Appendix A. The Moving Image. New York, E. P. Button, 1968; B q. u m a n L C. Bibliographie sur la Filmologie. Stockholm, Institut de Psychologie, Université de Stockholm.

2TannenbaunP.H.,Greenberg B.S. Mass Communication. - "Annual Review of Psychology", № 19,1968.

==137

ми, а также между знаками, существами, которые ими пользуются, и окружением, контекстом. Знак не существует в-себе и для-себя: "предмет" становится знаком только потому, что как-то соотносится с другими "предметами".

Исследование, рассматривающее только воздействие фильма на окружение, не связывая его с создателем-кинатографистом, игнорирует необходимую и определяющую кинопроцесс взаимосвязь между отправителем, сообщением и адресатом. Исследование в противоположном направлении, от фильма к создателю, скорее чем от фильма к аудитории (например, т. н. психоаналитический подход, стремящийся определить человека или общество исходя из явления искусства), попадает в ту же ловушку, рассматривая частичный процесс, не имея модели целого, частью которого он является. Можно избрать любой подход: исходя из явления искусства, попытаться определить общество или, исходя из общества, попытаться определить явление искусства. И в том, и в другом случае, не имея модели целого, плодотворных результатов добиться невозможно.

По сходным причинам авторы, рассматривающие исключительно сам фильм, его структуру, стиль или синтаксис, могут работать плодотворно, только имея модель целого. Без этого проверка утверждений относительно структуры и формы становится методологически невозможной. Проблема проверки действительно в области киносемиотики одна из основных. Конечно, можно исходить из интуитивного представления о структуре фильма - это и на самом деле неизбежно, но нельзя построить цельную научную теорию семиотики кино на одной только интуиции.

Должен быть создан обоснованный метод проверки гипотетической структуры, а для этого следует разработать общую модель процесса и контекста, связывающего кинатографиста, фильм и зрителя. Подобная модель на этой еще предварительной стадии разработки должна соответствовать интуитивному представлению об этом

процессе у большинства создателей и зрителей. Модель эта должна быть, очевидно, обоснованной. Далее она должна обладать достаточной эвристической ценностью, чтобы указать возможные методы семиотической проверки, а также предлагать жизнеспособные пути исследования, отвечающие на вопросы и решающие проблемы, которые неизбежно возникнут в ходе развития семиотики кино.

Эта модель должна нам позволить описать в пределах одной схемы и на обычном языке всю систему киновыражения (на данном этапе рассмотрения я намеренно избегаю слова коммуникация), а также включить в эту схему предыдущие исследования для проверки и анализа.

==138

Как исходный пункт процесса кинокоммуникации можно рассматривать то, что я бы назвал чувством-озабоченности. Человек испытывает определенное "чувство", осознание которого при определенных условиях порождает достаточно "озабоченности", чтобы заставить его передать это чувство другим. Я намеренно выбрал слова "чувство" и "озабоченность" из-за их неопределенности. После рассмотрения всей модели может оказаться полезным как-то ограничить понятия, соответствующие этим словам, пока же будем употреблять слово "чувство" в самом широком смысле, как в выражении "я чувствую, что...".

Я употребляю слово "озабоченность" так, как его понимал Пауль Тиллих*: "У каждого человека своя забота, и он сам должен определить, чем он озабочен более всего".

Это чувство-озабоченности, то есть озабоченность, стремление что-то сообщить, которое многие психологи считают чуть ли не основной побудительной причиной действий человека, чаще всего бывает неопределенным, аморфным и внутренне скрытым. Оно не может быть передано другому или даже самому себе в этом состоянии "чувства". Приняв решение передать его, отправитель должен развернуть сюжетный-организм, органическое целое, основная функция которого состоит в том, что он должен дать вместилище для передачи или заключения в себе чувства-озабоченности.

Сюжетный-организм не обязательно должен составлять рассказ в обычном смысле слова, но может быть и рассказом. Это набор или группа предметов, порожденных чувством-озабоченности. Я предпочел слово "организм" "элементу", "структуре", "стилю" или "системе" потому, что прежде всего хочу подчеркнуть природную естественность процесса, называемого сюжетный-организм, а также создать представление о росте и развитии его в человеке в процессе общения. Во-вторых, использование слова "организм" апеллирует к биологическому пониманию функции, объясняющей любой организм и применимой к анализу "сюжетного-организма"; и в-третьих, оно призвано соответствовать представлению об организованности. Эти признаки — развитие, функция и структура — определяют ту стадию процесса, которая была нами названа сюжетный-организм.

Сюжетный-организм — связующее звено между чувством-озабоченности и следующей фазой процесса кинокоммуникации — изображениями-событиями. Прежде чем перейти к

описанию изображения-события, возможно, окажется полезным рассмотреть чувство-озабоченности и сюжетный-организм с иной точки зрения. Предположим, что чувство-озабо-

==139

ченности для нас — убеждение, которое мы хотим сообщить. Мы можем представить себе убеждение в понятиях Рокича^{^*} как "высказывание, которое мы считаем верным, оказывающее влияние на наши слова или действия. Любое ожидание или внутренняя тенденция также суть убеждения; поэтому мы можем сказать, что убеждение есть предрасположение к действию". В этом смысле чувство-озабоченности есть убеждение, побуждающее нас к действию. Тогда сюжетный-организм можно себе представить как следующий шаг в этой последовательности действий. Мы не всегда можем определить, продолжает Рокич, "каковы убеждения человека на основе единичного утверждения или действия. Мы должны вывести подлинные убеждения человека из всего того, что он говорит и делает. Организация всех словесных эксплицитных и имплицитных. убеждений, комплексов и тенденций и составит полную систему убеждение-неверие". В этом смысле то, что я называю сюжетным-организмом, будет аналогом системы убеждение-неверие Рокича.

Следовательно, чувство-озабоченности есть чувство неопределенное, аморфное, внутреннее убеждение, побуждающее к действию и порождающее озабоченность данной личности в данное время в пределах данной среды, в нашем случае действие это будет состоять в выражении или (еще не определенной) коммуникации. Сюжетный-организм — организация в систему тех убеждений и чувств, которые считаются данным индивидом истинными и как-то соотносятся с исходным чувством-озабоченности. Это структурирование основных составляющих единиц, через посредство и в пределах которых чувство-озабоченности определяется, организуется и порождается с целью его внешнего выражения и сообщения.

И только в этот момент, после того как он осознает свое чувство-озабоченности и развернет его в сюжетный-организм (будь то сознательно или подсознательно), данный человеккинематографист может перейти к набору внешних специфических изображений-событий, которые в отснятой и смонтированной форме образуют фильм. Определим пока изображение-событие как единицу кино.

До сих пор мы говорили только о первой половине всего процесса. Передача сообщения началась; был создан фильм. Я хотел бы высказать гипотезу, что процесс приема происходит в обратном порядке, как зеркальное отражение процесса передачи. Сначала зритель просматривает изображения-события, которые мы называем фильмом. Чаще всего он ничего

iRokeach M. and others. The Open and Closed Mind: Investigations into the Nature of Belief Systems and Personality Systems. New York Basic Books, 1960.

не знает о том, что предшествовало его появлению, о кинематографисте и его индивидуальности, а также обычно не подозревает и о цели фильма, о том, насколько он призван что-то сообщить, а если да, то что именно.

Для того чтобы описать процесс взаимодействия между зрителем и изображениями-событиями на экране, я должен ввести основные для семиотики кино термины и понятия. На этом этапе описания процесса необходимо более точно определить значение тех расплывчатых терминов, которыми я пользовался до сих пор. Изображение-событие тогда целесообразно назвать "знаком". Под термином "знак" я понимаю ориентирующий поведение набор определений, разработанный Моррисом* и его последователями. В общем и предварительно знак можно себе представить как фрагмент фильма, который что-то заменяет, что-то обозначает. Знаки фильма, которые я буду анализировать (независимо от того, состоит фильм из них или нет), принадлежат к категории "комзнаков" (коммуникативных знаков) по Моррису: "Знак, обладающий одним и тем же значением и для его производителя, и для других организмов, которым он предназначен". Само понятие коммуникативного знака содержит в себе основную проблему киносемиотики, потому что оно вынуждает нас определить, является ли знаковый процесс, называемый кино, коммуникативным, а если да, то каким образом возникает это общее для кинематографиста и зрителя значение.

Под "кинокоммуникацией" я буду иметь в виду следующее: передачу сигнала, воспринимаемого преимущественно зрительно, закодированного в знаки, которые мы рассматриваем как сообщения, извлекая смысл или содержание. Фильм будет коммуникативным в той степени, в которой зритель извлекает то, что кинематографист вкладывает.

Если фильм есть специфический набор изображений-событий, называемых сигналами, организуемых в знаки и сообщения, из которых мы извлекаем содержание, можно задать несколько исходных вопросов. Что именно в нас самих или в знаковой системе заставляет нас рассматривать сигналы как сообщения, что в дальнейшем позволяет передачу общего значения, содействующего кинокоммуникации? Предлагаемое мной определение, очевидно, подразумевает, что во взятом самом по себе фильме смысла нет. Под общим значением или смыслом в фильме я понимаю отношение между тем, что вкладывается творцом, и тем, что извлекается зрителем. Хотя смысл фильма извлекается в значительной мере из смонтированных изображений и звуков, он тем не менее, очевидно, был заложен кинематографистом, определенным образом сочетавшим элементы, единицы и части фильма.

Первое сформулированное положение киносемиотики

следующее: кинокоммуникация есть передача извлекаемого значения через посредство кинематографа, материалов, представляющих или не представляющих собой знаки, и элементов, которые он допускает. Эти материалы и элементы накладывают свои необходимые черты и ограничения на знаки и сигналы, которые мы решаем рассматривать как сообщения. Для разработки киносемиотики мы должны исследовать именно эти кинематографические материалы, элементы и ограничения, их отношение к извлекаемому нами значению, их взаимоотношение между собой и их отношение к миру распределяемых значений.

Теперь вернемся к модели кинопроцесса. Мы гипотетически представили процесс, начинающийся со внутреннего чувства-озабоченности в более последовательный и организованный — но иногда, как в случае фильма без сценария, все еще внутренний — сюжетный-организм, который в дальнейшем контролирует отбор и организацию специфических изображений-событий, всегда образующих внешний, воспринимаемый фильм. Мы предположили, что просмотр фильма представляет собой зеркальное отражение процесса его создания, то есть что декодируется фильм в порядке, обратном его кодированию. Если наш зритель решит рассматривать эти знаки и сигналы как сообщения, он начнет с того, что извлечет сюжетный-организм из упорядоченных изображений-событий. Исходя из видимых на экране изображений, он осознает систему убеждений кинематографиста. Это осознание сообщения позволит ему, если коммуникация "состоится", извлечь, воспринять чувство-озабоченности.

Подобная точка зрения на общий процесс, очевидно, показывает, что смысл фильма для зрителя оказывается тесно связанным с чувством-озабоченности кинематографиста. Изображения-события фильма являются сигналами; упорядоченные изображения-события кодируются в знаки, которые мы рассматриваем как сообщения, а смыслом фильма мы называем наше представление о чувстве-озабоченности кинематографиста.

Эрнст Крист¹* в "Психоаналитическом исследовании искусства" придерживается в чем-то сходной точки зрения на этот процесс. Рассматривая искусство с психологически-эстетической точки зрения, он его понимает как "процесс коммуникации и воссоздания". "Коммуникация, — продолжает он, — не столько заложена в первоначальном намерении художника, сколько в последующем воссоздании его произведения аудиторией. Поэтому для коммуникации необходи-

Ernst Kris. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York, International Universities Press, 1964.

==142

мо подобие процесса восприятия и процесса творчества" Автор детально рассматривает психические процессы, связанные с обратным воспроизведением процесса творчества и воспринимающим. Крист предполагает, что этот процесс исходит из восприятия произведения на уровне сознания через его понимание на предсознательном уровне к

воссозданию исходного замысла в подсознании, то есть представляет собой обращенную копию процесса, протекающего "внутри" художника.

Предлагаемая мной модель описывает процесс кинокоммуникации, которую можно принять за основу семиотического исследования, но не объясняет его. Как достигается общность значения знаков?

Рассмотрим следующую схему отношений между знаковой системой и участвующими в ее использовании. Сразу становится очевидным различие между изображением-событием и одновременно чувством-озабоченности и сюжетным-организмом.

Три понятия в левой части схемы представляются принадлежащими сфере кинематографиста, а три справа — сфере зрителя. Изображения-события — узловой пункт процесса. Они являются общими и для кинематографиста, и для зрителя — передатчика и приемника, создателя и воссоздателя. Изображение-событие отличается от остальных частей процесса тем, что оно является частью процесса и для кинематографиста, и для зрителя. Оно также и единственная часть этого процесса, поддающаяся непосредственному рассмотрению.

Части процесса, ведущие к изображению-событию и уводящие от него для извлечения смысла зрителем, процессы внутренние. Вертикальная лента (как кинолента) представляет наше внешнее, объективное изображение-событие.

В нашем исходном определении коммуникации мы предполагаем, что извлечение значения из фильма есть функция, отношение части сообщения и части воспринимающего. При рассмотрении этой модели становится очевидным, что она открывает две различные области исследования, две группы проблем. Первая концентрируется на исследовании людей, участвующих в процессе, а вторая — рассматривает объективное изображение-событие как фокус, узловой передаточный пункт его. Чтобы объяснить процесс кинокоммуникации, необходимо знать, что именно изображение-событие позволяет человеку извлечь из него смысл. Эта частная область исследования — взаимодействие между личностями и группами и побуждающими их к действию стимулами — разрабатывается специалистами по общественным наукам и теории человеческого поведения. Хотя это и очень важно для нашей работы, однако специфическое исследование отношений между

==143

людьми и событиями не может служить предметом профессионального рассмотрения специалистов в области визуальной коммуникации.

Именно исследование изображения-события, его свойств, единиц, элементов, системы организации и структуры, дающих нам возможность извлекать из фильма его смысл, и должно быть предметом нашего рассмотрения и профессиональной заинтересованности.

Предположим, что этот процесс коммуникации иногда "работает". То есть что один человек создает последовательность знаков, образующих заложенное сообщение, а другой

просматривает или просматривает и прослушивает эти знаки и нечто из них извлекает. Конечно, возможно, как и в случае словесного общения, что декодирующий или принимающий слушатель скажет или даже неразборчиво пробормочет: "Не понимаю". Или же он может "понять". Говорящий может сказать: "Как по-вашему, будет сегодня дождь?" — а слушатель ответить: "Меня зовут Джон Джонс". Мы часто можем проверить подобного рода ответы вопросом: "Что я только что сказал?" — и, если слушатель скажет: "Вы спросили меня, кто я такой", нам станет очевидно, что что-то тут не в порядке.

В прошлом мы многое узнали о специфическом взаимодействии между говорящим и слушающим. Первое — и тот, и другой способны передавать и воспринимать словесные сообщения. В тех случаях, когда этого нет, мы всегда предполагаем наличие психической или биологической патологии. Мы обычно называем больными тех людей, которые в зрелом возрасте не понимают и соответствующим образом не отвечают на обычный речевой код их общества.

В случае кино методы, подобные предложению повторить наше высказывание, до сих пор нам не доступны. Во-первых, в кино мы не "беседуем". Оно не служит заменителем словесной речи, как, например, знаковый язык глухонемых. В процессе кинокоммуникации мы скорее являемся слушателями лектора, которому мы никогда не можем ответить, нежели участниками беседы. Положение это скорее сходно с рассмотрением живописного полотна, нежели с общением собеседников.

И все-таки мы иногда понимаем фильм. Иногда мы способны узнавать сигналы, кодировать их в знаки, реорганизовать в единицы, составляющие сюжетный-организм, и извлечь чувство-озабоченности, в высшей степени близкое заложенному кинематографистами. Схема предполагает совершенное соответствие кодирования и декодирования. Однако наиболее вероятны иные результаты. Например, кинематографист может рассматривать взаимоотношения между мужчинами и женщинами, живущими в наиболее

[==144](#)

- развитием индустриальном обществе. Кинематографист (представьте себе такой фильм, как "Красная пустыня" Антониони) может утверждать, что взаимоотношения мужчин и женщин в терминах контроля их внутреннего отношения с самими собой и внешнего между собой может быть лучше всего описано в понятиях конструктивного и разрушительного действия техники и индустриализации на определенную общественную среду. Он может связывать желтый газ, выпускаемый трубами завода и убивающий пролетающих сквозь него птиц, с блондинистой шевелюрой мужчины, принимающего и использующего неспособность женщины управлять своей эмоциональной жизнью.

Зритель может воспринимать подобный фильм по-разному. Начнем с наиболее сложного положения, но положения все еще вероятного в силу относительной молодости кинематографа как средства выражения. Зритель не знает, что такое фильм. Он видит изображения на экране, но не знает, что должен их кодировать и что-то из них извлекать. Он не знает, что имеет дело со знаковой системой и даже что он смотрит "представление". Сначала он видит желтый цветок на фоне размытого и неопределенного газона, затем

поднимающийся из трубы поток желтого газа, а потом идущего по улице блондина. Зритель может просто уйти. Он может интуитивно предположить, что это сон, и ожидать какого-нибудь объяснения оракула, или же просто смотреть на яркие краски и движения, думая о другом. Он не будет пытаться кодировать сигналы и знаки, рассматривать их как сообщение или как коммуникативные знаки, так же как и пытаться что-нибудь из них извлечь. Общность значения может быть сведена почти к нулю, вплоть до того, что он даже не будет воспринимать набор иконических знаков. Подобное положение может быть экспериментально проверено, и можно выяснить, насколько такое восприятие вообще для человека возможно. В настоящее время данные по этому поводу еще крайне неопределенны, но как будто можно найти людей, которые при первом просмотре фильма не воспринимают и иконического "представления". Следовало бы исследовать этот аспект как с точки зрения развития, так и по принадлежности к тому или иному культурному кругу, выясняя, например, в каком возрасте иконическое подобие становится очевидным для ребенка, воспитанного в пределах данной культуры.

Теперь обратимся к следующему варианту. Зритель знает, что такое кино, и видел много фильмов. Он предполагает, что кинематографист что-то хочет сказать, и знает, что должен извлечь из фильма его смысл. Ему может быть предоставлен довольно широкий выбор. Он может выискивать и только эстетическое значение, и только понятийное, либо определен-

==145

ное сочетание того и другого. Он смотрит один и тот же фильм, видит одни и те же изображения и приходит к выводу, что фильм рассказывает о сумасшедшей женщине, хорошем муже и таинственном незнакомце, который ее любит. Сумасшествие ее очевидно, так как она бросает обоих мужчин и пытается покончить с собой, а поэтому трагизм истории зритель видит в том, что женщина, у которой есть все — хороший дом, хороший ребенок, да еще в придачу прекрасный любовник, — хочет от всего этого отказаться.

Или другой зритель может с той же определенностью заключить, что фильм, очевидно, показывает, что бывает, когда неблагодарные рабочие начинают бастовать. Хороший управляющий настолько занят своим заводом, работая день и ночь, что ему пока что не хватает времени на жену. Эта неразборчивая женщина попадает в лапы богатого негодяя и по заслугам переживает с ним жалкий роман, в результате которого ее ребенок заболевает и она пытается покончить с собой.

Или может быть сделано и иного типа извлечение, более неопределенное, и тогда зритель скажет: "Я не уверен, в чем тут было дело. Возможно, что..."

Возможен и другой вариант: зритель, абсолютно уверенный в том, что он понимает фильмы и составляющие их знаки, на середине фильма может сказать: "Режиссер сошел с ума. Это беспорядочная каша образов его подсознания. Все это бессмысленно. Я пошел домой".

Я так подробно остановился на конкретных примерах восприятия одного фильма, потому что семиотика должна в конечном счете попытаться объяснить этот набор реакций. Именно подобного рода восприятие характерно для коммуникативной ситуации (когда коммуникация невозможна, прерывиста, неопределенна или неверна) и является скорее правилом, чем исключением. Большинство примеров кинокоммуникации не соответствуют схеме, то есть не представляют собой совершенного соответствия между чувством-озабоченности, сюжетным-организмом и изображениями-событиями, которые оно порождает, и их реконструкцией зрителем.

Большинство кинематографических ситуаций, необходимым образом зависящих и от создателя и его среды (как социальной, так и психологической), и от зрителя и его среды, и от самого фильма, представляют собой несовершенные коммуникативные ситуации.

Единственным удовлетворительным достижением семиотики кино было бы положение, при котором мы могли бы попытаться объяснить неудачу (если это можно так назвать) полной коммуникации при просмотре фильма. Подобное понимание могло бы привести к более совершенной коммуникации, но не это, как мне кажется, является основной причи-

==146

ной создания семиотики кино. Это понимание не должно помогать создавать лучшие фильмы (на каком бы то ни было уровне), хотя, возможно, и оказало бы подобное воздействие; скорее оно должно было бы служить пониманию бесконечно сложных процессов, с помощью которых люди взаимодействуют и передают информацию, причем всегда в несовершенной форме. Оно должно позволить нам насладиться самими этими элементами двусмысленности и несовершенства, выясняя источники и области неопределенности общения между людьми.

Достичь понимания столь сложного процесса в настоящее время крайне трудно, но с этого следует начинать. Существует несколько исходных путей. Мы можем подробно изучать отношение между создателем и производимым продуктом, между кодирующим отправителем и порождаемыми им знаками. Или, наоборот, можем рассматривать отношение между набором знаков, порождаемым известно или неизвестно кем, и его воздействием на декодирующий приемник. В-третьих, мы можем рассматривать саму знаковую систему, определяя методы ее описания и образования.

Эмпирическое обоснование отношений между знаками, их отправителями или приемниками в настоящее время является в первую очередь проблемой социально-психологической и зависит от точного описания рассматриваемых знаков и их конкретного использования в данном типе деятельности. Исследователи, анализирующие создание фильма или его восприятие, используют киноматериал главным образом как прикладной предмет для разработки и подтверждения социологических и психологических теорий. Но эти исследователи еще не располагают соответствующим источником основных данных о самой знаковой системе, каковой является кино.

Само собой разумеется, что проблемы описания знаков никогда не могут быть полностью обособлены от их отношений к кодирующим и декодирующим организмам, но на этой

начальной стадии следует сконцентрировать все усилия на небольших областях исследования, не забывая, однако, и об их применимости к модели, необходимой для проверки.

Именно поэтому я предлагаю как первую задачу семиотики кино исследование знаковой системы самого кинематографа.

РАЗЛИЧНЫЕ ЕДИНИЦЫ КИНО

Принимая общую правильность рассмотренной выше модели чувства-озабоченности, исследование знаковой системы кинокоммуникации должно начинаться с набора, конфигура-

==147

ции, установления размеров¹ или определенной группировки отдельных единиц, представляющих или заменяющих предшествовавший набор мыслей, понятий, или, в терминах Рокича, системы убеждений и неверия. Изображения-события в фильме организованы для того, чтобы открыто или скрыто передать эту заменяемую ими систему, а зритель в свою очередь их перерабатывает с целью ее извлечь. Все это производится путем сведения внутренних духовных процессов к набору внешних знаков, являющихся кодируемыми и декодируемыми единицами.

Следовательно, первый вопрос, на который следует ответить, — природа и описание того, что можно назвать основным кинознаком. В первые годы существования кино основной единицей фильма считалась драматическая сцена. Это понятие было исключительно театральным: первые кинематографисты направляли камеры на какую-то отдельную часть действия или события и регистрировали ее во всей ее целостности и непрерывности. Ограничения сценической единицы были техническими и драматическими: сколько пленки можно было зарядить в киноаппарат, столько времени давалось на развертывание драматической сцены.

Самые ранние фильмы поэтому представляли собой единичную сцену, бывшую, как казалось, простой единицей поведения. В то время лишь немногие кинематографисты интересовались проблемами единиц восприятия и познавательных свойств движущегося изображения. Вскоре стало очевидным, что эти единицы поведения могли быть связаны вместе простыми склейками, образуя драматическую пьесу, состоящую подобно театральному представлению из нескольких сцен.

В 1902 году Портер* столкнулся с тем фактом, что сцена не является минимальной единицей фильма. Сама сцена оказалась делимой. Он обнаружил, что могут быть отсняты отдельные фрагменты изображений-событий и их сочетание образует сцену. В те дни большинство кинематографистов придерживались точки зрения, что зрители "не знают", что происходит, если им не показана вся сцена целиком как непрерывный поток сообщений. Тем не менее стало очевидным, что киноединица, представляющая собой полную и непрерывную фиксацию актеров и их действия, может подвергнуться дальнейшему расчленению на "фрагментарные" изображения и актеров и их действий, без всяких потерь в понимании. Это означало не только разрушение перцептивного единства

^Подробнее о проблеме вкладываемого и извлекаемого значения фильма как набора измерений см: W o r t h S. Cognitive Aspects of Sequence in Visuaf Communication. - "AV Communication Review", 16, № 2,1968.

==148

(например, образа человека, когда нам показывались в последовательности изображения головы и глаза или рук), но и разрушение понятийного поля, ибо нас заставляли соединять отдельные мысли или фрагменты мыслей наперекор времени. Точно так же, как мы объединяем отдельные изображения-события в фильме, подобно совмещению картинок "тахистоскопа"* , мы способны соединять фрагменты мыслей, например изображение человека, за которым следует изображение змеи, при некоторых обстоятельствах может заставить нас сделать заключение: "Этот человек — змея".

В 1923 году С. Эйзенштейн изолировал "основную" единицу кино и назвал ее "кадром"* . Он не пытался систематически определить "кадр", но описал его главным образом как минимальную прагматическую единицу кино с точки зрения кинематографистов. Для построения своей теории кино он сформулировал понятие "столкновение идей", назвав его определяющим для кинематографа, и впервые изложил то, что сейчас стало специальной теорией взаимодействия понятий. Используя в основе своей гегельянскую триаду тезис-антитезис-синтезис, он предположил, что отдельный "кадр" соответствует отдельной "идее" и что в результате столкновения двух идей возникает третья.

Арнхейм! в 1933 году, развивая представления ранней "гештальтпсихологии", некоторыми прозорливыми замечаниями относительно восприятия и постоянства видения внес свой вклад в исследование кино. Однако основные его усилия были направлены на доказательство того, что кино является искусством скорее, чем простым воспроизведением видимого мира. Основной его аргумент состоял в том, что кино — искусство, пока оно "несовершенно". Цвет и звук ограничивают художественные возможности кино, так как являются его "усовершенствованиями". Подобно Пудовкину, который в 1927 году предложил взять за основу такие неопределенные элементы, как "контраст", "подобие", "синхронность", "повтор" и "параллельные структуры"* , Арнхейм попытался выделить операционные единицы* , являющиеся элементами, определяя такие законы или правила, как "постоянство точки зрения", "перспектива", "видимые размеры", "организация светотени", "отсутствие цвета", "ускорение", "включение стопкадров" и "фокусировка". В общем и целом он образовал двадцать подобных единиц и был вынужден признать, что их можно найти еще сотни.

В 1960 году Кракауэр*2 также сделал попытку сформули-

^Арнхейм Р. Кино как искусство. М., Искусство, 1960. ^Кракауэр З. Природа фильма. М., Искусство, 1974.

==149

ровать определения некоторых структурных и упорядоченных единиц, и, хотя его единицы и отличались от единиц Арнхейма, они следовали тому же принципу. Он перечислил множество "подъединиц" и сгруппировал их в пять обособленных единиц: "непоставленное", "непредвиденное", "бесконечное", "неопределенное", "поток жизни". Славко Воркапич*в цикле лекций о кино, прочитанных в 1965 году в Музее современного искусства, описал киноэлементы (хотя и не называя их элементами) следующим образом: "Кино можно определить как искусство, состоящее из кинестетических, непроизносимых и трансцендентальных единиц." Он имел в виду, мне кажется, искусство, состоящее из единиц движущихся, передаваемых и словесно невыразимых.

Перечисленные выше формулировки обладают несколькими основными недостатками. Теоретики раннего периода все свои усилия посвящали доказательству того, что кино — "искусство" или может им стать. Хотя они и помогали нам определить некоторые параметры кино, однако всецело занимались описанием таких художественных приемов, как "контраст", "подобие", "параллелизм" Пудовкина, "непоставленное", "неопределенное" Кракауэра и т. п. Это была скорее ограниченная полемика, нежели научный анализ.

Проблема основного знака остается сложной и, вероятно, может быть разрешена самыми разнообразными путями в зависимости от того, как и с какой целью режется кинопирог. Четкое использование таких единиц, как "сцена", "неопределенное", "повествовательное", может оказаться полезным для драматической, философской или литературной критики, но пока еще они остаются слишком широкими, чтобы быть основными в нашем понимании. В настоящий момент предложенный Эйзенштейном "кадр" кажется наиболее разумной основной единицей, не только потому, что большинство кинематографистов строят фильмы кадрами, но и потому, что кадр можно достаточно точно описать и оперировать им в самых разнообразных, но контролируемых вариантах. Кадр используется как главная конструктивная единица не только представителями нашей культуры и людьми, обученными нашей "системе" кинопроизводства, но и, как показали недавние исследования Уорта и Адейра¹*, представители других культур, обученные только технике съемки без всяких правил сочетания единиц, как будто "интуитивно" обнаружили, что кадр оказывается основным знаком в построении их фильмов.

^ o r t h S., A d a i r J. A Report of Research in the Cross-Cultural Aspects of Film Communication. - "American Anthropologist", 69, №1, 1967.

[К оглавлению](#)

Тем не менее предложенная Эйзенштейном обобщенная единица, названная кадром, не учитывает различие, которое необходимо подчеркнуть, если пытаться провести дальнейший научный анализ по предложенным мной направлениям. Кадр оказывается общим обозначением двух типов кадров: "операторского кадра" и "монтажного кадра". Мне хотелось бы предложить более специфическую терминологию, полезность которой станет очевидной в дальнейшем. Назовем кадр вообще, соответствующий тому, что я выше определил как изображение-событие, видеомой[^]. Это и будет основной кинознак. Операторский кадр можно сокращенно назвать кадемой, т. е. киноединицей, образующейся в результате непрерывного действия киноаппарата от того момента, как съемка данного кадра начинается, до сигнала "стоп". Кадема может состоять и из одного кадрика, и из нескольких километров пленки, в зависимости от воли оператора и технических ограничений. Монтажный кадр, или эдема, будет обозначать ту часть кадемы, которая реально используется в фильме.

Кинематографист обладает практически бесконечным набором кадем, которые он может собрать для использования в своем фильме, хотя реально отбирается лишь небольшое количество, при сохранении за собой возможности их самыми разнообразными способами сокращать, монтировать и сочетать. Как общая аналогия, подробнее рассмотренная ниже, отношение эдемы к кадеме то же, что и отношение специфических слов, отобранных для одного высказывания, к общему лексикону, доступному данному говорящему. Ни один говорящий не может в данный момент обладать полным набором слов, и ни один кинематографист не располагает для использования в фильме всеми возможными кадемами. Говорящий отбирает данные словесные знаки по множеству причин, включая правила понимания и представления, точно так же, как кинематографист, исходя из имеющихся у него кадем, образует ту комбинацию эдем, которую, следуя своим правилам понимания и представления, он назовет своим фильмом.

Как голосовые связки, мозг и культурная среда ограничивают производство звуков и их использование, технология кино и психология восприятия и понимания ограничивают пути использования наших кинознаков.

Простая кадема может также рассматриваться (по аналогии с устной речью) как набор звуков, пригодных любому производителю для любого изображения-события. Эдема

l w o r t h S. Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication. - "AV Communication Review", 16, № 2; Idem. Film as Non-Art. "The American Scholar", 35, № 2, 1966.

тогда будет соответствовать тем специфическим звукам, изолируя которые говорящий образует слова, составляющие предложения, параграфы и более крупные единицы.

Отмечая различие между кадемой и эдемой, мы обращаем внимание на некоторые методологические проблемы исследования оперирования кинознаками. Во-первых, рассматривая развитие кино, как исторически, так и индивидуально, в сравнении с естественным языком, мы обнаружим, что переход от больших к меньшим единицам, как от кадемы к эдеме, в чем-то аналогичен процессам, обнаруженным в последних работах по развитию языка¹. Во-вторых, различие между кадемой и эдемой позволяет нам более пристально рассмотреть и сравнить процессы, по которым единицы кино дробятся и организуются кинематографистами, принадлежащими к разным контекстам. Тогда оппозиция кадема/эдема не только будет соответствовать тому, что нам известно о кино, но также и откроет плодотворный путь исследования того, как различные индивиды, группы или культуры организуют изображения-события.

Конечно, кадр — кадема или эдема — является только гипотетической единицей. Вполне возможно, что, извлекая содержание кинознаков, мы пользуемся отнюдь не этой единицей. Возможно, что основной единицей окажется отдельный кадр или что люди реально используют как единицу последовательность эдем. Тем не менее, начиная с определенной единицы, мы уже можем перейти к эмпирическому исследованию, определяющему степень психологической и физиологической истинности наших предположений.

Хотя видема (общее обозначение как кадемы, так и эдемы) и может считаться главной единицей, она может и использоваться по самым разным параметрам самыми разнообразными способами. Например, существуют различные способы сочетания видема и эпизодов. Можно использовать простую "склейку", обрывающую одну видему к началу второй, или же "затемнение" — конец постепенно темнеет до полного исчезновения изображения. Существует еще и "наплыв", когда конец одной эдемы и начало другой переходят друг в друга, делая почти невозможным обнаружение их стыка.

Кроме связок, у кинематографиста есть еще множество различных путей фиксации "реальности", находящейся перед камерой. Создавая фильм, он пользуется знаковыми единицами как материальными предметами, которые он комбинирует, упорядочивает и обрабатывает таким образом, чтобы побудить зрителя связать их в задуманном им порядке для

!S m i t h ^ F., M i l l e r G. A. The Genesis of Language. Cambridge. Mass. M.I.T. Press, 1966.

==152

извлечения смысла¹.

Существует пять параметров, которые, будучи определенными, могут стать исходным пунктом описания структурных элементов киноязыка. Эти параметры формулируются как изображения в движении во времени в пространстве, устанавливаемые в последовательность, включая сверх того матрицы звука, цвета, запаха и других пока неизвестных технических или сенсорных раздражителей.

Под термином "изображение" я имею в виду то, что было названо видимой. В одной из предыдущих статей² я описал параметры времени, пространства и движения и то, как их можно применить для исследования извлечения смысла из эдем, используемых и сочетаемых по этим параметрам с такими специфическими связками, как склейка, затемнение

или наплыв.

Предлагаемые мной единицы являются только основными и никак не исчерпывают ни одну из категорий или уровней анализа, которые могут оказаться полезными. Они скорее послужат трамплином к решению проблемы, возникающей, если предположить, что мы имеем дело с упорядоченной последовательностью единиц. Параллель между "последовательностью знаков, передающих определенное значение", и понятием "язык" слишком очевидна, чтобы ее можно было обойти. Как только мы доходим до утверждения, что наши знаки образуют цепь и что их последовательность влияет на вкладываемый и извлекаемый смысл, мы должны принять во внимание то, что, возможно, это язык.

КИНО, РАССМАТРИВАЕМОЕ КАК ЯЗЫК

При разработке семиотики кино следует быть крайне осторожным, чтобы избежать предвзятости. Самую научную из знаковых дисциплин — лингвистику — следует использовать скорее как веху, нежели как модель.

В прочитанной в 1962 году³ лекции по семиотике Эдвард Станкевич* сделал следующее крайне полезное замечание по поводу утверждения, что правильный путь развития семиотики не- или паралингвистических способов выраже-

^Конечно, следует учитывать специальный, личный и культурный контексты производства и просмотра. Я же подчеркиваю, что специфические кинознаки следует определить прежде, чем их связывать с определенным контекстом. Код всегда существует в пределах контекста, и следует определить и тот и другой, прежде чем изучать их

взаимодействие.

~W o r t h s. Cognitive Aspects of Sequence... •Approaches to Semiotics. The Hague, Mouton, 1964.

[==153](#)

ния заключается в изучении сетей, тотальных систем и конфигураций сообщений: "Мне кажется сомнительной методологическая обоснованность подхода, который не пытается определить процесс общения в понятиях его составных элементов и не может предоставить критериев для их отбора... На мой взгляд, крайне важно исследовать любой коммуникативный процесс и его формы в сравнении с языком, ибо естественный язык есть наиболее полное, многостороннее и организующее средство общения".

Какие проблемы в таком случае встают перед нами при рассмотрении кино как языка, тем более что понятие киноязыка и ранее было свойственно кинематографистам? Многие теоретики (от Эйзенштейна до Базена) в тех или иных случаях пользовались такими выражениями, как "язык кино", "грамматика кино", "киносинтаксис". Мы часто говорим о "языке слов", "языке зрительных образов", "несловесных языках" и т. д. Многие из нас (работающих в кино или изучающих его) как будто разделяют общее стремление облагородить кино, связывая его с этим "наиболее полным, многосторонним и организующим средством общения". Но к сожалению, до самого недавнего времени все эти применения слова "язык" были метафорическими и произвольными. В приложении к кинематографу этот термин редко использовался с целью дать нам соответствующую описательную теорию, позволяющую более полно осмыслить "возможности киноязыка".

Базен¹, Метц² и Пазолини³ (по праву считающийся великолепным кинорежиссером) и члены семинаров Британского киноинститута⁴ недавно начали рассматривать фильмы в теоретических аспектах семиотики де Соссюра, структурализма Леви-Стросса и самых разнообразных лингвистических моделей. Большинство этих авторов внесли свой вклад в выяснение проблем, которые я буду анализировать ниже, но ни один из них как будто не пытался решить проблему семиотики кино как языка с точки зрения тотальной коммуникативной системы.

Многочисленные определения языка бывают самыми разнообразными, от "Язык есть исключительно присущее человеку неинстинктивное средство сообщения идей, эмоций и желаний с помощью системы произвольно созданных символов"⁵

1Э а з е н А. Что такое кино? М., Искусство, 1972.

2М е t z С. Essais sur la signification au cinéma, tome I. Paris, Klincksieck, 1968.

3См. наст. сборник, с. 45.

4W ollen P., Lovell T. Cinema and Semiology. Papers of the British Film Institute Education Department Seminar, 1967.

5S a p i r E* Language. New York, Harcourt, Brace and World, 1921.

==154

до четырнадцати определяющих черт (универсалий) языка по Хоккету*. Некоторые лингвисты специально сводят язык к звуковым знакам; в таком случае "Язык есть система произвольный вокальных символов, с помощью которой члены социальной группы сотрудничают и взаимодействуют"¹. Херрис*² определяет язык как фонетическую речь, имеющую место в пределах языковой общности среди группы говорящих, для каждого из которых данный язык является родным, а поэтому для лингвистов они могут считаться информантами. Он утверждает, что "ни один из этих терминов не может быть строго определен", и это ограничение, с его точки зрения, включает и само слово "язык".

Было бы бессмысленным приводить исчерпывающий список определений или оставлять, по Витгенштейну*, список описаний того, как люди используют слово "язык". Даже беглый взгляд на литературу о языке и лингвистике показывает, что эти употребления

меняются в зависимости от рассматриваемых проблем и следуя общей социологии научного мнения в лингвистике и смежных областях. В последние годы значительное количество исследований основывалось на определении языка, данном Ноамом Хомским*, которое как будто может считаться единственным более или менее общепризнанным. "Язык есть набор высказываний (конечный или бесконечный), каждое из которых безусловно и состоит из конечного числа элементов. Все естественные языки как в устной, так и в письменной форме соответствуют этому определению, так как каждый естественный язык обладает конечным числом фонем (или букв алфавита) и каждое высказывание может быть представлено как конечная последовательность этих фонем (или букв, хотя самих высказываний бесконечное множество). Основная цель лингвистического исследования данного языка "я" состоит в отделении грамматически правильных последовательностей, являющихся высказываниями "я", от грамматически неправильных последовательностей, не являющихся высказываниями "я", и изучении структуры последовательностей грамматически правильных. Грамматика "я" является тогда механизмом, порождающим все грамматически правильные последовательности "я" и ни одной неправильной. Единственный способ проверки предлагаемой для "я" грамматики состоит в определении того, будут ли порождаемые ею последовательности на самом деле грамматически правильными, то есть прием-

^turtevant E.H. An Introduction to Linguistic Science. New Haven, Yale University Press.

Harris Z. Structural Linguistics. Chicago, University of Chicago Press, 1960.

[==155](#)

лемыми для любого носителя языка, и т. д."1

Это определение включает четкое отграничение языковых свойств от других форм общения и речи, которые не могут быть названы языком, и может быть применено к несловесным способам выражения. Было бы плодотворным проверить, являются ли некоторые из этих терминов и понятий применимыми к кинознакам, видемам.

По Хомскому, (1) должен существовать набор правил, по которым (2) носитель языка строит высказывание, которое (3) может быть грамматически правильным или неправильным; и (4) носитель языка действительно существует. Поэтому, используя правило (1), лингвист или машина могут составлять высказывания, грамматичность которых (3) носитель языка (2) может как-то оценивать. Лингвисты могут также использовать определенные правила для суждения о грамматичности высказываний носителя языка.

Поэтому система общих значений семиотики кино необходимо должна будет включать такие общепризнанные понятия, как правила, носители языка и грамматика. Хотя в приведенном выше определении Хомского и не упоминается словарь, но есть открыто не сформулированное аксиоматическое правило, утверждающее, что существует словарь, в пределах которого данные правила остаются в силе, то есть что носители языка обладают конечным набором знаков, относительно которых существует договоренность об их определенном значении.

Рассмотрим некоторые из этих положений в их отношении к кино. Во-первых, словарь. Это необходимое дополнение к словесному языку. Раз фонетические знаки произвольны и "искусственно созданы", новый член языковой общности не может достичь их понимания, не будучи обученным, а поэтому и необходим устный или письменный словарь. Видеомы, однако, не произвольны и не "искусственны", а скорее являются заменителями² или механическими репродукциями предметов, существующих в реальном мире. Они иконичны в противовес неиконичным словам. Хотя число возможных слов в принципе бесконечно, но и образование единого значения, так же как и степень полезности неограниченного набора словесных знаков, в конечном счете ограничивает размеры словаря любой языковой группы. В разработке и использовании иконических знаков подобных строгих ограничений нет. Если рассматривать кадему как основную единицу, то очевидно, что кинематографист располагает неограниченным их на-

[^]C h o m s k y N. Syntactic Structures. The Hague, Mouton, 1965. [^]G o m r i c h E. H. Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form, Aspects of Form. London, Lund Humphries, 1951.

==156

бором. Может быть, практически тяжело собрать кадемы, заснятые в значительно отдаленных или же трудно достижимых местах, но даже в одной комнате выбор пригодных для использования кадем оказывается невероятно грандиозным.

В некоторой степени значение кадем на определенных уровнях менее точно, нежели общность значения словесных знаков, так как сама произвольность словесных знаков делает необходимым точное определение. С другой стороны, природа обобщенного единства иконических представлений облегчает процесс всеобщего узнавания. В терминах развивающегося процесса, позволяющего людям общаться друг с другом с помощью знаков (ведь чтобы обучиться использованию специфического набора произвольных словесных знаков, называемых языком "я", необходимы и определенный уровень социального развития, и высшая степень биологической зрелости), становится очевидным, что знаки-представления узнаются и кодируются биологически ранее, а соответственно и более универсально.

В некотором смысле отвергнутая теория фонемного символизма*, которой пытались объяснить развитие языкового лексикона, вполне могла бы при соответствующем изменении и применении к области иконического символизма послужить обоснованным объяснением нашей способности значительно быстрее и с меньшими усилиями овладеть изобразительной системой общения, нежели употреблять словесные знаки.

В "Основах теории знаков" Моррис¹ определил три аспекта семиотики: прагматику, синтактику и семантику. Прагматика - "часть семиотики, изучающая истоки, использование и эффект знаков в пределах общего поведения их интерпретаторов"; семантика имеет дело со "значением знаков и поведением интерпретатора, без которого значения нет"; синтактика исследует "сочетания знаков и способы их сочетания".

Тогда можно сказать, что лексические свойства кадем представляют собой аспект и семантики и прагматики, в то время как проблемы, связанные с грамматикой и правилами, составляют область синтактики. По-моему, эти разграничения менее плодотворны методологически, чем теоретически. Они напоминают мне о различных аспектах знаков, но мало что дают в области методов проверки и описания. Именно в по-

im o r i s C. Signs. Language and Behaviour.

==157

добных случаях следует обратиться к методологии лингвистики. Например, метод "сходного" и "отличного", применяемый при опросе информантов относительно их суждения о знаках, может найти применение при сравнении кадем с эдемами или эдем с кадемами, к которым применяются различные операции во времени, пространстве и движении. Было бы интересно установить, на каком именно этапе одна видема воспринимается как отличная от другой.

Все это, конечно, определяет почти аксиоматический аспект языка. Обратимся к следующим необходимым, если и не достаточным, элементам языка: правилам и понятию грамматической правильности.

Кинематографисты давно создали то, что можно было бы назвать "правилами создания фильма" или "правилами монтажа". Такие правила, как "за общим планом всегда должен следовать крупный", или "никогда не меняй точку зрения более, чем на 180°", или "всегда показывай движение предмета непрерывно (не разрывай его)", отнюдь не соответствуют тому, что лингвисты называют законами языка, а психологи подразумевают под упорядоченным поведением. Предыдущие примеры киноправил скорее являются запретами или рекомендациями кинематографистам, нежели заключениями относительно того, каким образом кодируется и декодируется общий и единый смысл видема. Чтобы выяснить, обладает ли кинематограф теми структурными правилами, на которые ссылаются лингвисты, нам надо будет задать себе вопросы следующего рода. Если я воспринимаю видему А, а затем также воспринимаю видему В, что заставляет меня определить, что это А и В или даже Х? (Я, конечно, могу установить связь А и В простым сложением АВ, но тогда окажется исключенным принцип умножения смысла.) В рассматриваемой последовательности различных видема может ли мне что-нибудь позволить или помочь извлечь из них смысл, будь то последовательность или операции, производимые над самими элементами, независимо от семиотического содержания каждого из них в отдельности. Последовательность видема можно рассматривать как применение к эдемам ряда синтаксических операций. Само по себе это не предполагает существования кода, набора правил или грамматики, но это дает возможность проверить явления зрительной коммуникации на их наличие или отсутствие.

Упорядоченная последовательность есть метод, с помощью которого человек придает смысл отношению нескольких информационных блоков, причем метод, отличный и от серии, и от рисунка. В том понимании, которого я придерживаюсь в данной статье, последовательность есть сочетание, произвольно применяемое для сообщения значения скорее,

чем упорядоченности более чем одного изображения-события, и обладающее свойством передавать смысл через посредство самой последовательности в той же степени, как и с помощью отдельных элементов этой последовательности.

Последовательность изображений-событий есть произвольное упорядочение эдем, с помощью которого передается чувство-озабоченности, содержащееся в сюжетном-организме.

Это понимание последовательности как произвольно подобранных и связанных во времени изображений-событий, содержащей смысл скорее, чем порядок, отнюдь не должно выявить различие между сновидением и фильмом или между сознательным и подсознательным отбором, а прежде всего исключить упорядоченность, которую бы установил слепой или зрячий, но не смотрящий человек, соединяющий несколько эдем.

Например, мы можем обнаружить несколько интересных аналогий с тем, как рассматривается последовательность в математике. Во-первых, обратимся к закону коммутации, по которому $AB=BA$. Если теперь предположить, что А и В обозначают представляющие нечто эдемы, то, рассматривая промежуточную операцию как "сложение" или "умножение", можно задать себе вопрос, насколько смысл, извлекаемый зрителем из АВ, обладает свойством коммутации. То есть будет ли для зрителя смысл последовательности АВ тем же, что и смысл последовательности ВА?

Если мы теперь обратимся к правилу сочетания, по которому $A+(B+C) = (A+B)+C$, то также можем найти много параллельных структур в "языке" кино. Рассматривая буквы А, В и С как знаки эдем и не обращая внимания на плюсы, мы можем задать себе вопрос, какие свойства киноязыка заставляют зрителя устанавливать связи типа $A+(B+C)$ или $(A+B)+C$.

Если закон коммутации применим к киноязыку, значит, неверно утверждение, что от изменения порядка эдем меняется смысл. Или можно задать себе другого рода вопрос: существует ли способ построения последовательности трех эдем, при котором зритель бы мысленно заключил две в скобки?

Существуют ли в визуальном "языке" какие-либо знаки, соответствующие скобкам письменного языка? Было бы интересно порассуждать о возможностях существования в киноязыке знаков, заставляющих нас извлекать значение "плюс", "против", "с", "отдельно" и т.д.

Сразу становится очевидной роль таких операций, как затемнение и наплыв, и я собираюсь по описанию этих знаков, сигналов или правил оценить их смысловые возможности в семантическом и, может быть, синтаксическом поле.

^

К АУА^

Для конкретной иллюстрации этих вопросов для начала представим себе последовательность, состоящую из трех эдем — ребенок, мать, отец. Могут ли эти три эдемы сочетаться в последовательности таким образом, чтобы зритель мысленно заключил в скобки две из них? Позволяет ли что-нибудь в "языке" кино представить себе: (ребенок и мать) — и отец? Или ребенок - (мать и отец) ?

В этом почти что свехупрошенном наборе трех эдем коренится суть проблемы правил естественного языка. Лингвист достаточно точно может нам объяснить, почему "Человек кусает собаку" обозначает нечто отличное от "Собака кусает человека". Но и лингвисту уже куда более трудно объяснить, почему "Джон играет в гольф" грамматически правильно и достаточно понятно, в то время как "В гольф играет Джон", хотя и грамматически правильно и понятно, но сложнее для восприятия, а "Джон играет в привилегию" и вовсе бессмысленно!.

В кино же мы не только не уверены в относительном различии в прочтении знаков эдем АВС и эдем СВА, но и не умеем измерить эти различия. Опять-таки возможно, что методы лингвистики и других общественных наук предложат некоторые методологические решения, если нам удастся четко сформулировать сами задачи.

При интерпретации иконических знаков не существует самого понятия "грамматичности". Насколько нам известно, человек — единственное животное, считающее зрительные изображения истинными. Мы говорим: "Это - мужчина", или "Это — дом", или "Я не знаю, что это такое". И тем не менее мы никогда не утверждаем, что эта картина, эдема или фильм грамматически правильны. Во всяком случае, в настоящее время подобное суждение не является присущим сколько-нибудь большому количеству кинозрителей.

Одна из причин исследования кино как семиотической системы состоит в том, что оно еще очень молодо исторически и его правила еще относительно несформированы. Вполне возможно, что так дело обстояло и в ранние периоды развития словесного языка. С течением времени нам, возможно, удастся установить более четко определенные правила и грамматические ограничения в кино. В этом случае, и если нам удастся исследовать сам процесс развития, может быть пролит свет и на процессы с человеческого мышления, обусловившие и лингвистическое кодирующее поведение.

Существуют некоторые данные^, по которым дети начина-

^Подробнее об этом см.: Ч о м с к у N. Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Mass. M. I. T. Press, 1965.

2\$ m i t h F., M i l l e r G. A. The Genesis of Language.

ют изучение языка отнюдь не с того, что мы могли бы назвать правилами взрослой грамматики. Первые (и некоторые современные) исследователи развития языка предполагали, что дети обучаются новому языку, подражая речи взрослых, которую слышат вокруг, находясь в своего рода сложной оперативно-обусловленной ситуации, подобной описанной Моррисом, и что у детей вплоть до двенадцати-пятнадцати месяцев нельзя обнаружить внутренней схемы речи. Некоторые такие схемы, обнаруженные ранними исследованиями, были отвергнуты как дурные подражания или ошибки, заимствованные у взрослых. Сейчас же кажется достаточно очевидной возможность того, что при изучении языка дети основываются на определенной схеме, наборе правил, которая, по Брауну, МакНилу¹ и другим, является внутренней врожденной биологической функцией человеческого мозга. Было доказано, что при обучении языку дети делают другие "ошибки", нежели взрослые, речь которых они чаще всего слышат. Вместо этого они делают свои собственные "ошибки", следуя определенному набору правил, которые как будто являются общими для всех детей, независимо от их языка.

Эти исследователи обнаружили, что вначале ребенок пытается построить словарь из набора отдельных произносимых им слов. Это простое слово или голофрастическое высказывание* является функциональным эквивалентом предложения взрослой грамматики. Говоря "вода", ребенок может иметь в виду и "Это - вода", и "Дай мне стакан воды", и "Я только что выпил воды", и "Где океан?", и "Я хочу в воду поплавать". Это голофрастическое высказывание обладает множеством значений, ограниченных только известными нам обстоятельствами, при которых оно было произнесено.

Следующий этап этого развития наступает, когда ребенок начинает понимать разницу между словами и постепенно устанавливает их более сложные различия. Сначала он распределяет все свои слова на два класса, названные Брауном определениями и существительными, Мак-Нилом - стержневым и открытым классом*. Так как теория стержневого-открытого класса кажется более непосредственно приложимой к кино, к ней я и обращаюсь. Ребенок произвольно отбирает некоторые слова из выученного им запаса и рассматривает их отдельно. Например, из набора слов: это, то, рука, ребенок, куклы, красивый, желтый, иди, делал — ребенок выделит "это" и "то" и начнет образовывать выражения типа: это рука, то рука, это желтый, это иди и т. д. В другом случае он выберет стержневым словом "все ушли" и, отбирая слова из своего открытого класса, получит предложения типа "все ушли ма-

Idem.

11-

мочка", "всеушли мальчик", "всеушли желтый" и т.д.¹

И только после того, как он овладеет этой конструкцией, ребенок начинает успешно различать то, что мы называем существительными, прилагательными, определениями, глаголами и т. д. Именно потому, что на каком-то этапе ребенок может сказать "Я идил" вместо "Я шел", мы можем обнаружить инстинктивное стремление устанавливать правила языка. Его "ошибка" на самом деле таковой не является, она есть результат незнания исключения из правила, по которому сам по себе суффикс "л" является признаком прошедшего времени глагола.

Попробуем сравнить это положение с тем, что можно назвать развивающейся схемой кино. Первые "фильмы" — кадр поцелуя, поезда, прибывающего на станцию, матери, купающей ребенка, — могут служить примерами голофрастических конструкций. Поцелуй тогда был недифференцированной кадемой. Как утверждал Леопольд* относительно звуковой речи: "Первоначально слово обладает определенным смыслом и плохо определенной ценностью. Оно отсылает к огромнейшему комплексу, как фактическому, так и эмоциональному, его фактические и эмоциональные компоненты лишь постепенно определяются, находя выражение в серии лексических и синтаксических запретов". В связи с этим Мак-Нил делает следующее заключение: "Поэтому некоторая степень семантической неопределенности и не требует доказательств".

Отметьте здесь сходство с изложенной мной ранее моделью чувства-озабоченности. Как будто в ранний период кинематографист пытается передать свое чувство-озабоченности непосредственно в одном изображении-событии — простой кадеме, — и это становится целым фильмом. Было также отмечено, что эти ранние голофрастические высказывания, видимо, были непосредственно связаны с действиями и лишь неопределенно отмечены эмоциональными обертонами. Как будто все лингвисты, изучающие развитие языка, согласны с тем, что эта голофрастическая речь обладает тремя сплетенными функциями. Она связана и часто совмещается с действием, выражает эмоциональные и побудительные стимулы ребенка и обычно называет вещи. Эта совмещенность кажется характерной и для недифференцированной кадемы. Замечание де Лагуна² о голофрастических словах читается почти как совет опытного кинематографиста новичку: "Слово ребенка (ваша первая кадема) неточно и неопределенно обозначает предмет с его интересными свойствами и теми действия-

¹ Данные приводятся по: M e n e i I D. Developmental Linguistics. The Genesis of Language. 2idem.

ми, которыми он обычно сопровождается в жизни ребенка (в вашей жизни). Именно потому, что слова ребенка (начинающего кинематографиста) сами по себе столь нечетки,

определять в каждом данном случае их смысл могут только данное окружение и контекст (окружающие эдемы последовательности) ".

По мере того как создающий однокадеменные фильмы кинематографист стал более изощренным в использовании своих знаков и по мере развития техники, он понял, что может комбинировать эдемы, составляя более длительные тексты. Первоначально эта комбинаторная способность использовалась только для съемок связанных действий, которые нельзя было заснять одной кадемой. Например, Портер в 1902 году создал новаторский фильм* с помощью всего трех кадем. Первая кадема показывала группу пожарников, спускающихся по шестам из своих помещений и садящихся в пожарный фургон; следующая кадема фиксировала лошадей и фургон, мчащийся по улице; и, наконец, на последней можно было увидеть прибытие пожарников на пожар и его тушение.

Процесс развития мог бы быть представлен приблизительно следующим образом: кинематографист имеет в своем распоряжении один знак - одну кадему - в той форме, в какой она выходит из киноаппарата. Он контролирует ее содержание, направляя камеру определенным образом, а ее длительность — решением включить или выключить аппарат (или знанием о том, сколько имеется в наличии пленки для съемки одного кадра). На более поздней стадии он понимает, что может соединять кадему, останавливая камеру и вновь включая ее, то есть снимая последующее изображение на ту же катушку пленки, продолжая в том же духе, пока пленка не кончится. Он показывает подряд эти несколько кадем в той форме, в которой они были засняты, и это образует его фильм. Возможно, именно так и поступил Портер. Во всяком случае, так наверняка поступает подавляющее большинство сегодняшних кинолюбителей.

Следующий этап наступает, когда осознают, что не все отснятое (все кадемы или полный словарь) необходимо для фильма. Что-то можно отбросить как "неприемлемое" или "ненужное". В случае с начинающими это могут быть кадры передержанные, смазанные, нерезкие или "некрасивые". И тогда кинематографист осознает пользу монтажа. Он может склеить два куска пленки, отбрасывая все то, от чего сам отказывается.

Следующий шаг обнаруживает делимость кадемы и появление эдемы. Это, возможно, соответствует установлению и узнаванию единиц, когда голофрастическое высказывание "всеушли" делится на "все" и "ушли", или же это может

и*

[==163](#)

быть началом определения простейших стрежневого и открытого класса эдем.

Кинематографист понимает, что не только не каждая эдема необходима, но и не все в каждой кадеме необходимо. Рассказывая свою историю, он может использовать части кадем. До сих пор режиссер так и не научился менять исходный порядок кадем. Как

ребенок, который учится говорить, он способен лишь на одно нововведение за раз, пока перерабатывая кадемы в эдемы, но все еще в порядке их съемки.

Тогда следующий шаг логично себе представить как развитие какого-то примитивного "синтаксического чувства". У меня нет никаких конкретных фактов, по которым можно было бы доказать, что эти шаги следуют друг за другом в том или ином порядке, но само понятие последовательности включает несколько обособленных сторон. Возможно, первым будет то, что кадемы могут сочетаться в последовательности, отличной от порядка их съемки, второе — несколько эдем из любой простой кадемы могут быть использованы для изменения других кадем. Само представление о том, что кадема детали "ноги идущего человека" может быть разрезана пополам и приклеена с двух сторон к эдеме общего плана того же идущего человека, может послужить разработке простой синтаксической структуры, определяющей предмет "идуший человек".

Следующие шаги касаются тех параметров, по которым кадемы и эдемы передают "смысл", — их длительности, момента появления, пространственного построения (общий или крупный план и т. п.), и их семантического содержания. И может быть, именно на этом этапе "недифференцированная кадема приобретает данное окружение и контекст, определяющие в данном случае их смысл". И здесь тоже может быть обнаружена развивающаяся семантическая последовательность, по которой кадемы сначала объединяются по признакам местонахождения, причинности, представления, иконичности или ассоциативности.

Не вдаваясь в детали истории кино, кажется тем не менее возможным ее объяснение с точки зрения подобного развития.

Скорость этого гипотетического развития была проверена на опыте с индейцами племени "навахо"*; проведенном автором¹ и Джоном Адейром. Шесть молодых двуязычных индейцев, в различной степени знакомых с кино (трое мужчин и три женщины), и одна менее приобщенная к культуре 55-летняя женщина, говорящая только на языке "навахо" и, очевид-

!У о г т h S., A d a i r J. A Report of Research in the Cross-Ciiltural Aspects of Film Communication; Idem. Navajo Film-makers.

==164

но, не видевшая ни одного фильма, были обучены съемке и монтажу новых 16-миллиметровых фильмов. Большинство накопленных нами фактов должно было показать, каким правилам следовали индейцы и насколько далеко они могли пройти по этому пути развития. То есть на каком этапе они начинают разбивать кадемы на эдемы? Какие эдемы служат определителями других? Какие кадемы используются полностью и какие дробятся? Насколько комплексную и предсказуемую структуру разрабатывает индивидуально каждый индеец и каким правилам они, вероятно, следуют все? Соответствуют ли они нашим "правилам" или же отличны от них?

На данном этапе рассмотрения было бы полезно описать некоторые из первых фильмов индейцев, длившихся одну минуту и сделанных после трехдневного инструктажа по механизму кинокамеры. Майк сказал, что хочет заснять фильм о дереве "пиньон". Он хотел показать, "как оно растет". Он нашел росток пиньона, заснял его, затем нашел росток чуть побольше и т. д., пока не получил серию из семи кадем на одном отрезке пленки; последняя из них показывала взрослое дерево. Я предполагал, что на этом он и закончит, но он продолжил, сняв мертвое дерево с оставшимися листьями, потом упавшее дерево, а затем несколько мертвых веток, орех пиньона, и закончил кадром того же ростка, с которого начал.

Когда фильм вернулся из лаборатории и был показан группе, мы заметили несколько изумленных взглядов. "Фильм" состоял из 12 кадем, начиная с кадра ростка пиньона, продолжаясь в описанной выше последовательности и заканчиваясь еще одним кадром ростка, уже использованного в первой кадеме.

Хотя Майк и остальные не могли четко объяснить причины их удивления при просмотре этого первого опыта, позже Майку удалось сформулировать свои трудности. Он заснял последовательность деревьев в определенном порядке, образовавшем последовательность кадем. Эта последовательность и ее семантическое содержание, с его точки зрения, должны были передать смысл: "Как растет дерево пиньон". А вместо этого, так как все изображения были сняты в одном пространственном отношении к размеру экрана — то есть он снимал все деревья, как маленькие, так и большие, крупным планом (они заполняли весь экран), — ему не удалось передать сам процесс роста, обнаруживающийся, только если что-то маленькое становится большим. Так как все изображения — показывавшие и "реально" большие вещи и малые — были зафиксированы таким образом, что они казались одного размера по отношению к размеру экрана, их репрезентативное или иконическое свойство "величина", являющееся

[==165](#)

существенной семантической чертой кадем, оказалось утерянным. Тем не менее в своих дальнейших киноопытах Майку удалось овладеть пространственными семантическими элементами с помощью достаточно простого синтаксического построения.

В другом случае, на примере Джонни, нам удалось обнаружить факты, подтверждающие возможность независимого открытия того, что можно было бы назвать отношением определение-предмет.

Джонни сказал, что хочет снять "картину" о лошади. Получив разрешение хозяина лошади, привязанной около перекупочного пункта, Джонни начал снимать "фильм" о лошади. Для начала он начал рассматривать лошадь через объективы камеры с различным фокусным расстоянием. Оставаясь на одном месте, в одном пространственном отношении к лошади, он пытался "видеть" ее с различных "расстояний", которые допускали разные объективы. В конце концов он сказал мне, что будет снимать "куски лошади", чтобы, "увидев мой фильм", можно было узнать лошадь "навахо". Он заснял около 10 крупных

планов головы, глаз, хвоста, полового органа, ног и т. д. Каждый кадр он выбирал после минутного размышления, работал спокойно, задавал мало вопросов, аккуратно определяя экспозицию и расстояние. Проработав около 20 минут, он стал чаще на меня поглядывать, не поворачивая каждый раз голову, а быстрым и специфическим для навахо поворотом зрачка. Потом он сказал: "Мистер Уорт, если я покажу куски этой лошади, а завтра сниму целую лошадь на празднике — или много лошадей, могу ли я их склеить вместе, и будут ли люди думать, что я показываю куски всех лошадей?"

Скрыв свою заинтересованность, я спросил: "А вы как думаете?" Джонни немного подумал и ответил: "Мне надо будет еще это обдумать, но, по-моему, в кино всегда так бывает". Я спросил: "Что такое?" — и Джонни ответил: "Когда клеиваешь куски лошади между изображениями целой лошади, люди думают, что это части единой лошади".

Я упоминаю эти случаи по нескольким причинам. Во-первых, трудно определить, откуда Джонни "узнал" это правило. Во-вторых, откуда бы он его ни узнал, Джонни через два дня уже "знал", что при некоторых обстоятельствах люди прочитывают крупный план как определитель общего, а Майк, как и другие наши ученики, "интуитивно" знал, что та последовательность кадем пиньона, которую он составил, не передает идею роста.

За два месяца каждый из этих индейцев, включая 55-летнюю женщину, не говорившую по-английски и утверждавшую, что она никогда ранее не видела фильмов, делали филь-

==166

мы длительностью до 22 минут, используя как простые, так и сложные структуры эдем в запланированной последовательности, необходимо не связанной с порядком их съемки. Мы изложили результаты этого исследования в другой публикации и там детально рассмотрели многие из использованных индейцами правил, которые мне казались попросту "неверными".

Это приводит меня к последнему из свойств языка, уже упомянутому ранее в определении Хомского, свойства, которое как будто ушло от внимания большинства исследователей, пытающихся найти соответствия между кинематографом и естественным языком. Это понятие "носителя языка" или "языковой общности". С точки зрения лингвистов, только носители языка могут нас информировать о правилах и грамматике языка и только на носителях языка мы можем проверять наши реконструкции правил его языка или языка вообще. Хотя лингвист и носитель языка могут совмещаться в одном лице (а в школе Хомского так чаще всего и бывает), это все-таки предполагает доказуемость того факта, что существует единый набор произвольных знаков и набор правил их использования, известных всем членам группы. Существует ли подобное положение в кино? Кто является носителем языка? Если идти далее в этом направлении, то нам неизбежно придется спросить: "Существуют ли разные языки кино?", когда мы еще даже не были в состоянии определить, существует ли один язык кино? Конечно, пока еще мы можем обойти наиболее затруднительные части вопроса, предположив, что существует один универсальный "язык" кино, основанный на общей для всех людей способности узнавать и кодировать иконические изображения. Это может оказаться плодотворным, так как даст нам возможность начать исследовать универсалий и различия во вкладывании и

извлечении смысла кинознаков среди представителей самых разнообразных культур и естественных языков.

Некоторые концепции, заимствованные из лингвистики и теории коммуникации, которые многими из новейших исследователей признаются полезными при анализе кино с точки зрения семиотики, непосредственно связаны с понятием языковой общности. С этой точки зрения первой и наиболее часто упоминаемой оказывается трихотомия де Соссюра: язык — языковая деятельность — речь. Хотя она и позволяет разграничить то, что Хомский называет глубинной структурой* или теорией языка, поверхностной структурой или теорией языка "я" и конкретным проявлением, это деление главным образом ставит те же вопросы, которые были нами рассмотрены выше. Оно предполагает существование набора правил не только для высказываний единой общности,

==167

но и другого набора правил, для всех высказываний, которые дают возможность образовать или трансформировать высказывания любой общности.

Различие язык-речь в высшей степени очевидно для естественного языка. В последние годы, переведенное в понятие компетенция-употребление*, оно привело к двум различным методам и группам проблем для исследования. Если подобно Хомскому и его последователям направить свои усилия на обнаружение правил способности, следует заниматься скорее тем, что люди могут сказать, нежели тем, что они реально говорят, и почему они это говорят. При рассмотрении правил способности в кино в настоящее время мы найдем только рекомендации и запреты оценочного характера. Мы обнаружим, что некоторые зрители и некоторые кинематографисты утверждают, что отдельные вещи "неверны" или "грамматически неправильны". Используя этот метод, нам следовало бы объявить каждую группу языковой общностью. Эти группы — режиссеры подпольного кино, голливудские режиссеры, "новая волна", документалисты-телевизионщики или представители "синема-верите" — на самом деле редко пользуются словами "неверно" или "грамматически неправильно". Они скорее назовут другие фильмы скучными, неинтересными, эстетически плохими, старомодными, мещанскими, примитивными и т. д. До сих пор о фильмах редко судили иначе как на оценочно-этическо-эстетической основе. Классическим текстом ~ который даже в применении к словесному языку не дает бесспорных результатов - было бы нечто подобное двум кинопоследовательностям, соответствующим примерам Хомского: 1. Бесцветные зеленые идеи яростно спят.

2. Яростно идеи спят зеленые бесцветные.

Нам пришлось бы найти кинопоследовательность, которую мы могли бы считать бессмысленной, но правильной и бессмысленной, но не правильной. Мне кажется, что в настоящее время подобное различие, различие грамматической правильности и осмысленности на основе двоякого суждения типа да-нет, не может служить для соответствующего суждения о кинознаках. Это может быть и не лучший метод для словесного языка, но рассмотрение этого аспекта увело бы нас слишком далеко от тематики данной статьи. Без определенного словаря, которого в кино никогда не будет, кроме как в специальных случаях, ясные двоякие суждения, высказываемые о словах, не

могут быть приложимы к кино. Тут мы скорее устанавливаем вероятностные различия, различия по аналогии, зависящие как от личных особенностей, так и от культурной среды. На этом уровне нашего знания разграничение язык-речь, способность-проявление кажется слишком

==168

жесткими для применения к процессам кодирования и декодирования кинознаков.

Вышеназванные типы фильмов — новая волна, подпольное кино, Голливуд и т. д. - оказываются более родственными тому, что можно назвать стилистическими различиями. Мы гораздо чаще говорим о различиях между фразами Генри Джеймса и Эрнеста Хемингуэя или Аллена Гинсберга и Роберта Лоуэлла*, чем между любым стихотворением, написанным по-английски, и любым стихотворением, написанным по-французски. Конечно, английский язык накладывает некоторые стилистические ограничения, так же как ручная камера накладывает ограничения технические и концептуальные, но все это очень далеко от того типа правил, которые мы имеем в виду в отношении словесного языка. И все-таки существуют обоснованные и проверяемые стилистические принудительные ограничения, связанные с культурой и со средой вообще, которыми можно объяснить ряд явлений, подобно тому как знание об особенностях техники использования резца при работе с камнем объясняет, почему латинская буква U в ранних надписях на камне выглядела как V.

Пазолини! было недавно выдвинуто понятие стиля без общепринятой (в пределах языковой общности) грамматики. Он считает, что для фильмов вообще характерно понятие стиля, а каждый фильм по мере своей протяженности сам строит собственную грамматику. Интуитивно это предложение кажется более близким к истине. Тогда различия между фильмом, созданным в стиле Эйзенштейна (со множеством упорядоченных коротких эдем, образующих последовательность по принципу "столкновения") и, скажем, Годара, который часто отказывается прерывать сцену, разрывая действие на фрагменты, будет скорее стилистическим, нежели грамматическим. Тогда специфическую обработку эдем и параметры, по которым они обрабатываются, присущие всему, фильму, мы будем называть его собственным набором правил, с помощью которых путем текстуального анализа нам удастся проверить правильность извлечения нами смысла. Возможно, что со временем эти частные "грамматические средства" станут общими для достаточно больших групп, чтобы взять на себя роль и формообразующий статус грамматики. Тогда зритель сможет сказать: "Ах, да, этот фильм сделан на языке Голливуда, но режиссер или монтажер использует язык грамматически неправильно". Нечто подобное может, конечно, получить развитие в достаточно ограниченных областях, но я подозреваю, что наши суждения будут скорее следовать принципам поэтики, нежели грамматики. Мы будем узнавать ямбический пен-

ист. наст. сборник.

==169

таметр, но позволим ломать размер для достижения определенного эффекта, не называя это грамматически неправильным. Это ощущение будет аналогичным восприятию неправильных с точки зрения грамматики поэтических строк. В нашей кодирующей или извлекающей процедуре мы признаем, что то или иное выражение грамматически неправильно, но оно придает, например, ощущение возвышенности или весомости данной единице высказывания. Мы правильно понимаем смысл строки, хотя она и грамматически неправильна, потому что в некотором смысле поэтический стиль заставляет нас принять новый набор правил извлечения смысла. Положение может быть тем же, что и при восприятии неправильной склейки, используемой Годаром для акцента. Мы предполагаем, что он делает это намеренно: правило ему известно, но по определенной причине он отказывается его соблюдать.

В этой связи выявленные Бартом! категории "язык", "стиль" и "письмо"* содержат в себе элементы научного прозрения, применимые и к изучению кино. Барт считает, что и язык, и стиль замкнуты историей и культурой. Язык является носителем своей истории как средства общения и присущего ему словаря "вертикально" во времени. Стиль столь же связан, но "горизонтально", в пределе специфических культур и данного времени. Писатель располагает некоторым выбором в области стиля, меньшим выбором в языке и наибольшим выбором в области письма, кодирования в пределах данного языка и стиля.

В некотором смысле "язык" кино, знание и узнавание эдем фильма является более или менее универсальным для всего человечества. Мы воспринимаем и кодируем аналогические изображения внешнего мира в достаточной степени одинаково. Могут различаться правила кодирования этих изображений, и какие бы мы правила ни обнаруживали, они могут оказаться универсальными для кодирующей системы, покрывающей большое разнообразие стилей.

Поэтому мне кажется, что развитие семиотики кино зависит не от ответа на лингвистические грамматические вопросы, а от определения способности людей извлекать смысл из эдем, представленных некоторыми специфическими способами. Если мы обнаружим правила обработки эдем, не допускающие или крайне затрудняющие вычитывание, тогда нам придется пересмотреть вопрос о глубинной структуре и врожденных реакциях мозга, управляющих нашими привычками в области кодирования в кино и ответственных за его грамматику.

^arthes R. Le degre zero de l'écriture. Vytis, Editions du Seuil, 1953.

[К оглавлению](#)

[==170](#)

Рассмотрим простейшую, но превалирующую среди теоретиков кино полемику. Эйзенштейн предполагал, что, взяв эдему А, сопоставив ее с В, можно заставить аудиторию понять С. Подобное понимание объяснялось его знакомством и с опытами

Павлова в области условных реакций, и чтением работ ранних русских формалистов. Хотя он и не пытался экспериментально проверить свои теории, он следовал им при создании фильмов. Не так давно Базен и его последователи подвергли критике такое понимание стиля в кино. С их точки зрения, сцена или действие не должны разрываться на мелкие кусочки и затем произвольно перерабатываться: разрушение человеческого поведения якобы "неестественно" и не соответствует человеческому восприятию. Если к такого рода критике относиться действительно всерьез, это должно подразумевать, что кинематографисту не удастся в подобной манере передать вложенный им смысл значительной группе людей. "Неестественное" должно означать "непонятное" или, в крайнем случае, менее понятное, чем другие системы, что должно быть экспериментально подтверждено. Предлагаемое Базеном правило использования кинознаков должно формулироваться приблизительно следующим образом: если действие расчленишь на части, мы окажемся менее в состоянии извлечь из него смысл, нежели при его показе в одной непрерывной кадеме.

Очевидно, это можно проверить. Интуитивно это кажется бессмыслицей, скорее похожей на предписание президента академии, нежели на серьезное утверждение относительно реального положения вещей. Но возможно, некоторые случаи расчленения действия или поведения или некоторые сопоставления кажутся менее понятными, чем другие. Кажется разумным предположить, что я могу взять несколько кадем и так их расчленишь, что аудитория уже не определит, что она видит. Но на каком этапе это произойдет? Именно здесь можно было бы обнаружить некоторые правила.

Хохберг¹ в проведенной недавно серии экспериментов в области восприятия обнаружил, что в опровержение существовавшей ранее теории люди могут судить о целом по его частям или "кускам", несмотря на прерывистость процесса восприятия. В этих опытах он использовал невозможную фигуру Пенфилда*. При рассмотрении всей фигуры люди, с помощью которых проводился эксперимент, высказывали суждения, что она невозможна. Затем им были показаны отдельные изображения левой части, центра и правой части фигуры. И все же люди были в состоянии судить о фигуре в

¹ochberg J. In the mind's eye. Address given at the annual meeting of the American Psychological Association Slot. New York, 1966.

[==171](#)

целом, хотя они и видели ее в порядке, с точки зрения Базена, "неестественном". Однако когда центральная часть фигуры была показана несколько раз подряд, удлиняя временной промежуток между изображениями основных для понимания углов, значительно усложнялся сам процесс определения невозможности фигуры.

Для понимания нашей способности кодировать кинознаки было бы крайне важным проводить подобные эксперименты, постепенно усложняя структуру эдем по параметрам времени, пространства, движения, положения и последовательности.

Поэтому мне кажется, что лингвистика предлагает нам некоторые плодотворные для разработки семиотики кино трамплины, но отнюдь не уже готовый набор научных методов, применимых для жизнеспособного исследования кино. Если принять определение языка по Хомскому, то мы будем вынуждены признать, что кино не является языком, что оно не располагает носителями языка и не имеет единиц, к которым бы была приложима та же таксономия значений*, как и к естественным языкам. На данном этапе исследования нашей целью не должно быть изменение определения языка с тем, чтобы оно включало и вероятные правила кино, хотя, возможно, к этому и приведут будущие исследования, но скорее разработка методологии и теоретической основы, которые бы позволили нам с некоторой долей достоверности определить, как и по каким правилам мы вкладываем содержание в кинознаки с некоторой надеждой, что оно будет таким же образом извлечено.

В этой статье я сделал попытку представить некоторые из основополагающих проблем, стоящих перед исследователями семиотики кино. Во-первых, я предложил общее описание процесса кинокоммуникации, который и должна объяснить семиотика. Затем я предложил набор основных единиц, из которых, по-видимому, кинематографисты строят свои зрительные высказывания. В-третьих, я упомянул некоторые проблемы, связанные с использованием естественного языка и лингвистики как парадигм для изучения кино. Ни одно из этих положений не исчерпывало всю сложность проблематики: процесса коммуникации, рассмотренных категорий единиц или концептуальных вопросов анализа кино на лингвистической основе. С моей точки зрения, они могли бы послужить скорее свехупрощенной программой дальнейших исследований, нежели определенными конечными заключениями по рассматриваемым вопросам.

Осталась одна центральная проблема, которую я не могу по крайней мере не упомянуть, хотя и не предполагаю, что она может быть легко разрешена. Это проблема методологии исследования.

[==172](#)

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ В ОБЛАСТИ КИНО

По ряду самых разнообразных причин, социологических или психологических, люди, заинтересовавшиеся кино, обратились к нему в результате исследований литературы, практики различных словесных и зрительных искусств, или из среды философов-эстетиков. С другой стороны, те, кто сейчас заинтересован в развитии семиотики вообще, главным образом являются представителями общественных наук — психологии, антропологии, лингвистики. Эта последняя группа в большей или меньшей степени заинтересована в проверке, научном изложении и теоретическом развитии семиотики в связи с другими научными знаниями о поведении человека. Следует признать, что до самого недавнего времени наиболее интересные, глубокие и прозорливые замечания по поводу того, как функционирует кино, были сделаны представителями первой группы.

Некоторые лингвисты утверждают, что поэтика не может стать областью исследования лингвистов, что она в некотором смысле внелингвистична, будучи набором суждений о языковой деятельности, скорее чем о ее лингвистических особенностях. Тем более семиологам следует избегать слишком тесной связи с лингвистическими теориями, которые могут привести к заключению, что кино не может быть научно исследовано.

Специалист по семиотике кино на этом этапе крайне ограниченного знания о кинознаках должен, как мне кажется, начать с того, чтобы попытаться обнаружить и описать то, что мы метафорически называем киноязыком. Что люди кодируют и декодируют в кино? Интуитивное представление об этом исследователей и кинематографистов прошлого и настоящего обладает значительной ценностью, но пора уже начать его систематизировать и проверять. Эта проверка может осуществляться путем наблюдения и анализа кинопроизводительного и кинопросмотрового поведения или путем контролируемых опытов. Но необходимо в первую очередь провести наблюдения относительно специфических гипотез, проблем или утверждений.

В этой итоговой части я бы хотел представить некоторые проблемы, на мой взгляд, созревшие для непосредственной разработки. Существуют ли специфические группы людей, обладающие набором общих правил, с помощью которых они вкладывают и извлекают содержание кинознаков? Обладают ли индейцы "навахо", как считаем Адейр и я, набором применяемых в кино правил, отличных от свойственных американским горожанам? Являются ли лучшим методом описания этих "киноязыковых" общностей национальные и лингвисти- ^j

[==173](#)

ческие параметры, или же, как доказывают исследования Бэзила Бернштейна, они точнее описываются по кодирующим системам, общим для социально-экономических классов или культурных групп?* Имеем ли мы в кино дело скорее с проблемой понятийного стиля, чем с языком? Подобного рода исследования требуют одновременно и наблюдений, и экспериментов, которые уже проводятся, хотя и в крайне несовершенном виде, в других общественных науках. Одна из причин, по которым специалисты по общественным наукам еще не обратились к кино, в том, что вся его проблематика еще не выяснена.

Другая широкая область возможных исследований открывается при попытке создавать кинофрагменты, систематически их варьируя по описанным единицам и параметрам, проводить испытания, проверяя, насколько наши операции над этими гипотетическими единицами порождают предсказуемые изменения в реакциях зрителей. Если, дополняя, сокращая или переделывая единицы, мы можем сообщать или не сообщать, вызывать или не вызывать, передавать, более или менее точно, то тем самым у нас появится большее доверие к природе и описанию наших гипотетических кинознаков.

Еще одна возможная область исследования открывается при использовании методологии и опыта лингвистики, определяя реакцию на киноединицы с помощью вопросов типа "тот же самый — другой". В данном случае нас интересует не материально, а психологически

другое, отличное, то есть какие операции порождают различия в восприятии и в чем восприятии. В случае естественного языка очень часто бывает, что мы можем определить разницу, например, в произношении одного слова, но на определенном уровне кодирования мы воспринимаем оба варианта как одно слово и определяем, что они отсылают к одному десигнату*, а на другом считаем оба слова разными, по произношению определяя, например, социальное происхождение, областные отличия или уровень образования говорящего. Каковы уровни кодирования различных типов кинознаков? Правильно ли, что последовательность и само изображение отсылают нас к десигнату, а ракурс, освещение и т. д. информируют нас об эмоциональных, социальных и других различиях?

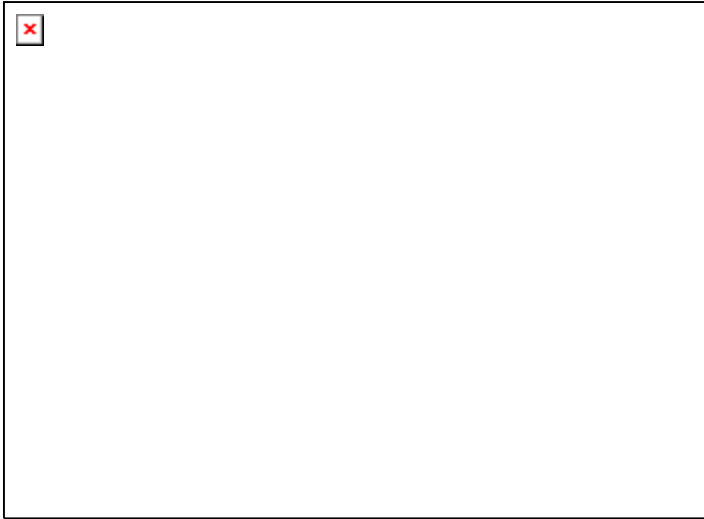
'Если дан набор кадем, будут ли все люди сочетать их по сходным, пусть даже случайным правилам или же будет доказан факт, что существуют различные семиотические общности людей и что различные группы будут (1) создавать разные эдемы из одних и тех же кадем и (2) организовывать их по-разному? В данном случае мы имеем дело со ставшим почти классическим научным опытом в том смысле, что любой результат: различие в том или другом или отсутствие

==174

различий будут в равной степени увеличением нашего знания. Указанная выше процедура могла бы в значительной мере способствовать решению куда более общих проблем человеческого мышления и кодирования, которые трудно поставить на естественном языке, потому что не существует двух языковых общностей, способных обращаться с тем же набором слов с равным представлением об их лексическом значении. Использование иконических знаков, производимых и воспринимаемых практически всем множеством людей, было ранее невозможным. Кинокамера снимает проблему мастерства руки и глаза, необходимых художнику для простого создания желаемого изображения. При наличии киноаппарата для исследования открываются процессы мышления и восприятия иконических знаков.

И опять-таки следует подчеркнуть, что этот список возможных областей исследования не является ни полным, ни специфическим. Он лишь обозначает области необходимой работы и те трамплины, исходя из которых семиотика кино, возможно, станет жизнеспособной. Я намеренно использую слово трамплин, потому что мне кажется, что в настоящее время нам следует искать ту точку, откуда место приземления кажется если не безопасным, то по крайней мере видимым.

1969



==175

Ролан Барт. Третий смысл

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ЗАМЕТКИ О НЕСКОЛЬКИХ ФОТОГРАММАХ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Вот кадр из "Ивана Грозного": двое придворных, помощников или слуг (не важно, если я не блестяще помню эту историю) низвергают золотой дождь на голову юного царя. Мне кажется, здесь можно различить три уровня смысла.

1. Информативный уровень: тут фиксируются все сведения, которые я получаю от декораций, костюмов, персонажей, их взаимоотношений, их места в фабуле, известной мне, хотя и смутно. Это уровень коммуникации. Если бы мне понадобилось проанализировать его, я бы обратился к "первой" семиотике (изучающей сообщение), но об этом уровне и этой семиотике мы не будем говорить.
2. Символический уровень: то есть льющееся золото. Этот уровень сам по себе стратифицирован. Прежде всего в нем заключен референтный символизм, перед нами царский ритуал крещения золотом. Кроме того, здесь присутствует диететический (diegetique)* символизм; это сама тема золота, богатства (предполагаемого), смысловое включение которой мы наблюдаем в данный момент. Имеется еще символизм самого Эйзенштейна, который может быть прочитан, если какой-нибудь критик установит, что у Эйзенштейна золото, или дождь, или занавес включаются в особую, свойственную только этому режиссеру систему замещений и переноса значений. Наконец, символизм исторический, который возникает тогда, когда можно показать еще более широко, чем раньше, что золото функционирует в игре (театральной), в сценографии, в данном случае как элемент, поддающийся психоаналитическому или экономическому толкованию, иначе говоря как элемент, трактуемый семиологически. Этот второй уровень в сумме может быть назван уровнем значения. Его следует анализировать семиотикой более разработанной, то есть "второй", или неосемиотикой, ориентированной не в сторону науки о коммуникации, но в сторону наук о символах (психоанализ, экономика, драматургия).

3. Все ли это? Нет, потому что я все еще не могу оторваться от изображения, еще читаю, получаю дополнительно (хотя мне кажется даже, что он приходит как первый) третий смысл, вполне очевидный, ускользающий, но упрямый. Я не знаю, каково его значение, во всяком случае, я не в состоянии

==176

назвать его, но я хорошо различаю черты, элементы, из которых этот "неполный" знак складывается: излишняя плотность грима придворных - в одних местах слишком грубого, подчеркнутого, в других сглаженного, изысканного: это "дурацкий" нос одного, это тонкий рисунок бровей другого, его вялая белизна, его бледность, прилизанность его прически, смахивающей на парик, ее соединение с гипсовым тоном лица, рисовой пудрой. Я не знаю, является ли прочтение этого третьего смысла обоснованным (если на основании такого прочтения можно уже обобщать), но мне кажется, что его означающее (черты, которые я только что постарался если не определить, то, во всяком случае, описать) имеет некую теоретическую специфику; так, во-первых, оно не может быть смешано с простой репрезентацией этой сцены, оно выходит за рамки простой копии референтной темы, оно принуждает нас к вопрошающему чтению (вопрос именно и касается означающего, а не означаемого, чтения, а не понимания; это нечто вроде "поэтического" схватывания), вместе с тем оно не смешивается также с драматическим смыслом эпизода. Не удовлетворяет меня полностью и констатация, что эти черты отсылают нас к значащему "виду" придворных, у одного — отчужденному, у другого — старательному ("они попросту выполняют профессию придворных"). Нечто в их лицах выходит за рамки психологии фабулы, функции и - чтобы уж все сказать — конкретного смысла. Вместе с тем это нечто не сводится к простому упрямому желанию всякого тела просто утверждать свое бытие.

В отличие от двух первых уровней - коммуникации и значения — данный третий уровень — даже если разговор о нем пока еще слишком смел — назовем уровнем "означивания" (signifiance)*. Это слово хорошо тем, что относится к полю означающего (а не значения) и приводит путем, предложенным Юлией Кристевой (кстати, придумавшей и само слово), к семиотике текста.

Значение и "означивание" — а не коммуникация — единственно интересуют меня в настоящей работе. Я должен как можно более лаконично охарактеризовать этот второй и третий смыслы. Символический смысл (люющеее золото, мощь, богатство, царский ритуал) дается мне в двойном определении: он интенционален (то есть заключает то, что хотел сказать автор) и в принципе его оснащает символом нечто вроде единой общей лексики; этот смысл как бы ищет меня, адресата сообщения, субъекта чтения, этот смысл, исходящий от С. М. Э. и стоящий передо мной, очевидный, несомненный (как, впрочем, и другой), хотя эти очевидности и замкнуты в некой завершенной системе предназначенности. Я предлагаю называть этот полный смысл смыслом естественным (le sens

obvie). Obvius — значит идущий навстречу, а именно так и ведет себя этот смысл, ведь он сам ищет меня; в теологии, как известно. *Le sens obvie* — это тот смысл, "который совершенно естественно открывается духу", и в этом тоже есть связь с нашим смыслом: символика золотого дождя всегда мне казалась "естественно" понятной. Что касается третьего смысла, того самого, что выступает "добавочно", как приложение, которое не всегда легко абсорбируется моим разумом, - смысла одновременно упрямого и ускользающего, исчезающего, — то я предлагаю называть его открытым смыслом (*Le sens obtus*). Это слово легко пришло мне на ум и чудесным образом несет в своей этимологии целую теорию добавочного смысла: *obtusus* означает сглаженный, округленной формы; то есть черты, на которые я указывал (грим, бледность, парик и т. д.), не являются ли они как бы "округлением" смысла — слишком явного, слишком настойчивого? Не придают ли они очевидному значению некую сглаженность, так что оно труднее схватывается, не заставляют ли эти черты скользить мое чтение? Тупой угол больше прямого: в тупом угле более 90 градусов — говорит словарь; третий смысл тоже представляется мне как нечто "большее", чем чистый перпендикуляр рассказа: третий смысл полностью открывает поле значений, то есть делает его бесконечным. Я принимаю даже (относительно открытого смысла) уничижительную коннотацию: он как будто разворачивается вне культуры, знания, информации, с точки зрения аналитической в нем есть что-то обескураживающее. Именно потому, что он открывается в бесконечность речи, он может казаться ограниченным по сравнению с аналитической мыслью. Он принадлежит породе словесных игр, буффонад, бессмысленных трюков, он безразличен к моральным и эстетическим категориям (тривиального, пустого, искусственного, подражательного), он пребывает в области карнавального. Вот почему слово "открытый" подходит здесь наилучшим образом.

ЕСТЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ

Несколько слов о естественном смысле, хотя он не является предметом настоящего исследования. Возьмем два изображения из фильма "Броненосец Потемкин", в которых он присутствует в чистом виде. Четыре фигуры кадра II "символизируют" три поколения и всеобщность траура (похороны Вакуленчука). Сжатый кулак на фотографии IV, показанный крупным планом, означает негодование, сдерживаемый гнев, решимость; метонимически включенный в историю "Потемкина", он "символизирует" рабочий класс, его

мощь и волю. Благодаря семантическому чуду этот кулак, увиденный чуть таинственно (рука сначала просто свисает вдоль тела и только потом сжимается, твердеет и одновременно "мыслит" и свой будущий бой, и свое терпение, и осторожность), не может

быть принят за кулак бандита или фашиста. Это именно и прежде всего кулак пролетария. Отсюда видно, что искусство Эйзенштейна не полисемично: режиссер выбирает определенный смысл, навязывает его, уничтожает иные (даже если он от этого не исчезает, но тускнеет). Эйзенштейновский смысл испепеляет многозначность. Каким образом? Благодаря прибавлению определенной эстетической ценности, благодаря пафосу. "Декоративизм" Эйзенштейна имеет экономическую функцию — он несет правду. Посмотрите на кадр III: он классичен - склоненные головы выражают скорбь, рука, поднесенная ко рту, сдерживает рыдания. Все как будто сказано, говорить больше нечего, но декоративная деталь дублирует сообщенное: скрещенные руки, вознесенные в подчеркнuto материнском жесте к склоненному лицу. В общий план (две женщины) привносится невыразимая до конца иная деталь, она заимствована из живописи, это своеобразная цитата жестов икон. Данная деталь не разрушает смысл, лишь акцентирует его. Подобное акцентирование (свойственное всякому реалистическому искусству) определенным образом связано с правдой, правдой "Потемкина". Бодлер говорил о "патетической правде жеста в особых жизненных обстоятельствах". Здесь это правда "особых обстоятельств", судьбы рабочего класса, и она требует пафоса. Эйзенштейновская эстетика не образует некоего независимого уровня, она принадлежит "естественному" смыслу, а "естественный" смысл у Эйзенштейна — это революция.

ОТКРЫТЫЙ СМЫСЛ

Я почувствовал уверенность в том, что открытый смысл существует, когда рассматривал кадр V. Меня преследовал вопрос: что в этой плачущей старухе заставляет думать об означаемом? Скоро я понял, что это не выражение лица (хотя оно и отточено до совершенства) и не жест страдания (закрытые веки, напряженный рот, кулак, прижатый к груди) - все это относилось к полному значению, к "естественному смыслу" изображения, к эйзенштейновскому реализму и декоративизму. Я чувствовал, что упорная, беспокоящая черточка (как непрошенный гость, который не желает уходить и сидит молча, хотя от него все хотели бы избавиться) должна находиться где-то у лба: платок здесь играет свою роль. Но уже на фото VI открытый смысл исчезает, остается лишь выражение

==179

боли. Тогда я понял, что подобная чрезмерность — некое приложение, отклонение от классического выражения скорби — вытекает из отмеченного соотношения: низко повязанный платок, закрытые глаза и сведенный рот или - воспользуемся различием самого Эйзенштейна между "сумерками собора" и "сумеречным собором"* — от соотношения низкой линии платка, ненормально спущенного чуть ли не до бровей, как во время ряженья, когда хотят придать себе слегка клоунский и "наивный" вид, с вздернутыми, вылезшими старческими бровями, с подчеркнутой линией закрытых глаз, близко поставленных, как будто косящих, с чертой полуоткрытого рта, повторяющего линию платка и бровей. Метафорически выражаясь, это рыба, вынутая из воды. Все эти свойства (клоунский платок, старуха, косящие глаза, рыба) для выражения пустой референтности как бы оперируют речью низкого уровня, речью довольно жалкого

лицедейства. Сопоставленные с благородной скорбью естественного смысла, они вступают в диалог столь прозрачный, что пропадает "я" его интенциональности. Качеством этого третьего смысла— по крайней мере у Эйзенштейна — становится преодоление границы, отделяющей выражение от лицедейства, и лаконичная передача колебаний между тем и другим, при посредстве эллиптического пафоса (если можно так выразиться, при посредстве исключительно изощренной конструкции, поскольку она предполагает временной характер значения), то есть качеством, которое прекрасно описывает сам Эйзенштейн, когда радостно цитирует золотое правило старика Жиллета*: "держаться на пол-оборота от предельной точки".

Открытый смысл, таким образом, где-то соприкасается с лицедейством. Посмотрите на бородку Ивана, имеющую, мне кажется, открытый смысл (кадр VII), - она как будто намекает, что является париком, но в то же время не противоречит подлинности своего референта (историческая фигура царя). Актер здесь дважды лицедействует (первый раз как участник повествования, другой раз как актер, внутри драматургии), притом одно лицедейство не разрушает другого. Один слой смысла позволяет существовать предшествующему слою, как в геологическом срезе, позволяет говорить противоположное, не противореча сказанному прежде. Брехт очень любил такую драматургическую двучленную диалектику. Эйзенштейновский парик сам по себе искусствен, то есть оказывается подделкой и комическим фетишем, поскольку демонстрирует свои разрезы и швы; то, что видно в кадре VII, — это как бы новое связывание ранее отделенной бороды, перпендикулярной к подбородку. Пусть макушка головы (наиболее "притупленная", "округленная" часть человеческой фигуры), пусть один-единственный шиньон (кадр VIII) слу-

[К оглавлению](#)

[==180](#)

жат выражением скорби — это малосущественно для "выражения", а не для самой скорби. Нет здесь никакой пародии, никакого следа бурлеска: боль не имитируется (естественный смысл должен остаться революционным, общий траур по Вакуленчуку имеет исторический смысл). Но вместе с тем, "воплощенная" шиньоном, скорбь как бы рассекается, есть в ней что-то противящееся воздействию на нас. Народность шерстяного платка (естественный смысл как бы отступает, натолкнувшись на шиньон). Здесь начинает действовать фетиш, прическа, ничего не отрицающая насмешка над "выражением". Весь третий смысл (его беспокоящая сила) сосредоточен в пышной массе волос. Посмотрите на другой шиньон (у женщины на фото IX) — он противоречит поднятому кулачку, заглушает его, хотя нисколько не сказывается на символическом (интеллектуальном) значении кадра; завитушки прически придают лицу нечто овечье, делают облик женщины более трогательным (как может быть трогательной доверчивая наивность), даже чувственным. Эти слова, как бы мало они ни были связаны с политикой и с революцией, какой бы мистифицирующий оттенок они ни несли, я употреблю с полной мерой ответственности: я верю, что открытый смысл несет определенную эмоцию, данную и завуалированно. Эта эмоция никогда не становится материальной, она есть лишь указатель на то, что любишь, на то, что хочешь защищать; эта эмоция — ценность, оценка. Я думаю, все согласятся, что пролетарская этнография С. М. Э., данная

фрагментами в сцене похорон Вакуленчука, несет в себе что-то любовное (разумеется, без всяких возрастных или сексуальных оттенков этого слова): материнское, теплое и мужское, "симпатичное", хотя и совершенно нестереотипное. Эйзенштейновский народ очень приятен, так и любишь, любишь две фуражечки на фото X, с ними как бы вступаешь в знакомство, в связь. Сама красота может, несомненно, нести в себе открытый смысл, как на фото XI, где очень явный естественный смысл (мимика Ивана, дурашливость юного Владимира) сдержан или снесен в сторону красотой Басманова; но эротизм, включенный в третий смысл (или, вернее, присоединенный к нему), не вытекает из эстетики: Ефросинья уродлива, "тупа" (фото XII и XIII) так же, как и монах (фото XIV), но эта "притупленность" выходит за рамки фабулы, сглаживает смысл, сносит его в сторону. Есть в открытом смысле некий эротизм, противоположный красоте и одновременно выходящий за пределы этой противоположности, в нем есть некий предел, перевернутость отношений, тягостность и, может быть, садизм: посмотрите на размягченную невинность "отроков в геенне" (фото XV), заметьте школярскую глупость их шарфов, повязанных, как у паинок, под самым под-

==181

бородком, заметьте скисшее молоко их кожи (глаз, рта), казалось бы, повторенное Феллини в персонаже "Сатирикона"*.

Есть здесь, наконец, то, о чем так необычно говорил Жорж Батай* в одном тексте из "Документов" и что, как мне кажется, определяет место одной из возможных областей третьего смысла: "Большой палец на ноге Королевы" (честно говоря, я не помню точное название).

Продолжим (если, конечно, примеры достаточны для того, чтобы перейти от них к теоретическим выкладкам). Открытый смысл существует не в языке (даже не в языке символа). Уберите его - коммуникация и означающие останутся, будут циркулировать, двигаться; без него я могу и говорить и читать: он находится также и вне речи. Возможно, существует некая константа эйзенштейновского открытого смысла, но в таком случае это уже индивидуальная речь, идеолект* (притом временный, который может быть выявлен критиком, пишущим книгу о С. М. Э.). Открытый смысл присутствует не столько всюду (его означающие — вещь редкая, принадлежность будущего), сколько тут и там у других режиссеров (возможно) в их способе "читать" жизнь, а следовательно, саму "реальность" (я употребляю это слово в простой оппозиции к безудержному вымыслу). В документальном кадре "Обыкновенного фашизма" (фото XVI) я легко читаю естественный смысл, он относится к фашизму (эстетика и символика силы, театрализованной охоты), но читаю и дополнение: бледная (здесь также), лицедействующая глупость юноши, держащего стрелы, вялость его рта и рук (я не описываю, а лишь указываю), большие ногти Геринга, его балаганный перстень (он уже находится на границе естественного смысла, как и медовая пошлость дурацкой улыбки человека в очках в глубине, вероятно, подлизы). Иначе говоря, открытый смысл не включен в структуру, и семиолог откажет ему в объективном существовании (но что такое вообще объективное чтение?). И если для меня он понятен (подчеркиваю, для меня), то,

может быть, именно из-за той "абerrации", которая одинокого и бедного де Соссюра заставляла слышать загадочный, неясный и неотвязный голос анаграммы* в древнем стихе. Та же неуверенность появилась бы, если бы мне пришлось описать открытый смысл (то есть дать хоть какое-то представление о том, куда он направлен, куда уходит?). Открытый смысл — это означающее без означаемого. Вот почему так трудно определить его. Мое чтение останавливается между изображением и описанием, между определением и приближением. Открытый смысл не может быть описан, потому что в противоположность естественному смыслу он ничего не копирует: как описать то, что ничего не представляет? Сле-

==182

вать его зримым при помощи слов не представляется возможным. Последствием этого окажется тот факт, что, если вы и я, желая описать какое-либо изображение, останемся на уровне артикулированного языка, то есть именно моего текста, открытый смысл не обретет никогда существования, не войдет в метаязык критики. Это означает, что открытый смысл находится вне артикулированного языка, но тем не менее — внутри разговора. Когда вы будете рассматривать кадры, о которых идет здесь речь, вы узнаете этот смысл, мы можем договориться относительно его темы - повыше плеча, "на спине" артикулированного языка: в большей мере благодаря изображению (оно, правда, неподвижно, об этом мы еще поговорим), но особенно благодаря тому, что в изображении является чисто изобразительным (а это, по правде говоря, встречается не так уж часто), мы сможем обойтись без слов, но будем понимать друг друга.

В сущности, открытый смысл потрясает, стерилизует наш язык (критику). Можно назвать несколько тому причин. Во-первых, открытый смысл выпадает из континуума, он индифферентен к повествовательности и естественному смыслу (как значению повествовательности); эта диссоциация дает определенный противоестественный эффект или по крайней мере эффект определенного удаления от референта (от действительности как природы, реалистической инстанции). Эйзенштейн, вероятно, согласился бы с этим несоответствием, с этой беспредметностью знака, он, который писал по поводу звука и цвета: "Искусство начинается с того момента, когда скрип сапога (в звукоряде) накладывается на иной зрительный план и таким образом вызывает соответствующие ассоциации. То же самое и для цвета: цвет начинается там, где он не соответствует естественной окраске...*" Далее, знак этот (третий смысл) не наполняется, постоянно находится в состоянии ненаполненности (depletion — это слово в лингвистике обозначает пустые, на все пригодные глаголы, как, например, во французском языке глагол "делать" — faire). И, напротив, можно сказать (причем это замечание будет столь же верно, как и предыдущее), что тот же самый знак никогда не доходит до внутреннего опустошения; он как бы постоянно находится в состоянии возбудимости; желание в нем не переходит в значение. Наконец, можно рассматривать открытый смысл как некое ударение*, форму самопроявления, подобие складки (ложной складки) на тяжелой скатерти информации и значений. Если бы он поддавался описанию (в самой постановке вопроса заключено противоречие), он имел бы тогда в себе что-то от японского хокку, от анафорического жеста*, который лишен значащего содержания, от шрама, рассекающего смысл (желание смысла). Тогда кадр V вы-

глядел бы следующим образом: Рот стянут, закрытые глаза косят.

Низкий платок на лбу.

Плачет.

Это ударение (на эмфатический и эллиптический характер которого уже указывалось) не усиливает смысла (как история), не драматизирует его (эйзенштейновский декоративизм принадлежит другому уровню), даже не знаменует чего-то за смыслом (иное содержание, добавленное к естественному смыслу), оно мешает смыслу, разрушает не содержание, а всю практику смысла. В новой практике, еще редкой, утверждающей себя против "мажоритарной" практики (практики значения), открытый смысл проявляется фатально, как некий предмет роскоши, бессмысленная трата; такой предмет роскоши пока еще не принадлежит сегодняшней политике, но уже политике завтрашнего дня.

Остается сказать несколько слов о синтагматической функции третьего смысла, какое место занимает он в развитии повествования, в логико-временной системе, без которой, вероятно, невозможно донести суть рассказа до читательской и зрительской "массы"? Ясно, что открытый смысл является даже антирассказом; распыленный, обратимый, привязанный к собственной длительности, он способен создать (если проследить за ним) совершенно иную раскадровку. Это раскадровка планов, эпизодов и синтагм (технических и нарративных), неожиданно антилогичная и вместе с тем "правдивая". Представьте себе, что вы следите не за интригами Ефросиньи, ни даже за ней самой (как фигурой исторической или символической), не за обликом Злой Матери, но наблюдаете за чертами облика, черным платком, уродливой и тяжелой матовостью кожи: вы окажетесь в ином времени, ни диегетическом, ни галлюцинаторном, перед вами будет иной фильм. Естественный смысл тематичен: существует, например, тема похорон. Открытый смысл — тема без вариаций и развития движется (осциллирует), появляясь и исчезая; эта игра появлений-исчезновений как бы подтачивает персонаж, превращая его в простого носителя различных граней; о такой разъединенности сам Эйзенштейн писал по другому поводу: "В этом отношении характерно, что разные положения одного и того же царя в разных точках и положениях вокруг гроба даются вне переходов от одного положения к другому...*"

Здесь заключено главное: "безразличие" или позиционная свобода знака, добавочного по отношению к рассказу, позволяет достаточно точно определить историческую, политическую и теоретическую задачу, выполненную Эйзенштейном. У него история (фабульная, диегетическая, репрезентативная) не разрушена, напротив: где отыскать более прекрасный сю-

жет, чем история "Ивана" или "Потемкина"? Подобный статус рассказа необходим для того, чтобы быть понятным обществом, которое не в состоянии разрешить исторические противоречия в столь короткий период истории, а потому (временно?) использует мифологические (нарративные) решения. Проблема заключается не в том, чтобы разрушить рассказ, но в том, чтобы его переставить, отделить перестановку от деструкции. Эйзенштейн, как мне кажется, оперирует подобным различием: присутствие третьего смысла, добавочного, открытого - хотя бы в нескольких кадрах, как несмыслимый росчерк, печать, утверждающая все творение и любое творение, — наново и глубоко моделирует теоретический статус рассказа; история (дискурс) не является уже только полновластной системой (тысячелетней нарративной системой), но становится также — вопреки этому — обычной поверхностью, полем постоянств и пермутаций, становится той поверхностью и той сценой, чьи ложные границы умножают "пермутационную" игру знака, она есть тот обширный план, который, как это ни странно, принуждает нас к чтению вертикальному (слово принадлежит Эйзенштейну), она есть тот безрассудный порядок, который позволяет развивать определенную чистую серию, алеаторическую комбинацию (случай является лишь жалким, дешевым знаком), а также достичь некой структурализации, выводящейся изнутри.

Таким образом, вместе с Эйзенштейном нам следует перевернуть привычное клише так, чтобы чем более "бесполезным" оказывался бы смысл, тем явственней он выступал бы как паразит рассказываемой истории, а история эта была бы чем-то вроде параметра для знака, полем перемещений, созидающей негацией или, иначе, — попутчицей.

Суммируем. Третий смысл иначе структурирует фильм, не подрывая повествовательности (во всяком случае, у Эйзенштейна), и, может быть, именно поэтому на его уровне, и только на его, выступает наконец собственно "фильмическое" (filmique). Фильмическое в фильме есть то, что не может быть описано, это представление, которое не может быть представлено. Фильмическое может проявиться лишь там, где кончается язык и артикулированный метаязык. Все, что можно сказать об "Иване Грозном" или "Потемкине", в равной мере могло бы основываться на письменном тексте (который назывался бы "Иван Грозный" или "Броненосец "Потемкин"), исключение составлял бы открытый смысл; "я могу все прокомментировать в Ефросинье, кроме тупости лица: Фильмическое заключено именно там, где артикулированная речь становится приблизительной* и начинается иной язык ("наука" о котором уже не была бы лингвистикой, отброшенной, как ракета-носитель). Третий смысл, поддающийся лишь

==185

теоретическому осмыслению, но не описанию, выступает как переход от языка к "означиванию" и даже к "акту творения" фильмического. Вынужденное проступить вне цивилизации означаемого, фильмическое (несмотря на бесконечное число производимых в мире фильмов) еще очень редко (несколько всплесков у Эйзенштейна, может быть, где-то

еще?), оно настолько редко, что позволяет утверждать: фильм, так же как и текст, еще не существует. Есть только "кино, нечто от языка, рассказа, поэмы", иногда очень "современное", переведенное на язык "движущихся изображений". Нет ничего удивительного в том, что фильмическое можно обнаружить, лишь прорезав аналитически всю толщу "содержания", "глубины", "сложности" кинематографического произведения: толщу всех богатств артикулированной речи, из которых мы конституируем произведение и делаем его завершенным. Фильмическое отлично от фильма: одно от другого отстоит так, как романическое от романа (я могу писать нечто романическое, никогда не написав романа), ФОТОГРАММА

Вот почему в определенной мере (мере нашего теоретического лепета) фильмическое (что парадоксально) не может быть обнаружено в "движущемся", "естественном" фильме, но лишь в таком искусственном образовании, как фотограмма*. Давно уж я заинтригован этим явлением: я интересуюсь, меня притягивают кадры из фильмов (у входа в кинотеатр, на страницах "Кайе"), но потом теряется то, что я вычитал из фотографий (не только извлеченное, но даже воспоминание о кадре), лишь я попадаю в зал: переход вызывает полную переоценку ценностей. Сначала я приписывал такое тяготение к фотограммам моей кинематографической антикультуре или моему предубеждению против фильма. Мне казалось, что я один из тех детей, которые больше любят "картинки", чем текст, или один из тех взрослых, что не могут купить себе слишком дорогие вещи и удовлетворяются тем, что разглядывают их образчики в каталоге крупного универмага. Такая постановка вопроса заставляет нас вспомнить ходячее представление о фотограмме, как о далеком субпродукте самого фильма, образчике, средстве привлечения клиентуры, порнографическом кусочке, а с точки зрения техники как о способе убить произведение через ликвидацию того, что принято считать священной сущностью кино: движения кадров.

Однако если собственно фильмическое (фильмическое будущего) заключено не в движении, а в неартикулированном третьем смысле, который невозможен ни в обычной фо-

==186

тографии, ни в фигуративной живописи, поскольку у них отсутствует повествовательный горизонт и возможность конфигурации, о чем уже говорилось!, то "движение", из которого сделали сущность фильма, на самом деле не является оживлением, течением, мобильностью, жизнью, копией, но лишь скелетом, на котором держится пермутационное развитие, и, следовательно, необходима теория фотограммы и следует наметить возможные для нее ходы.

Фотограмма дает нам внутренность фрагмента; вот высказывание самого Эйзенштейна, где он определяет новые возможности аудиовизуального монтажа: "С переходом на звукозрительный монтаж основная опора монтажа зрительной его составляющей перемещается внутрь куска, в элементы внутри самого изображения. И основным центром опоры служит уже не междукладовый элемент — стык, но элемент внутрикадровый — акцент внутри куска..."* Разумеется, в фотограмме нет никакого аудиовизуального монтажа: однако формула Эйзенштейна носит общий характер в той мере, в какой она

обосновывает право на синтагматическое разъединение кадров и требует "вертикального" (выражение С. М. Э.) прочтения артикуляции. Более того, фотограмма не есть образчик (понятие, предполагающее статическую и гомогенную природу элементов фильма), она есть цитата* (известно, какое большое значение сейчас приобретает это понятие в теории текста), она одновременно и пародирует и рассеивает, она не является шепоткой, химически извлеченной из материи фильма, она — след дистрибуции, более высокой, чем те черты, которыми жил, двигался фильм и благодаря которым он был бы одним текстом среди прочих. Фото-

^Существуют и другие "искусства", которые сочетают фотограмму (или, во всяком случае, рисунок) с историей, повествованием: это фотороман и комикс. Я убежден, что эти "искусства", рожденные на дне большой культуры, обладают собственным теоретическим статусом и вводят в обиход новый знак (родственный открытому смыслу); подобный. факт уже признан по отношению к комиксам, но что касается некоторых фотороманов, то от соприкосновения с ними я испытываю легкую "травму потенци значения"; "их глупость меня трогает" (таким, впрочем, могло бы быть одно из определений открытого смысла); в этих дурацких, вульгарных, смешных формах - продуктах субкультуры потребления, - возможно, заключена некая правда завтрашнего (или давно минувшего), возможно, в них скрыто особое "искусство" ("текст"), искусство пиктограммы ("повествовательные" картинки, открытые смыслы, помещенные в дискурсивное пространство); это искусство взметнуло бы флаг самой разношерстной исторической и культурной продукции: этнографических пиктограмм, витражей, "Легенды святой Урсулы"* Карпаччо, картинок Эпиналя*, фотороманов, комиксов. Новаторство, вносимое фотограммой (по отношению ко всем прочим пиктограммам), заключалось бы в том, что фильмическое, которое ею порождается, существовало бы дублированное иным текстом - фильмом.

==187

грамма является фрагментом второго текста, чье бытие не выходит за пределы фрагмента; фильм и фотограмма находятся в отношениях палимпсеста*, не указывая, что на что наложено и что из чего извлечено. Наконец, фотограмма разрывает цепи фильмического времени, эти пути еще очень сильны и препятствуют тому, что я назвал бы "рождением взрослого фильма" (уже рожденный технически, иногда даже эстетически, он должен родиться теоретически). Что касается письменных текстов (кроме текстов, слишком традиционных и глубоко укорененных в логико-временном порядке), их время чтения свободно; для фильма же дело обстоит иначе, поскольку изображение не может двигаться быстрее или медленнее, в противном случае оно перестанет восприниматься. Фотограмма, вводя мгновенное и вертикальное прочтение одновременно, смеется над логическим временем (которое есть попросту время оперативное); ей удается отслоить техническую неизбежность (съемку) от собственно фильмического, то есть "неописуемого" смысла. Может быть, именно об этом ином тексте и думал Эйзенштейн, когда говорил, что фильм следует не просто смотреть и слушать, но что нужно в него всматриваться и вслушиваться. Такое всматривание и вслушивание, естественно, не подразумевает простую мобилизацию разума (требование мелкое и банальное), но подразумевает настоящую трансформацию процесса чтения и его объекта, текста или фильма, великого вопроса нашего времени.

Сильвен дю Паскье

Гэги Бестера Китона

Проводя краткое исследование роли гэга* в творчестве Бестера Китона, мы задались целью проверить предположение, согласно которому любое сообщение в кинематографе может быть формализовано по речевым признакам, и, кроме того, попробовать определить основные понятия этого предположения в ходе их употребления. Одновременно мы сможем показать, что изучение гэга дает определенные преимущества в проведении подобного исследования, тем самым оправдывая наш выбор. Гэг будет рассматриваться как особая фигура киноречи, отклонение от нормы, определяющее и норму, и отклонение одновременно, причем не одно по отношению к другому.

Гэг и комическое: прежде, чем приводить примеры исследования частных случаев гэга, следует более точно определить, что мы понимаем под этим термином, а для этого было бы полезно сравнить его с другим типом речи, с которым его часто путают: с комическим.

Гэг принимает за основу, питательную среду, реалистическую или "нормализованную" речь только для того, чтобы иметь возможность ее нарушить. Он использует и раскрывает двусмысленность в пресном изображении реалистической киноречи. Гэг всегда представляет собой значение, оторвавшееся от первоначального, и благодаря этому отщеплению в действие вступают сразу две функции: нормальная, которая может присутствовать в любом повествовании, не носящем характер бурлеска, и противодействующая ей, которая подрывает смысл нормальной, раскрывая всю шаткость нормы. В противоположность этому комедия никогда не выходит за рамки реалистической речи в том смысле, что она не поддается определению на основе специфичности ее синтагматики. Комическая киноречь в денотативном плане подобна некомической. В самом деле, вместо того чтобы стремиться достичь, как гэг, самой сути денотируемого сообщения, комическое удовлетворяется тем, что использует лишь коннотативный элемент значения, то есть множество эмоциональных и экспрессивных оттенков выражения. В этом смысле можно сказать, что комическое ни в чем не нарушает функционирование значения в кинематографическом сообщении.

Гэг и абсурдное: поскольку в противоположность комическому гэг разрушает сам принцип сообщения в кино, то это немедленно и неизбежно переводит его в область абсурдного. Повествование, формируемое подобным образом, будет иметь в качестве

естественного следствия не исключение полисемии, но, напротив, максимальное ее использование, не заполнение означающего значением, но внезапное выражение, в виде почти сюрреалистического толчка, существования пустот в обычном реальном знаке. Говоря об этом, мы не забываем, что если гэг порождает абсурд, то это никогда не бывает немотивировано, то есть независимо от разрушенного потока речи. Кроме того, именно нарушая нормы реалистического повествования, гэг делает их существование очевидным.

Именно это объясняет стратегическую важность изучения гэга как введения к исследованию реалистической кинематографической речи. На этом уровне нужно решить вопрос о том, не является ли и разрушительная функция гэга нормальной или нормализованной, развивающейся согласно определенным формальным процедурам, в качестве примера которых можно привести чистую инверсию нормы. Кроме того, возможно, что этот тип нарушения проявляется в нормальной киноречи и имеет, в той или иной форме, точно определенную функцию внутри нее, а именно служит признаком высказывания, обнаруживая отличие речи от простого видения вещей.

Для подтверждения плодотворности этого пути исследования необходимо попытаться создать классификацию типов речи, где подобные признаки высказывания умножаются или подавляются (сделав, таким образом, набросок типологии киноречи), и использовать полученные данные как в плане выражения (риторики), так и в плане содержания (идеологии), питающих эти различные типы речи. В самом деле, нетрудно догадаться, что любая трансформация в плане выражения влечет за собой подобную ей трансформацию идеологического субстрата вновь полученного высказывания.

На современном этапе исследований мы должны ограничиться представлением в более или менее развернутой форме лишь первых шагов в указанном направлении, сделанных нами на материале изучения творчества одного из наиболее характерных представителей истории гэга: Бестера Китона.

ИССЛЕДОВАНИЕ "ПОЛИЦЕЙСКИХ" БЕСТЕРА КИТОНА*

Выбор короткометражки "Полицейские" среди множества других фильмов оказывается вполне оправданным благодаря характерности затронутых тем и использованных об-

[К оглавлению](#)

[==190](#)

разов. В самом деле, здесь мы обнаруживаем основные компоненты произведений Китона: погони, гэги предметные, визуальные, изобразительные, глубинную двойственность вещей и персонажей. Это исследование позволяет по-новому осветить работу Китона в целом, включая и наиболее знаменитые полнометражные картины. Нам представляется интересным среди всех материалов, образующих в совокупности очень сложное и обширное поле исследований, выбрать в первую очередь те гэги, которые имеют наиболее важные последствия для развития повествования. Это позволит определить отношения, существующие между гэггом и самим повествованием. В этом плане гэг, который мы могли бы назвать "гэг первого сбитого полицейского", имеет очень

большое значение, даже если в сюжете это особо не выделено. В самом деле, реально этот гэг подчеркивается лишь первым появлением объекта в фильме, названного в титрах: полицейский. Но его истинное значение можно понять, только попытавшись осмыслить увиденное или просмотрев эпизод во второй раз; тут впервые знаменательным образом обнаруживает себя фатальная логика, пронизывающая все повествование: случайность, неотступно преследующая Бестера Китона, показывает свое истинное лицо.

Этот гэг построен крайне своеобразно. Его нельзя рассматривать отдельно, вне тщательно продуманного контекста, который сообщает о гэге и подготавливает его. В данном случае мы далеки от "немотивированности" — части традиционного определения гэга. Когда наконец полицейский падает, сбитый двумя ударами, у зрителя не возникает никакого удивления (тогда как сам Китон слегка изумлен, что не соответствует его маске). В действительности гэг в том виде, в котором он предстает на экране, есть не что иное, как завершение целого ряда "посылок", разрешение последней из которых очевидно: или полицейский избежит удара, нечаянно нанесенного Китоном, или роковой случай приведет к неизбежной развязке, и он упадет (мне кажется уместным указать здесь, что эта посылка реально существует и этот хорошо подготовленный гэг оставался бы гэггом и в том и в другом случае. При первом просмотре фильма можно действительно не знать ответа до тех пор, пока гэг не придет к своему завершению).

Вспомним в качестве забавного примера, а также для того, чтобы вызвать в представлении эту столь характерную сторону подготовки гэга, как Китон создал у себя монументальную машину для колки орехов. В конце длинного, тщательно рассчитанного пути орех попадает на какое-то подобие наковальни, по которой ударяет огромный молот, и каждый раз мимо.

==191

Описание нашего гэга: с помощью гибкой ножки от лампы и боксерской перчатки Бестер Китон изготавливает "стрелууказатель", которую устанавливает на своей громадной тележке. Проверив ее надлежащим образом на пустынном перекрестке, он подъезжает к полицейскому, регулирующему уличное движение. Находясь с ним на одной линии, Китон использует свой указатель, предупреждая о повороте налево. Перчатка попадает полицейскому прямо в лицо и буквально сбивает его с ног. Бестер Китон делает еще четверть поворота, и полицейский, поднявшись, снова попадает под удар вновь разогнувшегося указателя. Но вот тележка удаляется, и Китон, обернувшись, с чуть заметным удивлением обнаруживает, что полицейский лежит без движения.

Этот гэг почти ничем не отличался от других и, откровенно говоря, был бы близок к стереотипу, если бы его элементы не были нам представлены особым образом.

Все они первоначально были частью некоторой всеобщей свалки - общего хаотического источника всех предметов, выделенных в этом повествовании. Рядом с повозкой, где все свалено в кучу, остались чемодан и два кувшина. Бестер берет один из них, засовывает в чемодан и после безрезультатной попытки закрыть замок встает обеими ногами на крышку, в конце концов поддающуюся. Он украдкой поднимает выпавший из чемодана черепок, кладет его внутрь и, застегнув ремни, грузит чемодан н'а повозку. Затем

возвращается ко второму кувшину и как попало его подвешивает. Стоит ему отвернуться, как кувшин тут же падает и разбивается. С видом покорности судьбе Китон рассматривает разлетевшиеся черепки. Он изучает также оказавшийся столь предательски ненадежным предмет, за который он зацепил кувшин (время, которое ему на это требуется, совпадает в повествовании со временем в действительности), и обнаруживает что-то вроде подвижной и гибкой крестовины (возможно, ножку лампы или большой пантограф). Она растянулась под весом кувшина, и Китон перегибает ее во все стороны, а затем бросает на сиденье.

По дороге Китон, держа поводья в руках, вытягивает левую руку, показывая, что он собирается повернуть в этом направлении. С платформы соседнего грузовика его кусает собака. Китон тут же вытаскивает из своего хлама боксерскую перчатку, натягивает ее и размахивает ею перед носом вначале изумленной, а потом разъяренной собаки. Теперь ему остается только прикрепить пантограф с левой стороны повозки и нацепить на него перчатку, чтобы получить соответствующий указатель.

Однако стоит Китону подъехать к перекрестку, как встает вопрос о логическом следствии просмотренного гэга.

==192

За очевидной случайностью ничем не предопределяемого продолжения вырисовывается квазиматематическая последовательность рока. Логическая фигура преемственности фактов обнаруживает себя и сразу преобразует все то, что происходило до этого.

В самом деле, сначала перед Бестером Китон была поставлена цель, которую нельзя осуществить немедленно: чтобы жениться на молодой богатой девушке, он (в титрах фильма - просто "молодой человек") должен был преуспеть в делах. Ни разу Китон не пытается принять этот непосильный вызов, предоставляя эту возможность другому, как в том случае, когда, будучи обладателем большой суммы денег, он оставляет ее в руках мошенника в обмен на мебель, которая тому не принадлежала. На оставшиеся деньги он покупает (снова попавшись на обман) повозку и лошадь для перевозки вещей.

Неизбежность гэга обрушивается на Китона, которому нечего противопоставить ей, кроме желания победить и остаться свободным. В самом деле, вся эта предопределенность вращается вокруг персонажа полицейского и полиции в целом, что особенно проявляется в погонях, столь же массовых, сколь и механических.

Конец рассказа подтверждает иллюзорный характер цели: в тот момент, когда Китон избегает судьбы, которая его преследует, он отказывается от своей бережно хранимой свободы, и цель, к которой он так стремился, уплывает у него буквально из-под носа.

ДВА КУВШИНА И ЧЕМОДАН

В пересказанном выше гэге проблема очень проста: Китон должен пристроить на уже переполненную тележку два кувшина и чемодан. Между двумя гэгами, в результате которых оба кувшина постигает одна и та же судьба, мы легко можем заметить важное качественное различие. Тогда как в первом случае субъект, совершающий действие, от

начала до конца контролирует судьбу кувшина и разбивает его почти сознательно с тем, чтобы заставить его поместиться в чемодане (объект гэга здесь подчиняется логике субъекта: увезти кувшин любой ценой, даже если для этого его придется разбить), во втором гэге субъект обманут логикой окружающего (подвешенный кувшин падает) и очень этим озадачен. Итак, мы видим, что совпадению физических результатов (кувшин разбит) соответствует психологическое противопоставление (успех — осознание - неудачи).

По таблице I очевидно, что в обоих случаях оказывается

==193

подчеркнутой почти моментальная цезура между двумя синтагмами каждого гэга. В самом деле, если мы примем во внимание то, что и первый и второй ряды развиваются в течение некоторого промежутка времени, переход одного к другому не может затягиваться и представляет собой всего лишь рубеж прорыва одной логики в другую. В тот момент, когда кувшины разбиваются, вместе с ними разрушаются и логические построения, которые их поддерживали.

Уточним также, что использование одной и той же клетки таблицы и для описания, и для изложения логики первой синтагмы неслучайно. В самом деле, в плане гэга, значение первой синтагмы полностью содержится в ее обозначении, и на уровне нашего анализа достаточно заметить, что Бестер Китон закрывает или подвешивает кувшин, для того чтобы рассмотреть синтагму со всех сторон. Разумеется, первая синтагма всегда содержит элементы, благодаря которым гэг становится возможным (на основе этого замечания вполне можно было бы сделать краткий обзор ситуаций, благоприятствующих гэггу; в течение долгого времени это была хорошо оплачиваемая Голливудом работа). Но подобная изначальная проблематика всегда замаскирована, поскольку целью гэга, в любом случае, будет внезапное разоблачение (внезапное, так как разоблачение не может быть иным: быстрота гэга, в противоположность его способности поражать, не может иметь характер дополнительного эффекта, так как она является элементом самой структуры гэга). Маскировка или простое отсутствие объективации логики гэга в ходе первой синтагмы может принимать различные формы: в данном случае эта проблема решается благодаря очевидной простоте (и скрытой двойственности) использованных предметов. Чемодан существует для сохранения того, что в нем лежит; ведь любой предмет укладывают в чемодан с целью предохранения, а не только для того, чтобы найти ему место или перевезти во что бы то ни стало. Можно сказать, что между двумя гэгами существует еще одно расхождение, почти неощутимое, но при анализе очевидное: Китон пытается сохранить в целостности второй кувшин, буквально принеся в жертву первый. Эта резкая перемена, вводя гэг со вторым кувшином, одновременно сообщает риторическое единство обоим гэгам и выделяет "вывод" о двусмысленности ценности кувшина в рассказе, где речь идет о целом состоянии.

Требуется еще одно замечание: во втором гэгэ, даже если подвижность предмета (благодаря тяжести) немедленно замечается зрителем, он все же не сразу воспринимает предмет, позволяющий гэгэ осуществиться. Из того, что это открытие запаздывает, можно извлечь два благоприятных эффекта: прежде всего, обеспечивается лучшее воздействие

==194

гэгэ, который вовсе не является неожиданностью (кувшин разбивается во второй раз), и при этом его подготовка не становится менее краткой и ясной. Однако это положение, изысканное с синтагматической точки зрения (инверсия реального сюжета гэгэ), равным образом позволяет повествованию сохранить предмет, который был обозначен: гибкая ножка лампы, пантограф, значение которого здесь смещено (предмет, вытягивающийся под действием, не слишком удачен в роли опоры), но которое восстанавливается в последующем гэгэ, благодаря новому повороту событий (отличный множитель движения).

ЗАЩИТНАЯ БОКСЕРСКАЯ ПЕРЧАТКА

Построение этого гэгэ также отличается простотой: поворачивая, Бестер Китон вытягивает руку; его кусает собака, и он, чтобы защитить себя, надевает боксерскую перчатку. Для анализа, возможно, будет полезным выделить здесь два эпизода, которые, каждый на свой лад, представляют отдельный гэг. Первый состоит из двух синтагм: "протянуть руку" и "собака кусает руку"; второй — "собака кусает руку" и "надеть боксерскую перчатку". Можно догадаться, что центральным будет место перехода от одной логики к другой, позволяющего дополнительно ввести предмет, отсутствующий в первом эпизоде и сохраняющийся впоследствии с пантографом из предшествующего гэгэ.

Определение первого гэгэ могло бы быть следующим: "собака, лежащая на платформе грузовика, кусает руки, попадающие в пределы ее досягаемости". Точно так же в первом гэгэ предыдущего эпизода: "трудно засунуть предмет в чемодан, меньший его по размерам". Это сопоставление требуется для выявления того факта, что логическое поле гэгэ из крайне неопределенного стало совершенно конкретным. Таким образом, изменяется цель самого гэгэ. Чем конкретнее поле гэгэ, тем сильнее привносимое им нарушение обрушивается на правдоподобие. С расширением поля скорее разрушаются стереотипы в той степени, в которой правдоподобие стереотипа не нуждается в текстуальном обосновании. В любом фильме эпизод с собакой, кусающей руку на высоте двух метров над землей, будет правдоподобным - лишь бы речь шла о руке преследуемого вора. Однако в данном эпизоде именно невыразительный характер сцены и невозмутимость Китона подчеркивают очевидное и привлекают к нему наше внимание. Тот факт, что собака появляется на каком-то трудно определимом предмете, сам по себе не содержит ничего невероятного. Но то, что эта собака кусает Китона и он вос-

==195

принимает это как нормальное и почти привычное явление, может уже нас удивить и заставить заинтересоваться текстом, столь обыденно передающим своеобразную сцену. (Здесь, как и везде у Китона, смех и удивление являются чаще всего уделом публики и редко присущи его киноречи, в противоположность тем комическим фильмам, где изумление и взрывы смеха всегда представлены в тексте и редко передаются зрителю; факт сам по себе удивительный для того типа кино, который выделяется среди других именно стремлением заставить смеяться.)

Второй эпизод "боксерская перчатка защищает руку от укусов собаки" заставляет нас перейти от логики переживаемой ситуации к логике использования предмета. В самом деле, боксерская перчатка, предназначенная для атаки, здесь становится средством защиты. Можно догадаться, что такая инверсия есть не что иное, как подготовка к другой инверсии, во время которой боксерская перчатка вновь обретает свое наступательное назначение.

Этот гэг является со структурной точки зрения признаком высказывания, так как он прямо указывает на то, что логика речи вовсе не совпадает с логикой референта. Речь в этом гэге выступает как нечто далекое от реальности; это ни в коем случае не означает, что данный отрезок текста меньше говорит о реальности, чем речь, объявляющая себя реалистической. Для того чтобы это понять, необходимо различать, что логика реального как таковая (по крайней мере на этом уровне) никогда не нарушается и не подвергается сомнению; и наоборот, это происходит с логикой нормальной речи, которая не может использовать подобное отклонение в значении объекта без специальной процедуры нормализации. В самом деле, в реалистической речи можно легко найти примеры использования предмета не по назначению, но тогда вынужденно появляется оправдание подобного отклонения в тексте (для правдоподобия), например, как уловки героев, в противоположность фильму Китона, где наличие перчатки и ее использование даны в качестве нормальных и идущих от самих себя. В этом примере разрыв между реальностью и гэгом кажется незначительным. Однако он очень важен. В действительности киноречь Китона ни разу не организует логику референта так, чтобы она была абсолютно связной. На самом деле совокупность ее черт группируется логикой гэга. Иначе говоря, Китон никогда не создает специфически символического мира, настолько определенного, чтобы он мог нас обмануть. Впоследствии этому правилу следовали отнюдь не всегда, что, быть может, объясняется обогащением или простым смещением самой цели гэга со времен Китона.

[==196](#)

ОРУДИЕ ОГЛУШЕНИЯ

Рассмотрим теперь завершающий весь этот эпизод гэг, во время которого Китон изготавливает указатель поворота налево для своей тележки и нечаянно сбивает с ног полицейского на перекрестке. Используемые им предметы были уже нам показаны со значениями, отклоняющимися от нормы. Основной гэг этого эпизода состоит, собственно

говоря, не в нападении, а в изготовлении предмета, наносящего удар. В этот момент подвергаются рассмотрению поведение Китона и его логика, представляющие собой непосредственно движущую силу гэга. Развитие событий определяет их результат в силу предопределенности, которая тем самым объясняет и порождает построение повествования в целом. В действительности, по мере того, как оно развивается, можно заметить, что конечной движущей силой, определяющей собой последовательность перечисляющих события эпизодов, с точки зрения референта, может быть только случайность. Но внутри самого повествования после того, как все то, что казалось чистой случайностью, в конце концов образует упорядоченную цепь неизбежных последствий, мы уже можем говорить о предопределенности (в рамках логики самого повествования). Предопределенность в рассказе Китона не может рассматриваться как полностью немотивированная и формальная. В самом деле, на этом уровне объекты символического пространства, используемые Китоном, не полностью безучастны, как мы это видели, наблюдая совокупность напряженных моментов, которые автор вводит для развития своего повествования.

Заметим пока, что острое противопоставление "полицейский против груды хлама", составляющее суть этого гэга, впоследствии будет еще расширено. Исходя из этого противоречия, Китон — субъект, совершающий действие, — является лишь исполнителем, не несущим никакой ответственности. В любой ситуации он ведет себя как нормальный в социальном отношении человек, постоянно оказывающийся перед лицом напряженности, не им самим созданной.

В то время как Китон пытается соорудить приспособление, помогающее избежать несчастных случаев на дороге, предметы, используемые им для этой цели, как это ни парадоксально, вновь обретают свою первоначальную функцию. Пантограф, предмет вялый и аморфный, вновь становится создателем, множителем движения. Боксерская перчатка из пассивного защитного объекта снова превращается в продолжение руки как средства нападения. Начиная с этого момента, все готово к предстоящей катастрофе. Все, что затем происходит, является объектом резкой трансформации только в том смысле, что последствия не соответствуют тем целям, кото-

==197

рые преследует Китон — субъект, совершающий действие. Гэг состоит в том, что заместитель субъекта действует независимо от него и даже против его интересов. Субъект, перейдя к действию и решив управлять предметами и ситуациями, сам попадает в их ловушку. Очевидно, что этот приговор ни на минуту и ни на каком уровне не обращен к физической реальности мира вещей или к реальности метафизической, определяющей их порядок и судьбу. Совсем наоборот, это обобщение всегда находится на том уровне, общее значение которого выражено и тем самым разрушено гэггом. Единственная вещь, которая нуждается в подтверждении, это исчезновение предопределенности как движущей силы нормального повествования (см. таблицу 3).

ЭЛЕМЕНТЫ ТЕОРИИ

После изложения наиболее важных результатов изучения "Полицейских", мы можем попытаться извлечь из этого некоторые теоретические выводы, имеющие более общее значение. Слово гэг¹ важно самим своим существованием, выделяя особую единицу киноречи, называя ее. Мы могли бы сказать, что он определяет целую категорию, если бы этот тип единицы действительно появлялся в четко установленной группе фильмов.

Но если мы попробуем обнаружить эту единицу, мы заметим, что при самом строгом определении она будет представлять собой лишь точный переход от одной единицы к другой. Мы никогда не сможем найти в гэге какой-либо продолжительности сообразно с тем, что он является внезапным разоблачением. Мы можем изолировать в качестве промежутка времени то, что предшествует ему и следует за ним, но никогда сам гэг, существующий только в виде разрыва между двумя элементами.

Однако первое определение слишком абстрактно и, по всей вероятности, недостаточно, чтобы дать представление о явлении. В самом деле, оно позволяет проанализировать гэг

только "гэг" по своему происхождению обозначает короткие импровизации, которые комедийный актер вводит в свою роль. В этом первоначальном смысле гэг скорее имеет отношение к Чаплину, чем к Китону. В самом деле, оба они начали на подмостках, один как комический актер, другой как акробат-эксцентрик. Но очень скоро немое кино вносит тот визуальный (а следовательно, созданный Китоном) смысл, который придается этому слову сейчас. Но, как мы видели, совершенство гэга у Китона объясняется не только (и далеко не только) его изобразительным характером.

==198

только в абсолютной независимости от контекста (что, как мы видели, в действительности не так) и при том условии, что для анализа достаточно наличие лишь его самого, сводя проблему гэга только к вопросу эффективности.

На самом деле гэг, если уж его рассматривать как явление перелома, должен быть изучен также с точки зрения того, что он нарушает, то есть с позиции речи и логики. Тем не менее следует отметить, что эта мифическая "невинность" гэга относится примерно к начальному периоду его истории: изолированный гэг, гэг как чистое изменение направления, был лишь примитивной стадией разработки его возможностей. Логическим результатом этого периода стало максимально интенсивное накопление гэгов за возможно кратчайший срок. Знаменательным является, впрочем, тот факт, что такие фильмы ограничивались коротким метражом, в то время как "драма" уже полностью освоила практику полнометражных картин. Но это лихорадочное накопление гэгов снизило их значимость, так как речь-основа, лишенная всякой весомости, теряла присущую ей логику, а декорации, ситуации и персонажи играли лишь роль повода. Именно тогда стало возможным развитие противоположного направления, для которого киноречь должна была строиться исходя из того, что гэг^у приходилось нарушать. Надо было лишить гэг его первоначальной мифической немотивированности. Начиная с этого времени, гэг больше не рассматривался как единица, изолированная от остальной речи. В этом смысле появление гэга, по существу, соответствует трансформации повествования в том, что касается не только кино, но и других современных или традиционных средств

информации. Первые шаги в этом направлении были сделаны Бестером Китонем. Для него логика реалистической киноречи в том виде, в каком она существует до сегодняшнего дня, стала областью экспериментов, где ему нет равных. В самом деле, для дальнейшего распространения гэга эта первоначальная область его применения была жизненно необходима. Условиями, способствующими этому распространению, были открытие в ней возможностей выражения и отказ от классического реализма. Именно с этого и началось наше исследование.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА ГЭГА

Как мы только что видели, гэг представляет собой краткую единицу. Исходя из самой простой точки зрения на него, его можно определить как совокупность двух функций: одной, так называемой нормальной, и второй - нарушающей. Каждая из этих двух функций, в свою очередь, включает в

==199

себя некоторое число значимых единиц. Их перечисление в настоящее время не может считаться исчерпывающим, но на нашем уровне анализа оно удовлетворительно, так как позволяет составить представление о функционировании основного значения гэга.

Можно сказать определенно, что большинство этих значимых единиц будет принадлежать обеим функциям, то есть будут оставаться неизменными при переходе от первой функции ко второй. С точки зрения функционирования значения не следует недооценивать важность этих постоянных элементов, даже в плане денотации (выражения основного значения). На самом деле многие из них будут играть большую роль в самой логике киноречи, поскольку они обеспечивают ее непрерывность. Эти единицы значения являются, главным образом, указаниями на локализацию, элементами окружения, тем освещением, которое делает возможным упорядоченное восприятие пространства. Но можно было бы равным образом перечислить все категории единиц, которые свойственны повествованию как таковому и при этом вовсе не имеют ничего специфически кинематографического.

Другие элементы (в случае гэга гораздо менее многочисленные), напротив, отмечают прерывистость (момент перелома в гэге Китона) и позволяют нам выделять различные функции (в данном случае две). Итак, каждая функция имеет вид пучка элементов, стремящихся к одному смыслу, совсем не обязательно однозначному, как это продемонстрировано самим существованием гэггов.

АНАЛИЗ ДВУХ ФУНКЦИЙ ГЭГА

Обе функции имеют специфические черты, вытекающие из их взаимоотношений. Заметим, что нормальная, или нормализованная, функция всегда предшествует разрушающей, а обратное представить почти невозможно. Тем не менее следует помнить, что речь идет не о чистой априорности или, что еще хуже, о тавтологии: нормальная функция является первой по порядку следования, а вовсе не по определению. Это заключено в самом механизме гэга, В самом деле, можно было бы представить гэг, состоящий из двух функций, которые просто частично противоречили бы друг другу и перестановка которых всегда давала бы фигуру гэга. Но и в этом ограниченном и воображаемом случае именно первый эпизод всегда выступал бы в роли нормативного, а второй — разрушающего на уровне функционирования гэга, в соответствии с тем, что первый всегда мог бы содержать в себе второй как непредвиденную возможность. В таком случае обе функции продемонстрировали бы логическое соответствие.

[К оглавлению](#)

[==200](#)

Отметим также, что одно из указанных нами явлений, как окажется, будет иметь всеобщий характер, а не останется просто фактом этого частного примера: первый эпизод никогда не бывает замкнутой функцией, не только в том смысле, что он влечет за собой продолжение повествования, но, что более важно, он оставляет различные возможности реализации функций, следующих за ним (даже если это на первый взгляд незаметно, а именно в этом заключается его главный смысл). Мы могли бы говорить о существовании явления развития. В противоположность этому последующая функция будет обязана проверить некоторое число возможностей, заключенных в первой функции, и оставить осуществленными только те из них, которые в ней представлены. Здесь речь идет об отборе. Эта вторая функция будет проводить замыкание первой, но сама по себе вовсе необязательно будет замкнута, она может стать первой функцией новой серии (например, в случае целого каскада гэггов).

1. Нормативная функция ведет себя точно так же, как любая другая функция внутреннего мира произведения. Более того, она может выступать в комической ситуации: чего нет в функционировании самого гэга. Но еще более важно то, что она может с таким же успехом иметь место и в киноречи, не имеющей ничего общего с бурлеском. Некоторые авторы доводят строгость доказательства до того, что используют в качестве нормативных те эпизоды, которые существуют в других изобразительных системах или в других фильмах.

Эта первая функция заключает в себе все значение гэга в соответствии с тем, что именно она определяет область его применения, его окружение, его первоначальную логику. Но в этой же функции содержится, как червяк в яблоке, скрытая и еще не выраженная возможность другого смысла, разрушительного и абсурдного. Этим объясняется равным образом и то, что она обычно длиннее и сложнее второй функции. В серии гэггов, которую мы рассмотрели, мы можем считать, что большая часть эпизода, за исключением последних гэггов, образует нормализованную функцию последнего кадра.

2. Разрушающая функция всегда следует, как мы уже это отмечали, за нормализованным эпизодом, и ее задача в соответствии с ее названием состоит в разрушении его значения. Но нужно ли понимать под этим просто резкое изменение направления действия или значения, короче говоря, хода повествования или, скорее, отклонение эпизода от предыдущего до такой степени, что почти исчезает всякая связь с контекстом и весь расчет делается исключительно на эффект неожиданности? Для этого второго случая тоже можно было бы найти соответствующие примеры, но мы не будем считать их гэгами, поскольку они в действительности не разрушают

==201

логики первой функции. В самом деле, частичное или полное изменение направления в ходе повествования оставляет эпизод открытым и представляет собой лишь аномалию. Но оно как раз не подвергает рассмотрению смысл этого эпизода. Оно ограничивается тем, что не отвечает на его ожидание, не дает хода его динамическому развитию, не разрешает его открытой двусмысленности.

Разрушительная функция гэга, напротив, всей своей логикой соответствует предыдущей функции и буквально уничтожает логику этого первого эпизода, но она не противоречит ей категорически, а обнаруживает наличие в ней другой, которая еще не была явно выражена.

Как это ни парадоксально, гэг в гораздо большей степени обнажает то, что им разрушается, чем то, что он создает, в том смысле, что удивительна не столько правильность этой новой логики, сколько обветшалость той, которую мы считали универсальной. Из этого не следует, что логика, выдвигаемая гэггом, не имеет значения. Наоборот, именно от нее на самом деле зависит действенность нарушения предшествующей. Вся разрушительная сила, на которую способен гэг, на этом уровне становится заметна, и эта простая очевидность имеет большое значение для возможного анализа использования гэга в настоящем или будущем в фильмах, не имеющих исключительно бурлескного характера.

Что касается проводимого здесь исследования, гэггом, особенно нас заинтересовавшим, был тот, который посягал на логику самого киноповествования (и тем самым раскрывал ее). В этом отношении примечателен факт, что исторически этот тип гэга был первым, достигшим в некотором роде совершенства. И примеры его, имеющие неоспоримое преимущество перед другими, следует, конечно, искать в работах Бестера Китона. В самом деле, его творчество представляется гораздо в большей степени как процесс создания правдоподобия, чем реальности. Рассматриваемая Китоном логика была первой, с которой он столкнулся, используя кино: логика кинематографической речи, а основой этой речи служило правдоподобное восприятие пространства и времени. Китон в своей практической деятельности критически отнесся не только к организации речи, но и к организации повествования. Как мы видели в рассмотренном отрывке, он со своим арсеналом гэггов покушается непосредственно на движущие силы рассказов его времени.

Лучшим завершением нашего изложения было бы самое широкое перечисление вероятных направлений исследования.

Не имея, однако, возможности описать их досконально, попробуем выделить пути, которые представляются в настоящее время самыми важными и сулящими наибольший успех.

1. К четкому определению признаков высказывания. Важность этой проблемы при изучении любого повествования общеизвестна. Существование таких знаков в действительности указывает и на ответственность говорящего за речь, и на очевидное признание отношения говорящий - воспринимающий.

Мы видели, что гэг представляет собой знак .такого рода. Но очевидно, что он не является единственным с своем роде. На основе всестороннего изучения гэга стало бы возможным установить эти знаки и выделить элемент, очень важный для типологии киноречи или ее форм. В действительности для общего значения какого бы то ни было высказывания не может быть совершенно безразлично, включает оно в себя или нет признаки высказывания. Например, известны те существенные различия, которые имеют место между историческим повествованием, написанным в виде мемуаров, и рассказами, написанными в манере объективного описания. Теперь каждый может оценить значение, которое приобретает эта проблема в киноповествовании.

2. К критике категорий, используемых критикой. Очевидно, что завершение такого исследования должно вызвать обновление понятий кинокритики. Мы могли бы сказать, что нельзя вводить новые понятия, не ведя одновременно решительной критики тех, которые использовались ранее. Это в действительности единственный способ отмежеваться окончательно от психологической и коммерческой критики, которая в настоящее время в ходу. Когда известен размах полемики, потрясающей мир литературной критики в результате достижений семиологии текстов, легко можно представить, что мы находимся лишь в начале пути.

Эти несколько направлений не исчерпывают возможных путей исследования, и речь, конечно, не идет о том, чтобы ими ограничиться.

1970

Таблица 1

1. Кувшин-
чемодан

2. Кувшин-лампа

Логика первой синтагмы	Закрывать кувшин в чемодане, чтобы сохранить его	Подвесить кувшин, чтобы сохранить его
Результат	Неудача	Успех
Переломная синтагма	Сознательно разбить кувшин	Кувшин падает и разбивается
Логика, привнесенная второй синтагмой	Разбить кувшин, чтобы сохранить его	Подвешенный кувшин падает
Результат	Успех	Неудача

Таблица 2
(сводная)

Рука	Перчатка
Необходимость протянуть руку	Позволить собаке укусить Надеть боксерскую перчатку

Собака, едущая на платформе грузовика, кусает руки, попадающие в пределы ее досягаемости

Боксерская перчатка защищает руку от укусов собаки

Переживаемая ситуация Использование предмета

Таблица 3 {обобщающая}

№ п	Кувшин пантограф	Рука боксерская	Пантограф боксерская	Указатель полицейский
-----	------------------	-----------------	----------------------	-----------------------

3. Отношение гэг-объект в процессе рассказа.
4. Отношение гэг-объект на уровне значения.
5. Четко определенная логика повествования

==205

Эрвин Райе, Кристиан Дойчманн

Неоколониализм и насилие. Диалектический материализм в аудиовизуальной агитации

I. ПРЕДИСЛОВИЕ

Фильм "Час печей"* аргентинцев Ф. Соланаса и О. Хетино! обратил на себя большое внимание с момента своей премьеры в Европе (Пезаро-1967) как в кинематографических, так и в политических кругах. Он является первым примером всеохватывающего анализа неоколониализма в Латинской Америке с помощью средства массовой коммуникации - кино².

[^]Авторы финансировали фильм собственными средствами и смонтировали его на основе 180-часового репортажного материала, который отчасти был заснят другими операторами.

-Группа "Сине-Либерасьон"* , выпустившая фильм, выступила в 1968 г. со следующей декларацией об общем положении кинодеятелей в Латинской Америке: "Народ такой деколонизированной страны, как наша, не является хозяином земли, по которой он ходит, не является хозяином мыслей, которые охватывают его. Господствует не его культура, наоборот, она гибнет. У него нет ничего, кроме его национального сознания, своего стремления к изменению условий жизни. Его восстание - это его самая могучая культурная манифестация. Единственно значащее выступление интеллигенции и художников состоит в том, чтобы убедительно и обоснованно и наглядно представить это восстание.

В отличие от великих наций, в наших странах нет информации. Вокруг мелькает мнимая информация, которую неоколониализм умеет услужливо подать, чтобы скрыть от народов их собственную действительность и таким образом подавлять их существование. Создание информации, сбор доказательств, ведущих к открытию нашей реальности, имеет для Латинской Америки действительно революционное значение.

Кино, которое бросает вызов неоколониализму и становится на службу антиимпериалистической борьбы, предназначено не для пассивных кинозрителей, а главным образом для выдающихся актеров этой могучей революции на нашем континенте. Оно прежде всего стремится быть нужным в борьбе против угнетателей. Поэтому оно должно быть бунтарским, как национальная правда. С трудом оно достигает небольших центров активистов и борцов, лишь с их помощью оно способно воздействовать на более крупные области. Его эстетика возникает через необходимость этой борьбы и через бесчисленные возможности, которые открывает эта борьба.

Нашей обязанностью как кинодеятелей и людей самостоятельной страны является не универсальная культура, не искусство, не абстрактный человек, а освободительная борьба нашей нации, освободительная борьба аргентинского человека, латиноамериканского человека".

==206

Его особое качество состоит в том, что при всей наглядности и кинематографической оригинальности он точно и полно формулирует экономические и политические предпосылки неокOLONиальной системы как составной части империалистической мировой стратегии. Теоретическая острота и эмоциональное сочувствие определяют аналитическую технику фильма, который благодаря своему сильному воздействию вызвал контрмеры аргентинских властей: фильм был запрещен в этой стране, и в ответ на его появление был выпущен закон, который предусматривал тюремное заключение за изготовление и прокат оппозиционных фильмов. Но авторов этого фильма закон пока не коснулся.

Многообразие средств, которое отличает этот фильм, едва ли допускает здесь широкий анализ. Тут, скорее, следует попытаться описать некоторые типичные методы кинематографической аргументации, и в особенности детально остановиться на диалектике-материалистической структуре этой аргументации. Важным для исследования был бы кинематографический историко-литературный анализ путем сравнения с эйзенштейновской или брехтовской теорией искусства и агитации.

Кроме того, необходимо исследовать значимость такого рода фильмов в освободительном антиимпериалистическом движении, что стало необходимым именно ввиду волны симпатии, которой пользуется в настоящее время здесь в стране латиноамериканское киноискусство.

II. СИГНАЛЫ ТРЕВОГИ

Сначала идут затемненные кадры, в течение приблизительно полуминуты царит полная темнота. Эта чернота вызывает чувство неосознанной опасности. Черные кадры сопровождаются ударами барабана, идущими из-за кадра, извне. Те, кто бьет тревогу, и те, кто должен ее ощутить, могут поэтому находиться и среди публики. В результате соединения все более усиливающихся ударов барабана за кадром и черных кадров сам кадр перемещается в закадровую область, а ситуация, о которой следует информировать, так же, как ситуация информируемых (публики), становится ситуацией тревоги. На несколько секунд черные кадры прерываются изображением факела. Удары барабанов и свет факела, который открывает последовательность кадров о событиях еще не дифференцированного насилия (использование полиции, аресты, автоматные очереди, массовые протесты), вызывают возбуждение, которое еще не осознано. Пока еще тревога всеобща, надпартийна, направлена на всех и против всех. Насилие, фиксируемое в начале, еще необъяснимо, так как оно выражает-

ся в отдельных изображениях, которые еще нельзя передать понятийно. Появление полицейских так же, как и демонстрантов, связано с проявлением насилия. Насилие совершается повсюду, независимо от причин, обстоятельств и последствий; его носитель в этот момент кажется независимым.

Промежуточный кадр показывает всю среду насилия: "Латинская Америка, Великая Родина, Незавершенная нация". В последовательности кадров видны полицейские, выступающие против демонстрантов. Появляется следующий титр, представляющий особых носителей насилия: "Моя репутация — оскорбленный, Мое имя — угнетенный, Моя профессия - сопротивление". Средствами титра осуществляется понятийная передача последовательности кадров: без промедления — от случая к сознательной задаче.

Еще не ясно, кто кому оказывает сопротивление, чье сопротивление справедливее. Но уже следующий промежуточный кадр сообщает о возможной общности сопротивления: "Общее прошлое, Общий враг. Общая возможность". Сопротивление — это пока еще возможность — неизвестная, неопределенная возможность.

Тревога осуществляется четырьмя взаимодействующими сигнальными устройствами: акустическими (удары барабана) и тремя оптическими (затемненный кадр, последовательность кадров и промежуточный кадр) 1. Тревога выражается тремя процессами развития: в первом эпизоде господствует чернота, в которой время от времени вспыхивают кадры насилия. В следующем эпизоде чернота оттесняется надписями, которые помещают насилие в понятийный контекст. Эти связи, внача-

Секунды					
Сек унды					
Кадры	Черные кадры	Изображение	Надписи	Всего	
1- -14	59	14	-	73	
15-69	30	52	115	197	

70-72	25	-	-	25
	114	66	115	295

Тревога состоит из трех эпизодов. Первый эпизод (с 1 по 14 кадр) содержит лишь затемненные кадры и изображение в процентном отношении 81 к 19, следующий эпизод (с 15 по 69 кадр) содержит затемненные кадры изображения и промежуточные кадры, в процентном отношении 15 к 27 к 58, и последний эпизод начала (с 70 по 72 кадр) содержит только черные кадры, в то время как удары барабана затихают и идет первое предложение дикторского текста, для которого готовилась вся тревога: "Латинская Америка - это континент в войне, эксплуататорской войне для господствующих классов, освободительной войне для угнетенных народов".

==208

ле еще крайне отвлеченные, становятся от титра к титру все более точными и прямыми: "География голода". Голод может быть общим прошлым, общим врагом. Но собственным прошлым являются причины голода, собственным врагом — виновники голода. Причины и виновников пока еще нельзя различить, но они, во всяком случае, предугадываются. Голод, против которого как всеобщей возможности изменения направлено могучее сопротивление причинам и виновникам, должен быть понят как следствие и как причина насилия.

Изображаются не их собственные общественные отношения, а само физическое насилие: демонстрант убегает от полицейского и задержан другими полицейскими, которые все вместе избивают его. Следующая надпись характеризует пострадавших от этого физического насилия: "Экспроприруемые, Выброшенные, Лишенные прав". Чтобы точно оценить многозначность этого насилия, надо еще вникнуть, кто кого, по какому праву лишает чьего имущества.

Смысл начала сигналами тревоги состоит в пока еще приблизительной координации отдельных сигналов ("Оскорбленные, Униженные, Сопrotивляющиеся") в коллективную массу, осознающую свою общую ситуацию. Смысл этой тревоги состоит в освобождении самосознания как солидарности, в освобождении угнетенного одиночки в массе угнетенных, в освобождении Я в МЫ: «Наш первый жест, наше первое слово: "Освобождение"». Это происшедшее в надписях изменение от единственного числа ко множественному происходит и с апеллирующим к прямому действию словом "освобождение", которое сначала единично, а потом размножение распространяется по экрану. Такими же средствами впоследствии будет применена еще одна надпись, как отдельно, так и мультиплицированно: "Насилие". Эта система надписей связывает между собой освобождение и насилие и последовательность кадров об акциях насилия: изображение этого перехода от Я к МЫ, который характеризует кажущееся разрозненным

случайное насилие как закономерно учрежденное и планомерно осуществляемое, требует таких понятий, которые делают доступными изображения разъяснения, понятия, которые собраны в надписях, но пока еще не точно разъясняет, а дополняет другими понятиями, содержащими дополнительные предпосылки для последующего точного разъяснения: "Исторические учения, которые нам предлагают, неверны, бессмысленны богатства, которые нам обещают, превратны изображения мира, которые нам показывают, неправильны экономические планы, о которых нам докладывают, ирреальны свободы, которые предоставляют конституции"; "Ни одна общественная система не совершает самоубийства"; "Порабощенный чело-

==209

век освобождает себя путем насилия".

"Все наши действия — это только боевой клич против империализма и призыв к единству народов против великого врага человечества, Соединенных Штатов". Эти надписи охватывают составленную с ними последовательность кадров, показывающих все более насильственные действия полиции, а также население, которое не применяет никакого насилия, но преследуется и насилуется этой полицией, которая выбрасывает людей из домов и избивает их, ведет прицельный огонь и в конце оставляет за собой только трупы. Эти надписи уже вводят понятие империализма в связи с упоминанием Соединенных Штатов. Ситуации насилия, запечатленные в кадрах, и сочетающиеся с ними в надписях понятия освобождения и насилия приобретают тем самым первые приблизительные толкования: насильственным является империализм; империализм преследует, набрасывается и уничтожает, оскорбляет и унижает, экспроприирует и лишает прав; империализм — это то, что обосновывает сопротивление, освобождение путем насилия. Однако то, чем действительно является империализм, тревога сама по себе не способна исследовать, но она мобилизует все чувства для восприятия последующих разъяснений: отчего возникает империализм, как осуществляется империалистическое насилие, почему империализм должен быть устранен насилием.

Последний эпизод начала похож на начало первого: он содержит как оптическое сигнальное устройство только затемненные кадры. Продолжавшиеся до сих пор акустические сигналы усиливавшихся ударов барабана прекращаются. За кадром слышно первое предложение дикторского текста: "Латинская Америка — это континент в войне, эксплуататорской войне для господствующих классов, освободительной войне для угнетенных народов". Это предложение, исходная ситуация для дальнейших высказываний, обобщает в заключение процесс развития тревоги: первые впечатления противоположности между темнотой (путем черных кадров) и светом (путем последовательных кадров) переносятся в общественное противоречие между господствующими классами и угнетенными народами так далеко, что это противоречие должно быть понято как непримиримое.

Солидарность, солидарность публики с изнасилованными эксплуататорской войной, требует как близости — близости проникновения и сочувствия, так и дистанции - дистанции познания действительных экономических и политических отношений непримиримого общественного противоречия. Близость возникает благодаря первым

эпизодам начала, дистанция же - благодаря последнему эпизоду. Посредством черноты и шумов барабана за кадром на экране и в публике

[К оглавлению](#)

==210

устанавливается аналогичная ситуация. Констатации и призывы, примененные в надписях и вытекающие из чувственного опыта картин насилия, касаются всех оскорбленных и угнетенных, экспроприированных и лишенных прав: "Наш первый жест, наше первое слово - освобождение". Темнота, в которой наконец наступает перерыв, позволяет обеим ситуациям (ситуации на экране и в публике) еще раз почти что раствориться друг в друге, почувствовать всеобщую ситуацию империалистического насилия; слышно также первое предложение дикторского текста из-за кадра, но оно устанавливает дистанцию, чтобы сделать доступным пониманию всеобщую ситуацию путем показа особого случая: "Латинская Америка..."

Ш.ИСТОРИЯ

"Латинская Америка — это континент в войне, в эксплуататорской войне для господствующих классов, освободительной войне для угнетенных народов".

Этой фразой начинается первая глава фильма. Она следует за изображением аргентинской истории, которая состоит из эпизодов со старыми полотнами, иллюстрирующими исторический процесс, и нескольких сцен, в которых можно видеть мужчин, играющих в гольф. Кроме того, показаны съемки последних политических событий (обменивающиеся рукопожатиями политики, конференция ООН, военные операции). Сопровождающий эти кадры дикторский текст дает обзор истории страны.

Этот дикторский текст находится в определенном, заданном контексте: во-первых, к нему подводит пролог, который воссоздает картину политического настоящего страны. Теперь объясняется, как этот появившийся мир осуществился, какие процессы развития и движущие силы в этом участвуют, какие выводы надо сделать. Дикторский текст закладывает основы для общественно-исторической конкретизации. В системе первых кадров общество представляется пока еще как элементарная форма: классовая борьба в своей самой общей форме — борющиеся партии, одни — вооруженные легальной властью более сильных, другие — моральным правом возмущенных. С этой всеобщей ступени начинаются дальнейшие шаги в конкретное особое, в историческую перспективу.

Во-вторых, механизм анализа приведен в действие указанием на "войну", которая является существенным признаком общественной ситуации в Латинской Америке. Это указание следует как резюме пролога, который изобразил "войну" со всей очевидностью. Слова дикторского текста, напротив, передают ее в диалектическом противоречии: война как подав- /x /v0.

ление и одновременно как освобождение. Это противоречие, являющееся в то же время основным противоречием классового общества (противоречие между господствующими классами и "угнетенными народами" и далее, как еще будет показано, между общественным трудом и частным распоряжением им) изображается как мотор общественного развития и тем самым как мотор аналитического развертывания фильма.

Когда Маркс во введении к "Коммунистическому Манифесту" называет историю общества "историей борьбы классов"¹, то всеобщий закон развития диалектического материализма он формулирует как диалектическое противоречие, которое является противоречием классов и требует разрешения. В процессе его разрешения развивается общество.

Соланас формулирует этот закон развития уже на исторической ступени его действия эффективной классовой борьбы в условиях неокOLONиализма. Война как диалектическое единство противоречий, сформулированная метафорой "насилие" ("НеокOLONиализм и насилие" гласит подзаголовок фильма), образует фундамент, на котором методически строится фильм. Этот метод является развертыванием комплекса противоречий, которые объединены в основном противоречии: противоречии между бедными и богатыми, трудом и бездельем, нищетой и роскошью.

Методическое своеобразие фильма можно, следовательно, показать уже здесь: речь идет не о простом перечислении фактов (как нам это известно по документальным фильмам буржуазного толка), которые как простая сумма должны давать в результате картину действительности, а о диалектическом развертывании, в основе которого лежит теоретическая концепция: антагонизм общественных сил, вызывающий в своем поле напряжения все новые явления, которые, однако, обобщенно надо привести в конечном счете к общему основанию. Путь идет от всеобщего к особому. Полное обобщение находится вначале в двойной форме: с одной стороны, показ мира явлений неокOLONиализма (пролог), взятых в их сущности (как и Маркс, который для того, чтобы развернуть законы развития капитализма, определяет явление буржуазного общества как "скопление товаров" и выводит свой аналитический метод из противоречий понятия товара², Соланас приводит мир явлений неокOLONиализма к знаменателю наси-

im а р к с К.иЭнгельсФ. Манифест Коммунистической партии. Соч. 2-е изд., т. 4, с. 424: "История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов".

2м а р к с К. Капитал, т. I. М., Политиздат, 1978, с. 43: «Богатство обществ, в которых господствует капиталистический способ производства, выступает как "огромное скопление товаров", а отдельный товар - как элементарная форма этого богатства».

лия, в котором отдельные недуги логически обобщены), с другой стороны, понятийно-теоретическая формулировка этого мира явлений как его резюме.

Специальная форма анализа, который используется в первой главе об историческом развитии страны, имеет поэтому реальный, структуроопределяющий исходный пункт. Изображена должна быть не какая-то нейтральная сумма информации, а разъяснение того, как произошло то, что было названо в прологе "войной", кто в этом виноват и какие надо сделать выводы.

Дикторский текст вскрывает экономические корни политического положения и называет виновных: "Независимость латиноамериканских стран была предана в ее истоках. В предательстве виновны ведущие экспортеры портовых городов". Так буржуазия, экспортировавшая сельскохозяйственные продукты, стала сельскохозяйственным придатком европейской индустрии".

Политико-милитаристские последствия (разрушение единства Америки, вооруженные, кровавые интервенции, подавление сопротивления эксплуатируемых) завершают картину. Историческое развитие изображается как история подавления одной нации в интересах другой. Национальные и экономические противоречия связываются друг с другом. Экономическому противоречию между имущими и неимущими, буржуазией и пролетариатом, соответствует политическое противоречие между развитыми индустриальными странами и аграрной нацией, которую лишают ее независимости в интересах этих стран.

Движущими силами исторического развития, следовательно, являются интересы, реализация которых осуществляется путем предательства; это интересы класса, который может выжить, борясь против интересов другого класса. Эти интересы взаимосвязаны, они становятся очевидными, не оставаясь при этом неповторимыми в своих изменчивых формах проявления. Различных фактов из истории страны (политические соглашения, военные нападения), взятых самих по себе, моментов расчленения развития так же недостаточно, как и личностей, участвующих в этом.

Если фильм, в соответствии со своим специфическим качеством выражения, опирается на эти факты, показывает этапы исторического развития на основе их очевидной неповторимости, однократности, то он должен вскрыть диалектическую связь между сущностью и явлением: сущности, как неочевидному (противоречия, интересы, предательство) противостоит явление как очевидное, но нуждающееся в объяснении (военные операции, богатые граждане, политики, как раз подписывающие важные документы). То и другое

==213

существует не независимо друг от друга: не существует ни интересов без заинтересованности, ни политиков без политики. Кадровый монтаж эпизода,

противопоставление старых полотен, иллюстрирующих исторический процесс, сцене, в которой показаны различные люди при игре в гольф, и документальные съемки недавних военных и политических событий в стране передают эти отношения с помощью визуальных средств. Хотя монтаж документов вчерашнего и сегодняшнего дня как резкое противопоставление выражает временное различие как историческую сцену, но в то же время он разъясняет, что в историческом нанизывании есть логика. То, что эксплицируется, не является неповторимым, оно выражается в документах вчерашнего дня, точно так же, как и в документах сегодняшнего. Поскольку дикторский текст ничем не способствует локализации и временному уточнению отдельных кадров, то они приобретают эмблематический характер: игра в гольф (как ассоциации возникают: элитарность, праздность, высшее общество) как эмблема общественного господства, о законах развития которого сообщает дикторский текст.

Монтаж превращает кадры, которые сами по себе являются простыми иллюстрациями, в интерпретирующие указания. Через противопоставление становится ясной логическая аргументация. С другой стороны, содержания кадра конкретизируются через понятийно-разъяснительную процедуру текста. Эмблематический характер, который они приобретают посредством дикторского текста, является предварительным условием их конкретизации. Когда в пятой главе фильма ("Олигархия") называются виновные, то этим лишь разъясняется, что это люди, а именно члены определенного класса, несущие ответственность за критические условия; в то же время они извлекают пользу из общественных противоречий и подгоняют их. Немаловажное значение при этом имеет, однако, частное существование людей. Изображению отдельных представителей этого класса и отдельных ситуаций, в которых их можно видеть (типичные сцены вечеров и отдыха на побережье, репортажи об аукционе, где встречается большой

^Эмблема - это символ, в котором первичный референт почти полностью перекрывается вторым референтом или вытесняется им. С помощью эмблемы достигается высшая степень институционализации и кристаллизации символа (ср. "Symbol" in: Maldonado T. Beitrag zur Terminologie der Semiotik. Ulm, 1961). Она отличается от аллегии тем, что как сущее она изображает значительность, в то время как аллегория означает иное, и не показывает ни потенциальной достоверности, ни идеального приоритета эмблематического изображения (Schön A. Emblematic und Drama. München, 1964, S. 32).

==214

свет), в дикторском тексте противопоставлено разъяснение их экономико-политической функции (угнетение и эксплуатация зависимого населения с целью выдачи иностранным торговым властям), которую нельзя проследить по кадрам. Сами по себе явления, какими они показаны в кадре, повседневно-безобидны, неполитичны. Но конкретизированные, применяемые как эмблемы, они могут быть расшифрованы как феномены и виновники политико-экономической системы, когда они отделяются как чувственно-понятийные единицы от здесь и теперь своей частной неповторимостью и допускают информацию о своем существовании и своем осуществлении.

IV. ПОВСЕДНЕВНОЕ НАСИЛИЕ

После истории эксплуатации и угнетения латиноамериканских народов в целом и данных о стране Аргентине в частности представляются (глава "Повседневное насилие") городской и сельский пролетариат. Последние кадры показывают детей бедняков, бегущих рядом с поездом, и детей богатых, выглядывающих из поезда. Сверху (средний план) : полуобнаженный мальчик, высоко закинув голову, бежит рядом с идущим поездом и протягивает вверх руку. Снизу (общий план) : панорамно показан небоскреб; направление бега мальчика продолжается в направлении движения камеры. Титр: "Портовый город". Сверху (средний план) : бегущий мальчик, как раньше. Снизу (общий план) : тот же панорамный показ небоскреба. Следует движение камеры через "сити" Буэнос-Айреса: сияющее солнце отражается в фасадах фирм, суэта большого города, движение в час пик, торжественные звуки; вступает дикторский текст: Буэнос-Айрес, центр неокOLONиальной политики, резиденция правительства, место нахождения биржи, информационных агентств, военного командования, криминальных банд, интеллектуальной элиты.

Соединение обоих изображений, снятых из противоположных перспектив (сверху бегущий мальчик и снизу небоскреб), дает картину, которая сама не видна, символ, в котором оба изображения диалектически уничтожаются. Снятый сверху (следовательно, укороченный, уменьшенный) объект (мальчик) кажется подавленным, снятый снизу (следовательно, удлиненный, увеличенный) объект (небоскреб) - могущественным. Из-за того, что мальчик протягивает свои руки сидящим в поезде, возникает впечатление, что он отдан на милость их сострадания, их любви к ближнему или их равнодушия (видна девочка, со скучающим видом жуящая жевательную резинку и надувающая пузырь, который лопается). В результате последующего монтажа по оппозиции это впечатление

==215

характеризуется как недостаточное.

Счастье или несчастье мальчика совершенно не зависит от добрых или бездушных натур пассажиров поезда, из которого не высовывается ни одна рука с мелочью или конфетами, оно связано с той бесчеловечной системой, олицетворением которой является небоскреб. Власть, угнетающая мальчика, на произвол которой он действительно отдан, сконцентрирована в небоскребе, в "Центре нео колониальной политики"...

Благодаря этому монтажу, лишаящему индивидуальности противоречие между верхом и низом, угнетением и высшей властью (поскольку он ведет за пределы изображения случайных пассажиров), чувственно конкретизируется понятие безличного насилия, но подавляющего как бедного мальчика, так и общность тех, которые представлены им. Это понятие неокOLONиального насилия, экономические и политические движущие силы которого были разъяснены уже ранее, эмоционально мобилизует рационально уже информированного зрителя как чувственное воплощение.

Чувственное воплощение понятия насилия посредством монтажа по оппозиции происходит в переходе от одной главы ("Повседневное насилие") к следующей ("Портовый город"), в то время как противоположная пара изображений (могучий небоскреб и подавленный мальчик) появляется два раза, и в промежутке между ними

применяется надпись следующей главы. Этим показано, что отдельное, повседневно возвращающееся насилие исходит из единого центра, центра системы; "Буэнос-Айрес, центр нео колониальной политики"...

V. ЗАВИСИМОСТЬ

"Признаком латиноамериканских стран является их хозяйственная, политическая, культурная зависимость: сначала от Испании, затем от Англии, наконец от Соединенных Штатов". Посредством первых кадров, которые (в девятой главе) сопровождают этот дикторский текст, аудиовизуализируются три названных нации порабощителей: Испания и Англия одним разом, поскольку слышны колокола Биг Бена и показана испанская графика, где изображена семья индейцев; Соединенные Штаты представлены более детально.

Следует длительная круговая поездка по "Скайлайн" Буэнос-Айреса, через море небоскребов. Эта поездка через "Скайлайн" сопровождается следующим дикторским текстом: "Мнимая помощь империализма — это помощь, которая всегда стоит получающему больше, чем дающему. За каждый

[==216](#)

доллар, который империализм инвестирует в Латинскую Америку, он выручает четыре. Эта эксплуатация является основой отсталости, нищеты, угнетения. Она способствует финансированию и высокому уровню жизни развитых стран. Она нуждается в империалистическом лозунге: слаборазвитость".

"Слаборазвитость" является причиной эпизода, который смонтирован из кадров бойни и рекламных объявлений. Подробно показано (до детальной съемки прорывающегося глаза животного в отношении к рекламной детали глаза с нанесенным гримом), как забивают скот. Во вмонтированной стремительной рекламной передаче появляются прохладительные напитки, элегантные кабриолеты, фирменные вывески автомобильных концернов, дамское нижнее белье, косметика, счастливые и радостные люди. В этот монтаж время от времени вводятся надписи: "День за днем мы все больше экспортируем, чтобы получить все то же самое", "День за днем мы работаем больше, чтобы получить все меньше". В заключительном промежуточном кадре дается следующее разъяснение: "Иностранные монополии и их местные союзники контролируют сегодня всю аргентинскую экономику: всю мясную промышленность... и совокупность средств массовой информации".

Благодаря дикторскому тексту в начале и этим надписям, которые появляются между эпизодами рекламы и бойни, абстрактно чувственное противоречие между ужасающе отталкивающим и страшно притягивающим переходит в конкретно-общественное противоречие между отвратительным трудом в местной мясной промышленности и диктуемым нацией монополий импортом вожделья, доставляющего удовольствие. Понятие этого противоречия чувственно конкретизируется посредством монтажа по контрасту. Как закономерность этого противоречия то, что при неоколониальной системе труд и присвоение продуктов труда распадаются, друг другу противопоставляются сфера

труда, в ее лишенной всякой человечности наготе (кадры бойни), и видимость наслаждения, которую получают те, кто присваивает (рекламные кадры). То, что вырабатывается (действительный мир боен, в которых день за днем все больше приходится работать не разгибая спины для экспорта), и то, что позволено потреблять (иллюзорный мир империалистических средств массовой информации, который предлагают за это), противостоят друг другу в непримиримо остром контрасте.

==217

VI. МЕЖДУНАРОДНЫЙ КЛАССОВЫЙ ВРАГ

Заключительной сценой фильма является начало шестой главы ("Система"). К кадру-цитате из "Неба и Земли"* — фильма о Вьетнаме Йориса Ивенса, в котором мы видим мотив самолета с зенитной установкой на борту, диктор говорит: "Если вьетнамцу надо только поднять голову, чтобы обнаружить своего врага, то для нас это гораздо сложнее". Эта цитата достигает двоякого воздействия: с одной стороны, она указывает на совместную основу международной классовой борьбы (речь идет об одном и том же враге), с другой стороны, она обращает внимание на конкретное различие (формы проявления различны). Во-первых, она устанавливает связь аналогий, во-вторых, вычеркивает противоположность. Аналогия устанавливается посредством кадра-цитаты. Использование чужих источников (цитата озаглавлена этим) позволяет возникнуть общности обеих частей. Текст отменяет эту чисто ассоциативную аналогию и ставит ее в новое отношение. Хотя кадр, показывающий фронтовую позицию снизу и сверху, показывающий друзей и врагов, освобожден от своей буквальной важности, но как негативный пример он проясняет то, что подразумевается, но не показывается.

Как синтетическое единство, в котором сохраняются как аналогия, так и противоположность, устанавливается родовое понятие классового врага. Его изображение — вражеский самолет — является лишь частичной конкретизацией, в то время как его тотальность выступает только в связях всех конкретизации. Противоречие означает форму таких связей. Если, следовательно, говорится: во Вьетнаме у врага иное лицо, чем у нас, но лицо показывается, то из этого визуально-вербального процесса вытекает специфически диалектическое отношение общности и явления, которое определяет аналитическую технику фильма: за многими лицами постоянно подстерегает один и тот же враг — международная система капиталистической эксплуатации человека.

В противоположность Ивенсу, который в войне во Вьетнаме имеет дело с отчетливо структурированным, открытым столкновением, с военной фронтовой позицией, которая делает понятным призыв к солидарности, Соланас, для того чтобы определить происхождение общественных противоречий, должен поместить их сначала в формацию: "Неоколониализм отдает врагу наш язык, наш цвет кожи, нашу национальность и нашу религию". Ивенс может пренебречь ролью национальной буржуазии в случае Вьетнама, так как она возникла в явной роли агрессора США. Неоколониализм в Аргентине пошел как раз противоположным путем. Внешний враг, колониальные оккупационные власти, зародился во внутреннем

враге, национальной буржуазии, которая в своей роли самоопределяющегося фактора власти, власти частных владельцев и капитала, взяла на себя задачу экспансионистского внешнего врага — поставить страну как зависимую под контроль правителей Европы и США: "Под национальной маской враг имеет лучшие возможности маневрировать и брать инициативу". Когда показывается внешний враг (в серии кадров видно прибытие иностранных делегаций, де Голля, Стивенсона, Филиппа из Эдинбурга, Джеки и Боба Кеннеди, генерала Портера* и т. д.) , то снова (выходя за пределы личной определенности) имеется в виду элемент системы неокOLONиальной эксплуатации: "Враг внутри открывает страну проникающему неокOLONиализму... Общая цель объединяет эту инфильтрацию: разрушение национального сознания, облегчение господства". Диалектика неокOLONиальной буржуазии, власть и одновременно зависимость воспрещают простую поляризацию. Враг не поддается только моделированному изображению, как вражеский самолет во Вьетнаме, а должен быть эксплицирован как система. Соланас стоит перед иной задачей, чем Ивенс, агитационная концепция которого может быть построена на простой полярности фронтов.

В то время как во вьетнамской войне сопротивление должно рассматриваться как очевидное, ситуация неокOLONиалистски поработанной Аргентины-требует более комплексных средств аргументации. Если к началу фильма речь идет о "войне", то это понятие определяется метафорически, война не как во Вьетнаме, как открытое военное столкновение, а как диалектическая связь между угнетением и освобождением. Угнетение, которое еще всеобъемлюще, содержит зародыш освобождения, которое имплицитно как объективное последствие угнетения.

Понятие насилия определяет как метафора структуру фильма. Уже названия отдельных глав указывают на это: "Повседневное насилие", "Политическое насилие", "Культурное насилие", "Идеологическая война". Как указывает Соланас, насилие — это и жестокий террор полиции против бастующих рабочих, и давление контрольных часов и рабочих проверок на фабриках, а также голод и нищета в деревне, и духовное угнетение жителей крупных городов перманентным обстрелом поп-культурой и культурой хиппи. Открытое угнетение, как и "освободительная стратегия" манипуляции созданием, свидетельствует о системе империалистического господства, которое стремится победить в интересах меньшинства против большинства населения. НеокOLONиалистский вариант, который показывает Соланас, имеет особые формы проявления, свои специфические экономические и политические предпосылки. Как документ международной стратегии

монополистического капитала он приводит к общим корням.

Может ли фильм "Час печей", изображающий общественные отношения в Латинской Америке, рассматриваться и как анализ других капиталистических стран?

Как собрание феноменов фильм без сомнения является чужим, экзотическим. Но как логическое понимание этих феноменов он является анализом системы, которая очерчивается не географически, а только идеологически. Эта система, которая лишь частично конкретизируется в понятии неокOLONиализма, является системой капиталистической эксплуатации человека. Диалектическая взаимосвязь сущности и явления, вытекающая из этого фильма, превращает документальный фильм во всеобъемлющий документ капиталистической практики, основное отношение которой охватывает как исторические, так и политико-географические отношения.

1971

[К оглавлению](#)

[==220](#)

Реймон Беллур

Недостижимый текст

То, что фильм является текстом в бартовском смысле слова*, очевидно. Так же очевидно и то, что он в силу этого может или должен быть предметом такого же пристального внимания, как и литературный текст. Впрочем, последнее не так уж очевидно. Разберемся, в чем же тут дело.

Текст фильма на самом деле — недостижимый текст. Под этим я, несмотря на искушение поиграть словами, не имею в виду те особые сложности, которые часто мешают реально заполучить фильм и превратить его в текст: то есть монтажный стол или проектор, позволяющий останавливать изображение. Эти сложности все еще достаточно велики; часто они обескураживают и в значительной степени объясняют сравнительное отставание в области фильмических исследований. Между тем можно представить, хотя это и гипотетично, что однажды фильм благодаря каким-то нововведениям, пока еще не совсем ясным, приобретет статус, аналогичный статусу книги или, скорее, пластинки по отношению к концерту. И если предположить, что тогда будут проводиться фильмические исследования, они, безусловно, станут более многочисленными, более свободными, более точными и удачными, чем те, что осуществляем мы, живущие в вечном волнении и страхе потерять объект исследования. Между тем, как это ни странно, положение, в котором находится исследователь фильма, коренным образом не изменится.

Я не буду останавливаться здесь на том неоспоримом факте, что, обладая произведением, этим "фрагментом субстанции", мы не обладаем текстом, "методологическим полем", "производством", "перекрестком", как говорит Барт¹. Но не вдаваясь в теоретические лабиринты, открываемые понятием "текста", мы тем не менее подчеркиваем две вещи. С одной стороны, материальное владение произведением позволяет максимально приблизиться к фикции текста, поскольку только оно позволяет в полной мере ощутить

множественность операций, протекающих в произведении и превращающих его именно в текст. С другой стороны, как толь-

ib a r t h e s R. De l'Oeuvre au Texte. - "Revue d'Esthetique", № 3, 1971. Последующие цитаты извлечены из этой же статьи.

==221

ко начинаешь изучать произведение, как только цитируешь какой-нибудь отрывок, ты незаметно оказываешься внутри текстуальной перспективы; это так, даже если она упрощена, обеднена, сужена, даже если ты беспрестанно пытаешься "закрыть" текст, ограничивая его самим собой, — текст, который Барт, вслед за Бланшо, считал местом безграничной открытости*. Вот почему в результате оправданной, хотя и незаконной натяжки (незаконной, как и все натяжки) можно говорить о цитировании текста, о "тексте" вместо "произведения", и при этом, с иной точки зрения, можно, как Барт, например, осмысливать весь литературный опыт, исходя из оппозиции произведения и текста.

Выходя за пределы этих понятий, но не отбрасывая их вовсе, я лишь хотел подчеркнуть одну простую неизбежность: текст фильма является недостижимым текстом, потому что этот текст нельзя процитировать. В этом смысле, и исключительно в этом смысле, слово "текст", применимое к фильму, метафорично; оно подчеркивает парадокс, присущий фильмическому тексту, более чем какому-либо иному.

Если ты стремишься прочитать, изучить произведение, открыть в нем давление текста, столь близкое тому, что Бланшо называл литературой*, ничто не является для тебя более простым и насущным, как потребность процитировать слово, два слова, две строчки, фразу, страницу. Если отвлечься от обозначающих цитату кавычек, то она не видна, она естественно ложится на страницу. И хотя она меняет режим чтения, она тем не менее его не прерывает; более того, она даже способствует по мере разворачивания комментария превращению описания, анализа в особую форму дискурса, в лучших случаях — в новый текст, возникающий в результате того удвоения, одержимость которым в полной мере пережила современная мысль. Очевидно, что этот эффект свойствен литературному произведению, и шире — вообще письменному произведению, и в чистом виде лишь ему одному. Он связан с абсолютной адекватностью объекта изучения средству изучения, с абсолютным материальным поглощением речи самой собой. Вот почему лишь письменное произведение стало, если можно так выразиться, точкой отсчета для создания JeорНН текста и явилось первым объектом ее приложения. Вот почему Барт в такой степени не доверяет всему тому, что не зафиксировано в письме, ведь действие метаречи здесь по самому своему определению оказывается наиболее ощутимым. Чем в меньшей степени объект может быть включен в материальное тело комментария, тем в большей степени разговор о нем витает "над" объектом. А это одновременно подчеркивает особую привилегированную роль письменного выражения в превращении произведения в текст. Материальная

реальность комментария, в свою очередь также оказывающаяся в большей или меньшей степени функцией текста, является необходимым посредником этого превращения, стремящегося в конечном ^.чете предстать в виде игры. Иными словами, она стремится в действительности к полному примирению речи с самой собой, субъекта с самим собой, обретая свободу поступать по собственному желанию через факт внешнего бытия речи (exteriorite du langage). Подобного рода идеи рождаются с одновременным появлением двух понятий: литературы и литературной науки. Литературная наука позволяет различать в произведении реальность и утопию текста; но это имеет смысл лишь при условии растворения науки в теле своего объекта вплоть до ликвидации в идеале любого зазора между наукой и литературой, анализом и произведением¹ .

На этом одновременно и реальном и мифическом уровне, казалось бы, второстепенный факт цитируемости и придает кинематографическому тексту парадоксальную специфичность. Письменный текст является единственным, который может цитироваться без затруднений и оговорок. Но фильмический текст не поддерживает с ним тех же дифференциальных отношений, что живописный, музыкальный, театральные тексты (и все смешанные, промежуточные тексты, являющиеся их дериватами). Живописный текст действительно может быть процитирован. Разумеется, цитата здесь бросается в глаза своей гетерогенностью, непохожестью; разумеется, цитирование сталкивается со множеством практических трудностей, выражающих специфические материальные потери, претерпеваемые произведением в процессе репродуцирования. Неизменное уменьшение размера, связанное с форматом книги, в частности, конечно, привносит фатальное искажение самой диспропорцией между оригиналом и репродукцией. Но цитата тут тем не менее вполне удовлетворитель-

1. "Текст по-своему участвует в социальной утопии; до истории (если предположить, что последняя не пошла по пути варварства) текст обеспечивает если и не прозрачность социальных отношений, то, во всяком случае, прозрачность речевых отношений: он является пространством, где ни одна речь не имеет преимуществ над другими, где речи циркулируют (сохраняя круговое направление движения, заключенное в этом слове) /.../ теория текста не может удовлетвориться металингвистическим изложением; разрушение метаречи или, во всяком случае (поскольку иногда без нее не обойтись), скептическое к ней отношение является частью самой теории: дискурс о тексте должен и сам быть текстом, поиском, работой текста, поскольку текст - это такое социальное пространство, от которого не может укрыться никакая речь, пространство, по отношению к которому никакой субъект высказывания не может занять положение судьи, хозяина, исследователя, исповедника, расшифровщика: теория текста может совпадать лишь с практикой письма".

на и позволяет детали великолепно играть по отношению к целому. С критической точки зрения она имеет одну привилегию, присущую лишь живописи: можно охватывать и воспринимать произведение одним взглядом. Литературному анализу это доступно, лишь когда он имеет дело с короткими стихотворениями, позволяющими взаимоналожение видения и чтения (например, анализы сонетов Бодлера, сделанные Рюветом, Леви-Строссом и Якобсоном*). В иных случаях, когда аналитик даже цитирует "весь текст" (в предельных экспериментах вроде бартовского "S/Z"*), он неизбежно сталкивается с линейностью письма.

Музыкальный текст, напротив, ставит перед цитированием двойное препятствие. Прежде всего — на уровне партитуры. Ее, разумеется, можно процитировать целиком или частично, как литературный текст. Но она противопоставляет речи гораздо большую, нежели картина, гетерогенность специфической кодификации, чей чисто технический характер приводит к разрыву. С другой стороны, и гораздо более глубоко (так как можно вообразить общество, где каждый умеет читать ноты), музыкальный текст разделен из-за того, что партитура не является исполнением. Звук же невозможно процитировать. Его невозможно описать, представить. Он несводим к тексту, хотя метафорически и в действительности самой множественностью связанных с ним процессов он столь же текстуален, как и литературный текст. С той лишь разницей, что его воздействие можно испытывать, лишь слушая его, а не в процессе анализа или чтения, поскольку в последних случаях его не слышно, или он слышен лишь "виртуально". И наконец, еще одна проблема, и при этом весьма существенная: партитура имеет неизменный характер, а исполнение меняется. Некоторые типы современной музыки, в большей или меньшей степени алеаторические*, увеличивают расхождение между партитурой и ее исполнением, доводят это явление до предела, хотя и не меняют общего соотношения этих понятий. Произведение движется. Эта подвижность в определенном смысле еще более увеличивает степень текстуальности музыкального произведения, поскольку текст - Барт это постоянно повторяет - есть сама подвижность. Но парадоксальным образом эта подвижность несводима к речи, которая бы хотела овладеть ею для того, чтобы выявить ее, ее же дублируя. В этом смысле музыкальный текст менее текстуален, чем живописный и, конечно же, литературный текст, чья подвижность в своем роде обратно пропорциональна фиксированности произведения. Возможность следовать букве текста на самом деле является возможностью его существования.

Театральный текст, хотя и иным образом, демонстрирует

==224

тот же самый парадокс и то же самое разделение. С одной стороны, текст (в привычном смысле этого слова), произведение могут быть однозначно сведены к проблематике литературного текста, так как пьеса в большей или меньшей степени всегда рассчитана не только на сценическое исполнение. С другой стороны, исполнение пьесы создает подвижный текст, такой же открытый и алеаторический, как и музыкальный. Говорят о постановке, излагают ее принципы, проверяют ее новизну, необычность; но по-настоящему ее описать невозможно, так же как и процитировать. Ее несомненная текстуальность вновь не укладывается в текст из-за своей бесконечной подвижности, слишком большой дистанции, отделяющей ее от текста, служащего для нее предлогом и

материальной и звуковой конфигурацией, не имеющей четких границ. Взяв за образец пластинку, ставшую фиксированной памятью концерта, ограничивающей если не многообразие исполнений, то, во всяком случае, внутреннюю вариативность каждого из них, в крайнем случае можно предположительно зафиксировать ту или иную постановку, как это и делается в чрезвычайно редких случаях, с помощью единственного средства, способного ее воспроизвести: фильма. А это в свою очередь, казалось бы, решая проблему с театром, неизбежно ставит проблему парадоксальной специфики кино.

Действительно, фильм обладает замечательным по отношению к зрелищам свойством, он является фиксированным произведением. Сценарий, первоначальная техническая раскадровка на самом деле совершенно несравнимы с партитурой или театральной пьесой. Это предтексты, так же как ими являются при всем внешнем отличии в случае письменного произведения — черновики и планы, эскизы — в живописи. Исполнение в фильме также уничтожается во имя ненарушимости произведения. Эта ненарушимость, как было показано, является парадоксальным условием превращения произведения в текст. Она благодаря опирающейся на нее конструкции создает условия для движения речи, организующей множество операций, с помощью которых произведение становится текстом. Но это движение, сближающее фильм с картиной или книгой, в то же время в значительной мере противоречиво: текст фильма на самом деле постоянно не вписывается в ту речь, которая его конституирует. В каком-то смысле фильм, точно так же как и музыкальное произведение или театральную постановку, нельзя процитировать. И вместе с тем это не совсем верно. Анализ фильма испытывает на себе воздействие этого парадокса, который связан в такой же степени с четкой ограниченностью произведения, как и с неоднородностью материй, наличествующих в кино.

Кристиан Метц показал, что в кино, как только оно начи-

==15

-

==225

нает говорить, сочетаются пять материй выражения: фонетический звук, надписи, музыкальный звук, шумы, движущееся фотографическое изображение. Две первые, казалось бы, не заключают в себе трудностей на предмет их цитирования. Нет ничего более легко воспроизводимого, чем диалог в фильме: издатели на этот счет не ошибаются. Они часто уверяют, что воспроизводят фильм, публикуя его диалоги и подвергая изображение сомнительным манипуляциям во имя воссоздания такого совершенно иллюзорного предмета, как история, якобы рассказываемая в фильме. Нет сомнения, что здесь кое-что теряется: надписи целиком относятся к сфере письма, диалог одновременно и к звуку и к письму (он был написан заранее, и, даже если он был сымпровизирован, его

можно записать, потому что он не меняется). Как только его цитируешь, он подвергается значительной редукции: он теряет тон, интенсивность, тембр, высоту — все то, что составляет телесную глубину голоса. То же самое и с шумами, с той только разницей, что их сведение к означаемому гораздо более затруднительно, поскольку оно может быть лишь переводом, чем-то вроде парафрастического напоминания. В этом смысле следует различать то, что можно назвать мотивированным шумом (и что может быть в большей или меньшей степени определено, поскольку он индексирует реальность), и произвольный шум, который в крайнем случае может даже замещать собой партитуру, совершенно не поддаваясь переводу, так как он не обладает кодифицированностью (если для упрощения вещей оставаться в рамках музыки, где партитура все еще действительно определяющая). Отметим, что здесь речь идет о двух крайностях, которые даже могут поменяться местами, так как произвольный, но простой звук может быть вычленен, в то время как мотивированный, но слишком сложный не может. Каким образом, например, учитывать при анализе такого фильма, как "Смерть в саду"*¹, фотограмму, прекрасно мотивированную, поскольку она состоит лишь из шумов амазонского леса, но столь богатую, что она фактически заменяет собой музыку? Или вспомним с той же точки зрения о "Птицах"*², фильме, казалось бы не имеющем музыки, но где крики птиц оркестрованы Робертом Берксом благодаря возможностям электронного звука наподобие настоящей партитуры. Короче, звук является тем большим препятствием для текстуальности фильма, чем более важным инструментом его текстуальной феноменологии он является. Музыкальный звук, разумеется, до предела расширяет эту пропасть между текстом и текстом: здесь мы вновь сталкиваемся со всеми проблемами, которые связаны с музыкальным произведением. Следует учитывать, что явление смешанности материй превращает музыку фильма не в произведение, но во

==226

внутренний элемент произведения. Но между киномузыкой и обычным музыкальным произведением есть еще одна немаловажная разница. Хотя различие между партитурой и исполнением, кодом и звуком остается неизменным, но музыкальный текст здесь зафиксирован, как бы претерпевает окаменение, обратное самой его виртуальности и характерное для ненарушимости того произведения, которым является фильм.

Остается изображение. В нем как бы то ни было заключена суть. Во-первых, по причине исторического свойства: в течение тридцати лет оно, и только оно, воплощало при поддержке необходимых надписей (не считая также непостоянной поддержки музыки — внешней по отношению к материальной специфичности произведения) фильм, все фильмы: кино. Даже и сегодня оно слишком часто путается с фильмом, хотя это крайне упрощенческая позиция (ее истоки вскрыл Метц). Это упрощенчество не может быть оправдано, но может быть объяснено тем особым положением, которое занимает изображение среди прочих выразительных материй. По отношению к речи изображение действительно занимает промежуточное положение на полпути между полупрозрачностью надписей и почти полной непроницаемостью музыки и шумов. Именно это свойство и позволяет движущемуся изображению закономерно обладать наивысшей степенью кинематографической специфичности по отношению к выразительным материям, чья неоднородность создает многочисленные более или менее специфические кинематографические сочетания. В последние годы этот акцент на

специфичности изображения чаще всего был лишь предлогом для того, чтобы оторвать фильм от всякого подлинно критического анализа и, если можно так выразиться, торговать изображением в терминах сценария, то есть содержания, тем. Но сквозь все эти искажения и ошибки, в равной мере идеалистические и негативные, данное противоречие выражало нечто весьма существенное: в высшей степени парадоксальные отношения между движущимся изображением и речью, стремящейся проявить в фильме фильмический текст. Это явление было отмечено уже в тот момент, когда совершился семиологический переворот в кинотеории, в момент появления первых подлинных текстуальных анализов. И не случайно код, конституированный Метцем, является синтагматикой изобразительного ряда*, не случайно большинство анализов с понятным нетерпением и пристрастием сконцентрировались на текстуальном функционировании изображения, тем самым как бы выражая добровольное ограничение аналитического поля, ограничение, границы которого, впрочем иллюзорные, беспрерывно расширяются.

Это ограничение, это пристрастие связано с парадоксом, содержащимся в движущемся изображении. С одной стороны,

==15

*

[==227](#)

оно разворачивается в пространстве, как картина, с другой стороны, оно уходит во время, как рассказ, серийность единиц которого в какой-то мере сближает его с музыкальным произведением. В этом смысле оно действительно нецитируемо, так как письменный текст не может воссоздать того, что доступно лишь проекционному аппарату: иллюзию движения, гарантирующую ощущение реальности. Вот почему воспроизведение даже многочисленных фотограмм всегда лишь выявляет нечто вроде непреодолимой беспомощности в овладении текстуальностью фильма. Между тем эти фотограммы исключительно важны. Они действительно являются приспособленным к нуждам чтения эквивалентом стоп-кадров, получаемых на монтажном столе и имеющих вполне противоречивую функцию открывать текстуальность фильма в тот самый момент, когда они прерывают его развертывание. В каком-то смысле то же самое происходит, когда останавливаешься, перечитываешь фразу в книге и размышляешь над ней. Но здесь прерывается иное движение. Прерывается континуумность, фрагментируется смысл; к различной материальной специфичности различных средств выражения нельзя подходить с одним и тем же ключом. Кино благодаря движущемуся изображению является единственным временным искусством, которое вопреки принципу, на котором оно основывается, при остановке продолжает демонстрировать нам нечто, и более того, нечто

такое, что единственно и позволяет до конца проникать в его текстуальность: нельзя остановить театральную пьесу (если она не снята на пленку), нельзя остановить концерт; когда останавливают пластинку, то попросту перестают что-либо слышать. Вот почему пластинка (или магнитная лента), кажущаяся магическим инструментом музыкального анализа, лишь по видимости разрешает, несмотря на все ее возможности, фундаментальное противоречие, свойственное звуку. Стоп-кадр или воспроизводящая его фотограмма суть фикции; разумеется, они не прекращают бег фильма, но они парадоксально позволяют ему течь в качестве текста. Естественно, все остальное приходится на речь исследователя. Она, как и при любом анализе, стремится увязать множество текстуальных операций, осуществляющихся между фикциями остановленных изображений. На анализ фильма ложится еще одна обязанность, неизвестная другим исследованиям: ни литературному анализу, постоянно свободно возвращающему речь на самое себя; ни анализу живописи, способному целиком или частично восстановить свой объект в пространстве комментария; ни музыкальному анализу, неспособному преодолеть пропасть между точностью партитуры и свободой исполнения; ни анализу театрального представления, где расхождение между текстом и произведением менее ясно и оче-

==228

видно. Действительно, фильмическому анализу для того, чтобы попросту состояться, нужно взять на себя значительную часть рассказа - ритмическую, фигуративную и актантную, ту часть рассказа, необходимой (но жалкой по отношению к тому, что они собой представляют) фикцией которого являются фотограммы. Фильмический анализ, таким образом, непрерывно подражает, напоминает, описывает; ему не остается ничего иного, как изначально безнадежно конкурировать с тем предметом, который он стремится постичь. В итоге от одних только усилий его остановить, удержать он сам становится сферой постоянного ускользания. Вот почему фильмические анализы, если они хоть в какой-то мере точны (оставаясь по указанным мной причинам до странности неполными), всегда длинны по отношению к тому отрезку текста, на который они распространяются, длинны, даже если считать, что анализ всегда в некотором смысле бесконечен. Вот почему их чтение такое трудное или, вернее сказать, неблагоприятное занятие, вот почему они так уснащены повторами и, я не скажу бессмысленно, но неизбежно, сложны — такова расплата за их причудливую противоестественность. Вот почему они всегда кажутся немного измышленными: играя отсутствующим объектом, но стремясь сделать его зримым, фильмические анализы, не имея возможности взять на вооружение средства создания вымысла, вынуждены их тем не менее заимствовать. Фильмический анализ постоянно заполняет беспрестанно ускользающий фильм: по самой своей сути он является бочкой Данаид. Именно в этом смысле текст фильма — неуловимый текст; но это та цена, которую приходится платить за его текстуальность.

Можно было бы спросить, хотя тем самым мы бы сразу встали на иную точку зрения, следует ли вообще анализировать фильмический текст посредством письма. По контрасту я думаю о том великолепном ощущении самоочевидности, которое я дважды испытывал (если ограничить количество примеров) перед лицом двух цитат, когда фильм был использован в качестве средства своей собственной критики. Это было в двух передачах серии "Кинематографисты нашего времени": в передачах о Максе Офюльсе и Сэмюэле Фуллере*. В то время как закадровый голос подчеркивал тот или иной момент, нам

повторяли снова и снова два самых удивительных движения камеры во всей истории кино, между тем не испытывающей в них недостатка. Первое в бале "Удовольствия"*, в тот момент, когда маска, покачиваясь, пересекает зал, где происходит бал, чтобы рухнуть в ложе и обнаружить старика под личиной молодого человека; второе в "Сорока ружьях"*, когда камера следует за героем, сопровождая его от отеля до

почты, куда он отправился, чтобы дать телеграмму, и показы- д?(^v^.

==229

вает после длинного диалога его встречу с "сорока убийцами", врывающимися в левую часть все того же непрерывно длящегося кадра. Здесь больше нет расхождения, нет никакой потребности в пересказе. Подлинная цитата, во всей ее очевидности. То, чего никогда не сможет никакая письменная речь. Но эта неожиданная цитируемость, обеспечиваемая фильмом по отношению к фильму (точно так же как и звуком по отношению к звуку), безусловно, имеет и свою обратную сторону: сможет ли, все равно при каких обстоятельствах, устная речь когда-нибудь выразить то, на что способна речь письменная? А если да, то ценой каких изменений? Под личиной ответа здесь таится серьезный экономический, социальный, политический и глубоко исторический вопрос, касающийся того великолепного союза, который заключен между письменным выражением и западной историей, союза, в котором письмо поочередно, а иногда и одновременно выполняет освободительную и репрессивную функции. Произведение, будь оно изобразительным или звуковым, может ли оно, должно ли оно обходиться без текста, освободиться от него, чтобы самому стать текстом, иными словами, социальной утопией нераздельной речи (langage sans separation)?

7975

[К оглавлению](#)

==230

Луис Рохелио Ногерас

Прозаическое кино

За уже известным "Круглым столом", в Пезаро в 1966 году*, проведенным на тему "Критика и новое кино"!, Пьер Паоло Пазолини говорил в своем выступлении* о "прозаическом кино" и о "поэтическом кино". Сам он себя причислил к последней категории (довольно парадоксальное заявление для режиссера, который был при этом и удачливым романистом) .

Мне хотелось бы остановиться, и пусть это станет лишь точкой отсчета для дальнейшего разговора, на своеобразии Пазолини. Я определил бы "прозаическое кино"² как кино, которое; будучи погруженным в традиционную драматургию, находится, по выражению Метца, на уровне "уже произнесенного дискурса"*; то есть это такое кино, которое оперирует определенными кодами и цель которого заключается в основном в повествовательной действительности. "Поэтическое кино", с другой стороны, открывает новые пространства дискурса, разрушает традиционные коды и, как сказал Ричотто Канудо*, предпочитает "возбуждать эмоции, а не излагать факты". Мне кажется, что примеров для иллюстрации той или иной тенденции очень много. Вряд ли стоит их сейчас перечислять.

Должен ли я объяснять, что оба типа кино имеют общие характеристики? "Поэтическое кино" не может не использо-

ик тому времени структурализм доминировал уже в большей части европейской критики, особенно во французской. Конечно, Пезаро-66 был не первым форумом, на котором начались дискуссии о семиологии кино, однако присутствие за "Круглым столом" таких критиков-структуралистов, как Барт и Метц (который два года спустя издаст сборник своих семиологических статей "Эссе о значении в кино"), и вполне очевидная структуралистская ориентация, наметившаяся в сообщениях итальянцев (самого Пазолини, Сальтини, Тотти и других), дают основания предполагать, что Пезаро-66 и особенно Пезаро-67 были важной вехой в переориентации определенных кругов европейской кинокритики к лингвистическому анализу кинематографического произведения.

В социологическом плане можно было бы сказать, что "прозаическое кино" характеризуется лингвистической экономией, оперируя очень утилитарными, обобщенными и точными вкусовыми кодами, в то время как в "поэтическом кино", не обладающем ярко выраженной коммуникативностью, ощутимо пристрастие к собственным дистрибуционным отклонениям тропологических приемов.

==231

вать повествовательный аспект, за исключением некоторых экспериментальных лент абстрактного содержания, которые время от времени демонстрируются в кино клубах и синематеках мира и чьи достоинства всегда заключены в их форме (начиная с

"Механического балета"* Леже до документальных "физиологических" лент Уорхола*). Основное отличие заключается в большем или меньшем акценте, которые лингвист Ельмслев называет "формой плана содержания"*, иными словами, способ, которым фильм ведет свое повествование. Эта форма плана содержания в свою очередь определяется большим или меньшим интересом к тому, что рассказывается, или большим или меньшим интересом к самому факту рассказа.

Я, конечно, понимаю, что выбор того или иного типа кино - это вопрос трудный, субъективный и таящий подчас непредвиденные опасности. Слово "поэзия" с социологической точки зрения несет в себе притягательный заряд очарования; обычно это слово используют, вульгарно истолковывая, как синоним "чувственного", "возвышенного", а чаще всего "художественного". С этой точки зрения "поэтическое" должно быть противопоставлено "прозаическому" (поэзия ^ проза), как будто поэзия — это противоположность прозе, а не просто нечто отличное от нее. Кроме того, голливудское кино систематически характеризовалось как чисто повествовательное. Для многих критиков кино, сделанное в Голливуде, — и вообще все североамериканское кино — это наиболее завершенный современный вариант сказок Шехерезады: не важно, сколь упрощена форма, которая обрамляет рассказ; не важно, если все возможные темы сведутся к пяти или шести могущественным закодированным жанрам; что действительно важно — так это история, предельно простая и предельно фактурная.

На этом священном принципе американские сценаристы и режиссеры построили свою драматургию и, выработав точный штамп (допускающий некоторые отклонения), могут превратить любой сюжет в кассовый фильм. Голливуд доказал, что сценаристы могут привлечь большое число зрителей на фильмы, в основу которых положены такие сложные литературные произведения, как "Гамлет", "В поисках утраченного времени", "Волшебная гора"* . Происходит это за счет, конечно же, их упрощения, вульгаризации, на нет сводится их значение и сверхзначение (этическое, философское, политическое) , и все для того, чтобы извлечь из них лишь внешнее действие, событийный ряд. Итак, голливудское повествовательное кино, исходя всегда из принципа вертикальной коммуникации, сконструировало драматургию, коэффициент полезного действия которой был эмпирически испытан тор-

==232

говцами от искусства. Естественно, что мы живем уже не в ту эпоху, когда любое формальное экспериментаторство, любая попытка использовать в кино поэтические средства (метонимии, метафоры)1 демонстративно отводились на задний план; сегодня киноиндустрия Голливуда стала значительно более гибкой — налицо явно возросший художественный уровень. Но в основном в американской кинодраматургии продолжает преобладать стремление к повествовательности.

В силу вышеизложенных соображений может показаться, что объявить себя сторонником "прозаического кино" означало бы тем самым поставить себя в положение того немецкого буржуа, который обменял томик Гельдерлина на пару свиных колбасок.

И все же... прозаическое кино. Почему?

Если мы примем бесспорный социологический факт, что люди хотят смотреть кино, стоит тогда задать вопрос, какой тип кино предпочитает зритель. Конечно же, как справедливо замечает Лино Мичике, понятие "зритель" — это "статистическая гидра о ста головах"*; мы ограничимся разговором о кубинском зрителе, который получил доступ к разнообразному кино, о зрителе, который с помощью средств информации развил свои интеллектуальные способности и научился понимать кино, и о зрителе, который до революции на протяжении нескольких десятилетий был воспитан на структуре и кодах кино, навязываемых Голливудом².

Наиболее простой ответ: зритель предпочитает смотреть фильмы, которые оперируют тем, что Умберто Эко называет "кодами узнавания"*, фильмы, чьи дискурсы строятся на основе традиционной драматургии, фильмы, рассказывающие истории, в которых зритель мог бы узнать себя.

Речь идет, как мне кажется, о традиционной уступке деформированным вкусам. Все это, конечно, может быть. Но посмотрим на проблему с точки зрения языка, с точки зрения правдивой и глубокой, не вертикальной, коммуникации. Речь идет о функциональных структурах, которые продемонстрировали высокий уровень читабельности со стороны зрителей, что позволяет извлечь ценные тактические уроки. Нужно начать с того, что нельзя обвинить в нехудожественности любой фильм, который строит свой дискурс на основе коммуникативной эффективности, пользуясь элементами кинематографической

¹Для семиотического исследования тр отологического языка кино см.: Metz C. Le significant imaginaire. Union Generate D'Edition. Paris, 1977 p. 237-250, 258-278, 287-301.

[^]Нечто подобное в отношении к французской и итальянской публике отмечал Эдгар Морэн*, когда говорил: "Молодежь Парижа и Рима играет в индейцев". Цит. по: El cine o el hombre imaginario. Barcelona, Seix Barral, 1961, p. 142.

==233

риторики, которые доказали свою способность подчинять. Нужно начать с того, чтобы принять за бесспорный факт, что никакая форма, никакой кинематографический жанр не являются, по природе своей, плохими (в предложенном случае предполагается заложенная в них самих художественная потенциальность). Жан Лейранс* говорил о так называемом "приключенческом кино": "Должен ли приключенческий фильм отвергать эстетическую озабоченность? Ограничивают ли художественные качества свободный полет его фантазии?!"

Любопытно, что столь закодированный жанр, как вестерн, оказался виновником появления произведений искусства не только в США, но и в Японии и Италии. Вестерн проник даже в "поэтическое кино" через персонаж Антонио дас Мортиса*. Это, естественно, не означает, что вестерн не ответствен за сотни неудобоваримых расистских похлебок, которые были сфабрикованы на основе его кодов. Здесь, на мой взгляд, возникает повод для размышлений. Представляется вполне очевидным, что повествовательные традиции кино, легко воспринимаемого широким зрителем (вестерн), могут выстраиваться, перекомпоновываться неким другим способом и приобретать

художественную иерархию. Не в первый раз случается так, что фильмы, дисквалифицированные предвзятой критикой, были признаны другими создателями как фильмы с высокими художественными достоинствами. Так, например, Антонен Арто, чей театр жестокости — это визионерское искусство, претендующее заново открыть примитивные корни Слова*, увидел в фильмах братьев Маркс* наиболее адекватное выражение своей собственной усложненной эстетики².

"Трудно сказать, было ли искусство более великим в периоды, когда общество сделало его интегральной частью жизни граждан и частных лиц или когда искусство стало прерогативой меньшинства, которое сделало его столь утонченным, что оно стало недоступным массам. Те, кто высказываются в пользу последнего мнения, не станут отрицать, что восприятие искусства — основа для подлинной шкалы ценностей и что в такую эпоху, как наша, когда вкус зрителя разрушен вульгарно-

il e i g e n s J. Tiempo y cine, Ediciones Losange. Buenos Aires, 1957, p. 38. Малькольм Брэдбери*, затрагивая вопрос о "приключениях", в частности о Гекльберри Финне, заметил: "Часто говорилось, что многие из наиболее известных американских романов - это книги для детей: "Последний из могикан" Д. Ф. Купера, "Моби Дик" Г. Мелвилла, включая рассказы и романы Э. Хемингуэя. Многие североамериканские романы являются в большей степени приключенческими историями, нежели исследованием общества".

2cit. por; McConnell, Frank D. El cine y la imaginacion romantica. Madrid, Gustavo Gili editor, 1977, p. 71.

==234

стью, искусство способствовало бы обновлению жизни общества..."¹

Столь пространная цитата Раймонда Споттисвуда* позволяет заглянуть в глубь вопроса, а именно обратиться к главной проблеме нашего разговора. Действительно, восприятие искусства — "основа для подлинной шкалы ценностей". Конечно, взяв на вооружение это высказывание, словно копье, популистский оппортунизм может претендовать на ликвидацию с догматической точки зрения любого произведения, которое не воспринимается без усилий на современном уровне эстетического восприятия. Но легкость восприятия выдвигает проблему, связанную со стремлением привлечь максимальное количество зрителей, к которым обращается средство коммуникации, возникшее именно в связи с необходимостью выполнить эту задачу. Основываясь на этом коммуникативном принципе, необходимо пересмотреть наши критерии о силе распространения (культурной, политической), которой обладает кино. Необходимо предпринять серьезное исследование жанровых кодов в поисках этого необходимого контакта со зрителем, который может поддаться влиянию вредных фильмов. Вселяет оптимизм, например, фильм "Человек из Майсинуку"*—приключенческий высокохудожественный фильм, обладающий при этом высокой политической эффективностью.

/ Некоторые могут сказать, и не без оснований, что это проблема не столько формы, сколько содержания, иными словами, коды североамериканского кино, легко

воспринимаемого массовым зрителем, оказывают влияние не только на внешние механизмы, но также - или особенно - на содержание. Притягательным элементом для широких масс является не только использование фиксированных дискурсов, кодов узнавания, но и упрощение содержания, к которому применяется принцип экономии. Хорошее и плохое, добро и зло, любовь и ненависть. Сложная гамма человеческих чувств сведена к схеме двух полюсов. Брехт заявил, что произведение искусства, превращенное в банальный товар, утрачивает свое значение*. Мы могли бы добавить: акцент на денотативные аспекты в ущерб коннотативным. Итак, речь идет об осуществлении тщательной операции по инверсии; о том, чтобы вернуть содержанию его значение, сбалансировать денотацию и коннотацию. После этой операции (которая предполагает использовать, по замечанию Пио Балделли*, существующие каналы) могли бы мы продолжать разговор о кино, которое воспринимается широким зрителем? Или же эта инверсия предполагает удаление от широкого зрителя, привыкшего к

^pottiswoode R. Gramatica del cine. Ed. Losange, Buenos Aires, 1958, p. 180.

[==235](#)

замороженным кодам также и в плане содержания? Если хорошее не так уж хорошо, а плохое не так уж плохо, может быть, стоит продолжать рассказывать, рассчитывая на горячую поддержку зрителей? Конечно, да. Фильмы "Те, кто не носят смокингов" и "Красная пыль"* можно упомянуть в качестве примера, подтверждающего это миллионными прибылями.

Прозаическое кино - именно то, о котором мы вели разговор на этих страницах, - со своим врожденным повествовательным призыванием, может и должно взять урок у "поэтического кино". В некотором роде именно "поэтическое кино", с присущими ему экспериментаторскими качествами, обычно первым замечает новые выразительные свойства, которые впоследствии прозаическое кино превращает в традицию. Естественно, идеальным был бы творческий синтез обеих тенденций, как, например, в произведениях Гимараенсы Розы*, Габриэля Гарсиа Маркеса, в которых поэзия и проза слились воедино, что во многом обусловило массовую популярность обоих писателей.

Будущее покажет.

1982

[К оглавлению](#)

[К тексту](#)

КОММЕНТАРИЙ

РОМАН ЯКОБСОН. КОНЕЦ КИНО?

Jakobson R. Upadek filmu? — "Listy pro umeni a kritiku", № I, 1933, s. 45-49.

Роман Якобсон (1896—1982) — лингвист, литературовед, представитель школы структурализма, один из основателей Пражского лингвистического кружка, профессор Гарвардского университета, член многих академий мира. "Конец кино?" — единственная статья Якобсона, посвященная кинематографу. Ее появление связано с коротким периодом работы Якобсона в кино, привлеченного к ней в 1933 году его близким другом чешским писателем Владиславом Ванчурой (1891—1942). Якобсон вспоминает, что Ванчура за неимением времени предложил ему написать сценарий, наметив основные сюжетные линии. Фильм назывался "На солнечной стороне". "Я работал с С. Пирковой, специалистом по фольклору из Пражского университета, и с известным чешским поэтом Незвалом. Работа над сценарием помогла мне многое узнать, так же как наблюдение над съемками разных фильмов. Некоторые молодые представители авангарда утверждали, что звуковое кино было концом кинематографа, считая отсутствие звука необходимой синекдохой. И тогда я выступил против этого, утверждая, что отношения между тем, что человек слышит, и тем, что он видит в кино, не должны имитировать отношения между тем, что он слышит и видит в жизни" (Jakobson R. Entretien sur le cinema avec A. Apra et L. Fascini (1967).-In: "Cinema: theorie, lectures" № special de la "Revue d'Esthetique". Paris, 1978, p. 67-68, далее - "Интервью о кино"). Статья первоначально задумывалась для сборника специальных работ по кино, готовившегося Ванчурой. Сборник не был напечатан, и Якобсон передал свое исследование в пражский журнал "Страницы искусства и критики". Статья "Конец кино?" явилась началом большого исследования о кинематографе, однако занятия филологией в Пражском университете не позволили осуществить этот замысел. Отметим, что "официальная" фильмография фильма "На солнечной стороне" не соответствует воспоминаниям Якобсона. Сценаристами значатся В. Незвал, Р. Якобсон и Мирослав Дисман.

К стр. 25

Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 6. Л., 1978, с.452.

...сама действительность... — "...Кинематографическим ма-

териалом являются прежде всего реальные вещи, находящиеся в реальном окружении..." (Кулешов Л. "Искусство кино". М., 1929, с. 34). Якобсон высоко ценил Льва Кулешова как теоретика. Он придавал большое значение работе Кулешова в области семиотики жеста.

Материю мира - см. его книгу "Фотогения" (1920).

К стр.26

•...как знак, как буква... -см. "Искусство кино", с. 44.
О кинофразе Б.М. Эйхенбаум пишет в работе "Проблемы киностилистики" (сборник "Поэтика кино". Л.—М., 1927, с. 40). По его мнению, монтаж создает в киноречи "акцентные моменты", "выделением которых и планируются кинофразы". Эйхенбаум различает два типа кинофраз — "регрессивный", строящийся от детали к общему плану, и "прогрессивный", строящийся от общего плана к детали. Кинофразы, "сцепляясь", образуют "кинопериоды". О подчиненном предложении в прямом смысле слова Эйхенбаум не пишет. Работы Эйхенбаума и Тынянова по кино стали известны Якобсону сразу по выходе сборника в 1927 году.

Беклер Андре (р. 1898) - французский литератор, начинал как сценарист. В конце 20-х—начале 30-х годов опубликовал ряд работ по теории кино.

..Августин... различавший вещь... и знак... — Различение знаков и вещей в основном проведено Августином (354—430) в его сочинении "О христианской доктрине". В "Интервью о кино" Якобсон указывал: "Святой Августин для меня первый теоретик кино. В своей классификации знаков он утверждает, что можно представить себе систему знаков, где предмет становится знаком предмета: это и есть кино!" (с.66).

Принцип метонимии и метафоры. — Разработка проблемы метонимии и метафоры в кино — основное достижение Якобсона в области киноведения, который развил и дополнил соответствующие положения о метафоре и метонимии в кино, развитые Тыняновым и Эйхенбаумом. В 1946 году Якобсон напечатал работу, оказавшую значительное воздействие на последующее развитие теории кино: "Два аспекта языка и два типа афазии", развив учение о двух полюсах речи - метонимическом и метафорическом, и показал, что художественные тексты различных видов тяготеют либо к одному, либо к другому полюсу. Кино он отнес к разряду метонимических текстов: "Со времен фильмов Д. У. Гриффита кино со своей удивительной способностью варьировать угол съемки, перспективу, глубину резкости порвало с театральной традицией и использовало гамму синекдохических крупных планов и метонимических типов монтажа. В фильмах, подобных чапли-

невским, эти приемы были заменены новым типом метафорического монтажа, с его "наплывами" - настоящими кинематографическими сравнениями". (Deux aspects du langage et deux types d'aphasie. - In: "Essais de linguistique generale". Paris, 1963, p. 63.) В одной из последних работ Якобсон писал:

"Я имел случай познакомиться с особенностями кинематографического искусства, которое по своей сути глубоко метонимично, то есть интенсивно и разнообразно использует игру смежностей. Для кинематографа того времени (1933 года. — М.Я.) особенно характерно отклонение в сторону очевидной метафоры. Последняя лучше всего иллюстрируется наплывом, в котором изображение, замещающее предшествующее, не смежно с ним, но сходно — например, проясняются контуры леса заводских труб, замещающие стирающееся изображение тайги. Эта азбука кинематографической техники позволяла улавливать ту несравненную игру смежностей (которая не следовала рабски клише пространственной близости и механической последовательности во времени), понимать ту провидческую игру, которая поражала нас в гениальных опытах Бестера Китона, Чарли Чаплина и Сергея Эйзенштейна" (Jakobson R., Pomorska K. Dialogues. Paris, 1980, p. 126-127). Таким образом, Якобсон приходит к снятию слишком прямого противопоставления метафоры и метонимии в кино.

К стр.27

Анализ кинодвижения и времени у Тынянова... — В работе Ю.Н. Тынянова "Об основах кино" (1927) указывалось, что "движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак" (Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 332). "Специфичность времени [для Тынянова] вскрывается на таком приеме, как крупный план", который "становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака" (с. 333).

К стр. 28

Эпштейн Жан (1897-1953) - французский режиссер и теоретик кино, противопоставлял кино театру. Но в противоположность Якобсону Эпштейн в книге 1921 г. "Сегодняшняя поэзия, новое состояние интеллекта" противопоставлял театр, как искусство слова, - кино, искусству поведения.

Вюйермоз Эмиль (1878—1960) - французский музыковед, композитор, кинокритик, много писавший о кино в 10—30-е годы.

"Перед выпускными экзаменами" (1932) — сцен.
Ю. Шмитт, Вл. Ванчура, реж. Св. Иннеман, Вл. Ванчура.

239

К стр. 29

Любая музыка подходит к любой сцене... — Б.Балаш.
Видимый человек. М., 1925, с. 86. (Допущенное в переводе
К.И. Шутко искажение текста Балаша исправлено нами. —
М.Я.)

Рамен Поль — французский врач-психиатр, в 20-е годы за-
нимался теорией кино, возглавлял клуб "Друзей кино" в
Монпелье.

Мартен Франк (1890—1974) — швейцарский композитор
и теоретик музыки.

Монтажное назначение титров по Тимошенко... — "Титры,
или надписи, — те же монтажные кадры, идущие в определен-
ной последовательности и в определенном чередовании в ряду
прочих монтажных кадров. [...] Назначение титров: служить
связующим кадром ("прошло столько-то лет")..." (См.
Тимошенко С.А. Искусство кино и монтаж фильма. Опыт
введения в теорию и эстетику кино. Л., 1926, с. 71.)

К стр.30

Имеется в виду работа Фаддея (Тадеуша) Зелинского
(1859—1944) «Закон хронологической несовместимости и
композиция "Илиады"» в "Сборнике статей по филологии
и лингвистике в честь Ф.Е. Корша". М., 1896, с. 101-121.

К стр. 31

Изобразительная сторона современных фильмов... — Изо-
бразительная ориентация кинематографа на сюжетную, воз-
можно, восходит к кинематографической концепции В. Ван-
чуры, в 20-е годы защищавшего приоритет живописности в
кино, а в 30-е выдвинувшего на первый план значение слова.
(См. Компаниченко Г.Н. Владислав Ванчура и прогрессив-
ные традиции чехословацкого кино 30-х годов. — В кн.:

"Актуальные проблемы кинематографа социалистических
стран". М., 1982, с.122.)

Почти бессюжетные фильмы Эйзенштейна и Чаплина... —
Первоначально Якобсон называет имена Эйзенштейна и Чап-

лина как режиссеров, пренебрегающих сюжетом, но уже в 1946 году он называет их как создателей метафорического кино (см. прим. к с. 26), В этом контексте обращение к Чаплину (как автору метафорического и антисюжетного кино) кажется далеко не безусловным. В "Интервью о кино" (с. 62—63) Якобсон дает следующие разъяснения: "Как не признать метафорический стиль в "Золотой лихорадке" Чаплина, наспигованной метаморфозами? А потом, есть еще один чисто метафорический фильм Чаплина, который некоторые критики считают неудачным, но который на самом деле яв-

240

ляется очень интересным опытом, — это его автобиографический фильм "Огни рампы". [...] Он разворачивается в двух планах, находящихся по отношению друг к другу в чисто метафорических отношениях: с одной стороны — реальность, а с другой стороны - мечта. Интересно, что в этом фильме мечта всегда дается в несколько пародийном ключе [...]. Мы находим здесь символизм и пародию на этот символизм" (с. 62-63).

"Золотой век" (1930) был сделан Л. Бюнюэлем (1900-1983) действительно как непрофессиональный фильм на деньги мецената виконта де Ноайя.

Пухмайер Антонин Ярослав (1769-1820) - чешский поэт и филолог, основатель поэтической школы, объединившей поэтов Чехии, Моравии и Словакии. Издавал альманахи "Собрание стихов и песен" (1795-1797), "Новые стихотворения" (1798-1814).

К стр. 32

Маха Карел Гинек (1810—1836) —чешский поэт-романтик.

Кестнер Эрих (р. 1899) —немецкий писатель. Якобсон имеет в виду его сатирические стихи конца 20-х—30-х годов, вошедшие в сборники "Сердце в талию" (1928), "Шум в зеркале" (1929), "Человек дает справку" (1930).

ЖАН МИТРИ.

ВИЗУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ И СЕМИОЛОГИЯ ФИЛЬМА.

M i t r y J. Structures visuelles et semiologie du film. —
In: Esthetique et psychologie du cinema. T. 2, Les formes.
P., 1965, p. 436-448.

Жан Митри (р. 1907) — французский историк, теоретик кино и кинорежиссер. В молодости работал как ассистент и сценарист с А. Гансом, М. Л'Эрбье, Ж. Ренуаром и др. Автор фильмов "Образы для Дебюсси" (1951) и "Механическая симфония" (1953). Один из создателей Французской синематеки. Помимо пятитомной "Истории кино" и монографий о творчестве различных кинорежиссеров известен как автор фундаментального труда "Эстетика и психология кино" (1963-1965), по праву считающегося итогом "классической" кинотеории. Во втором томе этого исследования Митри специально обсуждает вопросы киносемиологии. Часть раздела, посвященного киносемиотике, предлагается читателю в настоящем сборнике.

16-202

241

К стр. 33

...монтаж, как дистрибутивная организация... —Под дистрибуцией в лингвистике понимается совокупность окружений (контекстов), в которых данный элемент может встретиться в речи. В дескриптивной лингвистике создание грамматики языка начинается с установления элементов (у Митри - "органической ячейки") и определения дистрибуции этих элементов относительно друг друга.

К стр. 34

Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 101.
Знак одновременно произволен и детерминирован... — Французский лингвист Эмиль Бенвенист (1902—1976) писал по этому поводу в статье "Природа языкового знака": "Связь между означаемым и означающим не произвольна; напротив— она *необходима*. Понятие ("означаемое") "бык" в моем сознании неизбежно отождествляется со звуковым комплексом ("означающим") "bof". И может ли быть иначе? Вместе запечатлены они в моем сознании, вместе возникают они в представлении при любых обстоятельствах [...]. Произвольность заключается в том, что какой-то один знак, а не какой-то другой прилагается к данному, а не другому элементу реаль-

ного мира. В этом, и только в этом, смысле допустимо говорить о случайности..." (Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974, с. 92-93.)

К стр. 35

Аналогические системы, по Барту... — см. Barthes R. Rhetorique de l'image. - "Communications", № 4, 1964, p. 40.

Аналогон — термин, по-видимому заимствованный у Барта. Барт указывал, что в кино изображение не имеет под собой никаких кодов и оно конституируется через "абсолютную имитацию означаемого", таким образом, оно не является "ни символом, ни знаком (в смысле произвольности), но лишь *аналогоном*" (Barthes R. Le probleme de la signification au cinema. - "Revue Internationale de Filmologie", № 32-33, janv.—juin 1960, p. 89).

К стр.36

...знак и поведение едины... — см. Merleau-Ponty M. Signes.P.,1960,p.54.

К стр. 37

Изображение выражает, а не повторяет мир... — французский философ, последователь Хайдеггера, Роже Мюнье (р. 1923) в работе "Завораживающее изображение" развил

242

феноменологический взгляд на киноизображение, согласно которому при фотографическом воспроизведении действительности "мир открывает себя в своей сущности" (Munier R. The Fascinating image. - "Diogenes", № 38, 1962, p. 86).

К стр.38

Дрейфус Дина - французский философ. Большинство цитат в тексте Митри взято из статьи Дрейфус ("Mercure de France", № 1186, juin 1962, p. 355-365). В том же 1961 году Дрейфус развила свою концепцию применительно к кинематографу в работе "Кино и речь" (Dreyfus, D. Cinema et langage.- "Diogene",N°35,juillet 1961).

Жильбер Коен-Сеза - создатель "фильмологии".

Речь есть бытие для другого... — Французский писатель, философ-экзистенциалист Жан-Поль Сартр (1905—1980) считал, что человек сам не может до конца понять смысл своей

речи, который задается ему другим (см. Sartre, J.-P. L'etre et l'eneant.P., 1963, p.440).

К стр.40

Литературное кино - это то кино, которое стремится избежать символизма... — Митри цитирует статью французского писателя и эссеиста Бернара Пенго (р. 1923) "Ален Рене" ("Premier Plan", № 18, octobre 1961).

"Подруги" (1955), "Приключение" (1960) - фильмы итальянского режиссера Микеланджело Антониони (р. 1912). Пенго посвятил Антониони специальную статью "Антониони и кино реальности" (Pingaud, B. Antonioni et le cinema reel. — "Preuves", N° 117, novembre 1960).

В "Потемкине" значит не само пенсне... - см. кн. "Броненосец "Потемкин". М., 1968; запись фильма, ч. 2, кадр 365.

К стр. 42

...к области риторики и поэтики... - см. Metz C. Le cinema: langUe ou langage?-In: Metz, C. Essais sur la signification au cinema. T. 1.P., 1975, p. 84.

К стр. 43

"Клюющие кливера" — этот образ завершает стихотворение французского поэта и эссеиста Поля Валери (1871—1945) "Морское кладбище" (1922):

"Восторги вод! Прорвите черепицы -
Спокойный кров, где *рыщут паруса*".

(Пер, С. Шервинского)
Валери П., Избранное. М., 1936, с. 54.

Метафора и метонимия, по Якобсону... — см. примечание к стр.26.

i6*

243

...утопленник из "Пайзы"... — Имеется в виду эпизод из фильма "Пайза" (1946) итальянского режиссера Роберто Росселини (1906—1977), "где в конце фильма, после перестрелки в болоте, камера без особых изысков показывает утопленника, уносимого течением реки. По отношению к контексту этот заключительный кадр приобретает особое значение. Мы видим уже не просто отдельную жертву, а олицетворение ужа-

сов войны, сконцентрированных в этом образе, образе опустошения, молчания и смерти, нелепой смерти" (Mitry J. Esthétique et psychologie du cinéma. V. 2, Les formes. P., 1965, p.381).

Кадр со львами в "Потемкине"... — см. кн. "Броненосец "Потемкин". М., 1969; запись фильма, ч. 4, кадры 232-234.

К стр. 44

Множественно цитированный пример ледохода из "Матери". - О ледоходе в фильме "Мать" (1926) реж. В.Пудовкина см., например, Б алаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968, с. 137-138.

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. ПОЭТИЧЕСКОЕ КИНО.

Pasolini P.P. Il cinema di poesia. - In: "Uccelacci e Uccellini", un film di P.P. Pasolini. Milano, 1966, p. 7-31.

Пьер Паоло Пазолини (1922-1975) - поэт, прозаик, эссеист, режиссер и теоретик кино. Начиная как поэт и романист, затем выступал как сценарист и автор диалогов в фильмах Солдата, Феллини и Болоньини. В 1961 году поставил свой первый фильм, "Аккатоне". Самобытная кинематографическая манера Пазолини сложилась в основном в серии фильмов на мифологические темы ("Евангелие по Матфею", 1964; "Царь Эдип", 1967; "Медея", 1969, и т.д.). Наиболее интенсивно занимался теорией кино в период 1965—1967 годов в связи с развитием семиотики кино. Пазолини был активным участником первых фестивалей Нового кино в Пезаро, где регулярно выступал с теоретическими докладами. "Поэтическое кино" — первый из серии киноведческих текстов Пазолини, подготовленный для выступления в Пезаро в 1965 году.

К стр. 46

Капуанские ворота — площадь в Неаполе; Пазолини имеет в виду, вероятно, какой-то балаган на рынке, расположенном на этой площади.

Образ-знак (im-segni) — одно из ключевых понятий тео-

244

рии Пазолини. "Как показывает наша с ним дискуссия, Пазолини имел в виду *иконологические* и *иконографические* кодификации, характерные для каждой социокультурной группы,

без которых изображения не имели бы смысла. Эти кодификации, согласно Пазолини, носят языковой характер, они в какой-то степени имеют ту же природу, что "киноязык", являясь его первым уровнем, так что кинематографист всегда вынужден частично изобретать или оперировать одновременно двумя языками - языком образ-знаков и языком кино" (Metz С. *Le cinema moderne et la narrativite.*—In: *Essais sur la signification au cinema*. Т. 1. Р., 1975, р. 210). Метц выступает не против самого понятия "образ-знака", но против его превращения в "киноязык", "вот почему мы настаиваем, — поясняет он, - на *перцептивном* и *культурном* статусе этих "образ-знаков", противопоставляя их языковому характеру собственно кинематографических кодов" (*ibid.*).

Абд-аль-Кадер (1807-1883) -народный герой, возглавлявший восстание против французских завоевателей в Алжире в 1832-1847 годах.

К стр.53

"К Сильвии". — Вероятно, имеется в виду стихотворение (1835) итальянского поэта Джакомо Леопарди (1798-1837), или менее вероятно — послание итальянского поэта Джузеппе Парини (1729-1799).

Избрание Росселини в Сократы... — После выхода на экраны фильма Росселини "Индия-58" (1958) Жан-Люк Годар, высоко оценивший фильм, определил его как "сократическое кино": «"Индия"—это фильм абсолютной логики, более сократический, чем сам Сократ» ("*Cahiers du cinema*", № 96, juin 1959). Это определение было связано также с намерением Росселини снимать фильм о Сократе, осуществленным лишь в 1970г.

"Новая волна"-направление во французском кинематографе конца 50-х—начала 60-х годов.

К стр. 54

Несобственно прямая речь... — Проблематика несобственно прямой речи — центральная для литературоведческих работ Пазолини и его собственного творчества. Она восходит к книге Р. Барта "Нулевая степень письма" (1953) - см. "Семиотика". М., 1983, с. 321-325. Теоретически концепция "несобственно прямой речи" была обоснована Пазолини в работе *Intervente sul discorso libere indirette.* — In: *Pasolini P.P. Empirismo eretico*. Milano, 1977, р. 81-103, являвшейся развернутой рецензией на книгу лингвиста Джулио Херцгега "Несобственно прямой стиль в итальянском языке". В этой работе

Пазолини определил несобственно прямую речь как "грамматическую форму, которая позволяет говорить через говорящего" (ibid., p. 81).

...архаизирующий характер несобственно прямой речи у Верги. — Пазолини считал, что использование несобственно прямой речи в творчестве итальянского писателя Джованни Верги (1840-1922) призвано сделать "действительно объективным повествование о мире, объективно отличном от мира автора" (Intervento sul discorso libero indiretto, p. 83).

К стр.55

Данте Алигьери. Божественная комедия. "Чистилище",
песнь 4,136-139, перевод М. Лозинского.

...слова нежного наставника... (doice Pedagogo) — обращение Данте к Вергилию ("Чистилище", песнь 12, 3).

Стелла прогуливается по замусоренной лужайке... — Имеется в виду эпизод из фильма Пазолини "Аккатоне" (1961).

На переднем плане - Кабирия... — Имеется в виду заключительная сцена фильма Федерико Феллини "Ночи Кабирии" (1956).

... "точка зрения" мертвого тела... — По-видимому, речь идет об эпизоде из фильма датского режиссера Карла Теодора Дрейера "Вампир" (1932), где герой фильма Дэвид Грей сначала видит сам себя в гробу, а затем из гроба собственные похороны. Этот эпизод стал классическим примером парадоксов субъективной камеры. Согласно Барту, здесь "камера прогуливается от дома к кладбищу и регистрирует *то, что видит умерший*; таков предел, у которого разоблачается репрезентация : зритель более не может занимать никакого места, так как он не в состоянии идентифицировать свой глаз с закрытыми глазами мертвеца" (Barthes R. Diderot, Brecht, Eisenstein. — "Cinema: theorie, lectures" № special de **la** "Revue d'Esthetique". P., 1978, p. 191).

К стр.58

Глаубер Роша (1938—1981) — ведущий режиссер бразильского так называемого "нового кино".

...предмет, снятый сначала фронтально, а затем чуть-чуть наискосок... - Такого рода переход считается нарушением классических правил монтажа ("правила 30°"), согласно ко-

торым незаметный для зрителя монтажный переход предполагает изменение угла съемки более чем на 30°.

К стр.59

Под *формализмом* Пазолини понимает собственно поэтическую функцию языка.

246

"Перед революцией" (1964) - специальный анализ языка этого фильма итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи (р. 1940) Пазолини предпринял в работе "Письменный язык действия" (Pasolini P.P. La lingua scritta dell'azione. - "Nuovi argomenti", № 2, 1966, p. 95-102).

К стр.61

В культуре Годара... — В дальнейшем Пазолини **вновь** возвращается к анализу творчества французского режиссера Жан-Люка Годара (р. 1930) в работе "Ненародное кино" ("Il cinema improprio".—In: Empirismo eretico. Milano, 1977, p. 272-273).

К стр. 62

Жорж Брак (1882-1963) - французский художник-кубист.

К стр. 63 .

Мидзогути Кёндзи (1882-1956) -японский кинорежиссер. Пазолини особенно восхищался его фильмом "Угепу моноготари" ("Сказки бледной луны после дождя", 1953).

К стр. 64

Подробную запись эпизода бокса из фильма *Ч. Чаплина "Огни большого города"* (1931) см. в кн. "Фильмы Чаплина. Сценарии и записи по фильмам". М., 1972, с. 270—273.

"Око дьявола" (1960)—фильм шведского режиссера Ингмара Бергмана (р. 1918).

К стр.65

"Новые времена" (1936) -Пазолини рассматривал этот фильм Чарли Чаплина как непревзойденную модель демистификации мифа о "технологическом человеке", выраженную

в противопоставлении экспрессивности Чарли неэкспрессивности машины (Intervento sul discorso libero indiretto, p. 102—103).

"Рим - открытый город" (1944-1946) - фильм режиссера Роберто Росселини.

"Школа взгляда". — Вероятней всего, имеется в виду "новый роман" во французской литературе, прежде всего творчество Алена Роб-Грийе (р. 1922), в раннем периоде ориентированное на передачу визуальной видимости вещей (роман "Вааёр", 1955). Огромное значение для пропаганды метода Роб-Грийе имел фильм Алена Рене по сценарию Роб-Грийе "В прошлом году в Мариенбаде" (1961), воспринятый критикой как воплощение идей "нового романа" в кино.

247

ВИТТОРИО САЛЬТИНИ.

О МНИМОЙ ИРРАЦИОНАЛЬНОСТИ

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА.

V i l l o g i o S. Sulla presunta irrazionalita **del Linguaggio** filmico. "Nuovi argomenti", № 2, 1966, p. **148-157**

Витторио Сальтини — итальянский философ, романист,

журналист (обозреватель "Эспрессо").

К стр.67

Около двух лет назад я написал статью... — Статья, о которой вспоминает Сальтини, была опубликована в журнале "Бианко е nero" в 1964 году: Saltini V. Il cinema della soggettività (Introduzione ad alcuni problemi nuovi della critica di fronte al cinema contemporaneo).—"Bianco e Nero", № 11—12, nov.-dic. 1964, p. 1-15.

Теория Вертова и Эйзенштейна, развитая Кьярини и Кракауэром... - В своей статье 1964 года Сальтини писал:

"Единственная теория, представляющая еще какую-то ценность для критики, впервые и в полной мере была сформулирована у Вертова и раннего Эйзенштейна. Она выдвигала требование, чтобы фильм непосредственно строился на документальном материале, независимом от предварительной инсценировки. Разумеется, в прямом смысле слова эта теория являет-

ся лишь поэтикой, произвольно ограничивающей поле кинематографических изысканий" (Saltini V. Il cinema della soggettività..., p. 1). Итальянский киновед Луиджи Кьярини (р. 1900) развил эти идеи в теорию так называемого "чистого фильма", согласно которой принципы документальности должны прикладываться и к игровому кино. Сальтини также имеет в виду преломление этих идей в книге Зигфрида Кракауэра (1889—1966) "Природа фильма" (1960; русский перевод-М., 1974).

Первые работы Ольми... — Речь идет о следующих фильмах итальянского режиссера Эрманно Ольми (р.1931):

"Место" (1961) (в советском прокате — "Вакантное место"), "Жених и невеста" (1963), "И пришел человек..." (1965).

К стр. 69

Бертран Рассел (1872—1970) - английский философ, логик, математик, основоположник английского неореализма. *Людвиг Витгенштейн* (1889-1951) -австрийский философ, логик, представитель аналитической философии, с 1929 года жил в Англии. *Уиллард вон Ормен Куайн* (р. 1908) - американский логик, философ. Все трое - представители неопозитивизма.

Обозначаемое — это понятие, функция... — Представление

248

о том, что означаемое есть понятие, характерно для Фердинанда де Соссюра и его последователей, оно наиболее принято в классической семиотике. Означаемое считал функцией Витгенштейн.

К стр. 70

Выражения "утренняя звезда" и "вечерняя звезда" имеют различные значения... — Имеется в виду работа немецкого

логика и математика Готлоба Фреге (1848—1925) (UberSinn und Bedeutung. "Zeitschrift fur Philosophische Kritik", № 100, 1892, S. 25—50. Русский перевод: Фреге Г. Смысл и денотат. - В кн. "Семиотика и информатика", вып. 8. М., 1977, с. 181, 189). Хрестоматийный пример со звездами неоднократно дискутировался (см., например, Куайн У. О. Референция и модальность. - В сб. "Новое в зарубежной лингвистике", вып. 13. М., 1982, с. 1-92, а также с. 174,175).

О кинеме Пазолини см. прим. к стр. 89 к тексту Эко в наст. сборнике.

К стр.72

"Символ" в терминологии Гегеля... —Согласно Гегелю, "в [...] символах чувственно наличные предметы уже в своем существовании обладают тем значением, для воплощения и выражения которого они употребляются, и символ, взятый в этом более широком смысле, является не просто безразличным знаком, а таким знаком, который уже в своей внешней форме заключает в себе содержание выявляемого им представления" (Гегель Г.В.Ф. Эстетика, т. 2. М., 1969, с. 15). О понимании символа в кино Метцем см. конец первого раздела публикуемого текста Метца в наст. сборнике.

УМБЕРТО ЭКО.

О ЧЛЕНЕНИЯХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КОДА.

Ее o U. Sulle articolazioni del codice cinematografico.—
In: "Linguaggio e Ideologia nel Film". Novara, 1968, p. 39—71.-

Умберто Эко (р. 1932) — профессор Болонского университета, семиолог. Начинал как медиевист. В 1962 году напечатал первую книгу по общим проблемам культуры, "Открытое произведение", где речь шла и о визуальной коммуникации (на примере телерепортажей). В дальнейшем посвящает себя в основном разработке общих проблем семиотики ("Отсутствующая структура", 1968; "Трактат по общей семиотике", 1975; "Читатель в фабуле", 1980, и др.). Работа "О членениях кинематографического кода", ставшая клас-

сическим исследованием в области визуальной коммуникации, - наиболее значительный вклад в развитие киносемиологии. Проблемами визуальной коммуникации Эко вплотную занялся в 1967 году в связи с преподаванием теории визуальной коммуникации на архитектурном факультете университета во Флоренции. В том же году он издал ограниченным ти-

ражом книгу, посвященную этим проблемам. Книга была предназначена специально для студентов и называлась "Заметки по семиологии визуальной коммуникации". Несмотря на это, она неожиданно получила широкий резонанс в научных кругах. Ей посвящена статья Пазолини "Код кодов", на нее неоднократно ссылаются в своих работах Метц. Часть "Заметок", посвященная кино и представляющая публикуемую в настоящем сборнике статью, была прочитана в качестве доклада на заседании "круглого стола" во время третьего фестиваля Нового кино в Пезаро (1967). Успех книги заставил Эко переработать и дополнить ее. В расширенном виде "Заметки" вышли под названием "Отсутствующая структура" (1968). Статья "О членениях кинематографического кода" оказала большое влияние на развитие киносемiotики и до сих пор является наиболее фундаментальной работой в области критики концепции иконического сходства.

К стр.79

"Прибытие поезда на вокзал Ля Сиота", "Политый поливальщик" — фильмы, включенные в первую кинопрограмму Луи Люмьера (1864—1948) и демонстрировавшиеся в "Гран кафе" 28 декабря 1895 года, считающегося днем рождения кино.

Статья Метца "Киноязык: деятельность или система?" была опубликована в 1964 году в журнале "Коммюникасьон" (Metz C. Le cinema: langue ou langage?—"Communications", №4, 1964, p. 52-90).

Имеется в виду выступление Пазолини на втором фестивале Нового кино в Пезаро в 1966 году, "Письменный язык действия" (Pasolini P.P. La lingua scritta dell'azione.—"Nuovi Argomenti", № 2, aprile-giugno 1966, p. 67-103).

Изображение как аналог действительности... — О проблемах "аналогии" в работе Метца см. прим. к стр. 103 данного сборника.

К стр. 80

Двойное членение — понятие "двойного членения" в западной киносемiotологии заимствовано из работ Андре Мартине. Согласно Мартине, любое высказывание "расчленяется на последовательные единицы, каждая из которых обладает звуковой формой и значением" (Мартине А. Основы общей

лингвистики. — В кн. "Новое в лингвистике", вып. 3. М., 1963, с. 376), — это первое членение языка. "В каждой из единиц первого членения представлены [...] значение и звуковая (или фонетическая) форма. Ни одну из них нельзя разложить на более мелкие последовательные единицы, наделенные значением [...]. Что же касается звуковой формы, то она может члениваться на последовательные единицы, каждая из которых способна отличать одно слово, например *tete* "голова", от других, например *bete* "животное" [...]. Эту особенность и называют вторым членением языка". Видимое отсутствие двойного членения в кинематографе заставило Метца в работе "Киноязык: деятельность или система?" прийти к выводу, что кино не является языком.

К стр.82

Анализируя структуру языка, мы наталкиваемся на ее содержание, т.е. идеологию... — эти мысли были высказаны итальянским кинокритиком Пио Балделли во время его выступления за "круглым столом" в рамках третьего фестиваля Нового кино в Пезаро в 1967 году. Baldeli P., *Le Linguaggio cinematografico come strumento di mistificazione ideologica*, — "Linguaggio e ideologia nel Film, Novara, 1968, p. 31.

Структуралистский анализ должен дорого обойтись эстетизму и формализму... - В 50-60-е годы Барт полагал, что структурный анализ действительно может служить для демистификации буржуазной идеологии, а также различных "буржуазных" форм письма. Еще в своей первой книге, "Нулевая степень письма" (1953), он доказал, что формализм и эстетизм являются результатами отчуждения писателя от социального мира и природы: "...изыск новых писателей направлен на выработку аристократического литературного стиля и свидетельствует об историческом кризисе, разразившемся тогда, когда обнаружилось, что для оправдания условности устаревшего литературного языка уже недостаточно одних только эстетических доводов, - иными словами, когда движение истории привело к очевидному разладу между социальным призванием писателя и инструментом, доставшимся ему из арсенала Традиции" (Барт Р. Нулевая степень письма. - В кн. "Семиотика". М., 1983, с. 338).

К стр.83

...иконический знак обладает некоторыми свойствами изображаемого предмета... — Понятие "иконический знак" принадлежит родоначальнику семиотики американскому философу Чарльзу Сандерсу Пирсу (1837-1914). Представление о том, что иконический знак обладает некоторыми свойствами изображаемого предмета, наиболее ярко выражено в работе Пирса

те Пирса "Об алгебре логики" (1885), где, в частности, рассматривается случай, когда "отношения между знаком и его предметом вырождаются и сводятся к простому сходству между ними. Тот знак, который замещает что-то лишь в силу сходства, я называю *иконам*. Иконы до такой степени полно замещают собой свои предметы, что их едва можно от этих предметов отличить (Peirce C.S. Collected papers, t. 3, "Exact Logic". Cambridge, 1967, p. 211).

К стр.85

...столкновение аналоговых и двучленных явлений в одной системе... — Барт указывал, что в семиологических системах, "материал которых не является знаковым по своей природе, [...] значимые единицы имеют, очевидно, как позитивную сторону (*опора* значения), так и сторону дифференциальную, *вариант*". Барт Р. Основы семиологии. - В кн. «Структурализм: "за" и "против"». М., 1975, с. 148). Опорой значения, по Барту, может быть материал, имеющий аналоговую природу.

Жан Пиаже (р. 1896) — швейцарский психолог, считал, что "восприятие само по себе не сводится к простой регистрации даваемых в ощущениях данных, но включает в себя активную организацию, основанную на схематизме действий или операций" (Piaget J. Psychology and Epistemology. Harmondsworth, 1978, p. 87). Однако процесс восприятия в теории Пиаже в принципе не описывается через модели двучленных процессов или альтернативных выборов (см. Пиаже Ж. Генезис восприятия. - В кн. "Экспериментальная психология" под ред. П.Фресса и Ж.Пиаже, вып. 6. М., 1978, с. 13-87).

Коды, сводимые к условным понятиям семы. — Луис Прието в работе "Сообщения и сигналы" пишет о "кодах с единичной семой" - т.е. "кодах, чьи сигналы не дают значащего указания (indication significative) [...], где все сигналы имеют общее означаемое" (Prieto L. Messages et signaux. P., 1966, p. 47-48, о семах см. примечание к тексту Метца, а также примечание к тексту Митри). Чтобы понять эту концепцию Прието, следует учитывать, что для него восприятие любого сообщения является двухступенчатым процессом. Первоначально сигнал передает адресату так называемое "объявительное указание" (indication notificative), то есть

сообщает, что он является сообщением, которое требует расшифровки. Затем из сигнала вычленяется "значащее указание", которое показывает, что сообщение относится к так называемому "поэтическому полю" адресата, то есть может быть расшифровано через имеющуюся в распоряжении адресата совокупность кодов. Расшифровка сообщения далее идет по пути элиминации всех лишних сообщений, входящих

252

в поэтическое поле до момента дифференциации, вычленения собственно содержательного сообщения, переданного с сигналом. Когда же сигнал не позволяет дифференциацию поэтического поля и элиминацию "лишних" сообщений, мы имеем дело с кодом с единичной семой. То есть адресат понимает, что ему передано сообщение, но смысл сообщения вынужден извлекать из ситуации. Обстоятельства контекста осуществляют тот отбор, который не может быть осуществлен на основе "значащих указателей" сигнала.

К стр.89

Кинемы и монемы у Пазолини... — "По аналогии с фонемами мы можем назвать все предметы, формы, событиями действия реальности, присутствующие внутри кинообраза, "кинемами". [...] У кинем — то же свойство: они тоже обязательны, мы можем выбирать лишь из числа имеющихся в наличии предметов, форм, событий и действий реальности, воспринимаемых органами чувств. Но в отличие от фонем, которых немного, кинем бесконечное, бессчетное множество" (Pasolini P.P. *La lingua scritta dell'azione*, p. 73). Главным отличительным признаком кинем от фонем Пазолини считал их универсальную понятность для всех народов. Кинемы складываются в кадры — монемы, единицы более высокого уровня. "Монема являет собой существительное, прилагательное, глагол так, как мы привыкли: одновременно. [...] В первый момент монема — просто монема, то есть попросту слово, которое в силу своей особой природы, а именно того факта, что оно состоит из предметов, является преимущественно существительным" (*ibid.*, p. 80). "Кадр, как простой комплекс кинем, является словом субстантивированного характера, никак не определяемым и не связанным со всем контекстом синтаксически (или путем монтажа). Понимаемый таким образом кадр, или субстантивированная монема, соответствует тому, что в устно-письменных языках называется придаточным предложением. [...] Этот ряд придаточные предложений, состоящих из одной-единственной монемы, и есть так называемый "материал" фильма" (*ibid.*, p. 82).

К стр.90

...орудия труда в качестве элементов систем коммуникации... - (правильнее - предметы быта. - М. Л.) Французский филолог-структуралист, этнограф Клод Леви-Строа (р. 1908) пишет об обмене предметами в традиционные обществах как средстве установления социальной коммуникации в книге "Элементарные структуры родства" (1949) : "Принятие дара влечет за собой иной дар - дар общения". Через обмен "устанавливается целый каскад сложные

253 ^

социальных связей" (Levi-Strauss C. Structures elementaires de la parente. P., 1949, p. 63, 70).

Как утверждают Питтенджер и Ли Смит... — см. работы:

Pittenger, R.E. and Smith H.L., Jr. A Basis for some Contributions of Linguistics to Psychiatry .-"Psychiatry", № 20, 1957, p. 61—78; Smith H.L. Jr. The Communication Situation. Washington, 1953.

Система условных обозначений жестов... — Американский семиотик Рэй Бердвистл попытался доказать, что речь мимики и жестов аналогична естественной речи. Минимальная единица жеста, по Бердвистлу, - кинема (например, поднятие брови), несколько кинем образуют более сложную единицу — кинему. Кинема может сочетаться с кинезическими элементами, аналогичными префиксам, суффиксам и т.д., образуя кинеморфу или кинеморфему. Сочетание кинеморфем дает "сложные кинеморфические конструкции" (Birdwhistel, R.L. Introduction to Kinesics. Louisville, 1952; Birdwhistel, R.L. Kinesics and Context. Philadelphia, 1970).

К стр. 92

*Пазолини не проводит различия между **знаком, обозначающим** и **обозначаемым, референтом**. — **Подробнее об этом** см. в тексте Сальтини в настоящем сборнике.*

К стр. 95

Коды, состоящие из сем, разлагаемых на фигуры... — По мнению Прието, для некоторых кодов с двойным членением характерно разложение всех означаемых на фигуры, общие для множества знаков. Речь идет в основном о номерах, слу-

жащих знаками (именно у Прието позаимствовал Эко примеры с номерами). Но, уточняет Прието, "Нельзя ни в коем случае путать означающее знака с фигурой: компонент означающего, соответствующий компоненту означаемого, есть означающее знака; компонент означающего, не соответствующий компоненту означаемого, является фигурой" (Prieto L. Messages et signaux, p. 112).

К стр. 97

...учитель, разговаривающий в классе с учениками... — кадр, придуманный Пазолини для иллюстрации своих теорий, изложенных в работе "Письменный язык действия".

К стр.99

Флатландия — название фантастической страны, описанной в одноименной книге (1884) лондонским священником Эдвином Эбботом. Это двумерная страна, населенная геометрическими фигурами (женщины — отрезки прямых, солдаты

254

и рабочие—треугольники, правители-круги и т.д.). Книга написана от лица путешественника - квадрата. Одним из законов Флатландии было то, что ее жители не могут проникнуть в мир с большим количеством измерений, например в наш трехмерный мир — Сферландию.

КРИСТИАН МЕТЦ.
ПРОБЛЕМЫ ДЕНОТАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ.

M e t z C. Problemes de denotation dans le film de fiction. —
hi: Essais sur la signification au cinema. P., 1968, p. 111—146.

Кристиан Метц — профессор Школы теоретических исследований в области гуманитарных наук в Париже, один из создателей современной киносемологии. Принято считать, что именно работа Метца "Киноязык: деятельность или система?" (1964) ознаменовала собой возникновение семиологии кино. Фундаментальные работы Метца в области кинотеории собраны в сборнике "Эссе о значении в кино", т. 1, 1968; т. 2, 1972. В 1971 году появился итоговый труд Метца "Речь и кино" (его докторская диссертация), где применительно к кино были сформулированы дефиниции основных семиотических категорий — кода, парадигмы-синтагмы, письма и т.д. В середине 70-х годов наметился переход Метца на позиции структурного психоанализа ("Воображаемое означающее", 1975).

Публикуемый текст является расширенной переработкой трех работ Метца: выступления на Международной подготовительной конференции по проблемам семиологии в Казимеже (Польша) в сентябре 1966 г. "Problemes de denotation dans le film de fiction: contribution a une semiologie du cinema", а также двух статей: "Un probleme de semiologie du cinema". "Image et son", N° 201, janvier 1967, p. 68-79; "La grande syntagmatique du film narratif". "Communications", № 8, 1966, p.120-124.

*' К стр. 103

Аналогия является лишь одной из возможных форм мотивированности — высказывание бельгийского лингвиста и семиолога Э. Бюиссанса в связи с проведенным им разделением так называемых внутренних (*intrinseques*) и внешних (*extrinseques*) семей, знаковых систем. Внутренние семьи, по Бюиссансу, "независимы от всякого коммуникационного намерения" и используют внутреннюю связь между явлениями, существовавшую до коммуникации. Так, например, если собака скребется в дверь, она тем самым сообщает, что хочет войти. Значение здесь мотивировано, хотя и не основано на

255

аналогии. К "внутренним семьям" Бюиссанс относил изобразительное искусство, рекламу, комиксы и т.д. (Buysens E. *Les langages et le discours*. Bruxelles, 1943, p. 44—45).

Диегетически, диегезис — термин в киносемиотике. (Происходит от древнегреческого $\delta\iota\epsilon\gamma\epsilon\tau\iota\kappa\omicron\varsigma$ — повествование, и в частности часть юридического выступления, в которой излагаются факты.) Впервые введен Этьеном Сурьо. Метц считает понятие диегезиса одним из центральных для киносемиологии и определяет его как "совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, пейзажи, события и другие повествовательные элементы, рассматриваемые с точки зрения денотации" (Metz C. *Quelques points de semiologie du cinema*.—In: *Essais sur la signification au cinema*. T.I.P., 1975, p. 101).

К стр. 105

"Киноязык: деятельность или система?" — название первой работы Метца по кинотеории.

К стр. 107

... "Планы"... — Имеется- в виду монтажный кусок от склейки до склейки, часто называемый "кадром" или "монтажным кадром".

К стр. 108

Индикатор актуализации. — "Слово "fete" (праздник) само по себе не является языковым сообщением; чтобы стать им, этому слову необходимо закрепиться за определенным явлением действительности, при этом допускаются обозначения наличия данного явления (il y a fete "идет праздник"), его возможности (il y aurait fete "мог бы состояться праздник") или невозможности (il n'y a pas fete "праздника нет"). Возникает необходимость *актуализации* монемы. Для этого нужен контекст, то есть по крайней мере две монемы, одна из которых явится более специфическим носителем содержания, другая может рассматриваться как актуализатор" (Мартине А. Основы общей лингвистики. — В кн.: "Новое в лингвистике", вып. 3. М., 1963, с. 477-478)-.

К стр. 109

Учение о "диспозиции" — одна из трех частей классической риторики: 1) *inventio* — подбор аргументов и доказательств, 2) *dispositio* — выработка порядка представления аргументов и доказательств, 3) *elocutio* — учение о словесном выражении.

256

К стр. 112

Большая синтагматика изобразительного ряда (код синтагматических сочетаний, представленных в фильме), разработанная Метцем в публикуемой работе, приобрела исключительную популярность в семиотических исследованиях конца 60-х—начала 70-х годов. Между тем уже тогда в ее адрес был высказан ряд серьезных методологических возражений. Итальянский семиолог Эмилио Гаррони, в частности, указал, что фильм является сообщением, основанным на множестве кодов, что исключает возможность дробления кинотекста на некие "автономные сегменты", не учитывающие кодовую гетерогенность киносообщения (Garroni E. *Semiotica ed estetica*. Van, 1968, p. 74, 77, 78). В результате критики Метц был вынужден частично пересмотреть свое понимание "большой синтагматики". В книге "Речь и кино" он осторожно определяет "большую синтагматику", как "монтажный подкод изобразительного ряда в классическом повествовательном фильме" (Metz C. *Langage et cinema*. P., 1977, p. 142).

К стр. 116

...в воображении будущей царицы... — Фильм Штернберга рассказывает историю Екатерины II.

К стр. 121

"Свободная" и "связанная" синтагматика, подобно морфемам в американской лингвистике... - В американской структурной лингвистике морфема — это конечный продукт лингвистического членения, высказывания по непосредственно составляющим, конечное составляющее членения, "простая" форма. Морфема может быть "связанной" или "свободной". По Л. Блумфилду, "языковая форма, которая никогда не встречается изолированно, называется связанной формой (bound юпп), все другие формы [...] являются свободными формами (free forms)" (Блумфилд Л. Язык.М., 1968, с. 167).

К стр. 122

Хотя эти сочетания избегают склеек [...], они остаются синтагматическими конструкциями... — В полемике с Андре Базеном Митри указывал на невозможность всецело "синхронного", "блокового" восприятия текста, всегда выстраивающегося нашим сознанием в синтагматический ряд: "Благодаря фрагментации, будь то последовательной или направленной в глубину поля, я вынужден видеть то, что он (автор) дает моему зрению в том порядке, который он выбрал. [...] С другой стороны, если я выбираю и предпочитаю видеть то одно,

257 ^
^^

то другое из действий, то я восстанавливаю ту фрагментацию, в которой упрекают монтаж" (Mitry J. Esthétique et psychologie du cinéma, v. 2 Les formes. P., 1965, p. 46).

К стр. 125

... "парадигматику" не следует ассоциировать с "мелкими единицами", а "синтагматику" — с "большими единицами". — Проблема взаимосвязи парадигматики и синтагматики решается Ельмслевом в работе 1939 года "Морфологическая структура", где он показывает, что не существует парадигматики вне синтагматики и наоборот (см. Hjelmslev L. Essais Linguistiques. Copenhagen, 1959, p. 127). Ельмслев показывает, что такие парадигматические категории, как морфемы и семантемы, взаимоопределяются только через специфические отношения, которые они поддерживают между собой в син-

тагме. Эти положения Ельмслева имели принципиальное значение для разработки Метцем проблем взаимоотношения парадигматики и синтагматики в кино, предпринятой в книге "Речь и кино" (Metz С. Langage et cinema, p. 135).

Референтное поле, или "область", по определению Зеллига С. Херриса... — Согласно американскому лингвисту З.С. Херрису, "можно сказать, что каждый элемент распространяется на определенный сегмент высказывания [...]. Сегмент, на который распространяется некий элемент, в некоторых случаях называется областью (domain), или интервалом, или длиной элемента" (Harris Z.S. Methods in Structural Linguistics. Chicago, 1951, p. 14—15). Области различных элементов иногда могут совпадать по длине, например когда они имеют длину слова.

К стр. 126

Фильмический факт... — Французский киновед Жильбер Коен-Сеа ввел различие фильмических и кинематографических фактов: "Свойством *кинематографического факта* является то, что он вводит в обращение в человеческих группах некий фонд документов, ощущений, идей, чувств, материалов, предложенных жизнью и особым образом оформленных фильмом. [...] В формальном отношении *фильмический факт* состоит в том, чтобы выразить жизнь мира, духа, воображения или существ и вещей через определенную систему комбинаций изображений (изображений визуальных: естественных, или условных, или звуковых: вербальных или невербальных)" (Gohen-Seat G. Essais sur les principes d'une philosophie du cinema. P., 1958, p. 54). С точки зрения значения в кино "можно определить фильмический факт через определенную однородность содержания. В таком случае фильмическим фактом будет всякий элемент фильма, который с пози-

258

ции значения может быть взят как некий абсолют как с точки зрения интеллигибельности, так и с точки зрения эстетики" (ibid., p. 108). Это разделение имело существенное значение для определения Метцем границы приложения киносемиологии, как раз и занимающейся "фильмическим фактом". Метц уточнил и прояснил определение Коен-Сеа: "...фильм - это лишь маленькая часть кино, так как последнее включает множество явлений, некоторые из которых возникают до фильма (экономическая инфраструктура, производство, студии, финансирование [...]), некоторые - после фильма (социальное, политическое и идеологическое влияние фильма [...]), некоторые—одновременно с фильмом, но в стороне от него:

социальный ритуал киносеанса [...]. Это различие между кинематографическим фактом и фильмическим фактом имеет то неопределимое достоинство, что оно предлагает в качестве фильма гораздо более ограниченный объект, [...] состоящий в основном по контрасту с остальным из локализуемого значащего дискурса [...]. Ясно, что киносемиология формируется по преимуществу вокруг "фильмического факта" (Metz С. Langage en cinema, p. 7).

СОЛ УОРТ. РАЗРАБОТКА СЕМИОТИКИ КИНО.

Worth S. The Development of a Semiotic of Film.
"Semiotica", N^o 1-3, 1969, p. 282-321.

Сол Уорт (ум. в 1977) — директор Документальной кинолаборатории в Энненбургской школе коммуникаций при Пенсильванском университете. Уорт — автор ряда работ по проблемам визуальной коммуникации, исследовавшейся им с точки зрения психосемиотики и антропологии. Совместно с Джоном Адейром Уорт провел получивший известность эксперимент по обучению индейцев племени навахо основам кинематографа. По ходу эксперимента удалось выявить целый ряд особенностей киноязыка, связанных с культурными детерминизмами и психологическими константами. Известность получила книга Уорта-Адейра "Глазами навахо" (1972). "Разработка семиотики кино" — наиболее известная из работ Уорта по общей семиотике кино.

К стр. 137

Себеок Томас Альберт (р. 1920) — профессор лингвистики и антропологии Университета в Индиане, специалист по

угро-финским языкам и семиотике, **я**
ЖК

259

К стр. 139

Пауль Тцлликх (1886—1965) — немецко-американский протестантский теолог и философ.

К стр. 140

...убеждение в понятиях Рокича... — Профессор психологии Мичиганского университета Милтон Рокич (р. 1918) позднее дал более полное определение "убеждению": "Убеждение — это любое простое утверждение, сознательное или бессознательное, выводимое из того, что человек говорит, делает или способен сделать, и начинающееся фразой "Я верю, что...". Содержание убеждения может описывать предмет убеждения как истинный или неистинный, правильный или неправильный, оценивать его как плохой или хороший или защищать некоторый ход действий или некоторое существование как желательное или нежелательное" (Rokeach M. Beliefs, Attitudes and Values. A Theory of Organisation and Change. San Francisco, Washington, London, 1972, p. 113).

К стр. 141

...ориентирующий поведение набор определений, разработанных Моррисом... — Разрабатывая семиотику в контексте бихевиоризма, американский исследователь Чарлз У. Моррис (1901-1978) ввел понятие знакового поведения (sign-behavior) и дал следующее определение знака: "Нечто, что руководит поведением по отношению к чему-либо, что в настоящий момент не является стимулом" (Morris Ch. Signs, Language and Behavior. N.Y., 1946, p. 354). Моррис различал следующие категории знаков: ascriptor — недифференцированный знаковый комплекс, включающий а) argraisor — знак, обозначающий нечто, имеющее статус предпочтения для поведения; б) designator — знак, обозначающий свойства стимула; в) prescriptor — знак, обозначающий требование некоторого ответного поведения; г) formator — знак, указывающий на то, как нечто обозначено в ascriptor'e, иными словами, знак, модифицирующий поведение, спровоцированное иным знаком.

К стр. 142

Эрнст Крис (1900—1957) — немецкий психоаналитик и историк искусства.

К стр. 148

О Портере см. примечание к стр. 163.

К стр. 149

Тахитоскоп — аппарат, применяемый **в психологических экспериментах для кратковременного предъявления изобра-**

жений испытуемому в процессе изучения восприятия.

Эйзенштейн называл основную единицу кино "кадром"...— Уорт излагает идеи Эйзенштейна не точно. В 1923 году Эйзенштейн опубликовал работу "Монтаж аттракционов", в которой не выделял кадр как основную единицу кино, а в качестве "молекулярной единицы" театра (или, шире, зрелища) провозглашал аттракцион. Кадр осмысливается как единица кино в основном в 1928—1929 годах в связи с разработкой Эйзенштейном теории интеллектуального кино ("Перспективы", 1929; "Четвертое измерение в кино", 1929). Однако Эйзенштейн не был склонен считать, что "кадр в кино соответствует отдельной идее", скорее — иероглифу (см. об этом Юренев Р. Теория интеллектуального кино С.М. Эйзенштейна. — В кн.: "Вопросы киноискусства", вып. 17. М., 1976, с. 185—225. О проблеме кадра как "единицы" кино см. Клейман Н. Кадр как ячейка монтажа. — В кн. "Вопросы киноискусства", вып. 11. М., 1968, с. 94—130).

"Элементы" кино, по Пудовкину... — Уорт имеет в виду перечень "специальных приемов монтажа, имеющих целью воздействовать на состояние зрителя", предложенный В. Пудовкиным в работе "Киносценарий (теория сценария)" (1926). В перечень были включены следующие монтажные приемы: контраст, параллелизм, уподобление, одновременность, лейтмотив (напоминание) (Пудовкин В. Собр. соч., т. 1. М., 1974, с. 73-74).

Рудольф Арнхейм (р. 1904) - немецкий и американский психолог и эстетик, теоретик кино, профессор психологии искусства Гарвардского университета. Уорт не совсем верно называет выделенные Арнхеймом элементы "операционными единицами". Сам Арнхейм говорит лишь о "перечне выразительных средств, составляющих специфику кино, а также возможностей их использования" (Арнхейм Р. Кино как искусство. М., 1960, с. 103. Перечень см. на с. 103-107).

Зигфрид Кракауэр (1889—1966) — немецко-американский теоретик кино, социолог, историк культуры. В книге "Природа фильма" перечислил пять специфических "природных склонностей" кинематографа: неинсценированное, случайное, непрерывность, неопределенное, "поток жизни" (Кракауэр З. Природа фильма. М., 1974, с. 94-112).

К стр. 150

Славко Воркавич (р. 1895) - один из ведущих голливудских монтажеров. Весной 1965 года прочитал 10 лекций "Визуальная природа фильма" в Музее современного искус-

ства в Нью-Йорке. По Воркапичу, "соучастие" зрителя в зрелище вызывает у него бессознательные кинестетические реакции. Особенно активны они, если зрелище имеет динамиче-

261

ский характер. Воркапич указывал, что задача режиссера **так** организовать движение на экране, чтобы вызвать зрительскую кинестезию (Slavko Vorkapich on Film as a Visual Language and as a Form of art.-"Film culture", № 38, fall 1965, p. 38).

Джон Адейр — соавтор Уорта в его киноэкспериментах с индейцами навахо, профессор антропологии Государственного Колледжа Сан-Франциско.

, К стр.153

Эдвард Станкевич (р. 1920) — сотрудник Отдела славянских языков и литератур Чикагского университета; выступил в мае 1962 года на конференции в Блумингтоне "Паралингвистика и кинезика". Доклад Станкевича назывался "Проблемы эмотивной речи" и доказывал, что паралингвистические, экспрессивные элементы речи принадлежат к свойствам самого процесса коммуникации. Цитируемое Уортом заявление сделано Станкевичем во время обсуждения его доклада.

К стр.154

Эдвард Сэпир (1884-1939) — американский **лингвист**. Определение языка цитируется по: Сэпир Э. **Язык. Введение в изучение речи**. М.—Л., 1934, с. 8—9.

К стр.155

Ч

Универсалии языка, по Хоккету... — Универсалии описаны американским лингвистом Ч.Ф. Хоккетом в работе "Проблема языковых универсалий", где они определяются следующим образом: "Языковая универсалия - это некоторый признак, свойство, присущее всем языкам или языку в целом" (сб. "Новое в лингвистике", вып. 5. М., 1970, с. 45). Хоккет рассматривает универсалии как критерии "языковости" по четырем осям: 1) через сравнение человеческого языка с коммуникативными системами животных; 2) через определение общих специфических признаков языка, а также 3) фонологические и 4) грамматические универсалии.

Определение языка, по Херрису... — Согласно американскому лингвисту Зеллигу С. Херрису (р. 1909), "при исследовании в области дескриптивной лингвистики отдельный *Язык*

или диалект рассматриваются в коротком временном промежутке. Берутся разговоры, имеющие место в языковом сообществе, т.е. в группе говорящих, каждый из которых говорит на этом языке как на родном и может, с точки зрения лингвиста, рассматриваться как информант. Ни одно из использованных здесь понятий не может быть строго определено" (Harris, Z.S. *Methods in Structural Linguistics*. Chicago, 1951, p. 13). Невозможность строгого определения объясняется тем, что границы языкового сообщества постоянно меняются, и речь

262

даже нескольких людей, "имеющих общую языковую историю", может рассматриваться как несколько диалектов и т.д.

Витгенштейн Людвиг (1889-1951) - австрийский философ и логик.

Ноам Хомский (р. 1928) - американский лингвист, создатель генеративной лингвистики. Русский перевод данной работы см.: "Синтаксические структуры". — В кн.: "Новое в лингвистике", вып. 2. М., 1962, с. 416.

К стр.157

Фонемный символизм — лингвистическое учение, согласно которому звуки обладают неким символическим значением. Например, для Вильгельма фон Гумбольдта звук "st" выражал нечто прочное, твердое; санскритское "И" — нечто жидкое, текучее, "w" - зыбкость, беспокойство. Для К. В. Гайзе звук "a" выражал ощущение спокойствия, тишины, ясности, "y" - противодействия, страха и т.д. Humboldt W. von *Gesammelte Werke*, Bd. 6. Berlin, 1848, S. 80-81; Heyse, K. W. L. *System der Sprachwissenschaft*. Berlin, 1848, S. 77—80. Обсуждение проблем фонемного символизма см. также: Потебня А.А. *Эстетика и поэтика*. М., 1976, с. 117-122.

К стр.161

Голофрастическое высказывание—т.е.. высказывание, образующееся путем сочетания примыкающих друг к другу корней.

Понятия "стержневого" (pivot) и "открытого" (open) класса слов впервые были введены в работе: Braine M. *The ontogeny of English phrase structure: the first phase.*—"Language", № 39, 1963, p. 1-13. С. Эрвин вместо понятия "pivot" предложил понятие "operator", а Р. Браун — "modifier". Стержневой класс слов имеет мало членов и относительно стабилен, от-

крытый класс — много членов и изменчив. Браун и Беллуджи рассматривают процесс развития языка как усиление дифференциации стержневого класса слов (Brown R., Bellugi U. Three processes in the child acquisition of syntax. - "Harvard Educational Review", № 34, 1964, p. 133-151).

К стр. 162

Как утверждал Леопольд... — **Имеется в виду работа:**

Leopold W.F. Speech development of a bilingual child: alinguists record. Vol. 3. Grammar and general problems in the first two years. Evanston Ill. Northwestern University Press, 1949.

К стр. 163

Фильм Портера... — Речь идет о фильме одного из пионеров американского кино, Эдвина Портера (1870—1941),

263 ^

"Жизнь американского пожарного" (1902). Этот фильм традиционно считается историками кино первым экспериментом в области параллельного монтажа. Фильм в действительности гораздо сложнее, чем считает Уорт. Существует несколько вариантов его монтажа. В наиболее простом варианте (копия Библиотеки конгресса) не 3 кадемы, а 9, в более изощренном варианте (копия Музея современного искусства) — 20 монтажных кусков. О монтаже этого фильма см.: Gaudreault A. Les detours du recit filmique: Sur la naissance du montage parallele. - "Les cahiers de la cinematheque", № 29, hiver 1979, p. 88-197.

К стр. 164

Опыт с индейцами племени навахо... — более подробно эти эксперименты описаны в книге: Worths, and Adair F. Through navajo eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology, Bloomington. London, 1972. Об описанных ниже фильмах Майка Андерсона "Дерево пиньон" (2 минуты) и Джонни Нельсона "Лошадь навахо" (3, 5 минуты) см. в той же книге, с. 95-98, 264-265.

К стр. 167

Глубинная структура... — По Хомскому, созданная им порождающая грамматика есть система правил, которые могут порождать бесконечное количество структур. Эта система правил включает три компонента: 1) синтаксический — "определяет бесконечное множество абстрактных формальных

объектов, каждый из которых включает в себя всю информацию, существенную для одной интерпретации конкретного предложения"; 2) фонетический — определяет фонетическую форму предложения и 3) семантический — определяет семантическую интерпретацию предложения. Последние два компонента — "чисто интерпретирующие", основной компонент — синтаксический. Именно он "должен указывать для каждого предложения *глубинную структуру*, которая определяет его семантическую интерпретацию, и *поверхностную структуру*, которая определяет его фонетическую интерпретацию. Первая интерпретируется семантическим компонентом, вторая — фонологическим..." (Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса. М., 1972, с. 20). Эти структуры различны, при этом поверхностная структура является результатом приложения ряда формальных операций ("грамматических трансформаций") к глубинным структурам.

К стр.168

Компетенция —употребление, по Хомскому... —Хомский писал: "...мы проводим фундаментальное различие между компетенцией (знанием своего языка говорящим-слушаю-

264

щим) и употреблением (реальным использованием языка в конкретных ситуациях). Только в идеализированном случае [...] употребление является непосредственным отражением компетенции. В действительности же оно не может непосредственно отражать компетенцию. Запись естественной речи показывает, сколь многочисленны в ней обмолвки, отклонения от правил, изменения плана высказывания и т.п." (Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса. М., 1972, с. 9-10).

К стр.169

Роберт Лоуэлл (1917-1977), Ален Гинсберг (р. 1926) - американские поэты.

К стр.170

"Язык", "стиль", "письмо"... — В книге "Нулевая степень письма" (1953) Барт определил язык писателя как "геометрическую границу, за которой он не может сказать ничего, не утратив при этом [...] устойчивого смысла своего речевого поступка и главного признака своей принадлежности к обществу" (в кн. "Семиотика". М., 1983, с. 310). "...Под именем "стиль" возникает автономное слово, погруженное исключительно в личную, интимную мифологию автора, в сферу его

речевого организма. [...] Он отсылает к биологическому началу в человеке или к его прошлому, а не к Истории" (там же). Между "языком" и "стилем" располагается "письмо" — "оно есть способ связи между творением и обществом, это литературное слово, преображенное благодаря своему социальному назначению" (там же, с. 312).

К стр.171

Опыты Хохберга на фигуре Пенфилда... - Уорт допускает неточность. В указанной работе американского психолога Джулиана Хохберга описанные опыты проводились не на фигуре Пенфилда, но на невозможных фигурах Пенроузов (Penrose L.S., Penrose, R. Impossible objects: a special type of illusion. - "British Journal of Psychology", v. 49, № 31, 1958, а также Грегори Р.Л. Разумный глаз. М., 1972, с. 59—65).

К стр.172

Таксономия значений - в лингвистике выявление того, каким образом основные значения языка группируются в морфемы и грамматические категории.

К стр.174

"Кодирующие системы" социальных групп, по Бернстайну... — Английский социолингвист, профессор Лондонского университета, Бэзил Бернстайн рассматривает речь (вслед за

18-202

265 .К

Выготским и Лурией) как ориентирующую и регулирующую систему. В 1962 году в этой перспективе он предложил понимать код в категориях "простоты или сложности предсказания синтаксической альтернативы, выбираемой для организации значения" (Bernstein B. Class, Codes and Control, v. 7. London, 1971, p. 8). К такому пониманию кода Бернстайн пришел на основании изучения феномена колебания говорящих в момент избрания того или иного типа речевой конструкции. По Бернстайну, выбор более разработанного кода обеспечивает говорящему большие грамматические и комбинаторные ресурсы. Бернстайн указывал, что коды вырабатываются в различных социальных группах по-разному. Значительная часть исследований Бернстайна посвящена изучению того, как вырабатываются различные кодирующие системы в школе и семье.

Десигнат — в данном случае **то же самое, что** "означающее".

РОЛАН БАРТ. ТРЕТИЙ СМЫСЛ.

Barths R. Le troisieme sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein. — "Cahiers du cinema", №222, 1970, p. 12-19.

Ролан Барт (1915—1980) — французский литературовед, один из основоположников современной семиологии. Наряду с литературоведческими работами ("Нулевая степень письма", 1953; "Мишле", 1954; "О Расине", 1960, и др.) значительное внимание уделял общей семиологии ("Основы семиологии", 1964; "Система моды", 1967, и др.), в том числе и семиологии кинематографа и фотографии. Первые работы Барта по кино ("Проблема значения в кино" и "Травматические единицы" в кино") были изданы в 1960 году и сыграли большую роль в становлении киносемиологии. Работа Барта "Третий смысл" отражает поворот исследователя от изучения семиотических систем к так называемой "науке текста", ознаменовавшейся выходом в том же году книги "S/Z". Статья публиковалась на русском языке в сборнике "Кино и время", вып. 2. М., 1979, с. 181-202.

К стр. 176

1

Диегетический — см. прим. к стр. 103.

К стр. 177

Означивание... — Французский семиолог Юлия Кристева (р. 1941) использовала понятие "signifiance" ("означивание")

266

в созданной ей теории семанализа, призванного заменить собой традиционную семиотику. Это одно из центральных понятий семанализа, хотя впервые встречается еще в 1968 году в работах французского литератора Филиппа Соллерса. Кристева предлагает заменить ключевое для семиотики понятие знака как статичного носителя значения динамическим понятием "означивания" (Kristeva, J. *Recherches pour une sémalyse*. P., 1969, p. 279). Знак, по Кристевой, отныне должен стать лишь зеркалом, отражающим процесс собственного "вызревания", "работу означивания как операцию, по отношению к которой структура является лишь отслоившимся осадком" (ibid, p. 279). Кристева считает, что "фенотекст" (то есть конечный результат творчества, который мы имеем перед глазами) может быть понят лишь тогда, "когда мы вертикально восходим к истокам 1) его лингвистических категорий и 2) топологии значащего акта. Означивание в такой перспективе будет этим процессом порождения, которое может быть понято двояко: как 1) по-

рождение языковой ткани; 2) порождение того самого "я", которое как бы и представляет это означивание" (ibid., p. 280).

К стр.180

"Сумерки собора" и "сумеречный собор"... —В "Неравнодушной природе" С.М. Эйзенштейн рассуждает о "фазах освещенности", "тональном световом "оживлении" собора" в "Иване Грозном": "Они столь же отчетливы, как те словесные обозначения, которые могут охарактеризовать от эпизода к эпизоду эти последовательные световые состояния собора.

1. *Темнота* собора.

2. *Темный* собор.

3. *Люди в темном* соборе.

4. Собор, *оживший* огнями.

Эти почти одинаковые словесные обозначения на деле таят в себе громадное световое различие друг от друга. [...] В одном случае прежде всего должна "звучать" *темнота* собора, тогда как в другом прежде всего "звучит" сам *собор...*" и т.д. (Эйзенштейн С. Избранные произведения, т. 3. М.,1964,с.353).

Правило старика Жиллета... — там же, с. 608.

К стр.182

"*Сатирикон*" (1969) —фильм Федерико Феллини по'роману Петрония.

Жорж Батай (1897-1962) — французский поэт, прозаик, эссеист, оказавший большое влияние на развитие послевоен-

267

ной литературы. Барт имеет в виду текст Батайя "Большой палец" (BatailleG. Le gros orteil. — "Documents", № 6, nov. 1929, p. 297-302; Bataille G. Oeuvres completes, t. 1. P., 1970, p.200-204).

Идиолект — по Мартине, это "язык отдельного индивида". Барт придал этому слову более широкое значение. Для него это и "стиль того или иного писателя", и даже "язык из-

вестного лингвистического коллектива, то есть группы индивидов, одинаково интерпретирующих любые языковые сообщения" (Барт Р. Основы семиологии. — В кн.: "Структурализм: "за" и "против". М., 1975, с. 120).

...неотвязный голос анаграммы... — Один из основателей современной лингвистики швейцарский языковед Фердинанд де Соссюр (1857-1913) был убежден, что весь массив древней индоевропейской поэзии включает в себя по-разному зашифрованное имя бога (так называемые анаграммы). С 1906 по 1909 год Соссюр посвятил расшифровке анаграмм огромный труд (99 тетрадей). (См. отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах, в кн.: Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 639- 649.)

К стр. 183

...Естественная окраска... — Барт цитирует Эйзенштейна не точно. Подлинный текст гласит: "Пока изображение ботинка связано со скрипом, оно еще не имеет отношения к творческому процессу, но, когда скрип отделяется от сапога и ложится на лицо говорящего, с этого момента начинается ваше действие: есть что-то, что вы желаете выразить. Бытовая синхронность разрушается, и вы комбинируете звук и изображение так, как вам подскажет ваше творческое намерение. Почти то же самое происходит с монтажом". (Эйзенштейн С. Избранные произведения, т. 3, с. 597). В изложении Барта вместо монтажа фигурирует цвет. Вероятно, эта существенная неточность связана с тем, что цитата взята из лекций Эйзенштейна "О музыке и цвете в "Иване Грозном". В действительности Эйзенштейн продолжал: "Труднее будет с цветом, потому что цветовая окрашенность лежит на предмете, вы ее не отделите так, как можете отделить звук" (там же).

...открытый смысл, как ударение... — В более поздней книге о фотографии, "Светлая камера", Барт придумывает специальные термины для обозначения символического смысла изображения: "studium" ("студиум") и "punctum" ("пунктум") для обозначения "открытого смысла" (Barthes R. La chambre claire. Note sur la photographique. P., 1980, p. 84). Студиум для Барта — это некое значение, разлитое по

268

всей поверхности фотографий, пунктум — часто деталь, акцент; как выражается Барт — "рана", "складка".

Анафорический жест... — Теория "третьего смысла" развивается Бартом под значительным влиянием предпринятой Ю. Кристевой разработки понятия анафоры. Традиционно анафора понимается как отсылка к ранее сказанному. Кристиева расширяет ее значение, указывая, что анафора - это слово, лишенное "словарного" смысла и приобретающее смысл только во фразе. Особое значение анафора приобретает в теории семанализа (см. прим. к с. 177) (Kristeva J. Recherches pour une sémantologie. P., 1969, p. 82).

К стр. 184

...от одного положения к другому... — см. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т. 3, с. 340.

К стр. 185

...фильмическое заключено именно там, где артикулированная речь становится приблизительной... — Проблема взаимоотношений фильмического и естественного языка рассматривалась Бартом еще в работе 1960 года "Травматические единицы" в кино", где он утверждал, что "фильмическое означаемое может объективироваться только внутри иной семантической системы, какой и является язык" (Vagthes R. Les "unités traumatiques" au cinéma.-In: "Revue Internationale de Filmologie", № 43, juillet-sept. 1960, p. 17). Согласно этой работе Барта, все содержание фильмического травматично именно от столкновения с языком, от того, что "артикулированная речь становится приблизительной" и оказывается не в состоянии выразить фильмическое.

К стр. 186

Фотограмма... — Использование фотограммы как методологического поля для анализа кинематографа в данной статье является парадоксальным и во многом спорным приемом. Между тем анализ остановленного изображения, безусловно, может многое дать для понимания специфики движущегося изображения. Работа Барта имела теоретические последствия. На ее основе французский киновед Сильви Пьер разработала свою "теорию фотограммы" (Pierre S. Elements pour une théorie du photogramme. - "Cahiers du cinéma", № 226-227, janv.-févr. 1971, p. 77). Для С. Пьер нечитаемая фотограмма, то есть такая фотограмма, чье изображение трудно разобрать, как бы "блокируя" выход на означаемое, акцентирует само отношение означающего-означаемого и его конституирование. Означивание, таким образом, выступает как функция времени и лучше всего поддается изучению именно на нечитаемой

фотограмме. В то же время "хорошо читаемая фотограмма, стремящаяся освободиться от фильмического времени через своего рода эстетическую и семантическую самодостаточность икона [...], является носителем полезного значения" (ibid.). В ином контексте развивает теорию фотограммы Реймон Беллур, исследующий, например, рекламные фото к фильму как специфический способ фиксации мифологизированного смысла фильма (Bellour R. L'instant du code.-In: Le cinema americain: analyses de films. Sous la dir. de R. Bellour, t. 2. P., 1980, p. 275-318).

К стр. 187

...акцент внутри куска... — см. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т. 3, с. 384.

Фотограмма есть цитата... — О цитировании в текстуальном анализе см. текст Р. Беллура в настоящем сборнике.

"Легенда святой Урсулы" — наиболее известный цикл произведений венецианского художника Витторе Карпаччо (1465-1525), восемь картин из жизни святой Урсулы, выполненных между 1490 и 1496 годами для Скуола ди санта Ореола по мотивам "Золотой легенды" Якопо Ворагина.

Картинки Эпиналя — в XVII—XVIII веках народные цветные гравюры на дереве с изображениями святых, производившиеся в городке Эпиналь во Франции. С конца XVIII века они стали включать в себя исторические, военные, детские сюжеты, иллюстрации к сказкам, легендам, песням, азбуки, ребусы, лотереи, игры, листовки и т.д.

К стр. 188

Палимпсест — пергамент, с которого стерт первоначальный текст и нанесен новый, в фигуральном смысле — наложение нового текста на старый.

СИЛЬВЕН ДЮ ПАСКЬЕ. ГЭГИ БЕСТЕРА КИТОНА.

Pasquier S. du. Les Gags de Buster Keaton. — "Communications", № 15, 1970.

Сильвен дю Паскье — французский киновед, ученик Кристиана Метца.

К стр. 189

Гэг — по определению Садуля, "визуальный комический эффект". Первое специальное научное исследование гэгов предпринял французский киновед Франсуа Марс (Mars F. Le Gag, P., 1964). Для киноведения гэги представляют значительный интерес прежде всего потому, что они предполагают

270

особую организацию идентификации зрителя с персонажем, основанную, с одной стороны, на сопереживании и вместе с тем обязательном "дистанцировании". Французские киноведы Ж.-П. Симон и Д. Першерон с точки зрения режима идентификации разделяют гэги на две категории: пассивные, где смех вызывают злключения жертвы, и активные ("гэг агрессивности"), где зритель идентифицируется с "агрессором" и смеется вместе с ним (Simon J.-P., Percheron D. Gag.—In:

"Lectures du Fulm". P., 1977, p. 104-107). Наиболее серьезное исследование гэгов у Китона принадлежит перу американского киноведа Дэниеля Мейза, который определяет гэг как "базовую единицу смеха, технический элемент любой формульной вербальной или визуальной конструкции, вызывающей смех" (Moews D. Keaton. The Silent Features Close Up. Berkeley, Los Angeles, London, 1977, p. 19). Гэги, по Мейзу, — блоки, из которых складывается повествование в немой комической, своеобразные нарративные ячейки. С точки зрения идентификационных механизмов гэги Китона, по Мейзу, делятся на две категории: "Китон может либо комически двигаться, или же он может комически видеть и показывать вещи" (ibid., p. 20).

К стр.190

Бестер Китон (1895—1966), настоящее имя Джозеф Френсис Китон, — американский актер и режиссер, один из величайших комиков немого кино.

"Полицейские" (1922) — короткометражный фильм Бестера Китона. Соавтор сценария и сорежиссер — Эдвард Ф. Кляйн. Фильм рассказывает о том, как Китон покупает у мошенника не принадлежащую тому мебель, везет ее на тележке через город, где в это время происходит парад городских отрядов полиции. Фильм кончается грандиозной погоней, когда сотни полицейских преследуют героя Китона.

ЭРВИН РАИС, КРИСТИАН ДОЙЧМАН.
НЕОКОЛОНИАЛИЗМ И НАСИЛИЕ. ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ
МАТЕРИАЛИЗМ В АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ АГИТАЦИИ.

Reiss E., Deutschmann C. Neokolonialismus und Gewalt. Dialektischer Materialismus in der visuell-verbalen Agitation. - In: "Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme". Herausgegeben von Fr. Knilli. Mitarbeit E. Reiss. München, 1971, S. 223-236

Эрвин Райе — западногерманский философ и филолог, автор книги "Удовольствия при капитализме" (1969), изда-

271

тель "Введения в кино и телевидение" (1971). *Кристиан Дойчман* (р. 1943) — западногерманский филолог, кино- и телеобозреватель издания "Язык в техническую эпоху".

К стр.206

"*Час печей*" (1967)—фильм аргентинского режиссера Фернандо Соланаса (р. 1936) при участии сценариста Октавио Хеттино. Фильм представляет собой сложное соединение хроники и инсценированных эпизодов о борьбе аргентинских трудящихся, отражает идеи бразильского режиссера Глаубера Роши о необходимости "эстетики насилия", а также является декларацией так называемого "третьего кино", то есть специфического революционного кинематографа третьего мира, радикально отличающегося как от буржуазного кинематографа, так и кинематографа социалистического реализма (см. Solanas F. and Gettino O. Toward a Third Cinema.-"Afterimage", № 3, 1971).

"*Сине-Либерасьон*"- независимый кооператив аргентинских режиссеров, работающих в области политического кино, тесно связанный с Общей конфедерацией трудящихся и перонистской партией. В состав кооператива входили следующие режиссеры: Умберто Риос, Герардо Вальехо, Рауль де ла Торре, Альберто Фишерман, Хуан Хосе Станьяро. Руководил "Сине-Либерасьон" Фернандо Соланас.

К стр. 218

"*Небо и Земля*" (1965) —фильм голландского режиссера Йориса Ивенса (р. 1898).

К стр.219

Уильям Николе Портер (р. 1886) -генерал-майор, с 1947 года - президент ряда **крупнейших** американских химических компаний.

РЕЙМОН БЕЛЛУР. НЕДОСЯГАЕМЫЙ ТЕКСТ.

В e 11 o u r R. Le Texte introuvable. "Ca", № 7-8, mai 1975, p.77-84.

Реймон Беллур — сотрудник Национального центра научных исследований в Париже, преподаватель парижского Американского университетского киноцентра. Начиная как киножурналист, с середины 60-х годов занимается проблемами текстуального анализа в кино, является одним из основателей этого направления в киноведении, автор ряда "классических" текстуальных анализов (в основном фильмов А. Хичкока), автор книги "Анализ фильма" (1979).

272

К стр. 221

...текст в бартовском смысле слова... — В конце 60-х годов Барт отошел от изучения литературы как системы и начал развивать так называемую "науку текста". В наиболее декларативной форме бартовское понимание "текста" было выражено в статье 1971 года, на которую ссылается Беллур. По мнению Барта, современная ситуация требует "релятивизации отношений писателя, читателя и наблюдателя (критика). В противоположность понятию *произведения* — традиционному понятию, которое долго мыслилось и до сих пор мыслится в ньютоновских категориях, — в настоящее время возникает нужда в новом объекте... Этот объект—Текст" (Barthes R. From Work to Text.-In: Textual strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism. Ed. by J.V.Narari. Ithaca-N.Y. 1979, p. 74). Если произведение, по Барту, — это физический объект, например книга, то текст нельзя мыслить как некий определенный предмет, он является "методологическим полем". Текст нельзя взять в руки, он дается нам только в языке, "текст можно испытать только в деятельности, только в процессе его производства" (ibid., p. 75). Связывая писателя и читателя общей "знаковой практикой", текст уничтожает дистанцию между писанием и чтением. Текст подразумевает игровое, гедонистическое к себе отношение (см. также Барт Р. Текстовой анализ.—В кн.: "Новое в зарубежной лингвистике", вып. 9. М., 1980, с. 307-312).

К стр. 222

...текст, который Барт вслед за Бланшо считал местом безграничной открытости — теория текста Барта во многом (даже терминологически) позаимствована у французского литературоведа и прозаика Мориса Бланшо (р. 1907), раз-

вивавшего сходные идеи, но не в семиологической, а скорее в экзистенциальной перспективе. Идея бесконечной открытости текста сформулирована Бланшо в эссе о творчестве аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса "Литературная бесконечность: Алеф". Развивая метафору книги как зеркала, Бланшо указывал, что мир и книга, взаимно отражаясь, создают бесконечный лабиринт. Конечный мир в зеркале литературы получает свое бесконечное отражение (см. Blanchot M. L'infmi litteraire: L'Aleph.-In: Blanchot M. Le livre a venir.P.,1959,p. 142).

...то, что Бланшо называл литературой... -Свое понимание литературы как категории Бланшо развил в эссе "Исчезновение литературы" (Blanchot M. La disparition de la litterature.-In: Le livre a venir. P., 1959, p. 291).

273

К стр.224

Анализы сонетов Бодлера Рюветом, Леви-Строссом и Якобсоном... — Наиболее известен анализ сонета Бодлера "Кошки", выполненный Р. Якобсоном и К. Леви-Строссом (см. Якобсон Р. и Леви-Стросс К. "Кошки" Шарля Бодлера. - В кн. "Структурализм: "за" и "против". М., 1975, с. 231—255). Бельгийский семиолог Николя Рювет дал анализ стихотворения Бодлера "Альбатрос", не являющегося сонетом (см. RuwetN. Sur un vers de Charles Baudelaire. - "Linguistics", № 17, oct. 1965, p. 69—77). О структурных анализах поэзии Бодлера см. специальное исследование: Delcroix, M., GeertsW. "Les chats" de Baudelaire: Une confrontation de methodes. Namur, 1981).

Случаи, когда цитируется "весь текст", вроде бартовского "S/Z"...-В книге Р. Барта "S/Z" (1970) полностью цитировался текст анализируемой новеллы Бальзака "Саразин".

Алеаторика — введение элементов случайности, импровизационности в композицию или исполнение, например отказ от строгой последовательности в исполнении тех или иных фрагментов. Понятие алеаторики обыкновенно применяется в музыке. В 1969 году киновед Ноэль Берч приложил эту категорию к исследованию кинематографа. По Берчу, подчер-

кивание элементов случайности в фильме может способствовать "открытию" произведения, изменению в понимании роли художника в творческом процессе. Берч утверждал, что вся история западного кинематографа до определенного периода строится как ряд попыток свести роль случая в создании фильма до минимума, добиться максимального контроля над производением. По Берчу, первые фильмы Люмьера еще полностью алеаторичны, поскольку не предполагают контроля над действительностью. Монтаж понимается Берчем как способ ослабления роли случая (особенно в документальном кино). Он предлагает также отказаться от борьбы с киноалеаторикой, но интегрировать случай в процесс производства фильма (Burch N. *Praxis du cinema*. P., 1969, p. 161-175).

К стр. 226

"Смерть в саду" (1956) — мексиканский фильм испанского режиссера Луиса Бюньюэля (1900—1983).

"Птицы" (1963) — фильм американского режиссера Альфреда Хичкока (1899-1980). По-видимому, Беллур допускает неточность. Роберт Беркс был оператором фильма. Звук создавался под руководством постоянного композитора Хичкока Бернарда Хермана (см. Hitchcock by Fran90is

274

Truffaut. N.Y., 1967, p. 223). Ответственными за электронный звук были Реми Гассман и Оскар Сала.

К стр.227

*Синтагматика изобразительного ряда (имеется в виду "Большая синтагматика **изобразительного ряда**")* — см. текст Метца в настоящем сборнике.

К стр.229

Макс Офюльс (1902—1957) — **австрийский кинематографист**, работавший в Германии, США и Франции.

Сэмюэль Фуллер (р. 1911) — американский **кинорежиссер**, известный особой жестокостью своих фильмов.

"Удовольствие" (1952) — фильм Макса Офюльса по трем новеллам Мопассана. Имеется в виду эпизод из первой новеллы, "Маска".

"Сорок ружей" (1957) — вестерн С. Фуллера. Фильм рассказывает о том, как братья Грифф и Вес Боннелы заключают в тюрьму некоего Броки Драммонда. Сестра Драммонда Джессика приводит в город нанятых ею головорезов, чтобы освободить Броки. Беллур имеет в виду эпизод встречи Гриффа Боннела с сорока убийцами Джессики Драммонд.

ЛУИС РОХЕЛИО НОГЕРАС.
ПРОЗАИЧЕСКОЕ КИНО.

Nogueras R., El cine de prosa.

Луис Рохелио Ногерас (р. 1945) — кубинский прозаик, поэт, киносценарист, лауреат многих литературных премий Кубы. Романы Ногераса "Четвертый круг" (совместно с Г. Родригесом Риверой) и "Если умру завтра" переведены на русский язык.

К стр.231

...в Пезаро в 1966 году... — Второй фестиваль Нового кино в Пезаро проходил с 2 по 5 июня 1966 года. За "круглым столом" было сделано 4 основных доклада: Пазолини, Барта, итальянского кинокритика, поэта, кинорежиссера Джанни Тотти и Метца, — опубликованных в журнале "Nuovi argomenti", № 2, aprile-giugno 1966, p. 46-198.

Пазолини в своем выступлении... — Текст доклада Пазолини о поэтическом кино см. в настоящем сборнике.

...на уровне "уже произнесенного дискурса"... — Ногерас цитирует доклад Метца "Высказываемое и высказанное в ки-

275

но. К упадку правдоподобного", сделанный в Пезаро в 1967 году: "...правдоподобно то, что соответствует установленным законам жанра. В обоих случаях (общего мнения и правил жанра) правдоподобное определяется по отношению к дискурсам, при этом к дискурсам, уже произнесенным" (Metz С. Le dire et le dit au cinema: vers le declin d'un Vraisemblable.- In: Essais sur la signification au cinema. T. 1. P., 1975, p. 232).

Риччотто Канудо (1879—1923) — итальянский и французский критик, эстетик.

К стр.232

"Механический балет"(1924) — экспериментальный фильм французского художника Фернана Леже (1881—1955).

Физиологические ленты Энди Уорхола... — Имеются в виду первые фильмы американского художника и кинематографиста Энди Уорхола (р. 1928), поставленные им в 1963 году:

"Сон", "Еда", "Поцелуй", "Стрижка", - представляющие собой простую фиксацию на пленку процессов сна, еды и т.д.

Форма плана содержания... — Исходя из того, что каждый язык по-своему оформляет "аморфную массу мысли", датский лингвист Луи Ельмслев (1899—1965) писал: "...в лингвистическом содержании, в его процессе, мы устанавливаем специфическую форму, форму содержания, которая независима и произвольна в отношении к материалу и формирует его в субстанцию содержания" (Ельмслев Л. Прологомены к теории языка. — В кн. "Новое в лингвистике", вып. 1. М., 1960, с. 310). Форма материала, по Ельмслеву, детерминруется только функциями языка.

"Гамлет" экранизировался многократно. Наиболее известны экранизации Л.Оливье (1948), Г.Козинцева (1964), Т. Ричардсона (1970), К. Бене ("Одним Гамлетом меньше" - 1974).

"В поисках утраченного времени" (1983) — имеется в виду фильм Ф.Шлендорфа "Любовь Свана" (1983) по М.Прусту.

"Волшебная гора" (1981)—западногерманский фильм режиссера Г. В. Гайсендерфера.

К стр.233

Зритель — это "статистическая гидра о ста головах"... — Ногерас цитирует итальянского кинокритика Лино Мичике в дискуссии "Кинокритика как выражение и орудие культуры" на втором Гаванском фестивале нового латиноамериканского кино в ноябре 1980г.: "Говорят: "Публика". Но что такое эта публика, как не статистическая гидра о ста головах, изобретенная коммерсантами, чтобы заставить ее называть "спросом" то, что затем выступает как результат, в общем детер-

минированный "предложением"? [...] Публика-это чисто статистическая абстракция".

О "кодах узнавания" см. работу Эко в настоящем сборнике.

Эдгар Морен (р. 1921) - французский социолог и кинематографист.

К стр.234

Лейранс говорит о приключенческом кино... — Ногерас относит высказывание французского киноведа Жана Лейранса из книги "Кино и время" (1954) к приключенческому фильму; в действительности речь идет о фильмах-путешествиях, по преимуществу документальных. Отсюда и понятное у Лейранса противопоставление документальности и фантастического вымысла (Leirens J. Le cinema et le temps. P., 1954, p. 47).

Антонио дас Мортис — имеется в виду фильм бразильского режиссера Глаубера Роши "Антонио дас Мортис" (1970).

...театр жестокости открывает примитивные корни Слова... — Французский актер, литератор, теоретик театра Антонен Арто (1896—1948) в своей книге "Театр и его двойник" (Q938) писал, что слово является неадекватным для театра средством выражения, и предлагал положить в основу язык жестов и на его базе выработать "новый язык", в котором бы оживали "все те операции, через которые когда-то прошло слово, обретая значение [...]: крики, звукоподражания..." и т.п. (Artaud A. Theatre et son double. P., 1964, p. 168).

Фильмы братьев Маркс... — Арто написал статью об американских комиках братьях Маркс в 1932 году (Les Freres Marx au cinema du Pantheon. "La Nouvelle revue Fran9aise", № 220, janv. 1932), а затем включил ее в "Театр и его двойник".

Малькольм Стенли Бредбери (р. 1932) —английский литературовед, профессор, романист.

К стр.235

Реймонд Споттисвуд (1913—1970) —англо-американский теоретик кино и специалист по кинотехнике.

"Человек из Майсинику" (1973) — кубинский фильм

режиссера Мануэля Переса.

...произведение искусства, превращенное в банальный товар, утрачивает свое значение... - эту мысль Бертольт Брехт высказывал в работе "Трехгрошовый процесс. Социологический эксперимент": "...если понятие произведения искусства больше неприменимо к сделанной вещи, если произ-

277 ^

ведение искусства превращено в товар, то приходится осторожно и осмотрительно, но бесстрашно отказаться от самого понятия, коли мы не хотим заодно ликвидировать функцию вещи..." (в кн. "Кино и время", вып. 2. М., 1979, с. 241). В этой же связи Брехт специально останавливался и на судьбе кинофильма (там же, с. 229—230).

Пио Балделли — итальянский кинокритик.

• К стр.236

"Те, кто не носят смокингов" (1981) — бразильский фильм режиссера Леона Хиршмана.

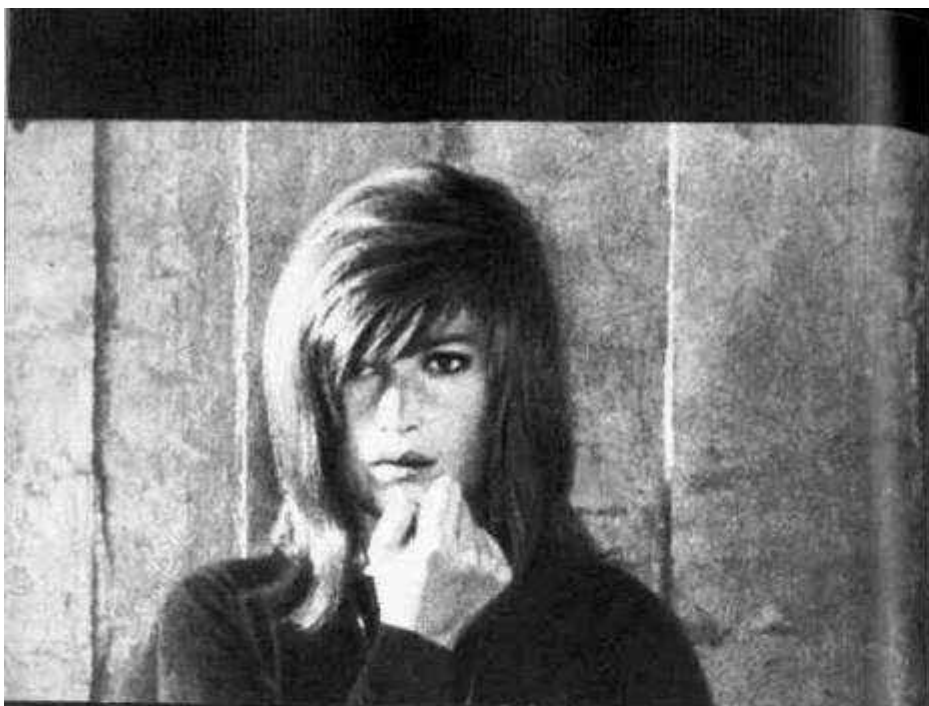
"Красная пыль" (1981) —кубинский фильм режиссера Хесуса Диаса.

Жоан Гимараенс *Роза* (1908—1967) — бразильский писатель.

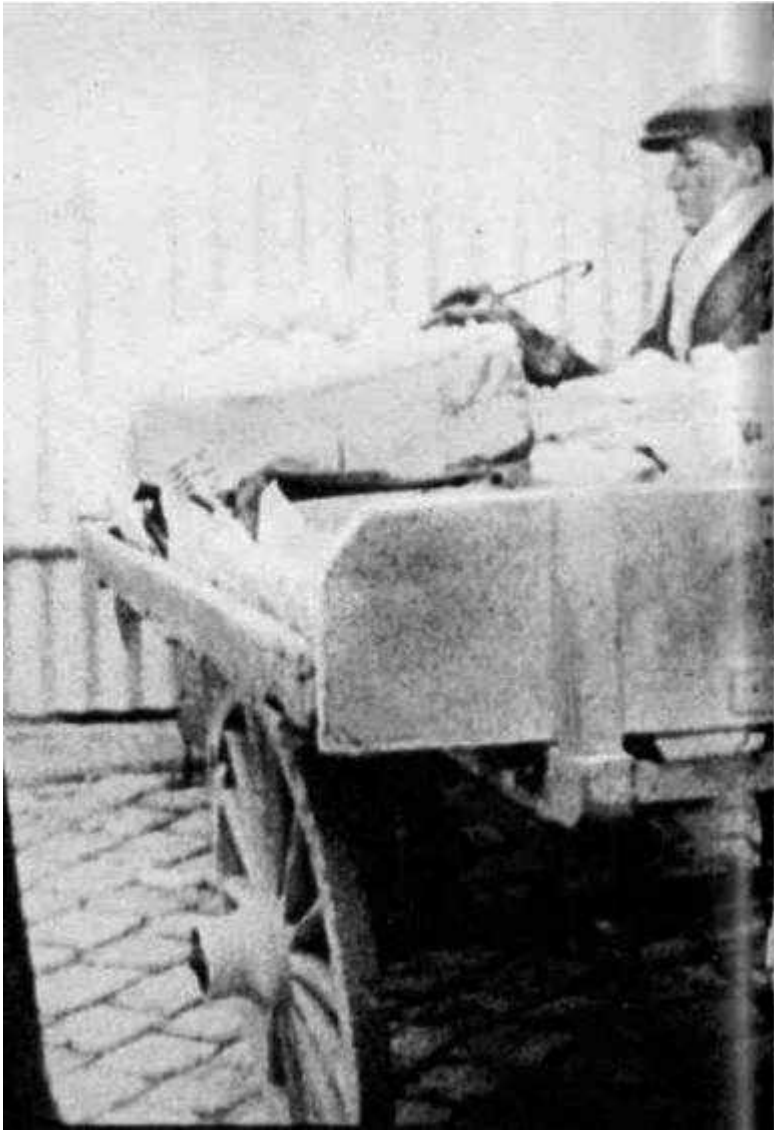
[К оглавлению](#)

[К тексту](#)





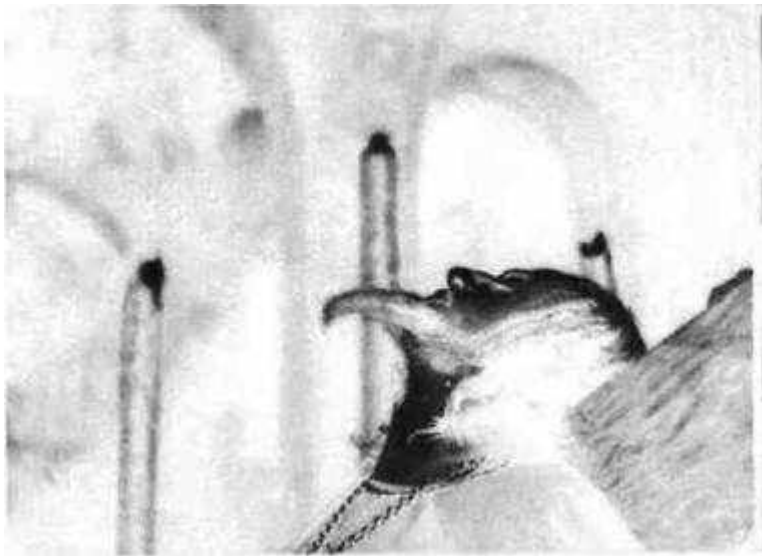
Кадры из фильма
"Красная пустыня"



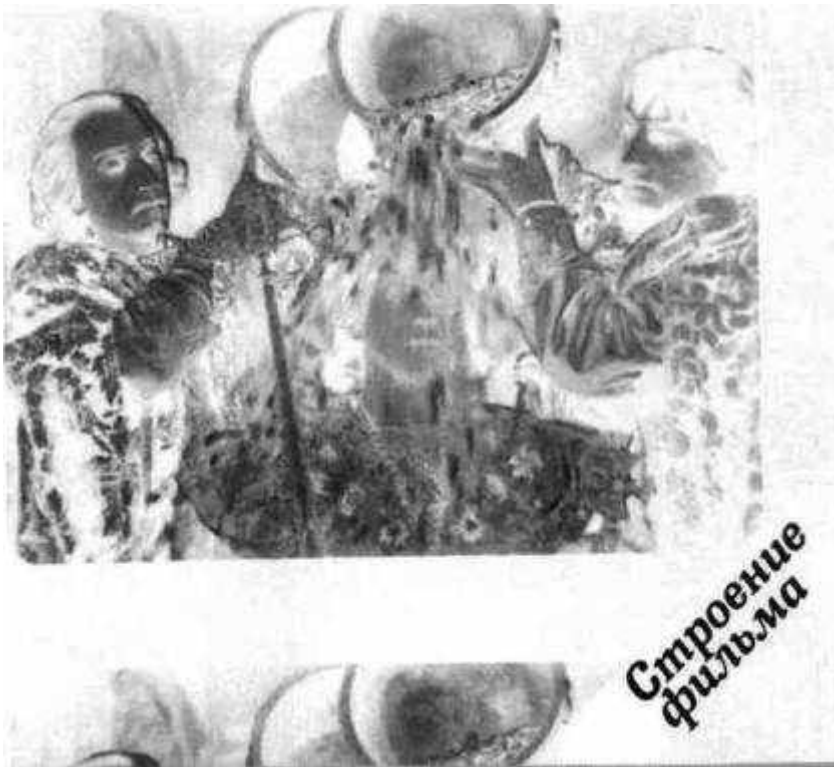




Строение
фильма

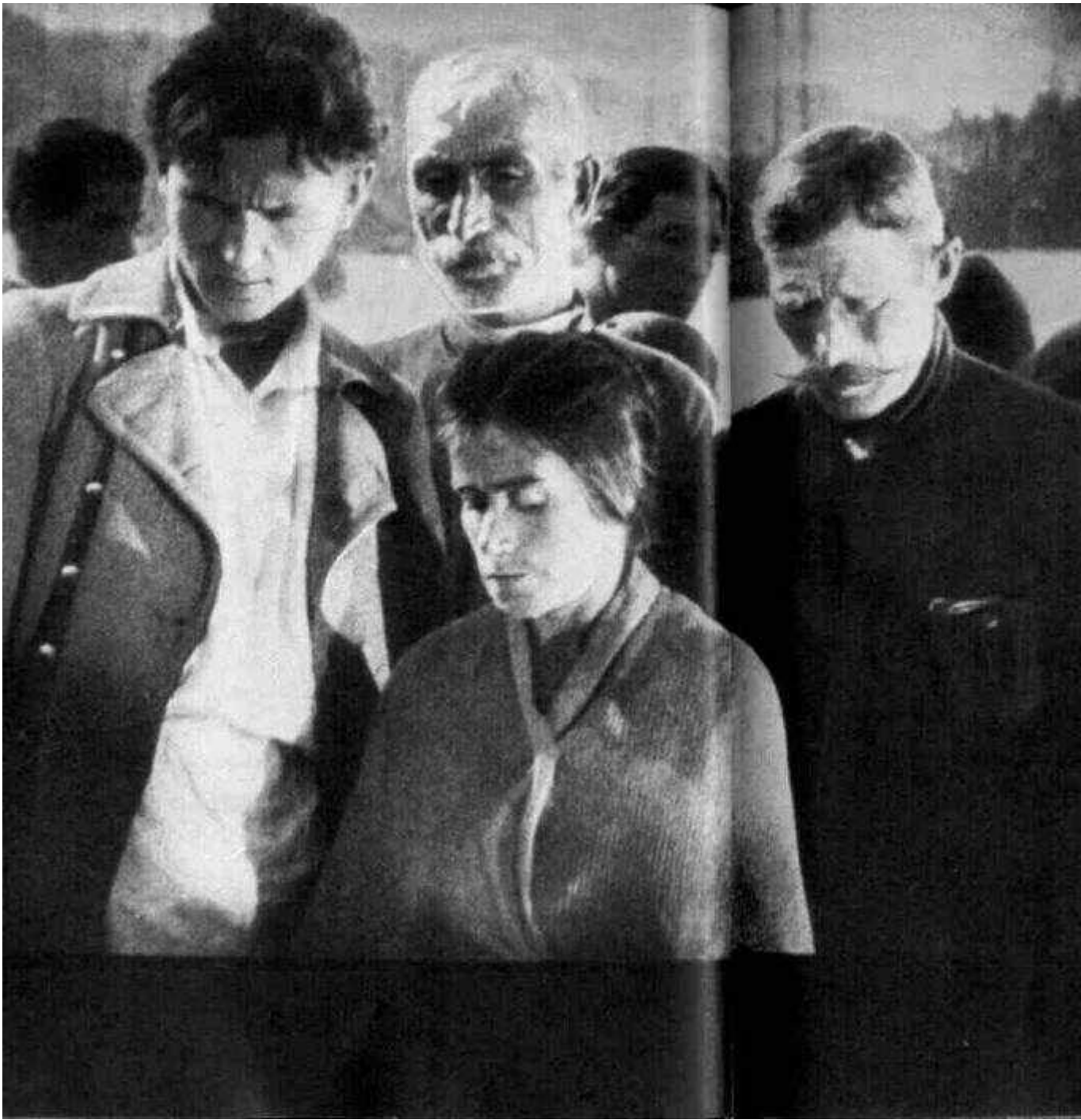


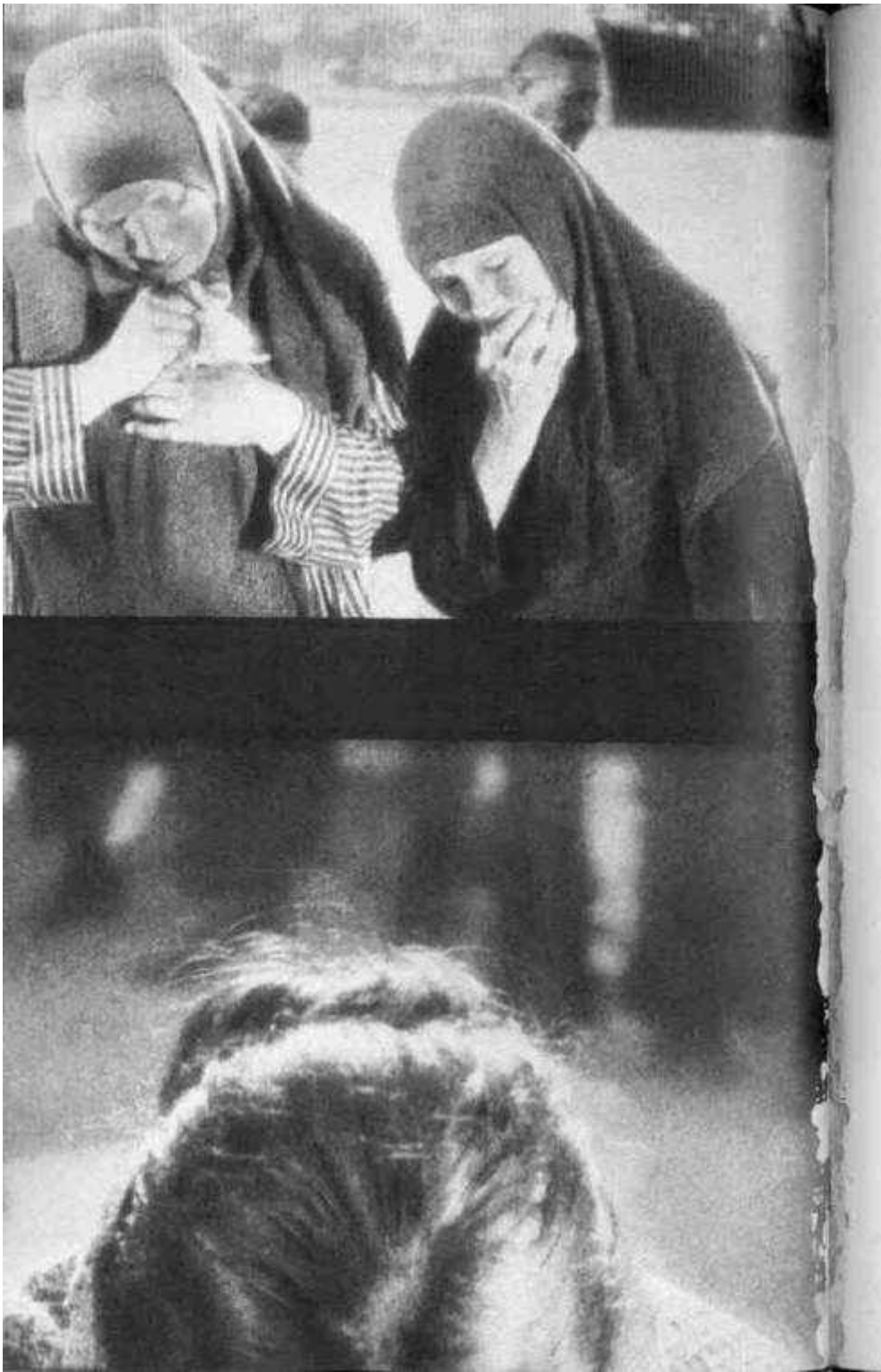
Кадры из фильма "Иван Грозный"



Строение
фильма





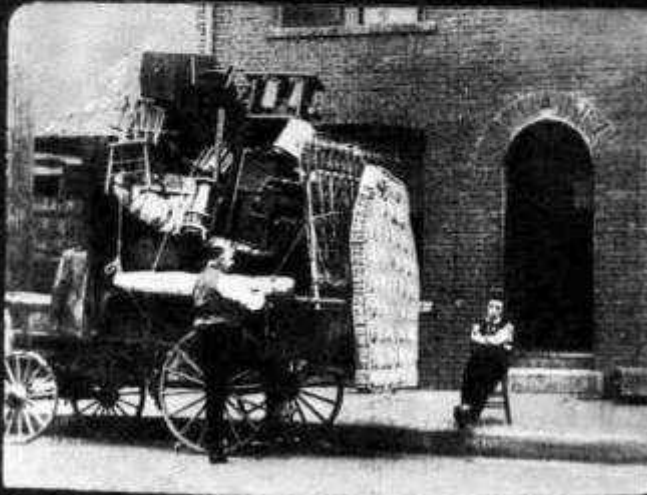


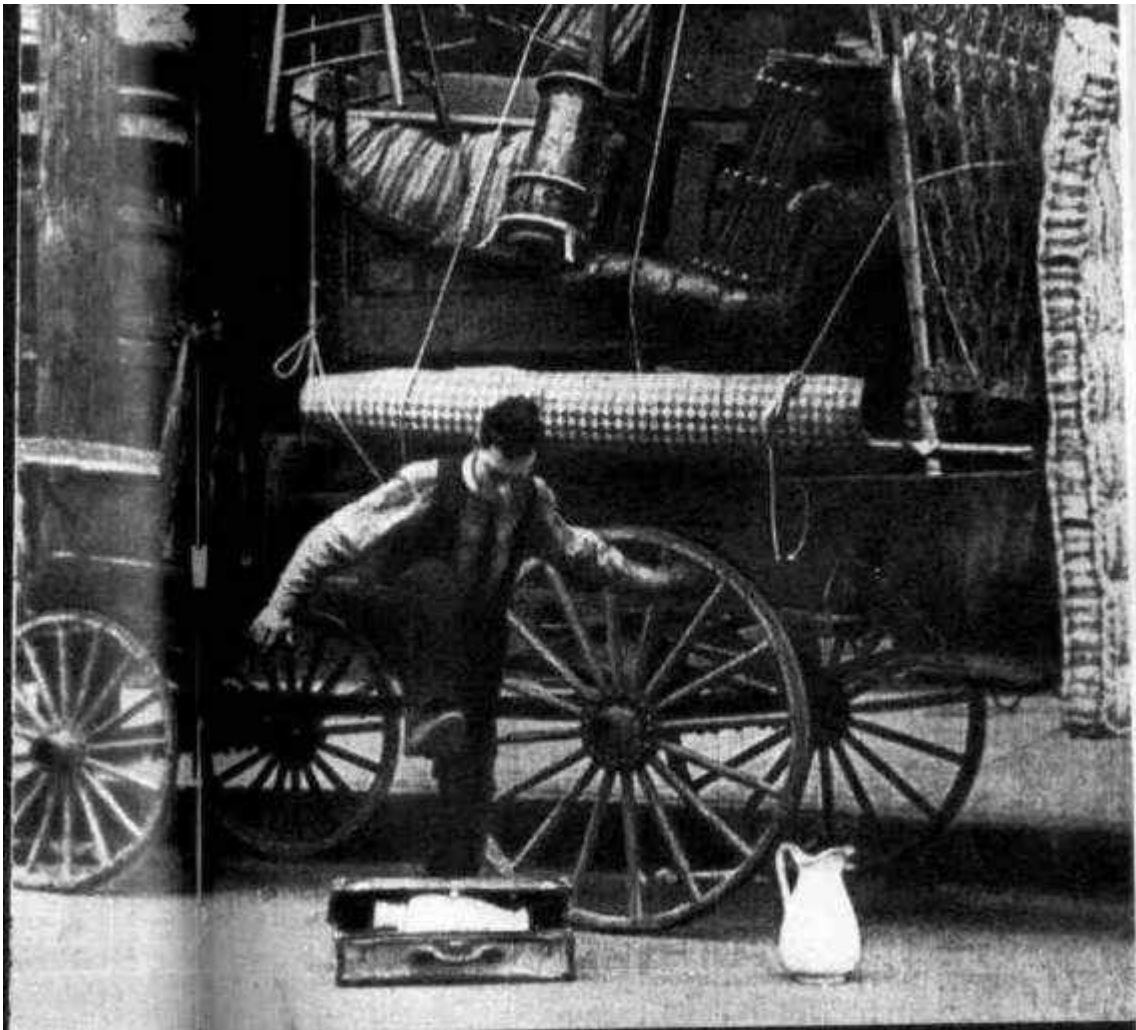


Строение
фильма





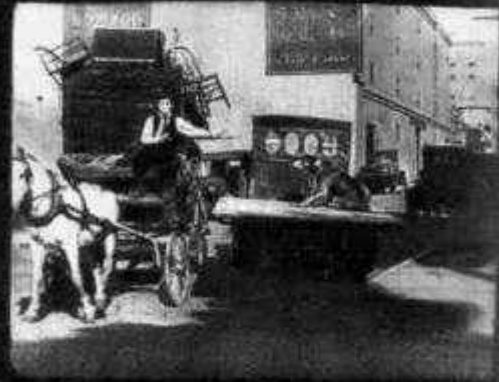
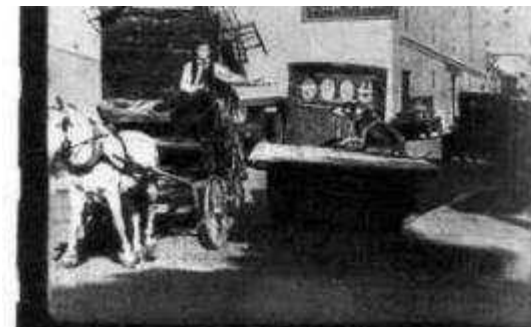




Кадры из фильма "Полицейские"



Строение
фильма





¹ © Edition Albatroe, 1975.

ИБ № 1427

Редактор русского текста **Н.К. Осколков**»
Художник **В. И. Харламов**
Художественный редактор **А.Н. Алтунин**
Технический редактор **Е.Ф. Фонченко**
Корректор **Р.Х. Пунга**

Сдано в набор 06.02.84. Подписано в печать 03.09.84.
Формат 84х108/32. Бумага офсетная. Гарнитура Пресс-
Воман. Печать офсетная. Условн.печ.л. 14,7+1,26 печл. клеек.
Условн.кр.-отт. 30,91. Уч.-изд.л. 20,18, Тираж 5600 экз.
Заказ № 202 . Цена 1 р. 90 к. Изд. № 1366.

Издательство "Радуга" Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, 119859, Зубовский, бульвар, 17.

Отпечатано с оригинал-макета способом фотоофсет на
Можайском полиграфкомбинате Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Можайск, 143200, ул. Мира, 93.