

Ю. М. ЛОТМАН

**Семиотика кино и
проблемы
КИНОЭСТЕТИКИ**

Издательство "Ээсти Раамат" Таллин, 1973

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА ПЕРВАЯ. ИЛЛЮЗИЯ РЕАЛЬНОСТИ	12
ГЛАВА ВТОРАЯ. ПРОБЛЕМА КАДРА	24
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ЭЛЕМЕНТЫ И УРОВНИ КИНОЯЗЫКА	32
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ПРИРОДА КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ	37
ГЛАВА ПЯТАЯ. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ	42
ГЛАВА ШЕСТАЯ. ЛЕКСИКА КИНО	44
ГЛАВА СЕДЬМАЯ. МОНТАЖ	46
ГЛАВА ВОСЬМАЯ. СТРУКТУРА КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ	61
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ. СЮЖЕТ В КИНО	63
ГЛАВА ДЕСЯТАЯ. БОРЬБА СО ВРЕМЕНЕМ	76
ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ. БОРЬБА С ПРОСТРАНСТВОМ	79
ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ. ПРОБЛЕМА КИНОАКТЕРА	82
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	92

ВВЕДЕНИЕ

Лев Толстой, проявлявший большой интерес к первым шагам современного ему дозвукового кинематографа, назвал его "великий немой". Технические условия развития киноискусства сложились так, что стадии звукового фильма предшествовал длительный период дозвукового, "немого" развития.

Однако глубоким заблуждением было бы считать, что кино заговорило, обрело свой язык только с получением звука. Звук и язык не одно и то же. Человеческая культура разговаривает с нами, то есть передает нам информацию, различными языками. Одни из них имеют только звуковую форму.

Таков, например, распространенный в Африке "язык тамтамов" – система упорядоченных ударов в барабаны, при помощи которой африканские народы передают сложную и разнообразную информацию. Другие - только зрительную.

Такова, например, система уличной сигнализации (светофоры), используемая для такой ответственной в современных условиях, в условиях цивилизации больших городов, цели, как снабжение водителей транспорта и пешеходов необходимой информацией для правильного поведения на улице. Наконец, есть языки, имеющие и ту и другую форму. Таковы естественные языки (понятие естественного языка в семиотике соответствует "языку" в обычном употреблении этого слова; примеры естественных языков - эстонский, русский, чешский, французский и др.). Они, как правило, имеют и звуковую и зрительную (графическую) формы. Мы читаем книги и газеты, получая информацию без помощи звуков, прямо из письменного текста. Да, наконец, и немые разговаривают, используя для обмена информацией язык жестов.

Следовательно, "немой" и "не имеющий языка" - понятия совсем не идентичные. Имеет ли свой язык кино, всякое кино, и "немое" и звуковое?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, следует сначала договориться о том, что мы будем называть языком.

Язык - упорядоченная коммуникативная (служащая для передачи информации) знаковая система. Из определения языка как коммуникативной системы вытекает характеристика его социальной функции: язык обеспечивает обмен, хранение и накопление информации в коллективе, который им пользуется.

Указание на знаковый характер языка определяет его как семиотическую систему. Для того чтобы осуществлять свою коммуникативную функцию, язык должен располагать системой знаков. Знак - это материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе. Следовательно, основным признаком знака – способность реализовывать функцию замещения. Слово замещает вещь, предмет, понятие; деньги замещают стоимость, общественно необходимый труд; карта замещает местность; военные знаки различий замещают соответствующие им звания.

Все это знаки. Человек живет в окружении двоякого рода предметов: одни из них употребляются непосредственно и, ничего не заменяя, ничем не могут быть заменены. Не подлежит замене воздух, которым человек дышит, хлеб, который он ест, жизнь, любовь, здоровье^[1]. Однако, наряду с ними, человека окружают вещи, ценность которых имеет социальный смысл и не соответствует их непосредственно вещественным свойствам. Так, в повести Гоголя "Записки сумасшедшего" собачка рассказывает в письме своей подруге, как ее хозяин получил орден: "... очень странный человек. Он больше молчит. Говорит очень редко; но неделю назад беспрестанно говорил сам с собою: получу или не получу? Возьмет в одну руку бумажку, другую сложит пустую и говорит: получу или не получу? Один раз он обратился и ко мне с вопросом: как ты думаешь, Меджи, получу, или не получу? Я ровно ничего не могла понять, понюхала его сапог и ушла прочь". Но вот генерал получил орден: "После обеда поднял меня к своей шее и сказал: "А посмотри, Меджи, что это такое". Я увидела какую-то ленточку. Я понюхала ее, но решительно не нашла никакого аромата; наконец, потихоньку лизнула: соленое немножко". Для собачки ценность ордена определяется его непосредственными качествами: вкусом и запахом, и она решительно не может понять, чему же обрадовался хозяин. Однако для гоголевского чиновника орден - знак, свидетельство определенной социальной ценности того, кто им награжден. Герои Гоголя живут в мире, в котором социальные знаки заслоняют, поглощают людей с их простыми, естественными склонностями. Комедия "Владимир третьей степени", над которой работал Гоголь, должна была завершиться сумасшествием героя, вообразившего, что он превратился в орден. Знаки, созданные для того, чтобы, облегчив коммуникацию, заменять

^[1] На самом деле вопрос этот несколько более сложен: в обществе, культура которого нацелена на повышенную семиотичность, любая, самая естественная потребность человека может нагружаться вторичной, знаковой ценностью. Так, в системе романтизма, как отмечал еще Чернышевский, болезнь и ее признаки: томность, бледность - могут получать положительную оценку, поскольку выступают в качестве знаков обреченности, романтической избранности, возвышения над земным.

вещи, вытеснили людей. Процесс отчуждения человеческих отношений, замены их знаковыми связями в денежном обществе был впервые проанализирован Карлом Марксом.

Поскольку знаки - всегда замены чего-либо, каждый из них подразумевает константное отношение к заменяемому им объекту. Это отношение называется семантикой знака. Семантическое отношение определяет содержание знака.

Но поскольку каждый знак имеет обязательное материальное выражение, двуединое отношение выражения к содержанию становится одним из основных показателей для суждения, как об отдельных знаках, так и о знаковых системах в целом.

Однако язык не представляет собой механического набора отдельных знаков: и содержание, и выражение каждого языка - организованная система структурных отношений. Мы без колебаний уравниваем "а" произносимое и "а" графическое не в силу какого-либо мистического сходства между ними, а потому, что место одного в общей системе фонем данного языка адекватно месту другого в системе графем. Представим себе светофор с одной незначительной неисправностью: красный и желтый сигналы функционируют нормально, а в зеленом выбито стекло и горит простая белая лампочка. Несмотря на известные трудности, которые представит такой светофор для шофера, все же передавать сигналы с его помощью можно, поскольку выражение знака "зеленый" существует не как отдельный знак, а в качестве части системы, означая "не красный" и "не желтый". Константность места в трехчленной системе и наличие красного и желтого сигналов без труда позволят идентифицировать белый и зеленый как две разновидности выражения для одного содержания. А при повторном пользовании этим светофором шофер может не заметить разницы между белым и зеленым, как не замечает он оттенков цветов у различных светофоров.

То, что знаки не существуют как отдельные, разрозненные явления, а представляют собой организованные системы, является одной из основных упорядоченностей языка.

Однако кроме семантических упорядоченностей, язык подразумевает еще и другие - синтаксические. К ним относятся правила соединения отдельных знаков в последовательности, предложения, соответствующие нормам данного языка.

При таком, достаточно широком, понятии языка оно охватит весь круг функционирующих в человеческом обществе коммуникативных систем. Вопрос о том, имеет ли кино свой язык, сведется к иному: "Является ли кино коммуникативной системой?" Но в этом, кажется, никто не сомневается.

Режиссер, киноактеры, авторы сценария, все создатели фильма что-то нам хотят сказать своим произведением. Их лента - это как бы письмо, послание зрителям. Но для того, чтобы понять послание, надо знать его язык.

В дальнейшем нам придется касаться разных аспектов природы языка в той мере, в какой они будут необходимы нам для понимания художественной сущности кино. Сейчас остановимся лишь на одном: языку надо учиться.

Овладение языком, в том числе и родным, - всегда результат обучения. А кто, где и когда обучает у нас миллионы посетителей кинематографа, самого массового из всех искусств, понимать его язык? Но, могут сказать, зачем нужно какое-то обучение, когда кино и так понятно? Все, кто изучил несколько иностранных языков или занимался методикой языкового обучения, знают, что овладение совершенно неизвестным, полностью "чужим" языком, в определенном отношении, представляет меньшие трудности, чем изучение родственного. В первом случае текст непонятен - ясно, что и лексика и грамматика подлежат изучению. Во втором создается мнимая понятность - и много слов знакомых или похожих на знакомые, и грамматические формы что-то напоминают. Но именно это сходство, внушающее мысль о том, что и изучать-то нечего, бывает источником заблуждений. В русском и чешском языках есть слово "черствый/cerstvy" - по-чешски оно означает "свежий". В русском и польском - "урода/uroda", по-польски оно означает "красота".

Кинематограф похож на видимый нами мир. Увеличение этого сходства - один из постоянных факторов эволюции кино как искусства. Но это сходство обладает коварством слов чужого языка, однозвучных родному: другое притворяется тем же самым. Создается видимость понимания там, где подлинного понимания нет. Только поняв язык кино, мы убедимся, что оно представляет собой не рабскую бездумную копию жизни, а активное воссоздание, в котором сходства и отличия складываются в единый, напряженный - порой драматический - процесс познания жизни.

Знаки делятся на две группы: условные и изобразительные. К условным относятся такие, в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована. Так, мы договорились, что зеленый свет означает свободу движения, а красный - запрет. Но ведь можно было бы условиться и противоположным образом. В каждом языке форма того или иного слова

исторически обусловлена. Однако, если отвлечься от истории языка и просто выписать одно и то же слово на разных языках, то самая возможность одно и то же значение выражать столь разнообразными по форме способами убедительно покажет, что никакой обязательной связи между содержанием и выражением в слове нет. Слово - наиболее типичный и культурно значимый случай условного знака.

Изобразительный, или иконический знак подразумевает, что значение имеет единственное, естественно ему присущее выражение. Самый распространенный случай - рисунок. Если мы можем указать, что в славянских языках обозначения понятий "стул" и "стол" взаимно смещались: древнерусское "стол" на современный русский язык должно переводиться как "то на чем сидят" (ср. "престол" - трон), польское "stof" (произносится "stul") переводится русским "стол" (ср. эстонское "tool"), то невозможно представить себе рисунок стола, про который было бы сказано, что в данном случае он обозначает стул и именно так должен пониматься теми, кто его рассматривает.

На протяжении всей истории человечества, как бы далеко мы ни углублялись, мы находим два независимых и равноправных культурных знака: слово и рисунок. У каждого из них - своя история. Однако для развития культуры, видимо, необходимо наличие обоих типов знаковых систем. В рамках настоящей брошюры мы не можем касаться причин, обуславливающих необходимость закрепления информации именно в двух противоположных системах знаков. Укажем лишь на этот факт и перейдем к характеристике специфических выгод, которые связаны с коммуникативным употреблением каждого из этих видов знаков, а также с их неизбежными неудобствами.

Иконические знаки отличаются большей понятностью. Представим себе дорожный сигнал: паровоз и три косых черты внизу. Воспроизведенный знак состоит из двух частей: одна - паровоз - имеет изобразительный характер, другая - три косых черты - условный. Любой человек, знающий о существовании паровозов и железных дорог, при взгляде на этот знак догадается, что его предупреждают о чем-то, имеющем отношение к этим явлениям. Знание системы дорожных знаков для этого совершенно необязательно. Зато для того, чтобы понять, что означают три косых черты, надо непременно заглянуть в справочник, если система дорожных знаков не присутствует в памяти смотрящего. Для того чтобы прочесть вывеску над магазином, надо знать язык, но для того, чтобы понять, что означает золотой крендель над входом, или угадать по товарам, выставленным в витрине (они

играют, в этом случае, роль знаков), что можно здесь купить, кажется, никакого кода не требуется.

Таким образом, сообщение, зафиксированное условными знаками, будет выглядеть как закодированное, требующее для понимания владения специальным шифром, между тем как иконические представляются "естественными" и "понятными". Не случайно при общении с людьми, говорящими на непонятном нам языке, мы прибегаем к иконическим знакам - рисункам. Экспериментально доказано, что восприятие иконических знаков требует меньшего времени, и хотя разница эта в абсолютных величинах ничтожна, ее достаточно, чтобы предпочитать их для сигналов на дорогах и на кнопках приборов, требующих предельной быстроты реакции.

Необходимо подчеркнуть (это нам потребуется в дальнейшем), что как "естественный" и понятный иконический знак выступает именно в антитезе условному. Сам же по себе, как таковой, он, конечно, тоже условен. Уже сама необходимость при изображении заменять объемный, трехмерный объект плоским, двумерным его образом свидетельствует об определенной условности - между изображаемым и изображением устанавливаются условные правила эквивалентности, например, правила проекции. Так, в иконическом изображении не надо знать правила прямой проекции, профильного изображения. Кроме того, легко заметить, что изображение паровоза крайне схематично и является не воспроизведением всех деталей его внешности, а условным знаком, который выглядел бы таковым, например, рядом с фотографией паровоза, но осознается как иконический в сочетании с полосами. Добавим, что здесь еще имеет место условность метонимического характера: изображение паровоза в качестве содержания имеет не предмет или понятие "паровоз", а "железная дорога", которая на знаке не изображена. Таким образом, даже в этом простейшем случае мы сталкиваемся с тем, что "изобразительность" - относительное, а не абсолютное свойство. Рисунок и слово подразумевают друг друга и невозможны один без другого.

В какой мере условны иконические знаки, станет ясно, если мы вспомним, что легкость чтения их - закон лишь внутри одного и того же культурного ареала, за пределами которого в пространстве и времени они перестают быть понятными. Так, европейская живопись импрессионистического типа для китайского зрителя предстает как ничего не воспроизводящий набор цветных пятен, а культурный разрыв позволяет в архаических рисунках ошибочно "разглядеть" человека в скафандре, а в ритуальном мексиканском изображении - продольный разрез космической ракеты. В случае же проблематичного общения с представителями внеземных

цивилизаций рисунки столь же непригодны, как и слова. Вероятно, исходной точкой для общения смогут стать графические изображения математических отношений. Для существа, находящегося вне земной культуры, разницы между "понятым" рисунком и "непонятым" словом, видимо, не будет, поскольку сама эта разница целиком принадлежит земной цивилизации.

Для того чтобы закончить разговор об этих двух типах знаков, следует указать еще на одну особенность: изобразительные знаки воспринимаются как "в меньшей степени знаки", чем слова. Поэтому они начинают противопоставляться слову еще и в оппозиции: "способное быть средством обмана - неспособное быть средством обмана". Известна восточная поговорка: "Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать". Слово может быть и истинным и ложным, рисунок противопоставляется ему, в этом отношении, в той же мере, в какой для современного сознания фотография противопоставляется рисунку.

Между изобразительными и условными знаками есть еще одна, существенная для нас, разница: условные знаки легко синтагматизируются, складываются в цепочки. Формальный характер их плана выражения оказывается благоприятным для выделения грамматических элементов - элементов, функция которых - обеспечивать правильное, с точки зрения данной системы языка, соединение слов в предложения. Построить фразу из предметов, выставленных в витрине магазина (каждый предмет, в этом случае, - иконический знак самого себя), определить природу связи ее элементов и ее границы - задача весьма трудная. Между тем стоит заменить предметы словами, их обозначающими, и фраза сложится сама собой. Условные знаки приспособлены для рассказывания, для создания повествовательных текстов, между тем как иконические ограничиваются функцией названия. Характерно, что в египетском иероглифическом письме, которое можно рассматривать как опыт создания повествовательного текста на иконической основе, очень скоро выработалась система детерминативов - формальных значков условного типа для передачи грамматических значений.

Миры иконических и условных знаков не просто сосуществуют - они находятся в постоянном взаимодействии, в непрерывном взаимопереходе и взаимоотталкивании. Процесс их взаимного перехода - один из существенных аспектов культурного освоения мира человеком при помощи знаков.

Особенно ярко он проявляется в искусстве.

На основе двух видов знаков вырастают две разновидности искусств: изобразительные и словесные. Разделение это очевидную, казалось бы, ни в

каких дальнейших пояснениях не нуждается. Однако стоит приглядеться к художественным текстам и вдуматься в историю искусств, как делается ясно, что словесные искусства, поэзия, а позже и художественная проза, стремятся из материала условных знаков построить словесный образ, иконическая природа которого наглядно обнаруживается хотя бы в том, что чисто формальные уровни выражения словесного знака: фонетика, грамматика, даже графика - в поэзии становятся содержательными. Из материала условных знаков поэт создает текст, который является знаком изобразительным. Одновременно происходит и противоположный процесс: рисунком, который по самой своей знаковой природе не создан для того, чтобы служить средством повествования, человек неизменно стремится рассказывать. Тяготение графики и живописи к повествованию составляет одну из самых парадоксальных и одновременно постоянно действующих тенденций изобразительных искусств. В крайних случаях знак в живописи может приобретать свойственную слову конвенциональность в отношении выражения и содержания. Таковы аллегории в живописи классицизма. Зрителю надо знать (знание это он черпает извне живописи лежащего культурного кода), что означают маки, змея, держащая хвост в зубах, орел, сидящий на книге законов, белая туника и багряный плащ на портрете Екатерины II кисти Левицкого. В истории живописи древнего Египта был жанр настенных росписей, воспроизводящих жизнь фараона. Живопись осуществлялась в строго ритуализованных формах. В случае если фараоном была женщина, рисовался, как и всегда, мальчик, а подлинный пол объекта изображения выяснялся из словесной подписи. В этом случае рисунок, изображающий мальчика, был выражением, содержанием которого была девочка, что в корне противоречит самой сущности изобразительных знаков.

Между стремлением к преобразованию изобразительных знаков в словесные и повествованием как принципом построения текста существует прямая и непосредственная связь.

Если рассмотреть такие образцы повествования живописными средствами, как иконы русского живописца XV века Дионисия "Митрополит Петр" или "Митрополит Алексей" (композиция икон однотипна), то нетрудно заметить, что композиция их включает два основных элемента: центральную фигуру святителя и серию расположенных вокруг этой фигуры изображений.

Эта вторая часть построена как рассказ о житии святого. Прежде всего, она сегментирована на равные пространственные куски, каждый из которых охватывает некоторый момент жизни центрального персонажа. Далее, сегменты расположены в хронологическом порядке, который задает также

определенную последовательность чтения. То, что перед нами не простое скопление разнообразных, не связанных между собою рисунков, а единое повествование, определяется:

1. Повторением в каждом сегменте фигуры святителя, решенной сходными художественными средствами и идентифицируемой, несмотря на изменение внешнего облика (возраст святого меняется при переходе от эпизода к эпизоду), при помощи знака - сияния вокруг головы. Это обеспечивает живописное единство серии изображений.

2. Связью рисунков со схемой типичных узловых эпизодов жития святого.

3. Включением в живописные изображения словесных текстов.

Последние два пункта определяют включение изображений в словесный контекст жития, что обеспечивает им повествовательное единство.

Нетрудно заметить, что построенный таким образом текст удивительно напоминает построение ленты кино с его разделением повествования на кадры и, если говорить о "немом" кинематографе, сочетанием изобразительного рассказа и словесных титров (о функции графического слова в звуковом кино будет сказано дальше).

Не механическое соединение двух типов знаков, а синтез, вырастающий из драматического конфликта, из почти безнадежных, но никогда не прекращающихся попыток добиться новых средств выразительности, употребляя знаковые системы, казалось бы, вопреки их самым основным свойствам, порождает разнообразные формы изобразительного повествования от наскальных рисунков до живописи барокко и окон РОСТА. Народный лубок, книжка-картинка, комикс входят как различные по исторической обусловленности и художественной ценности моменты этого единого движения.

Появление кинематографа как искусства и явления культуры связано с целым рядом технических изобретений и, в этом смысле, неотделимо от эпохи конца XIX- XX века. В этой перспективе оно обычно и рассматривается.

Однако не следует забывать, что художественную основу кино составляет значительно более древняя тенденция, определенная диалектическим противоречием между двумя основными видами знаков, характеризующими коммуникации обществе.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ИЛЛЮЗИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Всякое искусство в той или иной мере обращается к чувству реальности у аудитории. Кино - в наибольшей мере. В дальнейшем мы остановимся на том, какую роль сыграла фантастика, начиная с фильмов Мельеса, в превращении кинематографа в искусство. Но "чувство реальности", о котором здесь идет речь, заключается в ином: каково бы ни было происходящее на экране фантастическое событие, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником. Поэтому, понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он относится к нему, как к подлинному событию^[2]. С этим, как мы увидим в дальнейшем, связаны специфические трудности передачи кинематографическими средствами прошедшего и будущего времени, а также сослагательного и других ирреальных наклонений в киноповествовании: кино, по природе своего материала, знает лишь настоящее время, как, впрочем, и другие пользующиеся изобразительными знаками искусства. Применительно к театру это было отмечено Д. С. Лихачевым.

Эмоциональная вера зрителя в подлинность показываемого на экране связывает кинематограф с одной из наиболее существенных в истории культуры проблем.

Все технические усовершенствования - обоюдоострые орудия: призванные служить социальному прогрессу и общественному добру, они столь же успешно использовались и для противоположных целей. Одно из величайших достижений человечества - знаковая коммуникация - не избежало той же участи. Призванные служить информации, знаки нередко использовались с целью дезинформации. "Слово" неоднократно выступало в истории культуры как символ мудрости, знания и правды (ср. евангельское: "В начале было слово") и как синоним обмана, лжи (гамлетовское: "Слова, слова, слова", гоголевское: "Страшное царство слов вместо дел").

Отождествление знака и лжи и борьба с ними: отказ от денег, социальных символов, наук, искусств, самой речи - постоянно встречаются в античном, в средневековом мире, в различных культурах Востока, в новое время становятся одной из ведущих идей европейской демократии от Руссо до Льва Толстого. Процесс этот протекает параллельно с апологией знаковой культуры, борьбой за ее развитие. Конфликт этих двух тенденций - одно из устойчивых диалектических противоречий человеческой цивилизации.

[2] "Реальность" кино в этом смысле исследовал: Christian Mets. Essais sur la signification au cinema, ed. Klincksieck, Paris. 1968, p. 13-24.

На фоне этого противоречия развивалось более частное, но весьма устойчивое противопоставление: "текст, который может быть ложным - текст, который не может быть ложным". Оно могло проявляться как оппозиция "миф - история" (в период, предшествовавший возникновению исторических текстов, миф относился к разряду безусловно истинных текстов), "поэзия - документ" и др. С конца XVIII века, в обстановке обострившихся требований истины в искусстве, авторитет документа быстро рос. Уже Пушкин ввел в "Дубровского" как часть художественного произведения подлинные судебные документы той эпохи. Во вторую половину века место достоверного документа - антитезы романтическому вымыслу поэтов - занял газетный репортаж. Не случайно к нему в поисках истины обращались прозаики от Достоевского до Золя, на него ориентировались поэты от Некрасова до Блока.

В обстановке быстрого развития европейской буржуазной цивилизации XIX века газетный репортаж пережил апогей своего культурного значения и быстрый его закат. Выражение "Врет, как репортер" свидетельствовало, что и этот жанр покинул, "клетку" текстов, которые могут быть только истинными и переместился в противоположную. Это место заняла фотография, которая обладала всеми данными безусловной документальности и истинности и воспринималась как нечто противоположное культуре, идеологии, поэзии, осмыслениям любого типа - как сама жизнь в своей реальности и подлинности. Она прочно заняла место текста наибольшей документированности и достоверности в общей системе текстов культуры начала XX века. И это было признано всеми - от криминалистов до историков и газетчиков.

Кинематограф как техническое изобретение, еще не ставшее искусством, в первую очередь, был движущейся фотографией. Возможность запечатлеть движение в еще большей мере увеличила доверие к документальной достоверности фильмов. Данные психологии доказывают, что переход от неподвижной фотографии к подвижному фильму воспринимается как внесение объемности в изображение. Точность воспроизведения жизни, казалось, достигла предела.

Следует, однако, подчеркнуть, что речь идет не столько о безусловной верности воспроизведения объекта, сколько об эмоциональном доверии зрителя, убеждении его в подлинности того, что он видит собственными глазами. Все мы знаем, как непохожи, искажающе бывают фотографии. Чем ближе мы знаем человека, тем больше несходства обнаруживаем в фотографиях. Для каждого человека, лицо которого нам действительно знакомо, мы предпочтем портрет хорошего художника равной ему по

мастерству фотографии. В нем мы найдем больше сходства. Но если нам предоставят портрет и фотографию неизвестного нам человека и попросят выбрать более достоверное, мы не колеблясь остановимся на фотографии, - таково обаяние "документальности" этого вида текста.

Казалось бы, напрашивается вывод о том, что документальность и достоверность кинематографа предоставляют ему такие изначальные выгоды, которые, просто в силу технических особенностей данного искусства, обеспечивают ему большую реалистичность, чем та, которой довольствуются другие виды художественного творчества. К сожалению, дело обстоит не столь просто: кино медленно и мучительно становилось искусством, и отмеченные выше его свойства были и союзниками, и препятствиями на этом пути.

В идеологическом отношении "достоверность", с одной стороны, делала кино чрезвычайно информативным искусством и обеспечивала ему массовую аудиторию. Но, с другой стороны, именно это же чувство подлинности зрелища активизировало у первых посетителей кинематографа те, бесспорно, низшего порядка эмоции, которые свойственны пассивному наблюдателю подлинных катастроф, уличных происшествий, которые питали квазиэстетические и квазиспортивные эмоции посетителей римских цирков, и сродни эмоциям современных зрителей западных автогонок. Эту низменную зрелищность, питаемую знанием зрителя, что кровь, которую он видит - подлинная и катастрофы - настоящие, эксплуатирует в коммерческих целях современное западное телевидение, устраивая репортажи с театра военных действий и демонстрируя сенсационные кровавые драмы жизни.

Для того чтобы превратить достоверность кинематографа в средство познания, потребовался длительный и нелегкий путь.

Не менее сложные проблемы возникали при попытках эстетического освоения кинодостоверности. Как это ни покажется, может быть, странным, но фотографическая точность кинокадров затрудняла, а не облегчала рождение кино как искусства.

Обстоятельство это, хорошо известное историкам кинематографа, получает достаточно ясное подтверждение в общих положениях теории информации. Иметь значение, быть носителем определенной информации может далеко не всякое сообщение. Если мы имеем цепочку букв: А-В-С и заранее известно, что после А может последовать В и только В, а после В-С только С, весь ряд окажется полностью предсказуемым уже по первой букве ("полностью избыточным"). Высказывания типа "Волга впадает в Каспийское море" для человека, которому это уже известно, никакой информации не

несут. Информация - исчерпание некоторой неопределенности, уничтожение незнания и замена его знанием. Там, где незнания нет, нет информации. "Волга впадает в Каспийское море", "Камень падает вниз" - оба эти высказывания не несут информации, поскольку являются единственно возможными, им нельзя построить в пределах нашего жизненного опыта и здравого смысла альтернативного высказывания (напомним слова Нильса Бора о том, что нетривиальное высказывание - такое, обратное утверждение к которому не есть очевидная бессмыслица).

Но предположим, что мы имели бы цепочку: где после события В могли бы последовать С или D (предположим, что с равной степенью вероятности). Тогда сообщение:

"Имело место

A - B - C

или

A - B - D"

заклучало бы в себе известную минимальную информацию. Таким образом, величина потенциальной информации зависит от наличия альтернативных возможностей. Информация противоположна автоматизму: там, где одно событие автоматически имеет следствием другое, информации не возникает. В этом смысле переход от рисунка: к фотографии, бесконечно повышая точность воспроизведения объекта, резко понижал информативность отображения: объект отражался в изображении автоматически, с необходимостью механического процесса.

Художник имеет бесконечное (вернее, очень большое) количество возможностей выбора того, как отобразить объект, нехудожественная фотография устанавливает здесь единую автоматическую зависимость. Искусство не просто отображает мир с мертвенной автоматичностью зеркала - превращая образы мира в знаки, оно насыщает мир значениями. Знаки не могут не иметь значения, не нести информации. Поэтому то, что в объекте обусловлено автоматизмом связей материального мира, в искусстве становится результатом свободного выбора художника и тем самым приобретает ценность информации.

В нехудожественном мире, в мире объекта, сообщение: "Земля находилась внизу, а небо наверху" (если описывается впечатление Земного наблюдателя, а не летчика) - тривиально и никакой информации не несет, поскольку не имеет не абсурдной альтернативы. Но в фильме Чухрая "Баллада о солдате", в момент, когда фашистский танк преследует задыхающегося,

бегущего из последних сил Алешу, изображение на экране оборачивается: кадр перевернут, и танк полетит вверх гусеницами по верхнему краю экрана, нависая башней над упавшим вниз небом. Когда кадр возвращается в нормальное положение и небо оказывается сверху, а земля внизу, сообщение об этом оказывается уже далеко не тривиальным (у зрителей вырывается вздох облегчения): мы знаем теперь, что нормальное положение неба и земли - неавтоматическое отражение фотографируемого объекта, а результат свободного выбора художника. Именно поэтому сообщение: "Небо сверху/земля снизу", которое в нехудожественном контексте не значит ничего, здесь оказывается способным нести необычайно важную информацию: герой спасся, в единоборстве с танком наступил перелом. Переход к следующим кадрам - горящему танку - закономерен.

Цель искусства - не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения. Никто из нас, глядя на камень или сосну в естественном пейзаже, не спросит: "Что она значит, что ею или им хотели выразить?" (если только не становится на точку зрения, согласно которой естественный пейзаж есть результат сознательного творческого акта). Но стоит воспроизвести тот же пейзаж в рисунке, как вопрос этот делается не только возможным, но и вполне естественным. Теперь нам становится ясно, что фотография и неподвижная, и движущаяся, будучи великолепным материалом искусства, одновременно была материалом, который надо было победить, материалом, самые выгоды которого вызывали к жизни огромные трудности. Фотография сковывала произведение искусства, подчиняя огромные области текста автоматизму законов технического воспроизведения. Следовало их отвоевать у автоматического воспроизведения и подчинить законам творчества.

Не случайно каждое новое техническое усовершенствование прежде, чем стать фактом искусства, должно быть освобождено от технического автоматизма. Пока цвет определялся техническими возможностями пленки и лежал за пределами художественного выбора, он не был фактом искусства, на первых порах сужая, а не расширяя гамму возможностей, из которой режиссер выбирал свое решение. Только когда цвет стал автономен (ср. литературный образ "черного солнца"), подчиняясь каждый раз замыслу и выбору режиссера, он был введен в сферу искусства. Поясним нашу мысль примером из литературы в "Слове о полку Игореве" есть исключительно поэтический образ: в исполненном грозных предвещаний сне князю наливают синее вино. Однако есть основания полагать, что в языке XII века "синее" могло означать "темно-красное", и в подлинном тексте - не поэтический образ, а простое указание на цвет. Очевидно, что для нас это место сделалось художественно

более значимым, чем для читателей XII века. Произошло это именно потому, что семантика цвета сдвинулась и "синее вино" стало сочетанием двух слов, соединение которых возможно лишь в поэзии.

Не менее показательны трудности, которые поставило перед кинематографом изобретение звука. Известно, что такие мастера, как Чаплин, отнеслись к звуку в кино резко отрицательно. Стремясь "победить" звук, Чаплин в "Огнях большого города" пустил речь оратора, открывающего памятник Процветанию, с неестественной скоростью, подчинив тембр речи не автоматизму воспроизводимого объекта, а своему замыслу художника (речь превращалась в щебетанье), а в "Новых временах" исполнил песенку на выдуманном - "никаком" языке: смешаны были слова английского, немецкого, французского, итальянского и еврейского (идиш) языков.

С более обоснованной программой выступили еще в 1928 году советские режиссеры Эйзенштейн, Александров и Пудовкин. Они отстаивали тезис, согласно которому сочетание зрительного и звукового образов должно быть не автоматическим, а художественно мотивированным, указав, что именно сдвиг обнажает эту мотивированность. Путь, указанный советскими режиссерами, оказался ведущим при соотнесении не только изображения и звука, но и фотографии и слова. Когда Вайда в "Пепле и алмазе" передает зрителям слова речи банкетного оратора, камера уже покинула зал праздника, и на экране - общественная уборная, в которой старуха-уборщица ждет первых пьяных. В "Хиросима, любовь моя" героиня-француженка рассказывает своему возлюбленному-японцу про долгие дни одиночества в подвале, где ее когда-то спрятали родители от гнева сограждан, преследовавших ее за любовь к немецкому солдату. Только кошка появлялась в темном подвале. Когда эти слова звучат в зале, кошка не показывается на экране. Ее глаза засверкают в темноте позже, когда рассказ героини уйдет далеко вперед.

Техника обеспечила возможность строгой синхронности звука и изображения и дала искусству выбор соблюдать или нарушать эту синхронность, то есть сделала ее носителем информации. Речь, таким образом, идет совсем не об обязательности деформации естественных форм объекта (установка на постоянную деформацию, как правило, отражает младенчество того или иного художественного средства), а о возможности деформации и, следовательно, о сознательном выборе художественного решения в случае ее отсутствия.

Фактически вся история кино как искусства - цепь открытий, имеющих целью изгнание автоматизма из всех звеньев, подлежащих художественному изучению. Кино победило движущуюся фотографию, сделав ее активным средством познания действительности. Воспроизводимый им мир - одновременно и самый объект, и модель этого объекта. Все дальнейшее изложение, в значительной мере, будет посвящено описанию средств, которыми пользуются кинематограф в борьбе с "сырой" естественностью во имя художественной правды.

И все же следует снова подчеркнуть, что, борясь с естественной схожестью кинематографа и жизни, разрушая наивную веру зрителя, готового отождествить эмоции от кинозрелища с переживаниями, испытываемыми при взгляде на реальные события, вплоть до вульгарной жажды острых переживаний от подлинных трагических зрелищ, кино одновременно и борется за охранение наивного, пусть даже порой слишком наивного доверия к своей подлинности. Неискушенный зритель, не отличающий художественной ленты от хроники, конечно, далеко не идеал, но он в большей мере "зритель кино", чем критик, фиксирующий "приемы и ни на минуту не забывающий о "кухне" кинодела.

Чем больше победа искусства над фотографией, тем нужнее, чтобы зритель какой-то частью своего сознания верил, что перед ним - только фотографии, только жизнь, которую режиссер не построил, а подсмотрел. За оживление этого чувства боролись именно, те, кто одновременно строил киномир по сложным идеологическим моделям - от Дзиги Вертова и Эйзенштейна до итальянских неореалистов, французской "новой волны" или Бергмана.

Этому служит и включение в художественные фильмы кусков из подлинных хроник военных лет. В кинофильме Бергмана "Персона" героиня смотрит телевизор, передающий сцены самосожжения демонстранта. Сначала нам показаны лишь отблески от телеэкрана на лице героини и выражение ужаса - мы находимся в мире игрового кино. Но вот экран телевизора совмещается с киноэкраном. Мы знаем, что телевизор уводит нас из мира актеров, и становимся свидетелями подлинной трагедии, которая длится мучительно долго. Смонтировав подлинную жизнь и киножизнь, Бергман и подчеркнул художественную условность изображаемого им мира, и - искусство умеет это делать - заставил одновременно забыть об этой условности. Мир героинь фильма и мир телевизора - один мир, мир связанный и подлинный. Тот же эффект добивались авторы "Пайзы", когда снимали в одном из эпизодов освобождения Италии подлинный труп.

Как ни странно, с борьбой за доверие к экрану связано обилие сюжетов о создании киноленты, о кино в кино. Повышая чувство условности, "чувство кино" в зрителе, произведения этого типа как бы концентрируют киноусловность в эпизодах, воспроизводящих экран на экране: они заставляют воспринимать остальное как подлинную жизнь.

Это двойное отношение к реальности составляет то семантическое напряжение, в поле которого развивается кино как искусство. Пушкин определил формулу эстетического переживания словами: "Над вымыслом слезами обольюсь..."

Здесь с гениальной точностью указана двойная природа отношения зрителя или читателя к художественному тексту. Он "обливается слезами", то есть верит в подлинность, действительность текста. Зрелище вызывает в нем те же эмоции, что и самая жизнь. Но одновременно он помнит, что это - "вымысел". Плакать над вымыслом - явное противоречие, ибо, казалось бы, достаточно знания о том, что событие выдуманно, чтобы желание испытывать эмоции исчезло бесповоротно. Если бы зритель не забывал, что перед ним экран или сцена, постоянно помнил о загримированных актерах и режиссерском замысле, он, конечно, не мог бы плакать и испытывать другие эмоции подлинных жизненных ситуаций. Но, если бы зритель не отличал сцены и экрана от жизни, и, обливаясь слезами, забывал, что перед ним вымысел, он не переживал бы специфически художественных эмоций. Искусство требует двойного переживания - одновременно забыть, что перед тобой вымысел, и не забывать этого. Только в искусстве мы можем одновременно ужасаться злодейству события и наслаждаться мастерством актера.

Двуплановость восприятия художественного произведения^[3] приводит к тому, что чем выше сходство, непосредственная похожесть искусства и жизни, тем, одновременно, обостреннее должно быть у зрителя чувство условности. Почти забывая, что перед ним произведение искусства, зритель и читатель никогда не должны забывать этого совсем. Искусство – явление живое и диалектически противоречивое. А это требует равной активности и равной ценности составляющих его противоположных тенденций. Многочисленные примеры этого дает история кинематографа.

[3] Подробнее см. Ю.М.Лотман. Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем". - Труды по знаковым системам III. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 198, Тарту, 1967, стр. 130-145.

На заре кинематографа движущееся изображение на экране вызывало у зрителей физиологическое чувство ужаса (кадры с наезжающим поездом) или физической тошноты (кадры, снятые с высоты или при помощи раскачивающейся камеры). Эмоционально зритель не различал изображения и реальности. Но искусством киноизображение стало лишь тогда, когда комбинированные съемки Мельеса позволили дополнить предельное правдоподобие предельной фантастикой на уровне сюжета, а монтаж (практическое изобретение которого исследователи приписывают то брайтонской школе, то Гриффиту, но теоретическое значение которого было осознано лишь благодаря опытам и исследованиям Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Ю. Тынянова, В. Шкловского и ряда других советских кинематографистов и ученых 1920-х годов) позволил обнажить условность в сочетании кадров.

Более того, само понятие "похожести", которое кажется столь непосредственным и исходно данным зрителю, на самом деле оказывается фактом культуры, производным от предшествующего художественного опыта и принятых в данных исторических условия типов художественных кодов. Так, например, окружающий нас реальный мир многокрасочен. Поэтому отображение его в черно-белой фотографии - условность. Только привычка к этому типу условности, принятие связанных с нею правил дешифровки текста позволяют нам, глядя на небо в кадре, воспринимать его без каких-либо затруднений как безоблачно-синее. Различные оттенки серого мы воспринимаем в кадре, изображающем летний солнечный день, как знаки синего и зеленого цветов, и безошибочно устанавливаем и эквивалентность определенным цветовым денотатам (обозначаемым объектам).

При появлении цветного кино окрашенные кадры стали невольно соотноситься зрителем не только с многоцветной реальностью, но и с традицией "естественности" в кинематографе. Фактически более условное, черно-белое кино в силу определенной традиции воспринимается как исходная естественная форма. Айвор Монтегю приводит поразительный факт: "Когда Питера Устинова^[4] спросили на телевидении, почему он снял "Билли Бадда" черно-белым, а не цветным, он ответил, что ему хотелось, чтобы фильм был правдоподобнее". Любопытен и комментарий А. Монтегю:

^[4] Питер Устинов - английский актер и режиссер. Фильм "Билли Бадд" (1962) демонстрировался на III Московском международном фестивале.

"Странный ответ, но еще более странно, что никто не нашел в нем ничего странного"^[5]. Как видим, последнее не странно а вполне закономерно.

Показательно, что в современных фильмах, использующих монтаж цветных и черно-белых кусков ленты первые, как правило, связаны с сюжетным повествованием, то есть "искусством", а вторые представляют отсылки к заэкранной действительности. Характерна в этом отношении сознательная усложненность этой соотнесенности в фильме А. Вайды "Все на продажу". Фильм построен на постоянном смешении рангов: один и тот же кадр может оказаться отнесенным и к заэкранной реальности, и к сюжетному художественному кинофильму об этой реальности. Зрителю не дано знать заранее, что он видит: кусок действительности, случайно захваченной объективом, или кусок фильма об этой реальности, обдуманного и построенного по законам искусства. Перемещение одних и тех же кадров с уровня объекта на метауровень ("кадр о кадре") создает сложную семиотическую ситуацию, смысл которой - в стремлении запутать зрителя и заставить его с предельной остротой пережить "поддельность" всего, ощутить жажду простых и настоящих вещей и простых и настоящих отношений, ценностей, которые не являются знаками чего-либо. И вот в этот зыбкий мир, где даже смерть превращается в дубль, вторгается простая "несыгранная" жизнь - похороны актера. Этот кусок, в отличие от цветных кадров обеих уровней - событий жизни и их кинопроизведения, - дан в двуцветных тонах. Это сама жизнь, не воспроизведенная режиссером, а подсмотренная; выхваченный кусок, где все захвачено врасплох и поэтому искренне. Однако и здесь соотношение усложняется: камера отъезжает, и то, что мы сочли за кусок жизни, оказывается кинематографом в кинематографе. Обнажаются края экрана, показывается зал, в котором сидят те же люди, что сняты на экране, и обсуждают, каким образом превратить эти события в художественный фильм. Казалось бы, противопоставление снимается: игрой оказывается все, и оппозиция "цветная лента - черно-белая" теряет смысл. Однако это не так. Даже введенная как кинематограф в кинематографе, двуцветная лента оказывается хроникальной, а не игровой. На фоне перепутанных игры и жизни, ставшей игрой, она выполняет функцию простой реальности. И не случайно именно в этом куске человек, стоящий вне киномира, зритель, говорит о том, что покойный артист при жизни был легендой, мифом, да и мог ли быть такой человек?

^[5] Айвор Монтегю. Мир фильма. Л., "Искусство", 1969, стр. 88.

Именно это высказывание (вместе с лицом говорящего) становится той внетекстовой реальностью, которой эквивалентен весь сложный кинотекст, то есть значением ленты. Без этого фильм остался бы чем-то средним между лабораторным экспериментом по семиотике кино и сенсационным разоблачением тайн личной жизни кинозвезд вроде "Частной жизни" Луи Маля.

Интересно, в этом смысле, решение А. Тарковского, который в "Андрее Рублеве" дал оригинальное художественное построение, воспринимаемое нами и как очень неожиданное, и как вполне естественное: сфера "жизни" решена средствами черно-белого фильма, что воспринимается нами как нейтральное кинематографическое решение. И вдруг в конце зрителю даются фрески, окрашенные чарующим богатством красок. Это не только заставляет остро пережить концовку, но и возвращает нас к фильму, давая альтернативу черно-белому решению и, тем самым, подчеркивая его значимость.

Итак, стремление кинематографа без остатка слиться с жизнью и желание выявить свою кинематографическую специфику, условность языка, утвердить суверенитет искусства в его собственной сфере - это враги, которые постоянно нуждаются друг в друге. Как северный и южный полюса магнита, они не существуют друг без друга и составляют то поле структурного напряжения, в котором движется реальная история кинематографа. Расхождения между Дзигой Вертовым и С. Эйзенштейном, споры о "прозаическом" и "поэтическом" кино в советском кинематографе 1920-1930-х годов, полемика вокруг итальянского неореализма, статьи А. Базена о конфликте между монтажом и "верой в действительность", легшие в основу французской "новой волны", снова и снова подтверждают закономерность синусоидного движения реального киноискусства в поле структурного напряжения, создаваемого этими двумя полюсами.

Интересно, в этом отношении, наблюдать, как итальянский неореализм двигался в борьбе с театральной помпезностью к полному отождествлению искусства и внехудожественной реальности. Активные средства его всегда были "отказами": "отказ от стереотипного киногероя и типичных киносюжетов, отказ от профессиональных актеров, от практики "звезд", отказ от монтажа и "железного" сценария, отказ от "построенного" диалога, отказ от музыкального сопровождения. Такая поэтика "отказов" действенна лишь на фоне памяти о киноискусстве другого типа. Без кинематографа исторических эпопей, киноопер, вестерна или голливудских "звезд" она теряет значительную часть художественного смысла. Свою внехудожественную роль "крика о правде", о правде любой ценой, правде как условию жизни, а не

средстве достижения каких-либо преходящих целей, это искусство могло выполнить лишь постольку, поскольку язык его воспринимался зрителем как беспощадный и бескомпромиссный. Тем показательнее, что дойдя до апогея "отказов" и утвердив свою победу, неореализм резко повернул в сторону воссоздания разрушенной условности.

Стремление Феллини к "метафильму" - фильму о фильме, анализирующему самое понятие правды ("Восемь с половиной"), Джерми - к слиянию языка киноигры и национальной традиции комедии масок глубоко показательны.

Особенно же интересно движение Лукино Висконти - именно потому, что в его творчестве теоретик всегда господствует над художником. В 1948 году Висконти создал фильм "Земля дрожит" - одно из наиболее последовательных осуществлений поэтики неореализма. В этом фильме все: от сицилийского диалекта, непонятного даже итальянскому зрителю, но демонстративно данного режиссером без перевода (лучше непонятная, но вызывающая безусловное доверие документальной подлинностью, чем понятная, но подозреваемая в "художественности" лента) - до типажей, сюжета, структуры кинорассказа - протест против "искусственности искусства". Но уже в 1953 году он снял фильм "Чувство" - не бесспорный по решениям, но крайне интересный по замыслу. Действие перенесено в 1866 год, в дни восстания в Венеции и итало-пруско-австрийской войны. Фильм начинается музыкой Верди. Камера фиксирует сцену театра, на которой идет представление оперы "Трубадур". Национально-героический ореол музыки Верди обнаженно становится системой, в которой кодируются характеры героев сюжет. Оторванная от контекста, лента поражает театральностью, открыто оперным драматизмом: (любовь, ревность, предательство, смерть сменяю здесь друг друга), откровенной примитивностью сценических эффектов и архаичностью режиссерских приемов. Однако в контексте общего движения искусства, в паре с "Земля дрожит", это получает иной смысл.

Искусство голей правды, стремящееся освободиться от всех существующих видов художественно условности, требует для восприятия огромной культуры. Будучи демократично по идеям, оно становится слишком интеллектуальным по языку. неподготовленный зритель начинает скучать.

Борьба с этим, приводя к восстановлению прав сознательно-примитивного, традиционного, но близкого зрителю художественного языка. В Италии комедия масок и опера - искусства, чья традиционная система условности понятна и близка самому массовому зрителю. И кинематограф,

дойдя до предела естественности, обратился к условной примитивности художественных языков, с детства знакомых зрителю.

Фильмы Джерми ("Соблазненная и покинутая" и, особенности, "Развод по-итальянски") шокируют зрителя безжалостностью, "цинизмом". Но следует вспомнить язык театра кукол и комедии масок, в которых смерть может оказаться комическим эпизодом, убийство - буффонадой, страдание - пародией. Безжалостность итальянского (и не только итальянского) народного театра органически связана с его условностью. Зритель помнит, что на сцене куклы или маски, и воспринимает их смерть или страдания, побои или неудачи не так, как смерть или страдания реальных людей, а в карнавально-ритуальном духе. Фильм Джерми были бы невозможно циничны, если бы режиссер предлагал нам видеть в его персонажах людей. Но, переводя содержание, обычное для социально-обличительного, гуманного фильма неореализма, на язык буффонады, он предлагает видеть в героях карнавальные маски, куклы. Плебейски грубый, ярмарочный язык его фильмов таит не меньше возможностей социальной критики, чем более близкий интеллигентному зрителю, восходящий к общеевропейской просветительной мысли, стиль очеловечивания актера и гуманизации сцены. Если Леонковалло в "Паяцах" перевел ярмарочную буффонаду на язык гуманистических представлений, то Джерми сделал противоположное: языком народного балагана он рассказывает о серьезных проблемах современности.

Висконти избрал путь другой национально-демократической традиции - оперной. Только в отношении к этой традиции, с одной стороны, и к художественному языку фильма "Земля дрожит" - с другой, раскрывается авторский замысел "Чувства".

Таким образом, чувство действительности, ощущение сходства с жизнью, без которых нет искусства кино, не есть нечто элементарное, данное непосредственным ощущением. Представляя собой составную часть сложного художественного целого, оно опосредовано многочисленными связями с художественным и культурным опытом коллектива.

ГЛАВА ВТОРАЯ. ПРОБЛЕМА КАДРА

Мир кино предельно близок зримому облику жизни. Иллюзия реальности, как мы видели, - его неотъемлемое свойство. Однако этот мир наделен одним довольно странным признаком: это всегда не вся действительность, а лишь один ее кусок, вырезанный в размере экрана. Мир

объекта оказывается поделенным на видимую и невидимую сферы, и как только глаз кинообъектива обращается к чему-либо, сейчас же возникает вопрос не только о том, что он видит, но и о том, что для него не существует. Вопрос о структуре заэкранного мира окажется для кино очень существенным. То, что мир экрана - всегда часть какого-то другого мира, определяет основные свойства кинематографа как искусства. Не случайно Л. Кулешов в одной из своих работ, посвященных практическим навыкам киноработы, советовал тренировать свое зрение, глядя на предполагаемые объекты съемки через лист черной бумаги, в которой вырезано окошко в пропорции кинокадра. Так возникает существенное различие между зримым миром в жизни и на экране.

Первый не дискретен (непрерывен). Если слух членит слышимую речь на слова, то зрение видит мир "одним куском". Мир кино - это зримый нами мир, в который внесена дискретность. Мир, расчлененный на куски, каждый из которых получает известную самостоятельность, в результате чего возникает возможность многообразных комбинаций там, где в реальном мире они не даны, становится зримым художественным миром. В киномире, разбитом на кадры, появляется возможность вычленения любой детали. Кадр получает свободу, присущую слову: его можно выделить, сочетать с другими кадрами по законам смысловой, а не естественной смежности и сочетаемости, употреблять в переносном - метафорическом и метонимическом - смысле.

Кадр как дискретная единица имеет двойной смысл: он вносит прерывность, расчленение и измеримость и в кинопространство, и в киноремя. При этом, поскольку оба эти понятия измеряются в фильме одной единицей - кадром, они оказываются взаимнообратимыми. Любую картину, имеющую в реальной жизни пространственную протяженность, в кино можно построить как временную цепочку, разбив на кадры и расположив их последовательно. Только кино - единственно из искусств, оперирующих зрительными образами, - может построить фигуру человека как расположенную во времени фразу.

Изучение психологии восприятия живописи и скульптуры показывает, что и там взгляд скользит по тексту, создавая некоторую последовательность "чтения". Однако членение на кадры вносит в этот процесс нечто принципиально новое. Во-первых, строго и однозначно задается порядок чтения, создается синтаксис. Во-вторых, этот порядок подчиняется не законам психофизиологического механизма, а целеположенности художественного замысла, законам языка данного искусства.

Одним из основных элементов понятия "кадр" является граница художественного пространства. Таким образом, еще до того, как мы определим понятие кадра, мы можем выделить самое существенное: воспроизводя зримый и подвижный образ жизни, кинематограф расчленяет его на отрезки. Это членение многообразно: для создающих ленту это членение на отдельные кадрики, которые при демонстрации фильма сливаются так же, как при чтении стихов стопы сливаются в слова (стопы, метрические единицы стиха, тоже не существуют для рядового слушателя как осознанные единицы). Для зрителя это - чередование кусков изображения, которые, несмотря на отдельные изменения внутри кадра, воспринимаются как единые.

Границу кадра часто определяют как линию склейки режиссером одного сфотографированного эпизода с другим. Фактически именно это утверждал молодой С. Эйзенштейн, когда писал: "Кадр - ячейка монтажа"^[6]. И дальше: "Если уж с чем-нибудь сравнивать монтаж, то фалангу монтажных кусков "кадров" - следовало бы сравнить с серией взрывов двигателя внутреннего сгорания, перемножающихся в монтажную динамику "толчками" мчащегося автомобиля или трактора"^[7].

Однако при всем огромном значении монтажа (о нем будет дальше специальный разговор) видеть границу кадра только в монтажном соединении будет преувеличением. Вернее сказать, что развитие монтажа прояснило понятие кадра, сделало явным то, что скрыто присутствовало в художественной ленте любого типа.

Если сопоставить движение событий в жизни и на экране, то, при бросающемся в глаза и демонстративном сходстве, внимательный наблюдатель заметит " различие: события в жизни следуют непрерывным потоком, на экране же, даже при отсутствии монтажа; действие будет образовывать как бы сгустки, между которыми окажутся пустоты, заполняемые поступками-связками. Уже на этом уровне киножизнь, в отличие от жизни действительной, представляется цепочкой "рядом стоящих кусков" (Эйзенштейн). Но этим сегментация не кончается: на то, что мы видим, накладывается сетка осмысления. Зная, что перед нами художественный рассказ, то есть цепь знаков, мы неизбежно расчленяем поток зрительных впечатлений на значимые элементы.

[6] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах" т. 2, М., "Искусство", 1964, стр. 290. В дальнейшем все цитаты по этому изданию.

[7] Там же, стр. 291.

Позволим себе сравнение: возьмем некоторую фразу и запишем ее на магнитофонную ленту и при помощи букв - на бумагу. Запись на ленте будет состоять из вариантов фонем. Каждая фонема может быть нами отчетливо выделена, но границы между ними будут незаметны, смазаны (изучение осциллограмм речи убеждает, что на этом уровне вообще провести четкую границу между тем, где кончается одна фонема и начинается другая, практически невозможно). Иное дело написанная фраза: здесь границы между буквами отчетливы и бесспорны. Наше сознание на "магнитофонную ленту" мелькающего на экране изображения накладывает сетку осмысления. Это внутренне присущее всякому кинематографу членение стало осознанным, когда в результате работы ряда практиков и теоретиков кино было понято значение монтажа. Огромную роль сыграла здесь советская кинематография 1920-х годов.

Естественное членение киноповествования на сегменты можно сопоставить с членением текста театральной постановки. Театральный текст делится на сегменты, отгороженные один от другого антрактами и занавесом, - действия. Здесь сегментация явная, выраженная перерывами в художественном времени. Современный кинематограф, с того момента как он освободился от театрального языка и выработал свой собственный, такого разделения не знает (исключение составляет лишь членение кинотекста на серии; даже если серии демонстрируются подряд, повторяющиеся в начале каждой новой серии титры приносят перерыв времени художественного повествования, аналогичный антракту). Однако театральный текст сегментируется не только на действия, но и на явления. Переход от явления к явлению на сцене происходит не скачком, а непрерывно, сохраняя видимость сходства с течением событий в жизни. Но каждое новое явление приносит сгусток действия, представляя собой организованное целое с явными структурными границами. И если на сцене эти границы выражаются лишь понижением напряжения действия, переходом к новому действию и т. д., то есть реализуются в категориях содержания, то в печатном тексте пьесы (который выступает по отношению к ней как метатекст, словесное описание несловесного действия) явления разделены графически: пробелами, типографскими заглавиями и пр.

Аналогия с членением киноповествования здесь прямая. Сыгранная жизнь (в интересующем нас аспекте) отличается от подлинной жизни ритмической расчлененностью. Эта ритмическая расчлененность составляет основу деления текста кино на кадры. Вместе с тем, такая расчлененность имеет скрытый, спонтанный характер. Только с того момента, как кино

положило в основу своего художественного языка монтаж, членение на кадры стало осознанным элементом, без которого создатели фильма не могут строить свое сообщение, а аудитория - восприятие. Однако монтаж играет в "языке кино" столь большую роль, что ему следует посвятить специальное рассуждение.

Итак, во времени кадр отделен от последующего и предшествующего, и стык их образует особый, присущий, в первую очередь, именно кино, монтажный эффект. Но кадр - понятие не статическое, это не неподвижная картина, смонтированная со следующей за ней, также неподвижной. Поэтому кадр нельзя отождествить с отдельной фотографией, "кадриком" пленки.

Кадр-явление динамическое, он допускает в своих пределах движение, иногда весьма значительное. Мы можем дать кадру различные определения: "минимальная единица монтажа", "основная единица композиции киноповествования", "единство внутрикадровых элементов", "единица кинозначения". Можно указать, что для того, чтобы кадр не перешел в другой, новый кадр, динамика внутренних элементов не должна выходить за определенный предел. Можно попытаться определить допустимые соотношения изменяемого и неизменного в пределах одного кадра. Каждое из этих определений раскроет некоторый аспект понятия кадра, но не исчерпает его. Против каждого можно будет выдвинуть обоснованные возражения.

Сочетание утверждений: "Кадр - одно из основных понятий киноязыка" и "Точное определение кадра вызывает известные затруднения" – может прозвучать обескураживающе. Однако напомним, что в аналогичном положении находится, например, такая далеки продвинувшаяся сейчас наука, как лингвистика, которая признала бы справедливость наших утверждений; если бы мы поставили на место "кадр" - "слово". Совпадение это не случайно: природа основных структурных элементов раскрывается не в описании их статической материальности, а через функциональную соотнесенность их с целым. Раскрывая функции кадра, мы получим и наиболее полное его определение. Одна из основных функций кадра - иметь значение. Подобно тому, как в языке есть значения, присущие фонемам – фонологические значения, присущие морфемам - грамматические и присущие словам - лексические, кадр - не единственный носитель кинозначений. Значения имеют и единицы более мелкие - детали кадра, и более крупные - последовательности кадров. Но в этой иерархии смыслов кадр - и здесь снова напрашивается аналогия со словом - основной носитель значений киноязыка.

Семантическое отношение - отношение знака к обозначаемому им явлению - здесь наиболее подчеркнuto.

Но кадр ограничен не только во временной последовательности. Пространственно кадр имеет границы - для авторов - края пленки, для зрителей - края экрана. Все, что находится за пределами этой границы, как бы не существует. Пространство кадра обладает рядом таинственных свойств. Только наша привычка к кинематографу заставляет нас не замечать, как трансформируется привычный для нас зримый мир под влиянием того, что вся его безбрежная безграничность вмещается в плоскую прямоугольную поверхность экрана. Когда мы видим на экране снятые крупным планом руки, руки, занявшие весь экран, мы никогда не говорим себе: "Это руки великана, это огромные руки". Величина совсем не обозначает, в данном случае, величину - она свидетельствует о значительности, важности этой детали. Вообще, вступая в киномир, мы должны приучить себя к совершенно особому отношению к размерам предметов. Глядя вокруг себя, мы не можем сказать про дома размером в 10 сантиметров и в 5 метров: "Это один и тот же дом", - даже если в остальном их вид идентичен. Даже если мы будем говорить не о реальных домах, а об их фотографиях, при различии в размере перед нами будет одна фотография, а разной мере увеличенная. Но, когда мы смотрим фильм и проекция осуществляется на экраны различной величины, мы не говорим, что тем самым создаются различные варианты каждого кадра. Кадр остается самим собой, на какой бы величины экран его ни проектировали. Это тем более примечательно, что на уровне непосредственных ощущений разница, конечно, очень велика. Эйзенштейн в одной из своих работ вспоминал, как во время заграничного турне авторы советских фильмов были в 1920-е годы буквально потрясены, увидав свои ленты на значительно более крупных в ту пору зарубежных экранах. Дело здесь, конечно, еще и в том, что зрителями были авторы, которые слишком хорошо помнили каждый кадр и свое от него впечатление при просмотрах на относительно малых экранах. Обычный же зритель быстро адаптируется к той системе размера экрана, который ему предлагает данная демонстрация, и воспринимает не абсолютную величину изображений, а лишь относительную - друг к другу и к краям экранной поверхности. Такое восприятие величин предметов на экране свидетельствует о выключенности экранного пространства из окружающего его пространства реального мира.

Стремясь отождествить мир экрана со знакомым нам пространством реального мира (ведь первый является для нас моделью второго и вне этого предназначения утратил бы всякий смысл), мы истолковываем увеличение

или уменьшение размеров предмета на экране (смену плана) как увеличение или уменьшение расстояния от предмета до наблюдателя, то есть до зрителя. Это объяснение очень важно, и когда мы будем говорить о понятии плана и художественной точки зрения в кино, мы на нем остановимся подробнее. Однако сейчас для нас существенно другое: когда в реальной действительности предмет резко надвигается на нас, верхний край его не отрезается концом экрана. Увеличение предмета (приближение наблюдателя) не сопровождается тем, что часть заменяет целое, как это случается в кино. Существенно и другое: в жизни при приближении к предмету он увеличивается, но кругозор наблюдателя, его поле зрения сужается, при удалении - обзор увеличивается. В кинематографе - и в этом одна из основных особенностей его языка - поле зрения представляет собой константную величину. Экранное пространство не может уменьшиться или вырасти. Именно рост детали при приближении к ней камеры в сочетании с неизменностью величины зримого пространства (это приводит к тому, что части предмета оказываются "отрезанными" краями кадра) составляет особенность крупных планов в кино. Это раскрывает нам значение границ кадра как особой конструктивной категории художественного пространства в кино.

Именно благодаря этой особенности, смена величины изображения (плана) может в кино быть выражением самых различных - непространственных значений. Зритель, который не владеет языком кино и не ставит перед собой вопроса: "Что значит изображение на экране только глаза, головы, руки?", - видит куски человеческого тела и должен - как это и было с первыми зрителями эпохи изобретения крупных планов - испытывать лишь отвращение и ужас. Известный теоретик кино Бела Балаш вспоминал: "Один из моих старых московских друзей рассказывал мне однажды о своей домработнице, которая недавно приехала в город из какого-то сибирского колхоза. Это была умная молодая девушка, окончившая школу, но по разным причинам она никогда не видела ни одного кинофильма. (Этот случай произошел очень давно). Хозяева отправили ее в кинотеатр, где показывали какую-то комедию. Вернулась она бледная, с мрачным лицом.

- Ну, как тебе понравилось? - спросили ее. Она все еще находилась под впечатлением увиденного и некоторое время молчала.

- Ужасно, - сказала она наконец возмущенно. - Не могу понять, как это здесь в Москве разрешают показывать такие гадости. - А что ты видела?

- Я видела людей, разорванных на куски. Где голова, где ноги, где руки.

Известно, что в голливудском кинотеатре, когда Гриффит впервые показал кадры, снятые крупным планом, и огромная "отрубленная" голова заулыбалась публике, началась паника^[8].

Таков результат восприятия пространства кино как натурального. И ведь девушка, о которой пишет Бела Балаш, действительно видела отрезанные головы, руки и ноги, видела их своими глазами. А поскольку изображение на экране так похоже на сами предметы, то вполне логично было предположить, что и здесь, как в жизни, зрительный образ вещи имеет значением самое вещь. Тогда крупный план руки на экране может быть обозначением только отрезанной руки в жизни. Из этого вытекает существеннейший вывод: при превращении безграничного пространства в кадр изображения становятся знаками и могут обозначать не только то, зримыми отображениями чего они являются. В дальнейшем мы остановимся на том, что могут обозначать крупные или мелкие планы. Сейчас важно другое – их способность становиться условными знаками, из простых отпечатков вещи превращаться в слова киноязыка.

Условность киноизображения (а только это позволяет насыщать изображение содержанием) определяется, однако, не только прямоугольной границей экрана. Изображаемый мир трехмерен, а экран располагается в двух измерениях. Двухмерность кадра создает еще одну его отграниченность.

Тройная отграниченность кадра (по периметру – краями экрана, по объему – его плоскостью и по последовательности – предшествующим и последующим кадрами) делает его выделенной структурной единицей. В целостность фильма кадр входит, сохраняя самостоятельность носителя отдельного значения. Именно эта выделенность кадра, поддерживаемая всей структурой киноязыка, порождает встречное движение, стремление к преодолению самостоятельности кадра, включению его в более сложные смысловые единства или раздроблению на значимые элементы низших уровней.

Кадр преодолевает отдельность во временном движении благодаря монтажу – последовательность двух кадров, как отмечали еще теоретики кино 1920-х годов, это не сумма двух кадров, а их слияние в сложном смысловом единстве более высокого уровня.

^[8] Бела Балаш. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., "Прогресс", 1968, стр. 50-51. Ср.: "Когда зрители увидели первый фильм с использованием крупного плана, они решили, что стали жертвой издевательства. Появление на экране таких кадров сопровождалось криками: "Покажите ноги!" (Айвор Монтегю. Мир фильма, стр. 76).

Отграниченность художественного пространства рамкой также порождает сложное художественное чувство целого, особенно в результате смены планов, ставшей законом современного кино. Давно уже было замечено, что движение на экране порождает иллюзию объемности (особенно движение по перпендикулярной к плоскости экрана оси). Чешский теоретик искусства Я. Мукаржовский еще в 1930-е годы указал на аналогичную функцию звука. Звук, смещенный относительно своего источника, порождает объемность. Мукаржовский предлагал показать на экране несущуюся на публику повозку, а в звуке зафиксировать топот копыт лошади, которой на экране нет, для того, чтобы ясно почувствовать, что художественное пространство ушло с плоского экрана, обрело третье измерение.

Так киноязык устанавливает понятие кадра и одновременно борется с этим понятием, порождая новые возможности художественной выразительности.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ЭЛЕМЕНТЫ И УРОВНИ КИНОЯЗЫКА

Великий швейцарский лингвист, основоположник структурной лингвистики Фердинанд де Соссюр, определяя сущность языковых механизмов, сказал: "В языке все сводится к различиям, но также все сводится к сочетаниям"^[9].

Обнаружение и описание механизма сходств и различий позволило современной лингвистике не только глубоко проникнуть в сущность такого сложного общественного явления, как язык, но и создать общую схему коммуникации и общую теорию знаковых систем. Когда мы употребляем выражение: "Кинематограф нам говорит" - и хотим проникнуть в сущность его специфического языка, мы обнаруживаем своеобразную систему сходств и различий, позволяющую видеть в киноязыке разновидность языка как общественного явления.

Механизм различий и сочетаний определяет внутреннюю структуру языка кино. Каждое изображение на экране является знаком, то есть имеет значение, несет информацию. Однако значение это может иметь двоякий характер. С одной стороны, образы на экране воспроизводят какие-то предметы реального мира. Между этими предметами и образами на экране устанавливается семантическое отношение. Предметы становятся значениями воспроизводимых на экране образов. С другой стороны, образы на экране

^[9] Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики. М., Соцэкгиз, 1933, стр. 125.

могут наполняться некоторыми добавочными, порой совершенно неожиданными, значениями. Освещение, монтаж, игра планами, изменение скорости и пр. могут придавать предметам, воспроизводимым на экране, добавочные значения - символические, метафорические, метонимические и пр.

Если первые значения присутствуют в отдельно взятом кадре, то для вторых необходима цепочка кадров их последовательность. Только в ряду сменяющих друг друга кадров раскрывается механизм различий и сочетаний, благодаря которому выделяются некоторые вторичные знаковые единицы.

В киноязыке присутствуют две тенденции. Одна, основываясь на повторяемости элементов, бытовом или художественном опыте зрителей, задает некоторую систему ожиданий; другая, нарушая в определенных пунктах (но не разрушая!) эту систему ожиданий, выделяет в тексте семантические узлы. Следовательно, в основе кинозначений лежит сдвиг, деформация привычных последовательностей, фактов или облика вещей.

Однако только на первых стадиях формирования киноязыка "значимый" и "деформированный" оказываются синонимами. Когда зритель имеет уже определенный опыт получения киноинформации, он сопоставляет видимое на экране не только (а иногда - не столько) с жизнью, но и со штампами уже известных ему фильмов. В таком случае сдвиг, деформация, сюжетный трюк, монтажный контраст - вообще насыщенность изображений сверхзначениями - становятся привычными, ожидаемыми и теряют информативность. В этих условиях возвращение к "простому" изображению, "очищенному" от ассоциаций, утверждение, что предмет не означает ничего, кроме самого себя, отказ от деформированных съемок и резких монтажных приемов становится неожиданным, то есть значимым. В зависимости от того, в каком направлении идет художественное развитие эпохи, стремится ли кинематограф к максимальной кинематографичности или ориентируется на прорыв из мира искусства в сферу непосредственной жизни, разные элементы киноязыка будут восприниматься как значимые.

Прежде чем говорить о сложных функциональных использованиях тех или иных элементов языка кино, остановимся на некоторых наиболее типичных из них.

Поскольку, как мы уже отмечали, значимый элемент - всегда нарушение некоторого ожидания ("механизм различий"), слева мы будем давать нейтральную, ожидаемую, незначимую структуру, а справа - значимое ее нарушение. При этом мы будем исходить из некоторого условного зрителя,

который ничего не знает о языке кино и ожидания которого продиктованы его бытовым опытом (ему естественно ждать, чтобы отражения предметов на экране вели себя так же, как эти знакомые ему предметы ведут себя в знакомом ему мире) или сформированы опытом искусств, пользовавшихся иконическими знаками до кинематографа: живописи, театра.

Для такого условного зрителя значимы будут только элементы, указанные в правой колонке. Но для зрителя, сформированного всей историей кино, само наличие бинарной оппозиции правой и левой колонок делает значимыми обе.

Немаркированный элемент:

1. Естественная последовательность событий. Кадры следуют в порядке съемки.
2. Последовательные эпизоды механически соседствуют.
3. Общий план (нейтральная степень приближения).
4. Нейтральный ракурс (ось зрения параллельна уровню земли и перпендикулярна экрану).
5. Нейтральный темп движения.
6. Горизонт кадра параллелен естественному горизонту.
7. Съемка неподвижной камерой.
8. Естественное движение кадров.
9. Недеформированная съемка кадра.
10. Некомбинированная съемка
11. Звук синхронизирован относительно изображения и не искажен.
12. Изображение нейтральное по отчетливости.
13. Черно-белый кадр.
14. Позитивный кадр

Маркированный элемент:

1. События следуют друг за другом в последовательности, предусмотренной режиссером. Кадры переклеиваются.
2. Последовательные эпизоды монтируются в смысловое целое.
3. Очень крупный план. Крупный план. Далекий план.
4. Выраженные ракурсы (различные виды смещения оси зрения по вертикали и горизонтали).
5. Убыстренный темп. Замедленный темп. Остановка.
6. Различные виды наклона. Перевернутый кадр.
7. Панорамная съемка (вертикальная и горизонтальная).
8. Обратное движение кадров.

9. Применение деформирующих объективов и других способов сдвига пропорций.

10. Комбинированные съемки.

11. Звук сдвинут или трансформирован, монтируется с изображением, а не автоматически им определяется.

12. Размытое изображение.

13. Цветной кадр.

14. Негативный кадр и т. д.

Каждый из перечисленных выше уровней условен и фактически может быть развернут в детализованное классификационное "дерево". Так, например, цветовые возможности современного фильма подразумевают целую градацию в пределах черно-белой ленты от резкой смены глубокой тени ярким светом до многочисленных оттенков серого цвета разной глубины и мягкости (в этих рамках цветовой язык кино напоминает аналогичные средства графики).

Выбор одной из этих возможностей может монтироваться с другими в пределах фильма, соотносясь с содержанием отдельных мест, или характеризовать ленту в целом, соотносясь с индивидуальным стилем автора. В любом случае перед нами выбор из некоторого множества альтернативных возможностей, образующих в сумме набор элементов данного уровня.

Черно-белому кадру могут противостоять двуцветные разной окраски (может играть роль также интенсивность ее) и цветные, дающие внутри себя различные и весьма богатые колористические возможности. Очевидно, что различные комбинации этих возможностей, даже в пределах одного уровня, дают режиссеру огромное количество выразительных средств.

Но список уровней киноязыка не может быть ограничен перечисленными выше. Элементом киноязыка может быть любая единица текста (зрительно-образная, графическая или звуковая), которая имеет альтернативу, хотя бы в виде неупотребления ее самой и, следовательно, появляется в тексте не автоматически, а сопряжена с некоторым значением.

При этом необходимо, чтобы как в употреблении ее, так и в отказе от ее употребления обнаруживался некоторый уловимый порядок (ритм). Так, например, старая, истрепанная лента, конечно/имеет не большее отношение к художественной структуре фильма, чем порванный переплет и засаленные страницы к эстетической природе "Дон-Кихота". Но стоит построить фильм как чередование старых, истертых кусков ленты и новых (которые будут восприниматься как нейтральные, то есть как "не-лента") и сделать это

чередование повторяющимся в определенном уловимом порядке, как плохая сохранность ленты из дефекта станет элементом киноязыка. В одном фильме, снятом молодыми кинематографистами, куски современной действительности перебиваются трагическими детскими воспоминаниями военных лет. Авторы вмонтировали эти последние, имитируя плохую ленту затертых, многократно прокручиваемых старых фильмов.

Конечно, не являются элементами киноязыка и номера частей, черные кадры перед началом части или "хлопушки" с номером сцены и названием фильма.

Но в фильме "Все на продажу" они получают художественную осмысленность и входят в язык фильма. То же можно сказать о чередовании негативных и позитивных кадров. Хотя возможности такого выразительного средства, видимо, весьма ограничены, а употребление его в некоторых фильмах французской "новой волны" выглядит в достаточной мере искусственным, теоретически оно любопытно как наглядное свидетельство возможности расширения списка элементов киноязыка. Кроме того, нельзя отрицать, что в моменты высшего и превосходящего пределы возможности напряжения действия переход на негативный кадр может произвести на зрителя необходимое впечатление удара. Такой эффект достигается, например, в фильме "В прошлом году в Мариенбаде" (необходимая ритмическая инерция достигается здесь еще и тем, что героиня появляется то в черном, то в белом платье одинакового покроя, вырисовываясь в кадрах общего и дальнего плана то как черное, то как белое пятно).

Самый факт существования элементов маркированного ряда (хотя бы потенциально, в сознании зрителей) делает немаркированные элементы художественно активными. И наоборот. Тяготение режиссера к "условному" или "реальному" кинематографу определяет перенесение акцента на тот или иной ряд. Но, вычеркивая один, мы подавляем художественную активность другого.

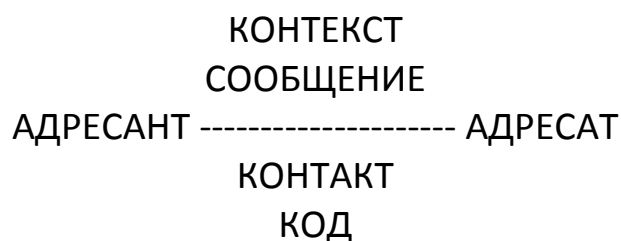
В кинематографе создается своеобразная, в семиотическом отношении, ситуация: система, к которой применимо классическое определение языка, должна обладать замкнутым количеством повторяющихся знаков, которые на каждом уровне могут быть представлены как пучки еще более ограниченного числа дифференциальных признаков. Утверждение, что знаки киноязыка и их смысловозначительные признаки могут образовываться *ad hoc*, противоречит этому правилу.

Одновременно понятие кинознака наталкивается еще на одну трудность: если в некоторых фильмах (например, С. Эйзенштейна) лента отчетливо членится на дискретные значимые единицы - знаки, то в других перед нами - непрерывное изображение, членение которого на дискретные единицы всегда производит впечатление искусственной операции. Но если нет дискретных единиц, то нет и знаков. А может ли быть знаковая система без знаков?

Сам вопрос кажется парадоксальным. Ответ на него нам придется дать не прямо, а прибегнуть к некоторому обходному рассуждению, в результате которого, возможно, будет уточнена самая постановка вопроса.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ПРИРОДА КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ

Кинематограф по своей природе - рассказ, повествование. Далеко не случайно на заре кинематографии, в 1894 году, ее идея была сформулирована в патенте Уильяма Пола и Г. Уэллса следующим образом: "Рассказывать истории при помощи демонстрации движущихся картин"^[10]. В основе всякого повествования лежит акт коммуникации. Он подразумевает: 1. Передающего информацию (адресанта); 2. Принимающего информацию (адресата); 3. Канал связи между ними, в качестве которого могут выступать все структуры, обеспечивающие коммуникацию, - от телефонного провода до естественного языка, системы обычаев, норм искусства или суммы культурных памятников; 4. Сообщение (текст). Классическая схема коммуникационного акта была дана Р. Якобсоном^[11].



Рассмотрим две ее разновидности:

АДРЕСАНТ => ПИСЬМО => АДРЕСАТ;
АДРЕСАНТ => КАРТИНА => АДРЕСАТ.

В определенном смысле оба случая равнозначны: оба они представляют собой акт коммуникации, в обоих происходит передача информации, которая

^[10] Айвор Монтегю. Мир фильма, стр. 29.

^[11] Roman Jakobson. Linguistics and Poetics, "Styl in language", 1964, p. 353.

кодируется отправителем некоторого текста и декодируется получателем. И письмо, и картина представляет собой текст, сообщение.

Оба явления заключают в себе не вещи, а замены вещей.

Однако "письмо" как текст отчетливо членится на дискретные единицы - знаки. При помощи специальных языковых механизмов знаки соединяются в цепочки - синтагмы разных уровней. Текст строится как вневременная структура на уровне языка и во временной протяженности - на уровне речи.

Картина (для простоты задачи берем ее не как факт искусства, а лишь как нехудожественное иконическое сообщение, например, рекламный рисунок) не делится на дискретные единицы. Знаковость возникает здесь в результате некоторых правил проекции объекта на плоскость. Если мы хотим увеличить сообщение по объему информации, то в первом случае мы прибавляем новые знаки и группы знаков, увеличивая величину текста. Во втором случае мы можем дорисовать что-либо на той же поверхности - мы усложняем или трансформируем текст, но не увеличиваем его количественно. Таким образом, хотя в обоих случаях перед нами - явно семиотическая ситуация, отношение между такими фундаментальными понятиями, как знак и текст, различно. В первом случае знак есть нечто первичное, существующее до текста. Текст складывается из знаков. Во втором случае первичен текст. Знак или отождествляется с текстом, или выделяется в результате вторичной операции - аналогии с языковым сообщением. Таким образом, в определенном отношении, знаковая система без знаков (оперирующая величинами более высокого порядка - текстами) - представляет собой не парадокс, а реальность, один из двух возможных типов семиозиса.

Однако, если в нехудожественной коммуникации дискретные и недискретные сообщения противопоставлены как две полярные тенденции передачи сообщений, то в искусстве мы наблюдаем их сложное структурное взаимодействие: так, в поэзии словесный текст, составленный из отдельных слов-знаков, начинает вести себя как неразделимый иконический знак-текст, а изобразительные искусства проявляют тенденцию к чуждой им повествовательности.

Особенно ярко эта тенденция проявляется в кинематографе.

Если выше мы присоединились к определению сущности кинематографа как рассказа с помощью картин, то сейчас следует внести уточнение: кино по самой своей сути - синтез двух повествовательных тенденций - изобразительной ("движущаяся живопись" и словесной. Слово представляет

собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент (существование немых: фильмов без титров или звуковых фильмов без диалога - вроде "Голого острова" Канэто Синдо - только подтверждает это, поскольку зритель постоянно ощущает здесь отсутствие речевого текста; слово дано в них как "минус-прием").

Синтез словесных и изобразительных знаков, как мы увидим, приводит к параллельному развитию в кинематографе двух типов повествования. Однако для нас сейчас интересно другое - взаимопроникновение кино двух принципиально отличных семиотических систем. Слова начинают вести себя как изображения. Так, в титрах немом кино значимым стилистическим признаком становится шрифт. Увеличение размера букв воспринимается как иконический знак, усиленный силой голоса.

С появлением звука графический словесный текст не исчезает. Не говоря уже о том, что и звуковые ленты почти никогда не обходятся без титров, хотя бы в форме заглавий фильма и перечней действующих лиц. В настоящее время устанавливается известная эквивалентность между титрами (графическим словом) и дикторской, заэкранной речью или иными формами речи, не связанной с говорением персонажей (например, внутренней речью).

Так, например, эпиграфы и вводные авторские тексты, которые и в звуковых фильмах традиционно давались титрами, с некоторых пор стали чаще вводиться в форме заэкранного дикторского слова. С другой стороны, можно назвать случаи, когда внутренний монолог воспроизводится титрами, нанесенными непосредственно на экран, как это делает при подтекстовке иностранных лент. Так, в "Замужней женщине" Ж. Л. Годара - фильме, художественные достоинства которого вызвали дискуссии, но изысканность семиотической игры бесспорна, - в сложную ткань сплетения словесных и изобразительных знаков входит и такой момент: героиня, сидя в кафе, слушает болтовню двух случайных посетительниц (она снята через их столик). При этом беседа девушек передается звуком, а мысли героини, - титрами, нанесенными непосредственно на кадр.

Но на примере этого же фильма можно проиллюстрировать другую, гораздо более значимую тенденцию: в "Замужней женщине" широко используются не только устные литературные цитаты, но и книги, журналы с надписями, которые составляют как бы ключи к пониманию содержания. Героиня держит в руках роман - значимо не только то, что это книга Эльзы Триоле (предполагается, что зритель знаком со всем другим ассоциаций, вызываемых этим произведением), но и издательство. Современная культура

словесна и включает многие вещи, предметы, как бы сделанные из слов: книги, газеты, журналы. Изображение этих Предметов - иконический знак, и слово входит в него в изобразительной функции.

Яркий пример этому - "451° по Фаренгейту" Трюффо по одноименному роману Рея Бредбери. Действие происходит в фантастическом тоталитарном государстве, правители которого объявили войну книгам (показательно, что борьба идет именно со словом - картины дозволены, одна из них даже висит в кабинете начальника "пожарной команды" - специализированных войск по сжиганию книг; дозволены и журналы-комиксы, составленные из картинок, и телевидение, показывающее, как полицейские насильственно стригут на улицах "длинноволосых" - протестующую молодежь в обществе, лишенном мысли). В фильме все время жгут книги - книги это предметы, и на экране мы видим горящие предметы. Но на переплетах книг - слова, и на экране горят слова, слова, слова. Целые костры пылающих слов. Название книги - слово - становится здесь одновременно и речевым, и изобразительным знаком. В фильме "Пепел и алмаз" А. Вайды само название - цитата из стихотворения Норвида. Текст его присутствует одновременно и как устное чтение (герой припоминает его - это одновременно и цитата из Норвида, и цитата из его юношеского, далекого, довоенного прошлого), и как полустершиеся слова на камне - снова предмет из мира культуры, предмет "со словами".

Но и звуковая, неграфическая речь может пропитываться "иконизмом", в частности, сближаясь по функции с музыкальным аккомпанементом к зримому тексту. Так, в грузинском фильме "Мольба" текст Важа Пшавела (в русской версии - в переводах Н. Заболоцкого), декламируемый то хором голосов, то одиночными чтецами, выступающими как "запевалы", создает завораживающий словесный аккомпанемент. В "Цвете граната" С. Параджанова (автору этих строк известен только первоначальный, армянский вариант фильма) многократное повторение одних и тех же слов за кадром также выполняет роль "слова в функции музыки".

Одновременно - и в гораздо большей мере - фотография (наиболее полный пример иконизма) в кинематографе приобретает свойства слова. К этому, в частности, сводилась значительная часть новаторских усилий С. Эйзенштейна. Употребление изображения как поэтического тропа: метафоры, метонимии (ставшие хрестоматийными кадры "богов" в "Октябре"), параллелизма между ораторами и струнными инструментами (там же), воспроизведение в зримых образах словесных каламбуров, игры слов - все это типичные проявления того, что изображение в кино получает не свойственные ему черты словесного знака. Монтажный кинематограф - и

здесь снова приходится сослаться на "Октябрь" как на классический пример – был кинематографом с установкой на специфический киноязык. И это сознательное строительство киноязыка производилось под прямым влиянием законов человеческой речи и опыта поэтической речи футуристов, в особенности - Маяковского. В знаменитом эпизоде, где Керенский поднимается по лестнице, чисто словесная игра двойным значением выражения "подниматься по лестнице" (прямой и переносный смысл) становится основой целой системы метафорических образов. Можно было бы показать прямую соотнесенность образности Эйзенштейна и метафоризма Маяковского (интересно, что у Маяковского метафора, как это неоднократно отмечалось, строится на внесении в словесную ткань принципа живописной, графической и киноизобразительности)^[12].

В разделах, посвященных монтажу, мы специально остановимся на связи этого фундаментального для кинематографа принципа со словесными приемами повествования.

Но как бы ни были, однако, значительны неизобразительные элементы фильма (слово, музыка), они играют все же подчиненную роль. Здесь можно привести параллель: живой устный рассказ, конечно, не представляет собой словесного текста в чистом виде. В него включаются иконические знаки - мимика, жест, а для повышенно эмоциональной или детской речи (равно, как и при разговоре с собеседником, недостаточно владеющим данным языком) - элементы театральной игры. Когда монолог разыгрывается - перед нами активное вторжение иконических знаков в речь. Нам приходилось с интересом наблюдать, как один известный актер в домашней беседе сначала высказывал мысль при помощи словесной фразы, а затем непроизвольно (ему казалось, что он просто повторяет то же самое второй раз) разыгрывал ее в жестах. Текст представлял типичную билингву, в которой одно и то же сообщение давалось на словесном и изобразительном языках. Но если живая речь синкретична по своей природе, то это не отменяет того, что в основе ее лежит словесная структура, доминирующий характер которой проявляется на более абстрактном уровне письменной речи.

В кинематографе, при всем живом синтетизме его элементов, господствует изобразительный язык фотографии. "Снимая" с единого синтетического целого фильма фотографический уровень, мы поступаем примерно так же, как лингвист, который изучает письменную речь, подменяя

^[12] См.: И. Газер. С. М. Эйзенштейн и В. В. Маяковский, "Quinquagenario", Тарту, 1972.

ею речевую деятельность вообще как объект изучения. На определенном этапе это не только возможно, но и необходимо.

ГЛАВА ПЯТАЯ. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Все, что в фильме принадлежит искусству, - имеет значение, несет ту или иную информацию. Сила воздействия кино - в разнообразии построенной, сложной организованной и предельно сконцентрированной информации, понимаемой в широком, винеровском смысле, как совокупность разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие - от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности. Именно изучение механизма этого воздействия составляет сущность и задачу семиотического подхода к фильму. Вне этой конечной цели наблюдения над теми или иными "художественными приемами" представляются занятием в достаточной мере неплодотворным.

Итак, все, что мы замечаем во время демонстрации фильма, все, что нас волнует, на нас действует, - имеет значение. Научиться понимать эти значения столь же необходимо, как для того, кто хочет понимать классический балет, симфоническую музыку или любое другое - в достаточной мере сложное и имеющее традицию - искусство, необходимо овладеть его системой значений.

Прежде всего, следует подчеркнуть, что не вся информация, которую мы черпаем из фильма, представляет собой киноинформацию. Фильм связан с реальным миром и не может быть понят вне безошибочного узнавания зрителем того, какие вещи в сфере действительности являются значением тех или иных сочетаний пятен света на экране.

В "Чапаеве" на экране мы видим пулемет "максим". Для человека той эпохи или той цивилизации, которой неизвестен такой предмет, кадр останется загадочным. Итак, кадр, прежде всего, несет нам информацию об определенном предмете. Но это еще не есть киноинформация: мы ее могли бы почерпнуть из нехудожественной фотографии пулемета или рядом других способов. Далее, пулемет - не только вещь, он вещь определенной эпохи и поэтому может выступать как знак эпохи. Достаточно нам показать этот кадр, чтобы мы сказали - целым не может быть фильм "Спартак" или "Овод". Лента несет и такую информацию. Однако, взятая сама по себе, изолированно, вне определенных смысловых сцеплений, порождаемых данным кинотекстом, она тоже не несет еще кинозначения. Продолжим рассуждение, рассмотрев кадр с тачанкой из того же фильма. Тачанка на экране - знак реального

предмета. Она же – знак очень конкретной исторической ситуации – гражданской войны в России 1917-1920 годов. Но, хотя мы знаем, что тачанка – соединение любого конного экипажа с пулеметом, появление ее на экране дает нам нечто новое. Мы видим пролетку – типично "мирный" экипаж – и стоящий на ней пулемет. Вещь, воспринимаемая как знак войны, и вещь, являющаяся для поколений, ездивших в пролетках и видевших их на мирных улицах Петербурга и Москвы, знаком совсем иных представлений, соединяются в едином и внутренне противоречивом зримом образе, который становится кинознаком особой войны – войны с перемешанным фронтом и тылом, с полуграмотными унтер-офицерами, командующими дивизиями и бьющими генералов. Именно монтаж двух внутренне конфликтующих зримых образов, которые вместе становятся иконическим знаком некоторого третьего понятия, совсем на них не распадающегося, автоматически делает этот образ носителем киноинформации. Кинозначение – значение, выраженное средствами киноязыка и невозможное вне его. Кинозначение возникает за счет своеобразного, только кинематографу присущего сцепления семиотических элементов.

Кинофильм принадлежит идеологической борьбе, Культуре, искусству своей эпохи. Этими сторонами он связан с многочисленными вне текста фильма лежащими сторонами жизни, и это порождает целый шлейф значений, которые и для историка, и для современника порой оказываются более существенными, чем собственно эстетические проблемы. Но для того, чтобы включиться во все эти внетекстовые связи и выполнить свою общественную функцию, фильм должен быть явлением киноискусства, то есть разговаривать со зрителем на киноязыке и нести ему информацию средствами кинематографа.

В основе киноязыка лежит наше зрительное восприятие мира^[13]. Однако в самом нашем зрении (вернее, в том знаково-культурном освоении мира, которое основывается на зрении) заложено различие между моделированием мира средствами неподвижных изобразительных искусств и кинематографа.

При превращении вещи в зрительный образ, который, будучи закреплен средствами какого-либо материала (материала живописи, графики, кино), становится знаком, наше дальнейшее восприятие этого знака подразумевает:

^[13] С этим связана необходимость (для понимания возможностей кинематографа) хотя бы элементарных знаний из области оптики и физиологии зрения. Для начального знакомства можно посоветовать книгу Е. М. Голодовского "Глаз и кино" (М., "Искусство", 1962).

1. Сопоставление зримого образа-икона и соответствующего явления или вещи в жизни. Вне этого невозможна практическая ориентация с помощью зрения.

2. Сопоставление зримого образа-икона с каким-либо другим таким же образом. На этом построены все неподвижные изобразительные искусства. Как только мы сделали рисунок (или же чертеж, фотографию и пр.), мы сопоставили объекту некоторое расположение линий, штрихов, цветовых пятен или неподвижных объемов. Другой объект также представлен линиями, штрихами и пр., но в ином расположении. Таким образом, то, что в жизни представляет взгляду просто другую вещь, отдельную сущность, при превращении в рисунок становится другой комбинацией тех же выразительных элементов. Это позволяет познавать (систематизировать, соотносить) разные сущности, выделяя в их изображениях элементы сходства и различия. Каждое изображение предстает не целостной, нерасторжимой сущностью, а некоторым набором структурно построенных дифференциальных признаков, легко поддающихся сопоставлению и противопоставлению^[14].

3. Сопоставление зримого образа-икона с ним самим в другую единицу времени. В этом случае образ также воспринимается как набор различительных признаков, но для сопоставления и противопоставления вариантов берутся не образы разных объектов, а изменение одного. Такой тип смысловых различия составляет основу киносемантики. Разумеется, все три типа различия видимого объективно присущи человеческому зрению.

ГЛАВА ШЕСТАЯ. ЛЕКСИКА КИНО

Весь механизм сопоставлений и различий, связывающий кинообразы в повествование, может быть охарактеризован как принадлежащий грамматике кинематографа. Вместе с тем, у кино есть и лексика - фотографии людей и предметов становятся знаками этих людей и предметов и выполняют функцию лексических единиц.

Однако между лексикой, построенной на словах естественного языка, и лексикой иконического языка - ряд различий. Одно из наиболее существенных

^[14] Соотнесение законов художественного видения мира и живописи давно занимает искусствоведов. Из многочисленных работ на эту тему хотелось бы выделить труды П. А. Флоренского (библиографию их см. в кн.: - Труды по знаковым системам, т. V. Ученые записки Тартуского государственного университета, Тарту, 1972), а также книгу: Wladislaw Strzeminski. Teoria Widzenia. Krakow, 1969.

для них сводится к следующему: слово естественного языка может означать и предмет, и группу предметов, и класс предметов любой степени абстракции, оно может принадлежать и языку, описывающему реальные объект и языку, описывающему описания, - метаязыку любого уровня. И "птица", и "ворона" - слова. Иконический знак обладает исконной конкретностью, видеть абстракцию нельзя. Поэтому выработка абстрактного языка (например, языка древнегреческой скульптуры) была для живописи или ваяния всегда и трудной задачей и большим достижением.

Фотография в этом отношении стоит в особом, а жалуй, наиболее трудном, положении: художник ее дает более высокую степень абстракции тем, что воспроизводит не все стороны объекта. Живопись классицизма разрабатывала специальные критерии того, что не следует изображать. Плакат, карикатура исключают большую часть признаков изображаемого объекта. Объектив фиксирует все. Создание языка второй ступени, языка абстракции на основе фотознаков возможно лишь как конфликт с их наиболее глубокой сущностью. Но именно поэтому образование более абстрактных знаков в кино может стать источником высокого художественного напряжения.

Отрыв кинознака от его непосредственно-вещественного значения и превращение его в знак более общего содержания, прежде всего достигается резко выраженной модальностью кадра: так, например, данные крупным планом предметы воспринимаются в кино как метафоры (в естественном языке они выступили бы как метонимия). Такую же роль играют искажающие съемки, например, резкое увеличение вытянутой к экрану руки. Советский кинематограф 1920-х годов открыл способность монтажных кадров превращать образы предметов в язык абстрактных понятий. "Октябрь" Эйзенштейна в этом отношении дал целую серию экспериментов.

Однако, если ракурсы, смещения, искаженная фотография поражают нас неожиданностью именно потому, что это фотография, то для изобразительного искусства как такового, например, графики, они предоставляют обычные и даже традиционные средства. Но у кинематографа есть - именно потому, что он рассказ - средство, обычное в словесном тексте и уникальное в мире изобразительной живописи. Это - повторение.

Повторение одного и того же предмета на экране создает некоторый ритмический ряд, и знак предмета начинает отделяться от своего видимого обозначаемого. Если естественная форма предмета имеет направленность или отмечена по признакам "замкнутость/открытость", "свет/темнота", то

повторяемость приглушает вещественные значения и подчеркивает отвлеченные - логические или ассоциативные.

Таковы лестницы и коридоры в "В прошлом году в Мариенбаде", коридоры и комнаты в "Процессе" О. Уэллеса, противопоставление комнат и самолетов в "Нежной коже" Трюффо или хрестоматийный пример лестницы в одесском порту и пушек в "Броненосце Потемкине". Повторяющиеся вещи в кино приобретают "выражение лица", которое может делаться более значимым, чем сама вещь. Однако центральное место в мире "слов" кинематографа занимают образы человека. Образ человека входит в искусство кино как целый мир сложных культурных знаков. На одном полюсе здесь находится свойственный различным культурам символизм человеческого тела (символизм глаз, лица, рта, рук и пр.), на другом - проблема игры актера как средства общения со зрителем и определенной знаковой коммуникации.

Семиотика жеста, мимики составляет, однако, особую проблему, которая соприкасается с нашей темой, но должна рассматриваться отдельно. Особое значение для превращения фотографических образов предметов в кинознаки имеет возможное широко изменять в ходе киноповествования "точка зрения" зрителя^[15]. В искусстве нового времени точка зрения текста подвижна в словесных (особенно романских) произведениях и относительно стабильна в живописи и театре. В кино (и в этом проявляется его природа как повествовательного жанра) точка зрения как принцип построения текста однотипна не живописи, театру или фотографии, а роману. При этом, если словесный диалог в кино параллелен диалогу же в романе или драме и в этом смысле менее специфичен, то адекватом авторского повествования в романе в кинематографе будет образуемый цепью кадров кинематографический рассказ.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ. МОНТАЖ

Монтаж - одно из наиболее хорошо изученных и, одновременно, вызывающих острые полемические столкновения средств кинематографа. С. Эйзенштейн – один из основоположников и пропагандистов теории и практики монтажного кино – утверждал: "Кинематография - это прежде всего монтаж"^[16].

^[15] О проблеме "точки зрения" см.: Б. А. Успенский. Поэтика композиции. М., "Искусство", 1970.

^[16] С. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, т. 2, стр. 283.

Стремясь проследить монтаж на всем протяжении истории кинематографа. С. Эйзенштейн наметил и концепцию трех Исторических этапов эволюции монтажа:

"Для однотоочечного кино - это оказывается пластической композицией.

Для многотоочечного кино - это оказывается монтажной композицией.

Для тонфильма - это оказывается музыкальной композицией.

Это положение одновременно раскрывает по-новому осмысление вопроса монтажа. "Истоки" монтажа лежат в пластической композиции. "Будущее" монтажа лежит в музыкальной композиции. Закономерности через все три этапа едины.

"Роль" монтажа в пластическом построении играет сочетание композиционного обобщения по изображению с самим изображением, осмысленное "соразмещение" в композиции и обобщенный "контур" изображения.

Монтаж играет роль обобщения во втором этапе.

"Роль" монтажа в тонфильме лежит в основном во внутренней синхронизации изображения и звука"^[17].

Однако "монтажное кино" имело и имеет и многочисленных противников.

Из значительного числа теоретиков, не признающих в нем универсальной формулы киноязыка, сошлемся хотя бы на Анри Базена, считавшего, что уже на стадии немого кинематографа имели место две противоположные тенденции: "Одна из них представлена режиссерами, которые верят образность, другая - теми, кто верит в реальность"^[18]. Смысл этого разделения - в противопоставлении кинематографа, в котором режиссер обладает "целым арсеналом средств, чтобы навязывать зрителю свою интерпретацию изображаемого события", кинематографа, в котором "смысл не заключен в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции", то есть кинематографа-интерпретации, - другому типу, который

^[17] Там же, стр. 331-332.

^[18] Воззрения Базена изложены в широко известной четырехтомной работе: Andre Barin. Qu'est-ce que le cinema?, vol. I-IV. Русский перевод статьи "Эволюция киноязыка", опубликован в т. 1 (1958), напечатан в сб. "Сюжет в кино", вып. 5, М.: "Искусство", 1965, по которому мы цитируем его; см. стр. 312.

стремится фиксировать, а не конструировать, в котором фотографируемый объект превалирует над истолкованием, а актер – над режиссером. В этом втором типе кинематографа монтаж не играет заметной роли, и Базен перечисляет мастеров немого кино, не уделявших ему большого места своей поэтике.

Именно эта вторая тенденция, по мнению А. Базена, исторически возобладала в звуковом кино и определяет во второй половине XX века пути этого искусства.

Прежде всего, попытаемся осмыслить понятие монтажа. Явление монтажа в том значении, которое придается этому термину в советской теоретической литературе (кроме названных выше работ, здесь уместно будет напомнить о статьях Б. Эйхенбаума "Проблемы киностилистики" и Ю. Тынянова "Об основах кино в сб. "Поэтика кино", М.-Л., 1927), составляет лишь частный случай одной из наиболее всеобщих закономерностей образования художественных значений - соположения (противопоставления и интеграции) разнородных элементов. Художественный ряд – последовательность структурных элементов в искусстве - строится иначе, чем нехудожественные структурные ряды.

Типовая последовательность нехудожественных структурных элементов строится следующим образом. Любая коммуникативная система может изучаться в двух аспектах: с точки зрения инвариантной структуры и как реализация структурных принципов этой системы с помощью некоторых материальных средств. Так, Ф. де Соссюр сначала предложил различать в естественных языках начала "языка" (системы структурных отношений) и "речи" (выражения этих отношений средствами языковой материи), а затем положил это же разделение в основу заложенной им семиологии – всеобщей теории знаковых систем. С этой точки зрения, как только та или иная последовательность элементов осознается нами как "правильная", то есть как только ей на уровне "языка" может быть сопоставлена некоторая структурная закономерность, она теряет неожиданность и может быть заранее предсказана. Поскольку по мере удлинения текста на него накладывается все больше структурных ограничений, количество возможностей для выбора следующего элемента будет неуклонно сужаться.

Следовательно, в любом правильно построенном тексте информационная нагрузка от начала к концу будет падать, а избыточность (возможность предсказания вероятности появления следующего элемента в линейном ряду сообщения) - расти. Необходимо подчеркнуть и другое.

Нехудожественная коммуникация подразумевает, что слушатель получает новое сообщение, но код, общий с отправителем, дан ему заранее. Если я читаю книгу на эстонском языке, то предполагается, что я могу почерпнуть из нее много различных сведений, но эстонский язык мне уже известен заранее (речь идет не об учебном чтении с целью усвоения языка, а о нормальной коммуникации). Говорящий и слушающий на родном языке владеют им в равной мере и настолько хорошо, что при обычном говорении перестают его замечать. Язык делается заметен, когда говорящий употребляет его необычно, индивидуально: ярко, образно, художественно - или плохо, грамматически неправильно, заикаясь или не выговаривая некоторых звуков. Нормальный же язык в силу своей правильности в обычной речи незаметен. Слушатель обращает внимание на то, что ему говорят, а не на то, как это делают, и извлекает информацию из сообщения - о языке он уже все знает и новой информации о его структуре не ждет и не получает.

Художественная последовательность строится иначе.

Высокая информационная насыщенность художественного текста достигается тем, что, благодаря сложным и не вполне понятным его внутренним механизмам, структурная закономерность не понижает в нем информационности^[19]. Художественная структура подавляет избыточность^[20]. Кроме того, участник акта художественной коммуникации получает информацию не только из сообщения, но и из языка, на котором с ним беседует искусство. Он похож на человека, который одновременно изучает и язык, на котором написана книга, и содержание этой книги. Поэтому в акте художественной коммуникации язык никогда не бывает незаметной, автоматизированной, заранее предсказуемой системой.

Следовательно, при художественном общении и язык эстетического контакта, и текст на этом языке на все" своем протяжении должны сохранять неожиданность. Но здесь возникает другая трудность: неожиданный – значит незакономерный (то, что закономерно, не может быть неожиданно; нельзя сказать, что после 5 марта неожиданно наступило 6-е или после зимы неожиданно наступила весна, - эти последовательности автоматичны, и сообщение о них никакой информации не несет), а незакономерное, несистемное не может быть передано - оно остается вне пределов знакового

^[19] См.: I. Fonagy. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung. "Poetics. Poetyka. Поэтика". Warszawa, 1961.

^[20] Об этом см. в кандидатской диссертации В. А. Зарецкого "Семантика и структура словесного художественного образа", 1965.

обмена. Таким образом, художественная коммуникация, по исходной предпосылке, создает противоречивый ситуацию. Текст должен быть закономерным и не закономерным, предсказуемым и непредсказуемым одновременно. Эмпирически это странное положение известно всем. Все знают, что поэзия оперирует речью, подчиняющейся всем правилам грамматики данного языка, к которым добавлены еще некоторые дополнительные правила: рифмы, размер, стилистика и пр.

Следовательно, поэтический текст более ограничен и менее свободен, чем непоэтический. Следовательно, он должен нести меньше информации. Следовательно, для приблизительно эквивалентной информации нехудожественного типа нужно меньше слов, чем для поэзии^[21].

Однако реально дело обстоит как раз наоборот: информативность художественного текста выше, и он всегда меньше по объему эквивалентного ему нехудожественного текста. Этот парадокс имеет фундаментальное значение, ибо именно на нем основывается то, что поэты называют "чудом искусства", а мы могли бы назвать его культурной необходимостью.

Из этого исходного противоречия художественный текст выходит двумя путями. Первый связан с тем, что один и тот же текст соотносится с двумя структурными нормами. То, что в тексте с позиции одних нормативов случайно, оказывается закономерно - с других. Противонаправленная избыточность двух различных систем, взаимно накладываясь, гасится, и текст сохраняет информативность на всем своем протяжении. Такой текст можно для наглядности уподобить некоторому сообщению, которое дешифруется на нескольких языках. Так, например, к одной из глав "Евгения Онегина" Пушкин поставил эпиграф из Горация "O, rus!" (что означает "O, деревня!") и сопоставил ему каламбурное прочтение "O, Русь!". Другой путь - соположение разнородных единиц, единиц различных систем. Это можно сопоставить с "макароническим" текстом, в котором на равных правах употребляются слова разных языков. В искусстве этот путь крайне распространен. Как только мы, овладев некоторой структурной закономерностью текста, настраиваемся на определенное ожидание и, казалось бы, можем предсказать следующий элемент, автор меняет тип закономерности (переходит на другой "язык") и ставит нас в необходимость заново конструировать структурные принципы организации текста.

^[21] Ср. известное положение теории информации: чем ограниченнее алфавит системы и чем больше помех (шума) в канале связи, тем пространнее должен быть текст, передающий некоторую константную величину информации.

Столкновение элементов разных систем (они должны быть и противоположны и сопоставимы, то есть на каком-то более абстрактном уровне - едины) - обычное средство образования художественных значений. На нем строятся семантические эффекты типа метафоры, стилистические и иные художественные смыслы.

Для того чтобы прояснить для читателя принцип соположения разнородных элементов, их конфликта и высшего единства, в результате чего каждый из элементов в контексте целого оказывается и неожиданным и закономерным, приведем пример из блестящей статьи чешского ученого Я. Мукаржовского, написанной около сорока лет тому назад.

Анализируя фильмы Чарли Чаплина, Мукаржовский указал, что в основе их лежит устойчивый, известный зрителю заранее и ожидаемый им тип-маска "Чарли". Константный грим и костюм, константные приемы актерской игры, типовые сюжетные ситуации и отнесенность к некоторому единому человеческому типу в действительности позволяют говорить о единстве этого образа, который может рассматриваться в качестве целостной художественной структуры.

Однако Мукаржовский обратил внимание на то, что единство образа не отменяет, а подразумевает его двойственность. Уже костюм Чарли двоится: верх его составляет элегантный котелок, манишка и бабочка, а низ - спадающие брюки и чудовищные, не по росту ботинки (распределение верха и низа, конечно, не случайно). Сочетание в костюме крайней элегантности (напомним, что маска Макса Линдера была построена на последовательной "монолитной" элегантности светского льва; Чаплин начинал творить, когда комический стереотип Линдера был привычен публике и входил в ее ожидание) и предельной оборванности, опущенности продолжалось и в жестах и мимике Чарли. Элегантные, безупречно светские движения, которыми Чарли приподнимает котелок или поправляет бабочку, сочетаются с жестами и мимикой бродяги Чарли - как бы два человека. И этим достигается неожиданный эффект. Казалось бы, перед нами - устойчивая маска, стереотипные ситуации, условные жесты. Следовательно, такой текст легче предугадать, чем сырую, "не сыгранную" серию последовательных фотографий нехудожественной реальности? Оказывается, нет. Различные закономерности, перекрещиваясь, создают необходимую неожиданность.

Именно в наименее подходящих ситуациях Чарли ведет себя как безупречный джентльмен. Черты светского человека проявляются в нем лишь только на экране создается контекст, в котором естественным выступает

поведение бродяги, жулика, вора. Но как только контекст требует норм элегантного поведения, Чарли оказывается маленьким бродягой в чужом костюме.

Так, сюжет классической "Золотой лихорадки" складывается из двух половин. В одной действует Чарли – маленький бродяга, в другой - Чарли - внезапно разбогатевший миллионер. Чарли-бродяга наделен безупречными манерами светского человека. Вершиной является сцена, когда искатели золота, голодающие зимой в горах, варят сапог. Раздвигая эту чудовищную пищу с помощью ножа и вилки, обсасывая гвоздики, как косточки, съедая шнурки, как спагетти, Чарли демонстрирует безупречность манер. Однако стоит ему сделаться миллионером, как перед нами оказывается человек в роскошной шубе или смокинге, который чешетса, набивает рот и чавкает, как бродяга.

Смысл такой игры в том, что герой в обоих случаях предстает перед нами как переодетый. В одном - это светский человек, переодетый бродягой, в другом - бродяга, переодетый человеком высшего общества. Каждая из сущностей переодетого диктует свои нормы поведения и свой тип ожидания со стороны зрителей. Соотношение "герой - костюм" порождает комические ситуации, но может быть источником и иных значений. В конце "Золотой лихорадки" Чарли-миллионер встречает на пароходе девушку, которая отвергла его любовь в поселке золотоискателей, а теперь путешествует в третьем классе среди бедняков-переселенцев. Она не узнает своего бывшего поклонника в блестящем пассажире. Но вот Чарли переодевается в старые лохмотья, и героиня узнает его. Теперь переодевание - факт сюжета, и поэтому оно исчезает из игры: Чарли в костюме бродяги ведет себя как бродяга, он обретает целостность поведения. Он - маленький загнанный человечек с наивными и нелепыми жестами, таким же его воспринимает и героиня, и таким она его любит. Однако зритель помнит, что герой переодет. Если комизм нелепости может строиться как соединение несоединимого, как механическое слепливание разного, то целостный, тем более трагический, образ подразумевает, что разные и антагонистические с одной точки зрения элементы - с другой, неожиданной, нахождение которой и составляет сущность художественного открытия, оказываются едиными.

Мукаржовский подчеркивает способ, которым Чаплин предостерегает зрителя от утраты ощущения единства образа. В "Огнях большого города" он ставит рядом с героем два персонажа, которые как бы "снимают" с единого, живого Чарли его противоположные лики: продавщица цветов - слепая, миллионер - пьян. Оба они воспринимают Чарли в разных его проекциях.

Продавщица считает его сказочным принцем, "видит" лишь "элегантного" Чарли и не узнает, обретая зрение, своего героя в реальном чаплиновском персонаже.

Пьяный пресыщенный миллионер ищет дружбы "простого человека", бродяги, но, протрезвев, не узнает Чарли, как и продавщица - прозрев. Чарли, окруженный трагическим непониманием, которого и любовь и дружба воспринимают лишь "частями", должен быть воспринят зрителем как нечто живое, целостное, единое.

Так создается поведение, которое одновременно представляет смесь двух противоположных типов поведения и единое, органичное - жизнь и судьбу одного человека. Этим достигается решение того парадокса высокой информативности искусства, о котором мы говорили выше.

Сделанные наблюдения касаются не только комического - они имеют непосредственное отношение к глубинным законам искусства. Так, герой романа Скотта Фицджеральда "Ночь нежна", объясняя киноактрисе Розмэри, что такое игра актера, говорит: "Необходимо сделать что-то, чего зрители не ожидают. Если им известно, что ваша героиня сильна, вы в эту минуту показываете ее слабой; если она слаба, вы ее показываете сильной. Вы должны выйти из образа - понятно вам?"

- Не вполне, - призналась Розмэри. - Как это - выйти из образа?

- Вы делаете то, чего публика не ожидала, пока вам не удастся снова приковать ее внимание к себе и только к себе. А дальше вы опять действуете в образе"^[22]. Здесь очень точно указано на ту игру ожиданием аудитории, то постоянное колебание между оживлением ожидания и его разрушением, которое составляет одну из основ неослабевающей информативности текста.

Примером подобной игры с выпадением из роли и вхождением в нее, как правило, является исполнительство Марчелло Матронеяни. Так, в фильме "Восемь с половиной" главный герой все время сопровождается различными проекциями его личности - появлением сцен детства, отражением его сущности в различных женщинах, снами, творчеством. Каждое из этих отражений не идентично другим (вернее, противоположно) и, одновременно, с ними отождествлено.

Предельно четко эта особенность проявилась в смелом режиссерском решении Ю. П. Любимова ("Театр на Таганке" в Москве) образа Маяковского в

^[22] Ф. Скотт Фицджеральд. Ночь нежна. М., 1971, стр. 352-353.

пьесе, посвященной поэту. Режиссер имел дело с персонажем, само имя которого задает зрителю определенные жесткие стереотипы ожидания, частично продиктованного создававшимися самим Маяковским нормами восприятия его поэтической личности, частично же определенного посмертной судьбой его наследия. Просто проиллюстрировать эти ожидаемые нормы было бы столь же художественно неубедительно, как и просто отбросить их. Режиссер пошел на эксперимент: он вывел на сцену пять Маяковских (ни один из них портретно не похож на поэта; самый "лирический" - бородат и заикается от смущения). Присутствуя на сцене одновременно, эти пять Маяковских ведут себя по-разному в одних местах действия и сомкнутым фронтом - в других. Умирают они не одновременно. Но именно потому, что мы все время знаем, что эти пять - один человек, их постепенный, свободный от внешних эффектов, уход потрясает зрителей.

Бертоне в "Генерале Делла Ровере" (исполнитель роли - В. Де Сика, режиссер - Р. Росселлини) - подонок. Он - человек, казалось бы. Дошедший до крайней степени падения: сутенер, спекулянт и игрок, он делается коллаборантом, сотрудничает с мелкими чиновниками из гестапо, вымогая деньги у их жертв. Но и на этой ступени падения в нем есть нечто, препятствующее зрителю с негодованием отвернуться от экрана. Герой обаятелен (мы чувствуем это с удивлением и вначале - даже с внутренним протестом). Он талантлив, артистичен, у него благородная внешность (не лишенная, впрочем, того подчеркнутого благородства, которое свойственно шулерам). Для искусства XIX века сочувствие герою, дошедшему до столь омерзительных форм нравственного падения, могло быть обусловлено лишь одним - ссылкой на то, что ответственность за поведение индивида падает не на него, а на социальные условия. Намек на такое решение имеется и в фильме: не случайно наиболее решительно осуждает Бертоне молодая сеньора Фассио - благородная патриотка, чей муж становится жертвой гестапо, и одновременно - аристократка, никогда не знавшая забот о хлебе насущном, для которой чашка "настоящего кофе", которую с такой гордостью предлагает ей Бертоне, - отвратительная бурда. При всей кощунственности самого сопоставления ее с Бертоне, - зрителю очевидно, что ее благородство никогда не подвергалось тем унижительным испытаниям, которые для него - основа каждодневного существования.

И все же то, что авторы фильма не хотят таким образом оправдать своего героя, видно хотя бы из того, что именно такое объяснение он сам услужливо предлагает зрителю. Когда шеф гестапо полковник Мюллер предлагает попавшему в безвыходное положение Бертоне разыграть роль героя

Сопrotивления генерала Делла Ровере и знакомит его с послужным списком последнего, у Бертоне вырывается завистливое восклицание: "Еще бы ему не сделать быструю карьеру! Женился на дочке пьемонтского генерала; его тетка, маркиза ди Баррино, умерла в двадцать восьмом году, сделав его своим единственным наследником; он подозревается в причастности к масонам; дядя его - кардинал ... Нет, мне просто смешно... А я пробивался сам, дорогой полковник. Я всем обязан только себе".

Вложив это объяснение в уста такого героя, авторы фильма явно отвергают подобный упрощенный ход, хотя как некоторая возможность объяснения он остается где-то на заднем плане. Установив и неприглядность настоящего облика героя, и его ответственность за собственное падение, авторы фильма вводят один - казалось бы, незначительный в общем развитии действия эпизод: Бер-тоне скрывается под ложным именем инженера Гримальди (или полковника Гримальди). Вместе с этим именем он, сам того не зная, присвоил себе важные преступления против немецких оккупационных властей - Гримальди разыскивается за помощь партизанам.

В глубине души симпатизирующий герою полковник Мюллер не без иронии спрашивает его: кем он предпочитает предстать перед судом - Бертоне или Гримальди? Герой не испытывает на этот счет никаких колебаний: как мелкий жулик Бертоне он рискует лишь тюремным заключением, а приближающееся окончание войны сулит амнистию, в роли же Гримальди ему гарантирован расстрел. Герой - мелкий жулик и предпочитает им оставаться. И, хотя это решение вполне естественно, оно даже разочаровывает шефа гестапо - он окончательно убеждается, что этому не лишенному обаяния ничтожеству чужды любые возвышенные порывы.

Так определен характер героя, которому все тот же Мюллер предлагает для спасения себя оказать услугу гестапо - разыграть роль якобы захваченного в плен (на самом деле - убитого) героя Сопrotивления генерала Делла Ровере, войти в сношение с подпольщиками и выдать их немцам. Бертоне оказывается в тюрьме в роли аристократа, профессионального военного, патриота и героя, которому даже враги вынуждены высказывать уважение.

Перед нами - подонок, играющий роль героя. Если бы этим дело и ограничилось, то оправдались бы представления в остальном полярно противоположных Мюллера и юной Фассио, которые убеждены, что понимают людей и имеют право их судить, а для зрителей вся вторая половина фильма стала бы излишней. Однако события разворачиваются вопреки всем, столь тщательно установленным, инерциям ожидания.

Дальнейшая судьба Бертоне - борьба между его сущностью мелкого жулика (но и артиста, в какой-то мере - ребенка, сохранившего в душе искры наивности и таланта) и принятой им на себя ролью. Пройдя все круги ада, бомбежки, ожидание смерти, находясь под облагораживающим воздействием принятой им на себя роли, он превращает маску в сущность, становится генералом Делла Ровере. Эта удивительная трансформация происходит на глазах у ошеломленного зрителя и совершается с бесспорной убедительностью. Герой добровольно идет на смерть, умирает, не выдав уже открывшихся ему подпольщиков, пишет предсмертную записку чужой жене и чужому сыну и - присвоив себе даже аристократические предрассудки своего alter ego – под дулами эсэсовских автоматов благословляет Италию и короля.

Не будем сейчас останавливаться на глубоко гуманной и сложной художественной идее фильма. Нас сейчас интересует более частный аспект - то чувство правды, которое возникает в зрителе в связи с тем, что актер, подчиненный одновременно двум заданным нормам поведения, в одной из них фатально вынужден "выходить из образа", чтобы "быть в образе" в другой. Эта осцилляция между двумя закономерностями создает необходимую непредсказуемость (информативность) в пределах каждой из них.

В качестве примера можно было бы сослаться еще на одно наблюдение: анализируя икону богородицы кисти Андрея Рублева, П. А. Флоренский заметил, что верхняя и нижняя части лица святой дают резко отличающиеся черты ее живописной характеристики.

Приведенные примеры заимствованы из комического и трагического, условного и бытового искусства и, как кажется, позволяют сделать вывод, что установление норм и выпадение из них, автоматизация и деавтоматизация составляют одну из глубинных закономерностей художественного текста. С особенной силой это проявляется в кинематографе.

Соположение разнородных элементов - широко применяемое в искусстве средство. Монтаж - частный его случай - может быть определен как соположение разнородных элементов киноязыка. Некоторые художественные стили ориентированы на острую конфликтность сталкиваемых элементов (так возникают метафорические стили в прозаическом повествовании или резкая противопоставленность персонажей на сюжетном уровне). Но какой бы мы стиль ни избрали - поражающий контрастами или производящий впечатление глубочайшей гармонии - в основе его механизма можно вскрыть соположение и противопоставленность элементов, ту внутреннюю неожиданность

конструкции, без которой текст был бы лишен художественной информации. Поэтому монтаж как факт киноязыка присущ и тому кинематографу, в котором он обнаженно лежит на поверхности и за которым закрепилось наименование "монтажного", и тому, в котором А. Базен не усматривает монтажа. Киноязык строится как механизм "рассказывания историй при помощи демонстрации движущихся картин" – он по природе повествователен. Но между киноповествованием и монтажом оказывается глубокая внутренняя связь.

Сопоставление элементов может быть двух родов: 1. Оба сопоставляемых элемента на семантическом или логическом уровнях отождествляются, про них можно сказать: "Это одно и то же". Однако представляя один и тот же денотат (объект, явление, вещь из мира внетекстовой действительности), они дают его в различных модусах; 2. Оба сопоставляемых элемента представляют различные денотаты в одинаковых модусах. Применительно к фактам языка, этой классификации будут соответствовать повторы одной и той же лексемы (слова) в различных грамматических категориях и повторы одной и той же грамматической категории в разных словах. Если представить заглавными буквами семантическое значение знака (его отношение к объекту), а строчными – грамматическое (его отношение к другим знакам), то мы получим следующие схемы:

Аа	Аа
Ав	Ва
Ас	Са

В первом случае, применительно к кинематографии, мы можем говорить о едином объекте фотографирования и смене места в кадре, освещения, ракурса или плана, во втором – об одинаковом месте, ракурсе, плане или освещении различных объектов. Примером первого будут кадры №№284-287, 291-292 в "Броненосце Потемкине" ("пушки"), второго – №№215, 218, 219 там же (студент, казак, учительница).

Однако художественный повтор отличается от нехудожественного тем, что отождествление или противопоставление дается здесь ценой некоторого – иногда очень значительного – усилия, в том числе и эмоционального.

Глубины смысла открываются в результате перестройки представлений – одинаковое оказывается различным и наоборот. Кроме того, формальное и содержательное (модус и объект), столь четко разделяемые в логике, в художественном тексте одновременно разделяются и меняются местами. Так,

рот, открытый в крике, сам по себе, не модус, а объект. Но при сопоставлении этих трех кадров он выступает как грамматический элемент, типа формального согласования однородных членов во фразе.

Примером структурного конфликта, который характерен для художественного повтора и делает его диалектически-сложным явлением, семантически значительно более емким, чем нехудожественный, могут быть знаменитые кадры "пробуждающегося льва" из "Броненосца Потемкина".

Каменный, лев приподымается, как живой. Неожиданность этого движения и, следовательно, его высокая значимость, связана с тем, что фотография не скрадывает, а подчеркивает его "мраморность", статуарность. Динамизм изображения вступает в конфликт со статикой объекта. Однако эффект этот достигается и другими средствами: зная, что перед нами статуя, мы не можем сомневаться, что кадры дают три различных объекта, сопоставленных по некоторым модусам (логическому - вхождению объекта в класс: статуи львов - и визуальным: освещению, единой траектории движения плана и др.). Если же это живой лев, то сфотографирован один объект с несовпадающими модусами (движение). То, что мы видим одновременно две различные вещи, причем функция объекта и модуса меняются, создает то семантико-эмоциональное напряжение, которое вызывает этот кусок ленты.

Выделяя в дальнейшем на кадре категории объекта и модуса, мы будем все время иметь в виду их относительность, тенденцию к взаимопереходу в художественном тексте.

Рассмотрим сначала одну единичную фотографию. В ленте ей будет соответствовать отдельный "кадрик". Уже здесь мы сталкиваемся с определенной композицией. Объекты соотносятся друг с другом, образуя некоторое значимое отношение, семантика которого не сводится к механической сумме значений отдельных объектов. Именно в этом смысле Эйзенштейн говорил о композиции кадра как о монтаже. Чаще всего мы будем иметь дело с различными объектами, сопоставленными по модусу, что делает именно его активным носителем значений. Так, в некоторых полотнах освещение делается более значимым элементом, чем изображение предметов. Выделяя модусы, связывающие фигуры и вещи внутри кадрика или противопоставляющие их, мы можем получить характеристику наиболее нагруженных значением элементов текста.

Однако на этом уровне мы еще будем иметь дело с тем же механизмом, что и в живописи или графике. Собственно кинематографический эффект возникает лишь с того момента, когда один кадрик сопоставляется с другим,

то есть на экране возникает рассказ. Рассказ может появиться в результате сопоставления цепочки кадров, фотографирующих различные объекты, и из цепочки, в которой один объект меняет модусы. Если учесть, что резкая смена плана приводит к тому, что на экране оказывается не предмет, а его часть, (а это, фактически, воспринимается как смена объекта), то можно сказать, что первый случай будет представлять на экране смену кадров, а второй - движение изображения внутри кадра. Монтажный эффект возникает в обоих случаях. Образование новых значений и на основе монтажа двух различных изображений на экране, и в результате смены разных состояний одного изображения представляет собой не статическое сообщение, а динамический нарративный (повествовательный) текст, который, когда он осуществляется средствами изображений, зримых иконических знаков, составляет сущность кино.

В этом смысле противопоставление А. Базена должно получить иной смысл - оно указывает на вполне реальный факт истории кинематографа, если имеет в виду ориентацию тех или иных художественных течений на воссоздание "живой жизни" или конструирование художественных концепций, на монтаж кусков ленты или съемку "большим куском" с ориентацией на актерскую игру. Однако полагать, что желание уклониться от режиссерского вмешательства представляет достижимую, причем столь простыми средствами, как декларация отказа от монтажа, цель, - конечно, значит так же упрощать вопрос, как и считать, что, ликвидируя склейку, мы уничтожаем принцип монтажа.

Склейка кусков ленты и интеграция их в высшее смысловое целое - наиболее явный и открытый вид монтажа. Именно он привел к тому, что монтаж был осознан художественно и теоретически осмыслен. Однако скрытые формы монтажа, при которых любое изображение сопоставляется с последующим во времени и это сопоставление порождает некоторый третий смысл, - явление не менее значимое в истории кино.

Наблюдение Базена касается не только реального, но и очень существенного факта из истории кино. Однако при осмыслении его необходимо иметь в виду следующее: то, что А. Базен представляет как две исконно противоположные и отдельные тенденции в конструировании фильма, каждая из которых имманентно замкнута в себе, на самом деле - два противопоставленных и антагонистических рычага единого механизма. Они работают только во взаимной борьбе и, следовательно, нуждаются друг в друге. Победа любой из этих тенденций, трактуемая как исчезновение другой, означала бы не торжество, а уничтожение победителя. История кино с его

периодической сменой ориентированности на "конструкцию" или на "фотографию жизни" - убедительное тому доказательство. В конкретной идейной и эстетической борьбе вокруг искусства та или иная концепция может связываться с определенными философскими или идеологическими воззрениями. Однако по своей природе она не исчерпывается этой связью.

Так, в литературе ориентированность той или иной идейной или художественной концепции на стихи или прозу не исключает того, что сами по себе поэзия и проза - формы жизни литературы и пригодны для выражения самых разнообразных идейных концепций.

Кинематограф для того, чтобы осознать себя как искусство, должен был начать с наиболее обнаженно условных форм киноязыка, самый перевод на который явлений жизни казался эстетическим открытием. Утрировка условности составляла неизбежную черту кинематографа, стремившегося оторваться от фотографии. Если делить, как это делает Базен, кинематограф на "условный" и "реальный" и связывать именно с монтажом границу между ними, то ускользнет из внимания другой аспект: в кинематографе 1920-х годов то направление, которое избегало острых монтажных решений и тяготело к "большим кускам" ленты, отличалось резкой условностью актерской игры. Монтажный же кинематограф тяготел к подбору типажей и, ориентируясь на хронику, стремился сблизить поведение актера на экране и в жизни. Таким образом, каждый из отмеченных Базеном видов кинематографа имел свой тип условности, и современный кинематограф не есть автоматическое продолжение одной из тенденций, а сложный их синтез. Не автоматическое отсечение какой-либо из двух противоположенных составляющих, а диалектическое их противоречие обуславливает эффективность механизма киновоздействия.

Показательно, что, когда и монтаж, и актерская игра достигли тех вершин жизнеподобия, которые свойственны периоду после второй мировой войны, одновременно возникла потребность в значительно более сложных и совершенных формах условности, самая сущность которых была бы связана с достижением реализма в кино.

Когда в целом ряде фильмов мы сталкиваемся с упорной тенденцией вынести на экран съемку фильма, перед нами - стремление наиболее правдоподобное и жизнеподобное представить как сыгранное. Мы поймем, что дело здесь в чем-то более глубоком, чем мода и стремление к эффектам, если вспомним об аналогичных тенденциях в наиболее реалистической

живописи. Приведем в качестве примера один из шедевров Веласкеса "Фрейлины".

Центральную часть полотна занимает с большой силой реализма написанная группа играющих девочек в придворных костюмах, придворных, карликов, собак (первоначально картина называлась "Семейство короля Филиппа IV"). Однако в левом углу расположен художник, пишущий картину. Перед ним полотно, которое мы видим с оборотной стороны. Но ведь художник на картине - сам Веласкес. Таким образом, то, что мы видим перед собой - картина Веласкеса - показана нам в углу самой себе с оборотной стороны.

Включение в полотно художника, внесение рисуемой им картины в срисовываемую действительность - такое же соединение предельно реального изображения с подчеркиванием, что это именно изображение, то есть условность, как и в "Восемь с половиной" или "Все на продажу".

Наконец, в глубине полотна мы видим стену, увешанную картинами, добавляющими к реальному пространству комнаты, переданному средствами живописи, условное пространство живописи, переданное средствами живописи же. И, наконец, в глубине картины - зеркало, в котором отражается то, что видит художник и что изображено на скрытой от нас поверхности его картины. Для нас, в данном случае, интересна не смелость, с которой Веласкес разрывает плоское пространство полотна, а стремление поменять субъект и объект местами, создав картину о картине^[23].

Аналогичным примером в реалистической прозе может быть "Рассказ об одном романе" М. Горького (1924 год) с демонстративным смешением "героев из жизни" и "из романа" в едином условном сюжете.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ. СТРУКТУРА КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ

Кинотекст может рассматриваться одновременно как дискретный, составленный из знаков, и недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту.

Киномонтаж также можно выделить двух родов: присоединение к кадру другого кадра и присоединение к кадру его же самого (с какими-либо модальными изменениями или без них: смену коротких динамических кадров сверхдлинным и неподвижным можно рассматривать как результат - во

^[23] См.: М. Foucault. Les mots et les choses. 1966, p. 318-319.

втором случае - монтажа, при котором к кадру присоединен он сам). Монтаж разных кадров активизирует смысловой стык, делает его основным носителем значений, монтаж однородных кадров делает стык незаметным, а смысловой переход - постепенным. Поэтому, хотя монтаж по своей природе предполагает дискретность, при демонстрации ленты с имманентным переходом кадра в кадр для зрителя дискретность скрадывается так же, как в живой речи скрадываются границы между структурными единицами.

Так возникает кинематограф, ориентированный на структуру действительности (ее "язык" по терминологии Соссюра) или же на ее непосредственно-эмпирическую данность ("речь", в той же терминологии).

Реально в тексте, конечно, присутствуют и "язык" и "речь" - дело идет лишь о некоторой режиссерской ориентации, при которой одна тенденция подчеркивается и сознательно выделяется на первый план, а вторая скрадывается.

На этой основе возникают два типа повествования. Наш строй мысли, наши привычные представления, многие из которых нам кажутся присущими самой природе человека, сформированы словесной культурой, культурой, в которой человеческая речь играет роль основополагающей коммуникативной системы. Агрессивно вторгаясь во все сферы семиозиса, она переформирует их по своему образу и подобию. Она словесна и нацелена на коммуникацию с другим индивидуумом. Несловесные или направленные на коммуникацию с самой собой системы в той или иной мере подавлены господствующим типом коммуникации. Поэтому, даже моделируя "рассказ при помощи картин", мы переносим на него схему словесного повествования. Тем более мы склонны забывать, что привычное повествование с помощью языка и слов - лишь один из двух возможных типов рассказа.

Первый воспроизводит словесный рассказ: он строится на прибавлении к единице текста еще одной единицы, затем следующей и получении, таким образом, повествовательной цепочки. Соединение цепочки различных кадров в осмысленную последовательность составляет рассказ.

Другой тип повествования - трансформация одного и того же кадра. Вспомним строчку Фета: "Ряд волшебных изменений милого лица". Цепь изменений лица - конечно, повествование. Но при этом происходит не объединение множества знаков в цепочках, а трансформация одного и того же знака. Напомним относящуюся к первым шагам киноленту фотофона Деммени: актер, произносящий слова "Я вас люблю".

Если на ленте изображение представлено как дискретная последовательность различных изображений, то для зрителя это - недискретное изменение одного. Если в первом случае повествовательность возникает за счет того, что рисунки используются как слова, то во втором возникает нарративность собственно изобразительного типа. Способность превращения иконического знака в повествовательный текст связана с наличием в нем некоторых подвижных элементов. Так, на приведенном далее рисунке можно выделить константные элементы, позволяющие сказать про все изображения: "Одно лицо", а при слитном их проецировании заставляющие воспринимать изображение как один кадр. Но есть и переменные (способные в пределах данного кадра меняться) элементы.

Для того чтобы разные кадры могли быть соединены в осмысленную цепочку, у них должен быть общий элемент какого-либо уровня: это может быть одно и то же изображение другим планом или два различных изображения с общим модусом. Совпадение может быть смысловым (свисток милиционера и свисток паровоза). Может повторяться деталь (шагающие по обломкам стекла ноги Марка и ноги Бориса по лужам в "Летят журавли" М. Калатозова), подчеркиваться единство направления действия (кадр выстрела сменяется кадром падения тела) и пр. Важно одно: при соединении различных кадров некоторый дифференцирующий элемент повторяется, а при трансформации кадра он становится основой для различения. В одном случае проявляется тенденция к резким семантическим сближениям, а в другом - к смысловому микроанализу, расщеплению.

Первый тип характерен для подчеркнуто монтажного кинематографа. Он выдвигает вперед проблему структуры мира и строится как система скачкообразных переходов от одного композиционного узла к другому.

Второй тип ориентирован на непрерывное повествование, имитирующее естественное течение жизни. В первом случае режиссер дает нам "грамматику жизни", предоставляя самим находить жизненные тексты, иллюстрирующие его модель. Во втором он дает нам тексты, предоставляя самим извлекать из них "грамматическую структуру". Однако, если исключить чисто экспериментальные ленты, речь может идти лишь о доминировании той или иной тенденции, поскольку это враги, нуждающиеся друг в друге.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ. СЮЖЕТ В КИНО

Все существующие в истории человеческой культуры тексты - художественные и нехудожественные - делятся на две группы: одна как бы

отвечает на вопрос "что это такое?" (или "как это устроено?"), а вторая - "как это случилось?" ("каким образом это произошло?"). Первые тексты мы будем называть бессюжетными, вторые сюжетными. С этой точки зрения, бессюжетные тексты утверждают некоторый порядок, регулярность, классификацию. Они будут вскрывать структуру жизни на каком-либо уровне ее организации - будь то учебник по квантовой механике, правила уличного движения, расписание поездов, описание иерархии богов античного Олимпа или атлас небесных светил. Эти тексты по своей природе статичны. Если же они описывают движения, то это движения регулярно и правильно повторяющиеся, всегда равные самим себе.

Сюжетные тексты всегда представляют собой "случай", происшествие (не случайно определение сюжетного текста "новелла" происходит от слова "новость") - до, чего до сих пор не бывало или же не должно было быть.

Сюжетный текст - борьба между некоторым порядком, классификацией, моделью мира и их нарушением. Один пласт такой структуры строится на невозможности нарушения, а другой - на невозможности ненарушения установленной системы. Поэтому ясен революционизирующий смысл сюжетных повествований и значение, которое построение этого типа приобретает для искусства.

Будучи по природе динамическим, диалектически сложным началом, сюжет в искусстве еще более усложняет собой структурную сущность произведения.

Сюжет - последовательность значимых элементов текста, динамически противопоставленных его классификационному строю. Структура мира предстает перед героем как система запретов, иерархия границ, переход через которые невозможен. Это может быть черта, отделяющая "дом" от "леса" в волшебной сказке, живых от мертвых в мифе, мир Монтеки и мир Капулетти, знать и простолюдин, богатство и нищета. Герои, закрепленные за каким-либо из этих миров, в сюжетном отношении неподвижны. Им противостоит (чаще всего - один) динамический герой, обладающий способностью преодолевать границу, пересечение которой для остальных героев невыносимо: живой, он спускается в царство теней, простолюдин - влюбляется в дворянку, бедняк - добивается богатства.

Именно пересечений границы запрета составляет значимый элемент в поведении персонажа, то есть событие. Поскольку разделение сюжетного пространства на две части одной границей является лишь наиболее элементарным видом членения (гораздо чаще мы имеем дело с иерархией

запретов разной значимости и ценности), то и пересечение границ-запретов, как правило, будет реализовываться не как однократный акт - событие, а в виде цепочки событий - сюжета.

Однако художественный сюжет движется в поле не одной, а, минимум, двух так или иначе соотнесенных (часто антитетически) иерархий запретов. Это придает сюжетной структуре характер смыслового мерцания: одни и те же эпизоды оказываются композиционно не равными самим себе, то выступая в качестве сюжетных событий с определенным значением, то приобретая иную семантику, то, вообще, теряя качество события. Поэтому, если нехудожественный сюжет однолинеен и графически может быть изображен в виде траектории движущейся точки, то художественный – переплетение линий, получающих смысл лишь в сложном динамическом контексте.

Сюжетный текст обязательно представляет собой повествование. Повествование, рассказывание всегда, в отличие от системы, представляет собой действие. При этом, если в системе активизируются парадигматические отношения, то в повествовании на первый план выступает синтагматика. Связь между элементами, построение на основе этой связи структурной цепочки, образующей текст, составляет основу всякого повествования. Однако именно синтагматический аспект раскрывает наиболее глубинные различия между художественным и нехудожественным повествованием.

Повествовательный нехудожественный текст может быть рассмотрен как иерархия синтагматических структур. Закономерности последовательности фонем, морфо-грамматических элементов, частей предложения, предложений и сверхфразовых единств могут быть рассмотрены для каждого случая отдельно как вполне самостоятельная проблема. При этом каждый уровень имеет вполне самостоятельную имманентную организацию. Одновременно каждый низший уровень по отношению к следующему за ним более высокому будет выглядеть как формальный, а этот более высокий выступит в качестве его содержания. Так, если мы рассматриваем уровень последовательности морфем в тексте, фонемная структура будет выступать перед нами как чисто формальное построение, содержанием которого окажется развертывание грамматически значимых элементов. Для сюжетного построения нехудожественного типа вся сумма фонологических, грамматических, лексических и синтаксических (в пределах предложения) упорядоченностей оказывается формальной. В качестве содержательного, то есть значимого, выступает последовательность сообщений на фразовом и суперфразовом уровне.

Как только мы переходим к художественному повествованию, все эти закономерности оказываются смещенными.

Дело в том, что в нехудожественном повествовании организация планов выражения и содержания строится так, что первый подвергается предельной автоматизации: он не несет информации, представляя собой выполнение заранее известных закономерностей. Предполагается, что слушающий рассказ на русском языке, получая информацию об определенных событиях, о самом языке никакой информации не получает. Язык сообщения дан обоим участникам коммуникации заранее. Пользование им настолько автоматизировано, что, при правильном употреблении языка, он делается абсолютно незаметным, "прозрачным" для информации.

Между тем в художественном сообщении самый язык несет информацию. Выбор того или иного вида организации текста оказывается непосредственно значимым для всего объема передаваемой информации.

В связи с этим установка на художественность сообщения будет создавать заведомо противоречивую ситуацию: с одной стороны, на текст накладываются дополнительные по отношению к нормам языка ограничения: ритмические, рифменные и многочисленные другие. Однако, если бы все эти структурные инерции, заданные уже в начале текста, неукоснительно реализовывались на всем его протяжении, художественное построение стало бы насквозь автоматизированным и не смогло бы быть носителем информации.

Для того чтобы этого не произошло, художественный текст строится как взаимодействие противонаправленных структур, из которых одни выполняют автоматизирующую функцию, вводя ряды ритмических упорядоченностей, а другие - деавтоматизируют структуру, нарушая инерцию ожидания и обеспечивая системе высокую непредсказуемость.

На уровне повествования это проявляется в том, что если синтагматика нехудожественного текста - это последовательность однородных элементов, то синтагматика художественного - последовательность разнородных элементов. Композиция художественного текста строится как последовательность функционально разнородных элементов, как последовательность структурных доминант разных уровней.

Представим себе, что, анализируя ту или иную киноленту, мы можем составить структурное описание величины планов, показав композиционную организованность их смены. Ту же работу мы можем сделать относительно

последовательности ракурсов, замедленности и ускоренности кадров, структуры персонажей, системы звукового сопровождения и т. п.

Однако в реальном функционировании текста куски, снятые укрупненным планом, будут сменяться не только противоположными, но и такими, где основным носителем значения будет ракурс. Но и план в этот момент не исчезнет, а останется как почти неощутимый художественный фон^[24].

Художественный текст говорит с нами не одним голосом, а как сложнополифонический построенный хор. Сложно организованные частные системы пересекаются, образуя последовательность семантически доминантных моментов.

Если в нехудожественном повествовании языковые последовательности к сюжету отношения не имеют - эти два пласта организуются совершенно имманентными структурами, то в искусстве элемент, принадлежащий нарративному языку, и элемент высшего композиционного уровня могут быть соположены в единую последовательность, образуя единый монтажный эффект. Так, в кинематографе целое событие и незначительная, но снятая крупным планом деталь могут быть соположены как равноправные монтажные элементы.

Киноповествование - это, прежде всего, повествование. И, хотя это может показаться парадоксальным, именно потому, что рассказ в данном случае строится не из слов, а из последовательности иконических знаков, в нем наиболее ярко обнаруживаются некоторые глубинные закономерности всякого нарративного текста. Думается, что многие, столь волнующие сейчас лингвистов, вопросы общей теории сверхфразовых структур значительно прояснились бы, если отвлечься от представления о словесном рассказе как единственно возможном и обратиться к теоретическому осмыслению нарративного опыта кинематографа.

Однако киноповествование - это повествование средствами кино. Поэтому в нем отражаются не только общие законы всякого рассказывания, но и специфические черты, присущие именно повествованию средствами кино.

Синтагматическое построение - соединение хотя бы двух элементов в цепочку. Таким образом, для того, чтобы оно могло реализоваться, необходимо наличие хотя бы двух элементов и механизма их соединения.

^[24] Подробнее см. Ю.Лотман. Структура художественного текста. М., "Искусство", 1970.

Если мы видим на псковской иконе XV века "Усекновение главы св. Иоанна Предтечи"^[25] где в центре изображен святой в момент, когда ему срубают голову, а в правом нижнем углу иконы голова лежит уже отрубленная или когда на иллюстрациях Сандро Боттичелли к "Божественной комедии" Данте фигуры самого поэта и его путеводителя Вергилия повторяются несколько раз по оси их движения на одном и том же рисунке, то, очевидно, что перед нами, в пределах одного рисунка, - два последовательно соединенных момента.

Но для того, чтобы два элемента могли быть соединены, они должны существовать как отдельные. Поэтому вопрос о сегментации текста, членении его на отрезки - один из наиболее существенных при построении повествовательного произведения. В этом смысле язык с его исконной дискретностью, оказывается значительно более выгодным материалом, чем рисунок. Не случайно словесный текст исторически оказался более удобным для повествования, чем изобразительные искусства.

Кинематограф, в этом отношении, занимает особое место: иконизм изобразительных искусств, создающий ряд существенных преимуществ с точки зрения наглядности моделирования, он соединяет с исконной дискретностью материала (изображение сегментируется на кадры), что делает повествовательную форму глубоко органичной. Повествование в картине или скульптуре - всегда преодоление типовой структуры. В литературе или кинематографе такую же роль играет отказ от повествования. Что же касается музыки, то она, в силу чистой синтагматичности своего устройства, может моделировать, ориентируясь на изображение, картину, синхронный, недискретный образ мира, а, имитируя речевую структуру, - повествование.

Таким образом, в современной киноленте одновременно наличествуют три типа повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое). Между ними могут возникать взаимоотношения большой сложности. При этом если один из видов повествования представлен значимым отсутствием (например, фильм без музыкального сопровождения), то это не упрощает, а еще более усложняет конструкцию значений.

Следует отметить, что последовательность значимых кусков текста может создавать повествовательную структуру высшего уровня, на котором значимые отрезки изобразительного и словесного или музыкального текста

^[25] См.: Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1956, стр. 53.

будут сочленяться не как разные уровни одного момента, а как последовательность моментов, то есть повествование.

Если к этому прибавить, что в повествование все время втягиваются последовательности разнообразных внетекстовых ассоциаций общественно-политического, исторического, культурного плана в виде разнообразных цитат (например, ренессансная фреска в "Июльском дожде" выполняет роль эпиграфа-цитаты, музыкальное сопровождение в этом фильме все время играет роль "чужой речи", по терминологии М. М. Бахтина, отсылая зрителя к широкому миру разнообразных культурных и исторических явлений). Так возникает повествование на высшем уровне как монтаж разнообразных культурных моделей, независимо от того, какими кинематографическими средствами они реализуются в ленте. Примером опыта такого монтажа культурных комплексов, возможно, более интересного по замыслу, чем по исполнению, может служить та же "Замужняя женщина".

Невозможность в пределах брошюры осмыслить всю эту проблему заставляет сузить аспект: мы будем рассматривать не всю совокупность повествовательных элементов, составляющих современный звуковой цветной фильм, а собственно изобразительный, фотографический аспект.

Если ограничить задачу таким образом, то нарративные элементы распределятся по четырем уровням, причем это будут те же четыре уровня, что и во всякой общей модели повествования^[26].

Соединение значимых элементов в цепочку может быть, в принципе, двух родов. Во-первых, речь может идти о присоединении функционально-однотипных элементов, во-вторых, - об интеграции элементов, несущих различные структурные функции. В каждом из этих случаев будет наличествовать специфический тип связи (в одном - примыкание равноправных элементов, в другом - отношение доминанции, обусловленности; очевидно, что меняться будет и интенсивность связи: в первом случае элементы относительно независимы, доминанция подразумевает спаянность). Другой существенный признак - наличие или отсутствие границы цепочки: интеграционная связь подразумевает ограниченность синтагматической единицы, присоединительная кумулятивная связь дает безграничную цепочку.

^[26] Поэтому мы полагаем, что киноповествование представляй собой идеальный текст для построения общей теории синтагматики, в отличие, например, от П. Гартмана, который рассматривает синтаксис в музыке, орнаменте, формальных и естественных языках, в поэзии, но не привлекает кино. (Peeter Hartmann. Syntax und Bedeutung. Assen, 1964).

Признак распада текста на равноценные самостоятельные единицы или склеивания их в результат функциональной специализации каждой из них в органически целостные синтагмы позволяет выделить в конкретные уровни в построении текста.

Первый уровень - соединение мельчайших самостоятельных единиц, при котором семантическое значение еще не присуще каждой единице в отдельности; а возникает именно в процессе их склеивания. В естественном языке на этом уровне располагаются цепочки фонем. В кинематографе это монтаж кадров^[27].

Второй уровень - элементарное синтагматическое целое. Применительно к естественному языку он интерпретируется как уровень предложения, хотя в определенных случаях может реализовываться и как слово^[28].

На кинематографическом уровне это кинематографическая фраза – законченная синтагма, отличающаяся внутренним единством, отграниченная с двух концов структурными паузами. В качестве характерных признаков такой единицы можно указать не только внутреннюю замкнутость и заключенность между двумя границами-паузами, но и то, что наличие границ вытекает из самой природы внутренней ее организации. Она не может репродуцировать себя без конца, как это свойственно кумулятивным цепочкам. Внутренняя структура фразовой единицы или односоставна, когда один элемент является одновременно и универсальным множеством всех элементов, будучи равнозначен высказыванию, или двусоставна. В этом случае между элементами возникает отношение предикации, подразумевающее их качественное различие, причем один из элементов интерпретируется как логический субъект, а другой - как предикат. Такое отношение в киноленте могут получить лишь элементы, осмысленные на семантическом уровне.

Второй уровень - всегда синтагматика значимых единиц.

^[27] Сознательно огрубляя вопрос, мы, в данном случае, исходя из того, что отдельный кадр, подлежа семантической интерпретации, еще не есть объект синтаксического анализа. Внутрикадровая синтагматика и синтактика - специальная проблема, значительно более близкая к аналогичным аспектам неподвижных изобразительных моделей: картины, фотографии, чем к повествовательным жанрам. В настоящей работе мы ее не рассматриваем, что не снимает, однако, ее большого значения в общей проблеме художественной структуры фильма.

^[28] При сопоставлении предложенной схемы с принятыми в лингвистике, делается очевидно, что "морфемы" и "слова" при синтагматическом анализе, собственно говоря, уровнями не являются. Этим единицам может соответствовать несколько уровней.

Третий уровень - соединение фразовых единств в цепочки фраз. Хотя исследования последних лет^[29] показали структурную организованность сверхфразовых единств текста, последовательность фраз организована принципиально иначе, чем фраза: она состоит из равноправных элементов (фразы относительно друг друга выступают как функционально равноценные), понятие границы не заложено в ее структуре, и увеличение путем присоединения новых элементов практически может быть безграничным. Тип структурной организации делает третий уровень параллельным первому.

Четвертый уровень - уровень сюжета. Он не является автоматическим обобщением третьего, поскольку один и тот же сюжет может быть развернут с помощью разного количества фраз. Но сюжетный уровень строится по типу второго, фразового. Текст членится на специализированные в структурном отношении сегменты, которые, в отличие от элементов первого и третьего и подобно элементам второго уровня, имеют непосредственно семантический характер. Соединение этих элементов образует фразу второго уровня - сюжет всегда строится по принципу фразы. Не случайно, высказывания: "Он был убит", - или: "Она бежала с гусаром", - могут быть интерпретированы как относящиеся и ко второму уровню (одна из фраз в тексте) и к четвертому - сюжет текста.

Рассмотрение синтагматики фильма в свете предложенной модели построения нарративного текста позволяет обнаружить, что первый и третий уровни более принадлежат плану выражения, а второй и четвертый – плану содержания (нужно ли оговаривать, что "содержание" здесь понимается в лингвистическом, а не в принятом в эстетике значении термина и что язык в искусстве всегда категория содержательная?). Применительно к анализу киноповествования это будет означать, что первый и третий уровни несут основную нагрузку собственно кинематографической нарративности, в то время как второй и четвертый однотипны с "литературностью" и шире – с повествовательностью в общекультурном смысле. Так, эпизод и сюжет можно пересказать словами, сцепление кадров или эпизодов - монтаж – легче показать или описать средствами научного метаязыка. Конечно, это противопоставление условно, поскольку искусство устанавливает законы чаще всего для того, чтобы сделать значимым их нарушение^[30].

[29] См.: Е.Падучева. О структуре абзаца. - Труды по знаковым системам. II. Ученые записки ТГУ, вып. 181, Тарту, 1965; И. Сеебо. Об изучении структуры связного текста. - Лингвистические исследования по общей и славянской типологии. М., "Наука", 1966.

[30] Следующим за кадром сегментом кинотекста является кинофраза. Если элементы кинофразы (кадры) связаны между собой разнообразными функциональными связями, то граница

Последнее замечание подводит нас к еще одной проблеме. Не всякий уровень или элемент, наличествующий в системе, присутствует в тексте. Присутствие в системе при отсутствии в тексте воспринимается как значимое отсутствие. Это следует помнить при решении так называемой проблемы бессюжетности. Бессюжетность там, где структура зрительского ожидания включает сюжет, не есть отсутствие, сюжета, а представляет собой негативную его реализацию, художественно активное напряжение между системой и текстом. Спор о том, что лучше - острый сюжет или его отсутствие - беспредметен в такой же мере, в какой он беспредметен относительно любого художественного принципа. Оценке подлежит не тот или иной структурный момент (и тем более "прием"), а функциональное отношение его к художественной целостности текста и создаваемому автором художественному образу мира.

Итак, мы получили для структуры повествовательного кинотекста четыре уровня, два из которых можно определить как монтажные, а два – как фразовые. Теория монтажного построения киноповествования принадлежит к наиболее разработанным аспектам науки о кинематографе^[31].

Мы уже отмечали, что сюжетный уровень более "литературен", чем монтажные. Однако есть ли специфика у киносюжета? Развивается ли сюжет в кино иначе, чем определяемый при пересказе теми же словами некинематографический сюжет?

Мы уже отмечали, что в основе всякого сюжета лежит событие, некоторый случай, противоречащий какой-либо из основных классификационных закономерностей текста или нашего сознания вообще.

кинофразы просто примыкает к следующей, образуя ощущение паузы. Примыкание кинофраз образует повествование, а их функциональная организация - сюжет.

^[31] Кроме общеизвестных работ С. М. Эйзенштейна, для нас, в данной связи, особенно важна статья Ю. Н. Тынянова "Об основах кино", давшая классическое определение связи монтажа и повествования: "Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собой. Эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но еще и в гораздо большей степени - стилового". (Сб. "Поэтика кино". М.-Л., Кинопечать, 1927, стр. 73). Ср. в статье Е. Падучевой: "Очень часто законы сочетаемости единиц в тексте можно свести к необходимости повторения каких-то составных частей этих единиц. Так, формальная структура стиха основана (в частности) на повторении сходно звучащих слогов; согласование существительного с прилагательным - на одинаковом значении признаков рода, числа и падежа. Связанность текста в абзаце основана в значительной мере на повторении одинаковых семантических сегментов" (Е. Падучева. О структуре абзаца, стр. 285.).

Сообщение "Иван ходит по полу" в бытовой ситуации не представляет собой свернутого сюжета, а "Иван ходит по стене" или "Иван ходит по потолку" - представляет. Однако существенно не изолированное и абстрактное понятие события, а его соотнесение с окружающими его контекстными структурами: рассказ о канатном плясуне, не ходящем по канату, столь же содержателен в сюжетном отношении, что и сообщение об обычном человеке, пробежавшем по канату. Новелла об артисте цирка, сломавшем ногу и не выступающем на арене, будет столь же сюжетна, как и рассказ о молодой девушке, случайно попавшей на съемочную площадку и вдруг сделавшейся кинозвездой, хотя в одном случае событие будет заключаться в том, что определенное действие не совершается, а в другом - совершается.

Художественный текст живет в поле двойного напряжения: с одной стороны, он проецируется на некоторые типовые ожидания последовательностей элементов в тексте, с другой - на такое же ожидание в жизни. Герой волшебной сказки с помощью чудесного средства совершает невозможный подвиг. Это событие вполне согласуется с нашим понятием "сюжет волшебной сказки", но резко расходится с нашим представлением о нормах житейского опыта. "Естественное" в одном ряду, сюжетное событие оказывается "странным" в другом. Герой чеховской драмы не совершает "необычных" поступков, ведет на сцене обычную и обыденную жизнь. Это вполне согласуется с нашим понятием "так бывает", но резко расходится с представлением о законах театрального зрелища. Совпадение с одним рядом закономерностей художественно активно при расхождении с другим.

Однако в зависимости от того, к какому из этих рядов тяготеет текст, возникает различный эстетический эффект. Кинематограф как искусство совершенно иначе, чем литература, относится к проблеме достоверности. Известно изречение Козьмы Пруткова: "Если на клетке слона прочтешь надпись: "буйвол", - не верь глазам своим"^[32].

Комизм афоризма основывается на абсурдном предположении, что отношение слова и обозначаемого им предмета более истонно и незыблемо, чем этого же предмета и его зримого облика. Из этого делается вывод, что надпись не может быть ошибочна - не верить следует глазам. Как известно, имеет место прямо противоположное: отношение "слово - вещь" воспринимается как условное, поэтому допускается, что слово может быть и истинным, и ложным. Отношение "вещь - ее зримый облик" (ибо фотография, в отличие от рисунка, воспринимается не как иконический знак вещи, а как

^[32] Козьма Прутков. Избранные произведения. Л., "Советский писатель", 1951, стр. 146.

она сама, ее видимый облик) естественно считать настолько органичным, что никакое искажение здесь не может подразумеваться. Таким образом, представление об истинности повествования, недопустимость самой мысли о его "выдуманности" лежит в основе кинорассказа. Это всегда придает, между прочим, интересу к кинематографу, то в большей, то в меньшей степени, сходство с тем интересом, который вызывают у зрителей уличные катастрофы, происшествия, несчастные случаи, то есть сюжеты, порожденные самой жизнью, - нарушения устойчивых закономерностей в самой реальности, а не в ее художественном образе.

То, что кино вызывает у зрителя такое ощущение достоверности, которое совершенно недоступно никаким другим искусствам и может равняться лишь с переживаниями, вызываемыми непосредственными жизненными впечатлениями, - бесспорно. Очевидна и выгода этого для силы художественного впечатления. Менее привлекает обычно внимание другая сторона вопроса: трудности, которые создаются этими же свойствами на пути искусства.

Если ограничиться проблемами, связанными с сюжетом, то станет необходимо в этой же связи подчеркнуть зависимость сюжетности от способности повествователя менять определенные элементы своего рассказа по своему усмотрению. Именно потому, что сюжетное событие - нарушение конструкции мира, оно может произойти или не произойти (предполагается, что оно происходит редко или однократно) и произойти несколькими способами. В случае если описываемое происшествие происходит всегда или даже достаточно часто, оно принадлежит уже самой конструкции мира, и повествование теряет сюжетность. Не случайно, сюжетность зарождается в жанрах, где герой получает условную, значительно большую, чем в реальной жизни, свободу относительно обстоятельств - в путешествиях, фантастике и детективе. Возможность героя перемещаться - в пространстве, (относительно определенных мест и ландшафтов), в социальном мире - относительно определенного общественного окружения и общественных условий, морально - относительно прошлых состояний его собственного характера и т.д.- является непременным условием сюжетности. Киногерой, такой, каким его дает материал движущейся съемки, а не усилия киноискусства, как ни странно, отличается неподвижностью. Он закреплен в материале автоматизмом отношения "объект - пленка". Возникающая при этом истинность убивает сюжетность. Для того чтобы кинематограф стал сюжетным, должно было возникнуть умение освобождать поведение героя от автоматизма зависимости его от поведения фотографируемого объекта. Если монтаж и

передвижение камеры породили киноязык, то фантастика Мельеса и комбинированные съемки породили киносюжет. Они позволили соединить киноочевидность, зримую реальность кадра со свободой от автоматизма обыденной жизни, дали кинематографу возможность ставить героя в положения, невозможные в фотографируемом объекте, сделали последовательность и сочетание сюжетных эпизодов актом художественного выбора, а не автоматической власти техники.

После того, как монтаж был введен в мир кино, им уже не обязательно было пользоваться, отказ от него также сделался средством художественного языка. После того, как кинематограф смог показать любую фантастику с достоверностью реальности, от нее можно было уже и отказаться: простое, самое "рабское" следование за событиями жизни становится актом выбора, то есть может нести художественную информацию.

Специфика киносюжета в том, что он не просто рассказывается изобразительными знаками имеет слив, напоминая этим книжку-картинку, лубок или комикс, а представляет собой рассказ, связь элементов которого воспринимается как предельно достоверная: мы верим, что художник не имел выбора, не было определено самой жизнью – и одновременно этот же рассказ дает такую широту ситуативного выбора, такое количество возможных вариантов, которых не имеет ни одно другое искусство. Если увеличение количества возможностей, из которых художник выбирает свое решение, приводит к неслыханному росту информативности текста, то вера в то, что сообщаемый нам вариант обладает бесспорной истинностью (и, следовательно, художник как бы не имел никакого выбора) повышает ценностную характеристику информации. Ведь известно, что величина информации и ее ценность не совпадают автоматически. Величина зависит о меры исчерпываемой неопределенности: если я узнаю, что совершится событие, которое могло произойти не одним из двух, а одним из десяти возможных способов информативность сообщения резко возрастает.

Однако ценность информации может этим не определяться: в хорошем ресторане я выбираю одно из десятков блюд, отвечая на вопрос: "Жизнь или смерть?" - я выбираю одно из двух. В первом случае я получаю гораздо больше информации в двоичных величинах, но во втором - она имеет значительно большую ценность.

Специфика сюжета в кино делает его и наиболее информативным, и наиболее ценностным сравнительно с другими искусствами. Таким образом, раскрываются некоторые особенности нарративной структуры кинематографа.

Более глубокое решение этих проблем, видимо, зависит от создания общей теории повествовательных структур, которая в равной мере охватывала бы синтаксически конструкции в языкознании, теорию повествования кинематографе, музыке и повествовательные струи туры живописи (например, орнамент), являясь одновременно механизмом описания сюжетно-повествовательных структур художественной литературы.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ. БОРЬБА СО ВРЕМЕНЕМ

Кинематограф моделирует мир. К важнейшим характеристикам мира принадлежат пространство и время. Отношение пространственно-временной характеристики объекта к пространственно-временной природе модели во многом определяет и ее сущность, и ее познавательную ценность.

Познавательная ценность модели повышается по мере роста свободы художника в выборе средств моделирования. Если перевод категорий объективного мира на язык художественного текста определяется актом творчества, а не автоматизмом ситуации, кода или любой иной заранее данной и поэтому полностью предсказуемой системы, содержательность получаемой модели резко возрастает. Поэтому естественно, что художник стремится обрести свободу от автоматизма отражения пространственно-временных параметров мира в кино. Но кинематограф еще до начала любого творческого акта навязывает художнику свою, очень жесткую, систему эквивалентов объективного времени и пространства. Порвать с ними, оставаясь в пределах кино, невозможно. Художнику остается лишь бороться с ними и побеждать их средствами самого же кинематографа.

Во всяком искусстве, связанном со зрением и иконическими знаками, художественное время возможно лишь одно - настоящее. Определяя сущность этого явления применительно к театру, Д. С. Лихачев писал: "Что же такое это театральное настоящее время? Это - настоящее время представления, совершающегося перед глазами зрителей. Это воскрешение времени вместе с событиями и действующими лицами, и при этом такое воскрешение, при котором зрители должны забыть, что перед ними прошлое. Это создание подлинной иллюзии настоящего, при которой актер сливается с представляемым им лицом, так же как сливается изображаемое на театре время со временем находящихся в зрительном зале зрителей. И художественное время это не условно - условно само действие"^[33].

^[33] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л "Наука", 1967, стр. 300.

Именно в силу этих причин время зрительных искусств, сравнительно со словесными, бедно. Оно исключает прошедшее и будущее. Можно нарисовать на картине будущее время, но невозможно написать картину в будущем времени. С этим же связана бедность других глагольных категорий изобразительных искусств. Зрительно воспринимаемое действие возможно лишь в одном модусе - реальном. Все ирреальные наклонения: желательные, условные, запретительные, повелительные и пр., все формы косвенной и несобственно-прямой речи, диалогическое повествование со сложным переплетением точек зрения представляют для чисто изобразительных искусств трудности.

Но построение рассказа без разветвленной системы глагольных категорий практически невозможно. Поэтому перед кинематографом сразу встала задача прорыва через обязательное настоящее время и реальную модальность экранного действия. Реальность переживания экранного действия зрителем создавала также трудности для изображения одновременности событий, совершающихся в нескольких местах и на экране представляемых последовательно. Романическое "в то время как" или "перенесемся, дорогой читатель" кинематографу запрещено.

Кинематограф с самого начального периода пробовал найти средства для передачи сна, воспоминаний несобственно-прямой речи, прибегая к наплывам и другим ныне отвергнутым средствам. В настоящее время кинематограф обладает обширным опытом передачи различных глагольных времен средствами настоящего и нереального действия через реальное.

Так, в "В прошлом году в Мариенбаде" Алена Рене экранное действие воспроизводит не реальность, а содержание речи персонажа. Но говорящий не рассказывает, а мучительно перебирает события, стараясь припомнить и понять, что же произошло на самом деле. И экран повторяет различные версии событий, а сама возможность показа на нем различных версий одного эпизода снимает безусловную модальность реальности, казалось бы, неотделимой от зрительного образа. "Рукопись, найденная в Сарагоссе" строит повествование в форме несобственно-прямой речи. В "Разводе по-итальянски" перед нами яркий пример повествования в оптативе (желательном наклонении) - эпизод варки мыла из жены.

Очень интересен пример из "Летят журавли". В момент, когда Борис смертельно ранен, между ранением и смертью врезан, отгороженный образом вращающихся деревьев, эпизод свадьбы. Эпизод этот, прежде всего, нарушает то течение времени, которое в фильме воспроизводит его

естественный темп. Адекватом бесконечно малой единицы времени в действительности оказывается мучительно долгий кусок экранного времени^[34]. Это может быть сопоставлено с известным местом из "Севастопольских рассказов" Л. Толстого, где между тем, как Праскухин видит крутящуюся бомбу у своих ног, и фразой: "Он был убит на месте осколком в середину груди", - пролегает в хронологическом отсчете одна секунда ("Прошла еще секунда, - секунда, в которую целый мир воспоминаний промелькнул в его воображении"), а в повести - две страницы текста, то есть то художественное время, которое в других местах толстовского рассказа соответствует часам, дням или месяцам реального. Эта способность к неравномерности, произвольному сжатию и растяжению, составляющая условие возникновения художественного времени, невозможная в театре, делается в кино особенно значимой, поскольку сопротивляемость слова в этом отношении значительно ниже, чем подвижной фотографии. Сила, которую следует приложить к киноленте, чтобы из автоматического фиксатора темпа жизни превратить ее в художественную модель времени, ощущается зрителем как художественная энергия, напряжение и смысловая насыщенность.

Однако эпизод свадьбы Бориса в "Летят журавли" имеет еще и другой смысл: он представляет ирреальное действие. Противоречие между чувством реальности видимого на экране и тем, что мы знаем о его ирреальности, создает новое направление художественного напряжения. Дополнительная неопределенность состоит в том, что текст этот не может быть прямолинейно истолкован как "то, что привиделось Борису в момент смерти" или как "желание Бориса" - это сложная амальгама и видений умирающего, и мыслей зрителей о неосуществившихся возможностях, гораздо более простых и естественных, чем реальность: бурное веселье, кадры, как бы продиктованные поэтикой "хэппи-энда", наслаиваются на сознание зрителя, что герой в это время умирает. Конфликт медленно текущего экранного времени с мгновенным реальным обостряется тем, что образы на экране мелькают с повышенной быстротой (в отличие от способа изобразить смерть остановкой кадра). А параллельно протекает конфликт реального действия с ирреальным.

Очень интересно проведен конфликт переключения времени в фильме молодых московских режиссеров "Завтраки 43 года" (по В. Аксенову). Герой,

^[34] Сходен по результату, но противоположен по средствам прием Антониони в "Затмении": минута молчания на бирже, занимая минуту экранного времени, тянется бесконечно долго для зрителей.

едущий в мягком вагоне на юг, неожиданно узнает в приятном спутнике по купе врага своего детства, который в голодном 1943 году во главе банды мальчишек грабил ослабленных голодом эвакуированных детей, отнимая у них драгоценные школьные булочки. Мучительная обида, поднявшаяся в душе героя и данная цепью кадров, снятых на старой мелькающей пленке и дающих в каждой кульминации воспоминания резкое увеличение плана и остановку ленты, толкает героя на месть: он зовет не узнающего его спутника в вагон-ресторан и, ненавидя, кормит его на убой. Кадры ресторанный ужина, сытая, довольная, благополучная и вполне презентабельная физиономия обидчика сменяются на экране кадрами голода и унижения. Специфика кино - прошедшего, которое не перестает быть настоящим, и ирреального, которое в полной мере реально, подчеркивается и языком фильма и сюжетом. Герой, видимо (окончательно это так и не разъясняется), ошибся. Это другой человек. Попутно в ресторане к тому же человеку пристаёт алкоголик, с пьяной настойчивостью обвиняющий его, в том, что во время войны он, будучи интендантом, обокрал "братву". Уже несовместимость подозрений, что один и тот же человек в 1943 году был наглым мальчишкой, главой уличной банды, и вором-интендантом, казалось бы, оправдывает подозреваемого. Но временная двуплановость фильма, перемещение реального и ирреального порождают дополнительные смысловые эффекты: в алкоголике, которого с позором выводят из ресторана, мы вдруг видим героя-моряка 1943 года; глубокие, невысказанные, но носимые в душе всю жизнь обиды обретают силу реальности, а о подозреваемом в наглости и нанесении обид персонаже зритель, вопреки всякой логике, невольно заключает: хотя он оправдался от двух возводимых на него обвинений, но не может быть, чтобы случайно все в нем видели обидчика: он и есть обидчик, только его обиженные бродят где-то вне пределов фильма и, может быть, ищут причину своих страданий совсем в иных людях, а не в нем. Так фильм, фиксирующий с помощью камеры и ленты настоящее время и реальное действие, оказывается кинематографическим рассказом о том, чего нельзя увидеть, о том, что скрыто в глубинах памяти и совести.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ. БОРЬБА С ПРОСТРАНСТВОМ

Мы уже говорили о том, что эффект кадра строится на установлении изоморфизма между всеми пространственными формами реальности и плоским, ограниченным с четырех сторон пространством экрана. Именно это уподобление различного составляет основу кинопространства. Поэтому стабильность границ экрана и физическая реальность его плоской природы составляют необходимое условие возникновения кино-пространства. Однако

отношение заполнения пространства экрана к его границам имеет совершенно иную природу, чем, например, в живописи. Только художник барокко находился в такой же мере в постоянной борьбе с границами своего художественного пространства, как это обычно для режиссера фильма.

Экран отграничен боковым периметром и поверхностью. За этими пределами киномир не существует. Но внутреннюю поверхность он заполняет так, чтобы постоянно возникала фикция возможности прорыва сквозь границы. Основным средством штурма бокового периметра является крупный план. Вырванная деталь, заменяя целое, становится метонимией. Она изоморфна миру.

Однако мы не можем забыть, что она все же деталь какой-то реальной вещи, и несуществующие на экране контуры этой вещи сталкиваются с границами экрана.

Однако в последние десятилетия еще большее значение приобретает штурм плоской поверхности. Еще в 1930-е годы Я. Мукаржовский указывал на то, что звук компенсирует плоскость экрана, придавая ему добавочное измерение. К аналогичному эффекту приводит расположение оси действия перпендикулярно к плоскости экрана. Феномен поезда, наезжающего на зрителей, столь же стар, как и художественный кинематограф, однако, до сих пор сохраняет эффективность именно в силу органического чувства плоскости экрана. Выпустив на сцену театра танк, направленный прямо на зрительный зал, мы никакого эффекта бы не добились. "Выскакивание" из экрана потому и эффективно, что невозможно, что представляет собой борьбу с самыми основами кино. Оно напоминает кивок головы статуи командора, который страшен и потрясает зрителя (хотя тот заранее предупрежден и ждет его весь спектакль) именно потому, что подразумевается, что перед нами неподвижная по материалу статуя. Кивок головы тени отца Гамлета не кажется нам ужасным - призраку мы приписываем подвижность, в которой отказываем статуе.

Аналогичную роль играет направленность действия вглубь (см. кадр из фильма "Летят журавли"). Однако наиболее значительны для современного кино, в этом отношении, так называемые глубинные построения кадра. Представляя сочетания крупного плана на "авансцене" кадра и общего - в его глубине, они строят киномир, взламывающий "природную" плоскость экрана и создающий значительно более утонченную систему изоморфизма: трехмерный, безграничный и многофакторный мир реальности объявляется изоморфным плоскому и ограниченному миру экрана. Но он, в свою очередь,

выполняет лишь роль перевода-посредника; изображение строится как многомерное, эволюционируя от живописи к театру. Блистательную технику глубинного кадра мы видим, например, в "Гражданине Кейне" и в фильмах Трюффо.

Глубинный кадр, в определенном смысле, противоположен монтажу, который выделяет линейность и, тяготея от живописи к плакату, к чисто синтагматической системе значений, вполне мирится с плоской природой киномира. Однако напрасно теоретики "Cahiers du cinema" видят в глубинном кадре непосредственную жизнь, естественность, сырую реальность, в отличие от режиссерски препарированного и условного монтажного фильма. Перед нами не упрощенный, а еще более совершенный, сложный, порой изысканный, кино-язык. Выразительность и виртуозность его - бесспорны, простота - сомнительна. Это не автоматически схваченная жизнь - первая ступень системы "объект - знак", а третья ступень, имитация предельно сходного с действительностью знака из материала, предельно от этого сходства удаленного.

Глубинный кадр борется с монтажом, но это означает, что основное значение он получает на фоне режиссерской и зрительской культуры монтажа, вне которой он теряет значительную часть своего смысла. Кадр, непрерывный в глубину, и повествование без резких монтажных стыков создают текст, предельно имитирующий недискретность жизни, ее текучий, неразложимый характер. Однако на самом деле кино-текст оказывается рассеченным по многим линиям: крупные планы рассекают "авансцену" кадра, а глубинный план остается недискретным (возможность давать его размытым и четким по художественному выбору усиливает этот контраст). В кадре одновременно оказывается и текст и метатекст, жизнь и ее моделирующее осмысление. Например, в киноязыке утвердилось представление о снятых крупным планом глазах как метафоре совести, нравственно оценивающей мысли. Так, "Стачка" Эйзенштейна (1924) заканчивается символическим кадром "Совесть Человечества".

Аналогичным приемом пользуется М. Ромм в "Обыкновенном фашизме". На примере кадра из "Высшего принципа" Иржи Крейчика (1960, по рассказу Я. Дрды) мы видим совмещение этого знака с задним планом, выступающим здесь в функции "самой жизни".

Мы уже отмечали в начале брошюры, что пространство в кинематографе, как и во всяком искусстве, - пространство отграниченное, заключенное в определенные рамки и, одновременно, изоморфное безграничному

пространству мира. К этому, общему для всех искусств и особенно наглядно выступающему в изобразительных, противоречию кинематограф добавляет свое: ни в одном из изобразительных искусств образы, заполняющие внутреннюю границу художественного пространства, не стремятся столь активно ее прорвать, вырваться за ее пределы. Этот постоянный конфликт составляет одну из основных составляющих иллюзии реальности кинопространства. Поэтому все попытки введения экрана переменной величины - результат игнорирования сущности кино и, видимо, бесперспективны. Если когда-либо на их основе и возникнет искусство, оно будет в самом существенном отличаться от кинематографа.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ. ПРОБЛЕМА КИНОАКТЕРА

В семиотической структуре кинокадра человек занимает совершенно особое место. Киноискусство исторически создавалось на перекрестке двух традиций: одна восходила к традиции нехудожественной кинохроники, другая - к театру. Хотя в обоих случаях перед зрителем был живой человек, обе традиции подходили к нему с совершенно различных сторон и подразумевали разную по типу ориентацию зрителей. Театр показывает нам обыкновенного человека, нашего современника. Но мы должны об этом забыть и видеть в нем некоторую знаковую сущность - Гамлета, Отелло или Ричарда III. Нам надо забыть о реальности кулис, накладных бород и зрительного зала и перенестись в условную реальность пьесы.

Хроникальное кино показывает нам чередование белых и черных пятен на плоской поверхности экрана. Однако нам надо забыть об этом и воспринимать экранные образы как живых людей. В одном случае мы употребляем реальность как знаки, в другом - знаки как реальность.

Двойная проекция художественного кинематографа на эти две традиции сразу же задавала два противоположенных типа отношения к образу человека на экране в художественном фильме.

Имелось еще одно, более частное, но все же существенное различие: отношение человека и окружающих его вещей, персонажа и фона, в кадре кинохроники и на сцене имеет глубоко различный характер. В кинохронике степень реальности человека и окружающих его вещей одинакова. Это приводит к тому, что человек как бы уравнивается с другими объектами фотографирования. Значение может распределяться между всеми объектами поровну или же даже сосредоточиваться не в людях, а в предметах. Так, например, в знаменитом "Прибытии поезда" бр. Люмьер основной носитель

значений и, если можно так выразиться, "главное лицо" - поезд. Люди мелькают в кадре, выполняя роль фона события. Это связано с двумя обстоятельствами: подвижностью вещей и их подлинностью – им приписывается та же мера реальности, что и людям.

В театре действующие лица и окружающий их мир: декорации, реквизит - составляют два уровня сообщения с принципиально различной мерой условности и разной смысловой нагрузкой. Люди и вещи обладают на сцене совершенно различной свободой перемещения. Не случайно в фильме бр. Люмьер "Кормление ребенка" зрителей больше всего поразило движение деревьев. Это выдает инерцию театрального зрелища – подвижность человеческих фигур привычна и не вызывает удивления. Внимание привлекает необычность поведения фона, к которому еще применяются нормы театральной декорации.

Эта выделенность человека на сцене делает его основным носителем сообщения (не случайно пышность постановки и величина затрат на нее обычно обратно пропорциональны значению актера и его игры).

Восходящий к хронике тип отношения к человеку на экране был одним из истоков стремления заменить актера типажом, а игру - монтажом режиссера (тенденция, открыто декларированная в ранних фильмах Эйзенштейна, подающая себя чувствовать в дальнейшем). Противоположная тенденция ощущается в киноспектаклях и многочисленных экранизациях. Однако кинематограф пошел третьим путем: появление человека на экране создало настолько новую в семиотическом отношении ситуацию, что речь пошла не о механическом развитии каких-либо уже существующих тенденций, а о создании нового языка.

Игра актера в кинофильме в семиотическом отношении представляет собой сообщение, кодированное на трех уровнях: 1. режиссерском; 2. бытового поведения; 3. актерской игры. На режиссерском уровне работа с кадром, занятым изображением человека, во многом та же, что и в других случаях - те же крупные планы, тот же монтаж или какие-либо иные, знакомые нам уже средства. Однако для нашего восприятия актерской игры эти типичные формы киноязыка создают особую ситуацию. Известное положение об особой роли мимики для кинематографа - лишь частное проявление способности сосредоточивать внимание зрителя не на всей фигуре актера, а на каких-либо ее частях: лице, руках, деталях одежды.

О том, в какой мере монтаж может восприниматься как игра актера, свидетельствуют известные опыты Л. Кулешова, который еще в 1918 году

соединял одну и ту же фотографию лица актера Мозжухина с несколькими эмоционально противоположными последующими кадрами (играющим ребенком, гробом и пр.). Зрители этого эксперимента восторженно отзывались о богатстве мимики актера, не подозревая, что изображение его лица оставалось неизменным - менялась лишь их реакция на монтажный эффект.

Способность кинематографа разделить облик человека на "куски" и выстроить эти сегменты в последовательную во временном отношении цепочку превращает внешний облик человека в повествовательный текст, что свойственно литературе и решительно невозможно в театре. Если актерская мимика дает нам тип недискретного повествования, однотипного в этом отношении театральному, то рассказ режиссера строится по типу литературного: дискретные части соединяются в цепочку. Еще одна черта роднит этот аспект "человека на экране" с "человеком в романе" и отличает его от "человека на сцене". Возможность задерживать внимание на каких-то деталях внешности укрупнением плана или длительностью изображения на экране (в литературном повествовании аналогом будет подробность описания или иное смысловое выделение), а также повторным их изображением, которой нет ни на сцене, ни в живописи, придает кинообразам частей человеческого тела метафорическое значение. Мы уже говорили о том, что глаза в "Стачке" Эйзенштейна становятся совестью человечества. В той же функции их использует Ромм в "Обыкновенном фашизме", увеличивая одну за другой карточки с личных дел жертв фашистских лагерей смерти и показывая на экране глаза, глаза...

Актер на сцене может обыгрывать определенные стороны своего грима (так, Отелло рассматривает черноту своих рук), на портрете Рембрандта или Серова руки, глаза становятся особо значимыми деталями. Но ни артист, ни живописец^[35] не могут отделить какую-либо часть тела и превратить ее в метафору. При экранизациях предназначенного для театра текста порой упускается, что обыгрывание одной и той же детали внешности на сцене и на экране (крупным планом) семантически не адекватно. Так получилось, например, при экранизации С. Бондарчуком "Отелло": эффектная деталь - протянутые через весь экран для убийства ладони - казалось бы, вытекает из постоянного возвращения пьесы к теме рук. Однако, став деталью киноповествования, она, неожиданно, видимо, для самого режиссера, превратилась в явно искажающую образ Отелло метафору: мавр предстал

^[35] Живопись XX века в этом отношении ближе к кинематографу.

перед зрителем убийцей, не страдание, а кровожадность стала его доминирующей чертой.

Не случайно С. Эйзенштейн, когда ему потребовались "сумасшедшие глаза" Мгеброва (именно глаза, а не актер), предпринял неслыханные усилия для того, чтобы в военное время разыскать эвакуированного и больного артиста, доставить его, вылечить и поставить перед камерой^[36].

Так возникает любопытный парадокс. Образ человека на экране предельно приближен к жизненному, сознательно ориентирован на удаление от театральности и искусственности. И, одновременно, он предельно - значительно более, чем на сцене и в изобразительных искусствах - семиотичен, насыщен вторичными значениями, предстает перед нами как знак или цепь знаков, несущих сложную систему дополнительных смыслов.

Однако ориентация "человека на экране" на максимальное сближение с "человеком в жизни" (и, в этом смысле, общая противопоставленность стереотипу "человек в искусстве") не уменьшает, а увеличивает семиотичность этого типа текстов, хотя и вносит совершенно иной тип зашифрованности.

Отношение к бытовому поведению в театре и кинематографе в корне отлично.

Сцена, даже самая реалистическая, подразумевает некоторое особое "театральное" поведение: актер мыслит вслух (это коренным образом меняет все его речевое поведение), говорит значительно больше, чем "человек в жизни", громкость голоса и отчетливость артикуляции - а это непосредственно отражается на мимике - он регулирует так, чтобы его было отчетливо слышно во всем пространстве зала, движения его определяются тем, что он виден только с одной стороны. Поэтому, даже если оставить в стороне многовековую традицию театрального жеста и театральной декламации, то и о театре Чехова и Станиславского придется сказать, что поведение актеров означает бытовые жесты и интонации, но совсем их не копирует.

Кинематограф создает технические возможности точного воспроизведения бытового жеста и бытового поведения. Ниже мы остановимся на том, как это влияет на игру киноактера. Сейчас нас интересует другой аспект: театральное поведение, абстрагируясь от быта, в значительной мере удаляется от семиотики национальной мимики, жеста. Венгерский ученый Ференц Папп в статье "Дублирование фильмов и семиотика" приводит

^[36] См. воспоминания В. Горюнова об Эйзенштейне - "Искусство кино", 1968, №1, стр. 144.

ряд интересных примеров национальной и ареальной специфики в поведении, жестах или внешности людей: "В фильме "Стена"^[37] дважды, крупным планом в течение довольно продолжительного времени показана обнаженная рука Кончи, жены Пабло. На этой руке, естественно, хорошо виден след от прививки оспы. Для нас, то есть максимум для нескольких сотен миллионов людей, совершенно ясно, что здесь нет и речи о каком-либо знаке, это лишь след от прививки оспы. Дальнейшие сотни миллионов, может быть, и не заметят его, сочтут просто за царапину, так как не знакомы с самим этим явлением. Но могут быть еще сотни миллионов, которые, например, сочтут это знаком (касты), поэтому где-то на пороге сознания у них появится мысль: знак какой касты это может быть, какое это значение имеет для действия. Конечно, может быть и наоборот: наши зрители сочтут за "не-знак", за мушку или родинку такой подлинный, социально действительный знак, который действительно может иметь драматургическую функцию и во всяком случае говорит что-то зрителю, посвященному в данную систему знаков"^[38], как кастовые знаки в индийских фильмах.

Ф. Папп приводит интересные примеры того, как незнакомство со стилями бытового речевого поведения делало фильм, хотя он был дублирован, непонятным иностранному зрителю. Приведем лишь один пример: "Анна Каренина" (по крайней мере, в Дебрецене) шла при переполненных залах, сопровождаемая коллективными большими ожиданиями, в живой атмосфере интереса. Так вот, в этой атмосфере на вопрос Каренина, возвращающегося домой, что делает его жена, звучит ответ старого слуги: "Занимается с Сергеем Алексеевичем", публика раздражается громким смехом, который при следующих кадрах превращается в нервный шум. Ведь Анна Аркадьевна, как это тут же выясняется, занимается со своим сыном (учит его игре на рояле), это он - Сергей Алексеевич, а не Вронский, о котором подумала публика, услышав имя и отчество! Заметим, что - судя по этому - публика уже немало знает о русском языковом этикете, то есть, что, если кого-либо называют по имени-отчеству, тем самым ему оказывают уважение; в то же время, конечно, нельзя ожидать от публики, чтобы во множестве имен и отчеств романа Толстого она запомнила, кто такая Анна Аркадьевна, кто такой Сергей Алексеевич и т. д. Поэтому зрители в первую очередь сразу же подумали о Вронском. Правильное решение, которое должен был принять переводчик, чтобы вернуть подлинное толкование

[37] "Стена" ("le mur") - фильм Сержа Рулле, 1967.

[38] Ференц Папп. Дублирование фильмов и семиотика. - Обзор радио и телевидения. Специальное издание для VII Всемирного конгресса социологии в Варне. Будапешт, 1970, стр. 166.

намерениям Толстого был ответ: "Занимается с его сиятельством молодым баринном"^[39].

Способность кинотекста впитывать семиотику бытовых отношений, национальной и социальной традиций делает его в значительно большей мере, чем любая театральная постановка, насыщенным общими нехудожественными кодами эпохи. Кинематограф теснее связан с жизнью, находящейся за пределами искусства. На оперной сцене мы видим Радамеса, драматический театр предлагает нам Гамлета или Ореста, но стоит экранизировать эти сюжеты, как мы с неизбежностью увидим не только египетского фараона или датского принца, но и американца, артиста Голливуда, англичанина или даже более узко - Жерара Филиппа или Смоктуновского.

От этого, с одной стороны, анахронизмы в фильме ощущаются значительно более резко, а, с другой, избежать их практически невозможно, поскольку кинематограф изображает те формы поведения, которые театр начисто опускает и относительно которых мы ничего, кроме ныне принятых форм, просто не знаем. Так, противоречие между историческим костюмом и современной походкой (в театре это скрадывается условностью театральных движений) - обычное явление современного кинематографа. Напомним рассуждение Льва Толстого о том, что ни в чем "порода" женщины не проявляется так явно, как в походке и спине. Современные нам киноактрисы остаются современными нам женщинами и в костюмах Анны Карениной или Наташи Ростовской. Для кинематографа это уже не недостаток, а эстетический закон. Это проявляется с особенной силой, когда нам надо показать на экране красивую героиню, например, Клеопатру. Нормы красоты очень подвижны, и режиссеру необходимо, чтобы героиня казалась красивой в свете вкусов сегодняшнего зрителя, а не довольно туманно нами представляемых и

^[39] Ференц Папп. Дублирование фильмов и семиотика. - Обзор радио и телевидения. Специальное издание для VII Всемирного конгресса социологии в Варне. Будапешт, 1970, стр. 175. Интересно отметить, что предлагаемый перевод не синонимичен русскому и в русском тексте фильма был бы невозможен: в Венгрии с ее высоким процентом титулованной аристократии среди дворянства обращение типа "ваше сиятельство" утратило характер принадлежности определенного (княжеского) титула и возможно, как формула вежливости, по отношению к любому знатному и высокопоставленному лицу. В России же так мог быть назван только князь, а сын Каренина Сережа, как и сам Каренин, такого достоинства не имел. Для Толстого важно, что Каренин бюрократ, а не аристократ, он петербуржец и чужак в мире Облонских и Щербацких. Формула вежливого обращения к нему определяется его чином, а не родовым титулом. Сын же его мог быть только безлико назван "их благородием" или же - правильнее всего - по имени и отчеству. Но передать эти смысловые оттенки зрителю другой национальности, языка и культурной традиции оказывается невозможным без длительных разъяснений.

непосредственно-эмоционально весьма далеких вкусов ее современников. Поэтому прическу, тип окраски ресниц, бровей и губ режиссеры предпочитают оставлять привычными для зрителей. Костюм в кинематографе часто превращается в знак определенной эпохи, а не в воспроизведение реальной одежды какого-либо исторического периода.

Третий пласт семиотических значений создается собственно актерской игрой. Как мы видели, несмотря на кажущуюся близость, самая природа актерской игры в кинематографе существенно отличается от аналогичной ей деятельности на театральной сцене.

Одной из основных особенностей поведения человека на экране является жизненность, вызывающая у зрителей иллюзию непосредственного наблюдения реальности. Однако крайне ошибочно полагать, как это иногда делали, что цель эта может быть достигнута заменой актера "человеком с улицы".

Подобно тому, как "просто человек", берясь за перо, обычно изъясняется крайне книжно и искусственно и только большой художник может вызвать у читателя чувство безыскусственной живой речи, "просто человек" ведет себя перед камерой театрально и скованно. Когда в силу тех или иных эстетических концепций актер был заменен непрофессионалом (это нужно было, чтобы обострить у зрителя, который был об этом уведомлен, чувство истинности, играющее, как мы говорили, столь большую роль в эстетике кино), дело сводилось к замене "искусственности" работы актера "искусственностью" труда режиссера, перегружалась семиотическая структура первого пласта.

На самом деле чувство "жизненности" рождается из противоречия в структуре игры киноактера. С одной стороны, киноактер стремится к предельно "свободному" бытовому поведению, с другой - история кино-игры проявляет гораздо большую, чем в современном театре, зависимость от штампа, маски, условного амплуа и сложных систем типовых жестов. Не случайно киноактер, через голову современной ему "высокой" театральной традиции, обратился к многовековой культуре условного поведения на сцене: к клоунаде, традиции *commedia dell'arte*, кукольного театра.

Кинематограф не только использовал разные типы условного поведения актера, но и активно их создавал. В этом смысле штамп в кино далеко не всегда является столь же отрицательным понятием, как в современном театре. Штамп органически входит в эстетику кино и должен соотноситься не только со штампом на современной сцене, но и с маской народного, античного и средневекового театра.

Даже если не говорить о системе условных жестов и поз немого кинематографа, а сосредоточиться на современном, ориентированном на натуральное поведение человека типе игры киноактера, нельзя не заметить, что индивидуальная ткань актерской игры складывается из пересечения многих разнородных систем, смысловой структурной организации.

Прежде всего мифологизированная личность актера оказывается в фильме не меньшей реальностью, чем его роль. В театре, глядя на Гамлета, мы должны забыть об актере, его исполняющем (в этом принципиально иное положение в опере, где, в отличие от драмы, мы слушаем певца та данной роли). В кинематографе мы одновременно видим и Гамлета, и Смоктуновского. Не случайно киноактер, или избирает постоянный грим или вообще отказывается от грима. Актер на сцене стремится без остатка воплотиться в роль, актер в фильме предстает в двух сущностях: и как реализатор данной роли, и как некоторый киномиф. Значение кино-образа складывается из соотношения (совпадения, конфликта, борьбы, сдвига) этих двух различных смысловых организаций.

Такие понятия как "Чарли Чаплин", "Жан Габен", "Мастроянни", "Антони Куин", "Алексей Баталов", "Игорь Ильинский", "Марецкая", "Смоктуновский", оказываются для зрителей реальностью, гораздо больше влияющей на восприятие роли, чем это имеет место в театре. Не случайно зрители кинематографа неизменно сближают разные ленты с общим центральным актером в одну серию и рассматривают их как текст, некоторое художественное целое, иногда, несмотря на наличие разных режиссеров и художественное отличие лент. Так, столь различные фильмы, как "Великая иллюзия", "Набережная туманов" и "День начинается"^[40], оказались для зрителей (да и для историков французского кино) связанными, в первую очередь, благодаря участию в них Жана Габена и тому мифу о суровом и нежном, мужественном и обреченном герое, который он создавал и который был не персонажем какой-либо ленты, а фактом культурной жизни Франции накануне второй мировой войны. Сколь ни велико бывает значение личности актера в театре, такого слияния спектаклей там не происходит.

Конечно, только массовая продукция коммерческого кино строится вокруг очередного мифа об очередной "звезде". Поэтика такого массового восприятия, с определенных точек зрения, напоминает фольклорную: она

^[40] "Великая иллюзия" (1937), роль лейтенанта Марешаля, режиссер Ж. Ренуар; "Набережная туманов" (1938), роль Жана, режиссер М. Карне; "День начинается" (1939), роль Франсуа, режиссер М. Карне.

требует повторения уже известного и воспринимает новое, идущее вразрез с ожиданием, как плохое, вызывающее раздражение. Современный художественный кинематограф использует мифологизацию киноактеров в сознании зрителей, но не делается ее рабом^[41]. Во-первых, подобный семиотический ореол того или иного актера - фактор вполне объективный и наряду с внешностью и характером игры учитывается режиссером: при отборе кандидатов на ту или иную роль. Во-вторых, подобные мифологизированные образы могут сталкиваться между собой в пределах одного фильма, вступая в неожиданные сочетания. Так, например, когда Рене Клеман в 1949 году, снимая "У стен Малапаги", пригласил Жана Габена на роль француза, убившего свою любовницу и спасающегося от полиции в трюме идущего в Геную корабля, а затем находящего в ее разрушенных войной портовых кварталах неожиданное короткое послевоенное счастье и гибель, он, бесспорно, ориентировался на сознательное воскрешение "габеновского мифа", столь значимого для французского "поэтического реализма" 1930-х годов. Однако, в этот период зрителю уже был известен и быстро развивался итальянский неореализм. Тип массовой съемки, трактовка быта, самое перенесение действия в Италию и привлечение итальянских актеров, - все это вводило в фильм совсем иного рода "киномифологию".

Наслоение на сюжетный конфликт столкновения двух художественных кодов, в определенном отношении родственных, но одновременно и весьма отличных, вторжение героизма и безнадежности "поэтического реализма" в атмосферу бескомпромиссной правды, создаваемую неореализмом, определило художественную индивидуальность фильма (конечно, наряду с смыслообразующими оппозициями: с одной стороны, противопоставлены мужчина и женщина, француз в итальянка, человек 1930-х годов и послевоенные люди; мать и дочь - тема просыпающегося женского чувства в девочке и неосознанной ревности к матери занимает в фильме особое место, - необходимость счастья и хрупкость его в условиях войн, разрухи и нищеты и, с другой, все эти столь разные люди и их общий враг - государство, международная полиция, воплощающая союз власть имущих).

^[41] В фильме "Все на продажу", кроме соотнесения фильма и правды в сложной структуре "метафильма" (фильма о фильме), есть и другой аспект: соотнесение реального актера и мифа об актере. Причем, если углубление в текст (создание "съемки съемки" и "съемки съемки съемки" или же "съемки демонстрации фильма" и "демонстрации съемки фильма") раскрывает трагическую невозможность правды в системе закрепленных текстов, неполную выразимость жизни в искусстве, то углубление в миф об актере показывает его истинность: артист сыграл свою жизнь как целостное большое произведение, и эта игра раскрывала истинное содержание его личности.

В-третьих, сам актер может выбирать роль, выпадающую из его мифологизированного облика или раскрывающую его неожиданным образом. Так, Роли Быков, известный нам по таким образам, как в кинофильме "Тишина", вдруг создал "своего людоеда" в "Айболите 66". Без проекции на роли Быкова в других фильмах мысль о людоедстве как воинствующем мещанстве, наглой перед бессильными трусости, глубоко ущемленной сознанием своей неполноценности и готовой уничтожить тех, кому завидует, - людей, живущих творческой жизнью, - не была бы столь ярка художественно и одновременно столь неожиданна.

Другой тип условности в игре киноактера связан с жанровой природой ленты. Жанр как особый тип организации художественного мира с присущей ему мерой условности и способом организации значений выражен в современном кино гораздо сильнее, чем в театре. Как выполнение, так и нарушение связанных с этим ожиданий создает возможность многочисленных художественных смыслов. Резкое изменение меры условности в определенной части фильма повышает семиотичность актерской игры в целом. В качестве примера можно привести встречу убитого в начале войны молодого отца и его выросшего в послевоенное время сына, включенную Хуциевым в контекст бытового молодежного фильма, или же знаменитый "танец с булочками" в "Золотой лихорадке" Ч. Чаплина: в "чаплиновский" по жанру фильм введен вставной эпизод совершенно иной меры условности - воткнув в две булочки по вилке, Чарли изображает танец балерины, причем перед глазами зрителей пляшет уморительное существо, ножки которого составлены из вилочек и булок и выделывают все па классического балета, а над ними возвышается лицо Чарли. Несмотря на то, что части тела этого существа взаимно не пропорциональны (голова живого человека) и взаимно противоречат друг другу как очевидно условное и очевидно настоящее, зрители видят единое существо - балерину с типично балетным противоречием между виртуозной подвижностью "ног" и отсутствующим выражением неподвижной маски лица.

Введение эпизода с резко повышенной мерой условности усиливает чувство подлинности в остальной части фильма, которая на ином фоне воспринималась бы как цепь комедийных и сентиментальных штампов.

Специфика создания киноленты - съемка отдельных эпизодов отнюдь не в хронологическом порядке сценария, так, что артист играет совсем не последовательно то, что зритель смотрит "подряд", съемка дублей и последующая их режиссерская обработка, отсутствие реакции артиста на зал - все это делает игру киноартиста совершенно особым искусством.

Одной из особенностей ее становится более широкая смена кодов в пределах одной роли. Театральный образ значительно однозначнее.

В итоге, мы можем сказать, что образ человека на экране предстает перед нами как сообщение, очень большой сложности, смысловая емкость которого определена разнообразием использованных кодов, многослойностью и сложностью семантической организации.

Однако искусство не только транслирует информацию - оно вооружает зрителя средствами восприятия этой информации, создает свою аудиторию.

Сложность структуры человека на экране интеллектуально и эмоционально усложняет человека в зале (и наоборот, примитив создает примитивного зрителя). В этом сила киноискусства, но в этом и его ответственность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кинематограф говорит с нами, говорит многими голосами, которые образуют сложнейшие контрапункты. Он говорит с нами и хочет, чтобы мы его понимали.

Настоящая брошюра - не систематическое изложение основ киноязыка, не грамматика кинематографа. Она преследует цель значительно более скромную - приучить зрителя к мысли о существовании киноязыка, дать толчок его наблюдениям и размышлениям в этой области.

В сфере языка необходимо разделять механизм сообщения от его содержания, как говорят от того что говорят. Естественно, говоря о языке, сосредоточиться на первом. Однако в искусстве соотношение языка и содержания передаваемых сообщений иное, чем в других семиотических системах: язык тоже становится содержательным, порой превращаясь в объект сообщения. В полной мере это относится и к киноязыку. Созданный для определенных идейно-художественных целей, он им служит, с ними сливается. Понимание языка фильма - лишь первый шаг к пониманию идейно-художественной функции кино - самого массового искусства XX века.