

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

## **ЭТЮДЫ КУЛЬТУРЫ**

**Материалы научно-практической конференции  
молодых ученых, аспирантов и студентов**

**Томск, 29 апреля 2011 г.**

**Томск  
2011**

4. *Генисаретский О И* Культурная политика: не сегодня, скорее завтра. Режим доступа: <http://www.rusrev.org/content/review/default.asp?shmode=8&ids=2103&ids=157>.
5. *Культуроника «Гумвиология | Стереозитки» М.Н. Эпштейн* Культуроника: Технологии гуманитарных наук. Режим доступа: <http://www.anthropolog.ru/doc/persona/epshstein/epshstein4>
6. *Градировский С Н* О культурной политике Режим доступа: [http://www.archipelag.ru/geoculture/cultural\\_policy/cultural\\_policy/misfortune/](http://www.archipelag.ru/geoculture/cultural_policy/cultural_policy/misfortune/)
7. *Зуев С Э* Отечественная культурная политика в поисках идентичности. Режим доступа: [http://www.archipelag.ru/geoculture/cultural\\_policy/cultural\\_policy/search/](http://www.archipelag.ru/geoculture/cultural_policy/cultural_policy/search/)

## СЕМИОТИКА И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ: ДВА ПОДХОДА К ТОЛКОВАНИЮ ПРИРОДЫ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*А.Е. Чужкова*

ГОУ ВПО «Томский государственный университет»

Невозможно поспорить с тем, что теория кино определяется философской традицией и тесно связана с такими категориями, как «сознание», «мышление», «человек» и многие другие. Семиотическая концепция основывается на осознании человека как *animal symbolicum*, важнейшим маркером которого является коммуникация. Теорию коммуникации, в свою очередь, семиотики строят, основываясь на теории знаков и символов.

Непосредственное столкновение с жизнью невозможно, заявляют сторонники символической теории. Об этом говорили философы еще задолго до появления семиотики. Человек живет в культуре, символической системе, как в некоем новом внеприродном измерении, и чтобы для него стало возможным осознание объективного мира, этот самый объективный мир переводится на символический язык культуры. «Размышляющий человек – просто испорченное животное», – заявляет Руссо. «Физическая ревность как бы отдалается по мере того, как растет символическая активность человека. Вместо того, чтобы обратиться к самим вещам, человек постоянно обращен на самого себя», – заключает Кассирер [1].

Семиотика с момента ее основания развивалась положительно экстенсивно, покоря различные отрасли знания. Богата семиотическая традиция и в теории кино. Ее разработка началась в 20-е гг. и, развиваясь в течение всего XX в, представляет интерес по сей день, хотя темпы ее значительно замедлились уже в 70-е гг. Стоит сказать, что семиотика в

кино развивалась на базе общесемиотических исследований отца семиотики Чарльза Пирса, швейцарского ученого Фердинанда де Соссюра, Романа Якобсона, Ролана Барта и др.

Еще в фильмах С. Эйзенштейна кадры начал наделяться собственным метазначением. Кадр стал знаком, обладающим собственным вербальным смыслом. Семиотикой кино занимались французские исследователи К. Метц, М. Колен, М. Мари, Ф. Жост, Ж. Делёз, Ц. Тодоров, итальянцы У. Эко, П. Пазолини, Э. Гаррони, нельзя обойти стороной исследования отечественных теоретиков Ю.М. Лотмана и М.Б. Ямпольского.

Первостепенную задачу семиологического анализа Умберто Эко видит именно в том, чтобы свести любое спонтанное явление к условности, любой естественный фактор к фактору культуры, любую аналогию и соответствие к коду, любой предмет к символу, любой относительный признак к соответствующему смыслу и, наконец, любое проявление действительности к социальному понятию. Таким образом, семиотический анализ лишает кино спонтанности и придает значение каждому его мельчайшему элементу, скрупулезно дисперсируя, фильм вяжет сети культурных смыслов, узелками – исходными пунктами которых являются кинокадры. Феноменологический же подход утверждает, напротив, что «жизнь выступает изобразительным знаком самой себя» [2].

Для семиотической теории кино, похожее на жизнь, борется с этой похожестью, дабы не быть «рабской бездумной копией жизни» [3]. В рамках этой концепции объект, чтобы иметь право называться искусством, должен быть «человечен», обработан, должен принять на себя роль носителя искусственных культурных смыслов. Для этого кино обладает целым рядом художественных средств.

Для феноменологического же подхода «документальность кино – фактологична» [4]. Достоверность – неотъемлемая черта переносимой на пленку действительности, это априорное качество фильма, которое преодолеть невозможно. «Достоверность экранных миров не зависит от усилий автора, поскольку является онтологической основой киноязыка – природной характеристикой его материала» [4]. По мнению режиссера Д. Луилькова, автор и жизнь несоотносимы по значимости: автор, снимающий поток бытия, отодвинут и заслонен им. Привнесение чего-то искусственного в кадр будет нарушением феноменологической «этики», ведь кино, служащее источником познания и видоизмененное автором, обманет зрителя.

Отождествляя кино с языком, М.Ю. Лотман обращает наше внимание на дискретность кинотекста (монтажность, кадровость), подобную син-

тагматическим паузам а речи. Проводя параллель между словом и кадром, семиотик заключает, что главная функция кадра – иметь значение. «Каждое изображение на экране является знаком, то есть имеет значение, несет информацию. Однако значение это может иметь двойкий характер. С одной стороны, образы на экране воспроизводят какие-то предметы реального мира. Между этими предметами и образами на экране устанавливается семантическое отношение» [3].

Андрей Тарковский пишет: «Если рассматривать огромную фреску, вплотную подойдя к ней, то многие детали ее по вполне понятным причинам могут даже раздражать. Но в общей композиции деталь не существует как самодовлеющая, исчерпывающая или конденсирующая в себе весь смысл произведения величина. Это очевидно. Фреска рассчитана на то, чтобы на нее смотрели издали. Как и фильм рассчитан на то, чтобы судить о нем после того, как посмотришь его целиком. Тем более что деталь фильма еще более сложное в эмоциональном смысле понятие, чем деталь фрески» [5]. Феноменология бесстрастно констатирует факты, но не толкует. Нет более того смысла, который вкладывает в них в ходе своего опыта воспринимающее сознание. Феноменологический подход осмысления кинематографа предлагает все выводы делать а posteriori.

Семиотическая концепция всецело завязана на выявлении перекликающихся смыслов художественного текста и смыслового пространства культуры. Если феноменологические трактовки кино стремятся всячески подчеркнуть его привязанность к жизни, то семиотическая концепция, напротив, подчеркивает в фильме ту самую символическую систему, культурную прослойку, всячески отдаляя кино от предметности и обращая в мир культурных аллюзий и смыслов. Здесь сталкиваются не только две трактовки кино, но и две философские позиции: «назад, к вещам!» – заявляет первая, вторая декларирует уход в культурное символическое пространство.

В первую очередь, кино – коммуникативная система, утверждают семиотики, она построена на знаках, восприятию которых нужно учиться. Знаком в кино может явиться как сюжетный поворот, так и способ его художественной подачи. Иными словами, нам важно не только что изображено, но и как это изображено на киноэкране. В очередной раз, сравнивая язык художественный с языком естественным, Лотман указывает на то, что в повседневной коммуникации нам не важна форма, не важен сам язык, но имеет смысл лишь информация, в нем заложенная, интерпретант. Если же мы слушаем речь иностранную, которую изучаем,

предметом нашего интереса станет не только информация, передаваемая языком, но и сам язык. Восприятие произведений искусства в таком ключе подобно восприятию иностранной речи. Однако форма языка в семиотике, несмотря на данную оговорку, все же приравнивается к информации, так как несет в себе содержательный аспект и рассматривается с точки зрения коммуникативного знака.

Семиотическая теория ратует за активное преобразование действительности, за максимальную информативность именно формы языка, призывает отбросить технический автоматизм, подчинить бесстрастную регистрацию действительности законам творчества. С семиотических позиций кинематограф моделирует мир, а не отображает уже существующую реальность. Средствами зрительных образов и звука кино призвано показать нам неслышимое и невидимое – сокрытые за реальными формами смыслы, имеющие лишь символическую привязку к предметности.

Рассмотрев позиции семиотики, мы неизбежно приходим к выводу, что подход этот диаметрально противоположен феноменологическому. Понимание мира с точки зрения теории знаков возможно не иначе как посредством апперцепционной базы человека. Непосредственное восприятие, таким образом, полностью исключается. Означаемое не может попасть в сознание человека без означающего. В свою очередь, знак приобретает значение только в системе знаков, переведенный в другой знак и интерпретированный им. В сетях бесконечного семиозиса человек отделяется от реальности, черпая смыслы лишь из культурного поля, созданного им самим.

Феноменологический метод призван подвести человека к вратам строгой науки и чистого восприятия. Фундаментальной категорией феноменологии Гуссерля является редукция (от лат. *reductio* – отодвигание назад, возвращение к прежнему состоянию). По Гуссерлю, редукция состоит в отказе от традиционных характеристик объективного существования, от всех теорий о «реальном», всех известных суждений. Происходит очищение от культурного налета. И лишь после этого своеобразного обнуления сознание становится способным к восприятию мира непосредственно. Можно было бы сравнить человеческое сознание со светочувствительной пленкой – неосторожное с ней обращение на свету испортит ее, лишь правильно в темноте подготовленная пленка способна запечатлеть реальность достоверно. Сознание может затуманиться в свете оценок, утверждений, связанных с внешним восприятием. Чтобы получить чистое сознание, необходима культурная темнота. Лишь с помощью оче-

видности сознание становится способным к восприятию. В рамках философии феноменологии сознание фундировано вещамн, иначе говоря, вследствие интенциональности сознания оно оперирует не абстракциями, а непосредственно даннымн вещамн. Мерло-Понти пишет: «Мир не есть объект, закон конституирования которого я держу в своих руках, мир – это естественная среда и поле всех моих мыслей и всех моих отчетливых восприятий» [6].

В семиотике фундаментальную роль играют языковые оппозиции. Фердинанд де Соссюр говорил о двойственности знака означаемое-означающее. При этом подчеркивалось, что не существует никакой необходимой естественной связи между двумя этими ипостасями смысла. Значение же знак приобретает в оппозиции к другим знакам, никак не апеллируя к реальности. Такая картина логично выглядит применительно к естественному языку, языку литературному, но не к кинофильму. Невозможно утверждать, что связь между изображаемым на экране предметом и предметом, находящимся перед камерой, отсутствует. Если принять изображение на экране за знак иконический, по типологии Ч. Пирса, мы наткнемся вновь на оппозицию со стороны исследований зрительского восприятия. По мнению теоретика М.Б. Ямпольского, ошибка семиотического подхода в том, что изображаемое на экране семиотика приравнивает не к вещам, обладающим смыслом как таковым, но к обозначаемому вещей. С одной стороны, такая позиция может быть оправдана: на экране мы видим не вещи сами по себе, но лишь их тени – проекции, чередование цветовых пятен. Но это не есть сущность киноискусства, плоскость с движущимися пятнами – лишь видимость кинематографа, не эстетический предмет, но предмет матерьяльного мира, если пользоваться терминологией Р. Ингардена. Объекты, изображаемые на экране, не подлинны, но восприятие кинофильма неизбежно «оживляет» их. В 1914 г. Эмилия Альтенло в книге «К социологии кино» писала о том, что кино объединяет в себе слишком много явлений, позволяющих ему заменить жизнь. Позднее, исходя из этой действительно удивительной способности кинематографа, некоторые исследователи делали вывод, что кино – сама реальность. Восприятие объектов кино съемки как «вещь-изображение» [7] не будет нормальным, ведь зритель в кинозале обращает свое сознание не на луч проектора, не на матерью экрана, не на окружающее его пространство, которое в силу темноты воспринимается как мертвая зона, находящаяся за пределами зрения, а на изображаемое как таковое. Вещи на экране мы воспринимаем как реальные, а сам экран –

как фикцию. Смысл заключается в самих вещах, а не в речи, «неком воображаемом иконическом логосе» [8]. В сознании своем, как и при восприятии кинофильма, мы так же никогда не оперируем иконическими знаками как изображениями отсутствующего. Самые вещи имеют смысл, показанные на экране, они этот смысл не теряют. Язык кино оперирует не теми же единицами, что и естественный. В багаже его изобразительных средств не слова и предложения, а сама предметность. Таким образом, кино не нуждается в системе оппозиций, чтобы обрести значение.

Исследуя в основном фильмическое пространство, семиотический анализ работает с фотограммами. Стоп-кадрами увлекались многие семиотики, известен пристрастием к ним Ролан Барт. Структуралист объяснял важность такого метода недостаточной философичностью кино, не позволяющей удержать тезис в памяти зрителя. По мнению Р. Барта, кино не хватает инертности фотографии: меняющееся постоянно изображение побуждает к зрительной «прожорливости». «Оно [кино] обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа, этим объясняется мой интерес к фотограммам» [9], – пишет он в своей работе «Camera lucida». Тем временем весьма спорен вопрос о выборе конкретного кадра из множества других. Кинематограф запечатлевает реальность не выборочно, как это делает фотография или, скажем, живопись, но беспристрастно ритмично. Кинокамера не отдает предпочтения привилегированным моментам, точкам завершенного действия. Например, на экране люди моргают, что бывает нежелательно на фотографии. Синкретичность кино делает неправомерным любую попытку остановить действие. Когда прекращается движение – прекращается кино. Остановленная киноплёнка может быть осмыслена так же, как и фотография, «как неподвижное изображение, это означает не только то, что фигурирующие на ней персонажи не двигаются, но и то, что они не покидают ее пределов, как будто им сделали анестезию и приколоты туда, как бабочку» [9]. Киноэкран не добавляет к образу движение, а преподносит нам «образ-движение», как пишет Ж. Делез: ведь зритель верит движению на экране безоговорочно. Семиотический анализ, таким образом, по мнению Делеза, пренебрегает важнейшей фильмической координатой – временем, противореча самой природе кино. Таким образом, мы сталкиваемся с парадоксом: метод анализа фильма посредством фотограмм строится в ущерб кинематографу, предпочитая трансформировать объект исследования в удобный, неподвижный. Под методологию подстраивается объект исследования, а не наоборот. В это самое время кино, обернувшись

подобием фотографии, оставляет семиотикам лишь сухой скелет бабочки, скрываясь с неумолимым ходом времени за следующим монтажным поворотом.

Семиотический анализ, тяготея к лингвистике, рассматривает знаковую систему искусства как языковую. Передача информации, являющаяся основной целью языковой коммуникации, отнюдь не является главной функцией кинематографического да и любого художественного творчества. Анализ фильма с коммуникативной точки зрения, производимый семиотикой, – это исследование не столько самого фильма, сколько информации, этим фильмом передаваемой. Парадоксально, сам фильм остается вне поля внимания семиотики. «Анализ фильма превращается в анализ текста фильма, который, однако, выполнен не по сценарию» [10]. Таким образом, по мнению Т.В. Постниковой, при семиотическом анализе за бортом остается большая и важная часть кинопроизведения.

Кроме того, повествовательная структура фильма имеет веер интерпретаций, поток которых не может быть однозначно задан в одном объективно верном направлении. Тем более что не существует необходимой связи между интерпретацией знака зрителем и смыслом, вложенным в него автором. Интерпретация символов целиком зависит от культурного уровня интерпретанта и объема его апперцепционной базы. Узнавая, т.е. расшифровывая знак, мы подстраиваем кинокартину под собственные аналитические способности. Таким образом, по мнению исследователей, семиотический анализ не может претендовать на объективные результаты исследования. Вряд ли возможен исчерпывающий семиотический анализ кинопроизведения. Во-первых, как уже указывалось, он субъективен и от исследователя к исследователю будет варьироваться весьма произвольно, подчиняясь лишь ограничениям апперцепционной базы автора анализа. Такая ситуация складывается из-за бессистемности семиотического анализа, в которой его обвиняют теоретики. Кино как аудиовизуальный вид искусства несет в себе огромный массив информации, кодировка которой культурными шифрами приводит к еще большему ее расширению, что порождает гипертекстовость кадрового пространства и невозможности однозначной и полной его трактовки. К тому же, если, как настаивают семиотики, все человеческое знание закодировано в идеологически мотивированных системах знаков, тогда любая попытка расшифровать коды человеческого знания может привести только к другому коду. Отсюда логичный вывод: достижение конечной интерпретации невозможно.

Из указанных доводов кинотеоретиками сделан вывод о том, что семиотический подход несколько противоречит самой природе кино. Абстрактно-дедуктивный семиотический подход отстоит от практики киноискусства. При этом утрачивается полифункциональность объекта исследования, что можно расценить как утрату эстетической специфики. Логизированная интерпретация художественного произведения не учитывает в необходимом качестве индивидуальность художника и зрителя, диалектику взаимопереходов отдельных составных частей образного целого. «Бесконечное количество «кодов» вызывает удивление даже у самих семиотиков», – пишет В. Соколов [11], который указывает на то, что семиотика не имеет единого терминологического аппарата, что касается киноискусства. Не существует такого барьера, который ограничил бы выработку новых единиц или уровней, так что в конечном итоге мы имеем дело с беспредельным множеством кодов. Альтернативой семиотическому подходу сегодня выступает именно кинофеноменология. Школа феноменологической кинотеории еще не сформировалась. Тем не менее уже сейчас мы имеем все основания говорить о феноменологической традиции трактовки природы кинематографа и развивать идеи, отстаивающие самостоятельность киноизображения.

### Источники

1. Кассирер Э Опыт о человеке Введение в философию человеческой культуры // Проблемы человека в западной философии М., 1988.
2. Казин А.Л. Проблемы кинематографического синтеза // Кино и современная культура Сб науч. трудов Л., 1988
3. Лотман Ю Семиотика кино и проблемы киноэстетики М., 1973
4. Извалов Н. Феномен кино История и теория М., Материк, 2005.
5. Тарковский А Жгучий реализм // Луиз Бунюэль / Сост. Л. Дуларидзе. М., 1979.
6. Мерло-Понти Морис Феноменология восприятия М., 1999
7. Хайдеггер М Прологемы к истории понятия времени Томск, 1998
8. Ямпольский МБ Память Тиресия Интертекстуальность и кинематограф М. Культура, 1993
9. Барт Ролан Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997.
10. Постмикова ТВ Коммуникация кинематографа в семиотике ЮМ Лотмана. философско-антропологический анализ // Вестник Московского университета Сер. 7. Философия. 2006. № 3 С. 11–31.
11. Кино методология исследования // ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол В Мурман (отв. ред.) и др М. Искусство, 1984