

УДК 7.01

Манькова Е. О.

Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина

ТЕЛО КАК «МОРФЕМА» ИКОНИЧЕСКОГО КИНОЯЗЫКА

В данной статье разбирается вопрос о семантической единице киноповествования в киноискусстве. В качестве языковой единицы фильма выдвигается тело. Речь идет о семиотической функции тела в кино – тела как нарративной структуры. В контексте заявленной проблематики отдельно разбирается традиция «физиогномического прочтения» киноповествования, своеобразными «морфемами» которого становятся такие средства выразительности как жесты и мимика.

Ключевые слова: фильм, лингвистика, текст, тело, нарратив, «физиогномическое прочтение».

У даній статті розглядається питання семантичної одиниці кінооповідання в кіномистецтві. В якості мовної одиниці фільму висувається тіло. Йдеться про семиотичні функції тіла в кіно – тіла як нарративної структури. У контексті заявленої проблематики окремо розбирається традиція «фізіогномічного прочитання» кінооповідання, своєрідними «морфемами» якого стають такі засоби виразності як жести та міміка.

Ключові слова: фільм, лінгвістика, текст, тіло, нарратив, «фізіогномічне прочитання».

In this paper we consider a problem of the semantic unit in the cinematic narration. We put forward body as a linguistic unit of the film. It means that body has its semiotic function in a film – body stands for narrative structure. In the context of the stated problems we analyze the tradition of "physiognomic reading" of film narration. Gestures and facial expressions sort of "morphemes" of the cinematic language.

Key words: film, linguistics, text, body, narrative, «physiognomical reading».

С самого начала утверждения кино в качестве оригинального вида искусства теория искусства обозначает кинематограф как довольно примитивную форму изложения истории средствами изображения (речь идет о *немом кино*).

Первые попытки концептуализации кинообразов в качестве нового языка возникли на заре теории кино. «В интереснейшем анонимном эссе «Кинематографический вопрос», изданном в Лилле еще в 1912 году, совершенно ясно утверждалось, что кино возвращает человека на первобытную стадию коммуникации – «доустного» и «дописьменного» языка. Основой киноязыка провозглашался жест, из которого якобы возникло слово. Новая кинематографическая речь, по мнению автора эссе, становится возможной благодаря осуществлению записи «естественной первобытной и практически универсальной речи жестов»» [6, с. 168] Таким образом, жест провозглашается основой киноязыка, из которого затем возникает слово. Кинематографическая речь возникает в ситуации естественного первобытного и практически универсального языка жестов.

Очевидно, что полем для анализа киноязыка выступит фильм (кинотекст как таковой), поскольку именно фильм выступает пространством, в котором функционируют языковые единицы – совокупность кинообразов, динамика которых создает оригинальную грамматику кино.

После семиотических опытов Ролана Барта становится очевидно, что фильм вполне оправдано может восприниматься в качестве текстуального пространства в контексте частной интерпретативной стратегии. Но специфика кино, заключенная в подвижности создаваемых им образов, поставила под сомнение буквальное соответствие «фильма-текста» понятию «текста» как такового. Реймон Беллур указывает на то, что «фильм-текст» в своем роде – недостижимый текст. Принципиальная «нецитируемость» фильма приводит его к мысли, что слово «текст» в применении к фильму является метафорой. Беллур указывает, что единственная возможность цитировать фильм в письме – это воспроизводить «фотограммы» из фильма: «Стоп-кадр или воспроизводящая его фотограмма – суть фикции; разумеется,

они не прекращают бег фильма, но они парадоксально позволяют ему течь в качестве текста» [4, с. 228].

Важным свойством кинотекста является его «креолизованность» [* 1]. Кинотекст формируется благодаря синтезу нарративности, которую он берет у литературы, и сингулярности визуальных образов, которую заимствует у изобразительного искусства. Таким образом, *повествование с помощью изображения* является основным свойством кинотекста. Подтверждение этому находим у Лотмана: «<...> динамический нарративный (повествовательный) текст, который, когда он осуществляется средствами изображений, зримых иконических знаков, составляет сущность кино» [7, с. 34].

Изображая человека, кинематограф превращает внешний облик героя в фрагментарный нарратив. А технические возможности кинематографа позволяют этот облик разделять на составляющие и выстраивать их в определенной последовательности. Как отмечает М. Ромм, «<...> за кинематографического актера какую-то часть работы делает его лицо, а если оно правильно снимается оператором, то очень большую часть работы» [8, с. 245] Именно акцентирование внимания зрителя на отдельных деталях внешности, тела актера и составляет предмет нашего обсуждения. Будучи структурной единицей кинотекста, тело (с его выразительными средствами – жестами и мимикой) является основным носителем «креолизованного» значения.

Впрочем, Андре Базен не считает тело человека необходимым в кино. «Театр без человека не существует, – пишет Базен в своей работе «Что такое кино?» – тогда как кинематографическая драма может обойтись без актеров. В кино драматическую силу могут обрести хлопнувшая дверь, лист, летящий по ветру, волны, лижущие берег. Некоторые шедевры кино используют человека лишь как аксессуар – в качестве статиста или для контрапункта с природой, являющейся воистину центральным персонажем» [2, с. 172]. И если в театре драма исходит от актера, то в кино первичны неодушевленные предметы, выступающие опорой драматургического рычага.

Такую второстепенность образа человека Базен объясняет тем, что техника кинематографа открывает драматическое измерение *декораций*. Вместе с тем, фигура актера не всегда у малывается в пользу природы. Например, в кинохронике, которая исторически предшествует игровому кино, значимость человека и окружающих его предметов одинакова, человек как бы уравнивается с другими объектами. Здесь значение поровну распределяется между всеми объектами. Иногда же оно сосредоточено не в людях, а только в предметах. «Так, например, – пишет Ю. Лотман, – в знаменитом «Прибытии поезда» братьев Люмьер основной носитель значений и, если можно так выразиться, «главное лицо» – поезд. Люди мелькают в кадре, исполняя 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» [7, с. 43].

Таким образом, репрезентативные схемы кинематографа далеко не всегда центрируются вокруг образа человека. Вместе с тем, тело как таковое может претендовать на статус синтаксической единицы киноязыка. Тело в кинонарративе выполняет роль своеобразной «морфемы» – универсального выразительного средства, которое затем идеологизируется в рамках конкретного дискурса. Оно выступает в качестве повествовательной единицы. Барт пишет, что кино – это текст, «переведенный на язык “движущихся изображений”». Для Деррида «снимать кино» означает «снимать слова». [* 2] Таким образом, Барт и Деррида отстаивают идею универсальности семиотических процедур, в связи с которой принципы структурного

лингвистического анализа могут вполне успешно выполнять роль семиотического органа теории кино.

Появление человека на экране создает новую в семиотическом отношении ситуацию – новый язык. В отличие от театра, в котором присутствует рассказ, повествовательная структура фильма основана на телесных выразительных средствах. Само собой, речь идет о *немом домонтажном кино*. Если Делез сам кинематограф и все новшества, привнесенные в поле искусства в связи с его развитием, мыслит крайне позитивно, то Роман Якобсон в статье «Конец кино?» оценивает открытие звукового кино как утрату выразительных средств, найденных в «немой» период. Звуковое кино, как считает Якобсон, возвращает кино к театру и литературе. Немое кино не испытывало недостатка в средствах выражения для того, чтобы сказать все, что потребуется. Ведь «немой» не означает «не имеющий языка». С появлением звука и монтажа тело не теряет свою значимость, но теряет исключительность. В звуковом кино тело теряет статус морфемы – атомарной единицы киноязыка, из средства изображения становится объектом изображения.

Конечно, было бы грубой ошибкой утверждать, что тело является исключительным выразительным средством в кино. Тем не менее, преимущественно все языковые приемы игрового кинематографа носят телесный характер – на первый план так или иначе выводится фигура актера-персонажа. Лотман пишет: «Только кино – единственное из искусств, оперирующих зрительными образами, – может построить фигуру человека как расположенную во времени фразу» [7, с. 28]. В рамках семиологии театра Анна Юберсфельд интерпретировала тело актера как тело, не имеющее иной формы бытия, помимо знаковой: «наслаждение зрителя в том, чтобы читать и перечитывать “письмо тела”». Можно заключить, что хотя в звуковом кино (как и в театре) тело уже не выступает в качестве универсальной языковой «морфемы», оно, тем не менее, не теряет своей знаковой функции. Таким образом, даже в звуковом игровом кино тело человека занимает центральное место среди иных средств выразительности. Непосредственно фигура актера, мимика, жесты в теории кино рассматриваются как система сложных культурных знаков.

Вместе с тем, развитие изобразительных средств немое кино было связано с отрицанием традиционной театральной изобразительности. Например, Антонен Арто видел большой потенциал кинематографа именно в отсутствии слова. В области театра Арто выступает за преодоление слова, за «освобождение» текста в новом «вещном» языке знаков, которые он уподоблял египетским иероглифам. Деррида в работе «Письмо и различие» показал, что для Арто слово произнесенное – это нечто, украденное у тела. Арто стремится к такой коммуникации, где «слово стирается жестом». Отсюда и идея театра без репетиций, театра абсолютной непосредственности, театра без текста – пространства чистого перформанса. «К разговорному языку я добавляю иной язык и пытаюсь вернуть его древнюю магическую действенность, его колдовскую, целостную действенность языку речи, таинственные возможности которой были позабыты. Когда я говорю, что не буду играть написанных пьес, я имею в виду, что не стану играть пьес, основанных на письме и речи, что в спектаклях, которые я покажу, будет преобладать физическая составляющая, которую невозможно зафиксировать или записать в привычном языке слов, и что даже проговариваемая и записанная часть будет таковой в новом смысле» [5, с. 302]. Немое кино стало для Арто возможностью реализовать «утопию языка без похищенного у тела слова, языка “непосредственно воздействующего на воображение без разделения между звуком и смыслом, столь свойственного языку”» [11, с. 45]. [* 3]

Арто однозначно выступал за замену фонетической речи в театре речью «иероглифической». В «Первом манифесте театра жестокости» он писал: «В остальном следует найти новые средства для записи этой речи (акустической) либо с помощью средств, родственных музыкальной нотации, либо на основе использования шифрованной речи» [1, с. 143]. При этом человеческое тело Арто предполагает возвести в степень знака.

Деррида отмечает, что концепция иероглифа у Арто тесно связана с фундаментальной трансформацией идеи репрезентации. Представление слова заменяется «разворачиванием объема, многомерной среды, опыта, производящего свое собственное пространство» [5, с. 348]. Деррида обозначает эту замену как «закрытие классической репрезентации» или иначе –

«создание закрытого пространства первичной репрезентации». «Первичной» в данном случае означает – жестовой, дословесной. Эта первичность жеста согласуется и с другой его характеристикой – непосредственностью; в свою очередь, слово, которое является условным знаком, открывает опосредованную коммуникацию.

Проблема выразительности, телесного жеста как первой формы киноязыка выносятся в центр внимания и распространяется в теории кино. Фильм описывается как физиогномический текст, состоящий из подвижных жестикуляционных и мимических знаков. Это свойственно не только немому кино, но и звуковому. Плоскостность кинообраза вынуждает к разворачиванию игры на «поверхности» лица актера. Рождение смысла из жеста, движения, тактильности придает тексту игрового фильма телесный характер. Именно поэтому чтение текста становится физиогномическим. Возьмем хрестоматийный пример из фильма «Броненосец потемкин»: во время похорон вдохновителя восстания на броненосце зритель видит взволнованное население Одессы, которое поддерживает команду революционного корабля. Сжатый кулак показанный крупным планом, означает негодование, сдерживаемый гнев, решимость. Как замечает Барт: «<...> он [кулак] “символизирует” рабочий класс, мощь и волю. Благодаря семантическому чуду этот кулак, увиденный чуть таинственно (рука сначала просто свисает вдоль тела и только потом сжимается, твердеет и одновременно “мыслит” и свой будущий бой, и свое терпение, и осторожность), не может быть принят за кулак бандита или фашиста. Это именно и прежде всего кулак пролетария» [3, с. 178].

Бела Балаш рассматривает киноязык как модернизированную физиогномику. В своей книге «Видимый человек» он предполагает, что экран делает универсальные чувства понятными всем благодаря универсальным знакам выражения – жестам и мимике. В работе «Физиогномика» он пишет: «Лица других людей подобны стеклянной маске, сквозь которую мерцает другое – более истинное, сокровенное лицо. (Иногда оно скрыто даже за двумя масками). Я вижу расстояние между маской и скрытым лицом. Это как раз и есть человеческий характер: удаленность от самого себя, отношение к самому себе. И у всего этого – тысячи форм» [10, с. 185]. Видимое зрителю лицо актера здесь понимается как маска, как нечто «удаленное от самого себя», отчужденное, вынесенное наружу. Но это отчуждение маски вовне может пониматься как перенесение интимного, внутреннего – во внешнее. Это удаление лица (в виде маски) от человека есть не что иное, как трансформация лица в текст.

Мимика и физиогномика преимущественно выражают внутренние импульсы. Они, конечно, могут артикулироваться в речи, однако находят непосредственное выражение через проявление в структурах телесного. Георг Кристоф Лихтенберг, один из критиков «физиогномического прочтения», отрицал возможность «чтения по лицам» в силу перегруженности лица взаимопротиворечащими, сталкивающимися друг с другом текстами. Для него лицо предстает как наложение «палимпсеста» и зеркала. Один текст отражает внешние воздействия, другой проявляет глубинные структуры, что создает дополнительное смешение смыслов. По аналогии с палимпсестом соотносятся фотограмма и фильм у Ролана Барта: фотограмма не извлекается из материи фильма – она является фрагментом второго текста, значение которого не выходит за пределы фрагмента.

Если перенести на кинематограф (в том числе – и на технику монтажа) отношения «лицо – зеркало», то кино выдает отраженные значения за внутренние. Работая в режиме зеркала, лицо на экране предстает как палимпсест. Обратимся к классическому примеру из фильма «Огни большого города» – это финальная улыбка героя Чаплина в сцене, где его узнает обретшая зрение цветочница. Л. Шеффер в работе «Размышления о лице в кино» так анализирует этот момент: «Трудность “снятия мерки” с чаплиновской улыбки заключается в том, что она не только реактивна, но и рефлексивна. Чаплиновское лицо отражает также и восприятие себя некогда слепой героиней. Парадоксальным образом улыбка оказывается одновременно и направленной вовне, и отсылающей к себе» [10, с. 193]. Подобная двойственность смыслов очень важна для кино. Зеркальность монтажа играет принципиальную роль в изображении тела человека в фильме, выдвигает на первое место роль взгляда и обмена взглядами. Это помещает героя фильма в ситуацию постоянного самоанализа через контакт с «другим». Шеффер отмечает, что в этом случае показательным является свойство кинематографа смешивать *реактивные* и *рефлексивные* мимику и жесты. Таким образом, включение физиогномики в структуру фильма осуществляется за счет семантического удвоения жеста, которое происходит благодаря искусству

монтажа. Лицо превращается в модель функционирования монтажа. Человек на экране становится «человеком смыслопроизводящим». Ведь именно человеческое лицо, благодаря своей мимике, соединяет внешние и внутренние значения – реакцию и рефлексию.

Таким образом, в ситуации немого кино система киноязыка выстраивается как невербальная нарративная стратегия. В ситуации «языка без слова» роль синтаксической единицы киноповествования берет на себя человеческое тело (прежде всего, это касается движения игрового кино). Вместе с тем Ролан Барт (а вслед за ним – Жак Деррида) отмечает, что этот уникальный в своем роде иконический язык подчиняется общим схемам семиотического анализа, обозначенным в структурной лингвистике. На основании этого мы уподобляем роль тела в киноязыке «морфеме» вербальных языковых систем; тело в немом кино становится синтаксической единицей повествования.

В процессе освоения визуальных образов и их связей вырабатывается специфическая азбука немого кинематографа, алфавит особых выразительных движений – основываясь на этом, Лихтенберг предлагает оригинальную технику «физиогномического прочтения» немого кино.

ПРИМЕЧАНИЯ

* 1. Термин «креолизованный текст», был введен лингвистами Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым (1990): это «тексты, фактура которых состоит из двух негетерогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)». В качестве примеров авторы приводятся кинотексты, тексты радиовещания и телевидения, средства наглядной агитации и пропаганды, плакатов, рекламные тексты [9, с. 180-181].

* 2. Подробнее о книге Ж. Деррида «Снимать слова» см.: Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида // Журнал «Сеанс». – Вып. 21/22, 2004.

* 3. В истории кино Арто наиболее известен как актер (снялся примерно в пятнадцати фильмах). Он играл во многих значительных фильмах: в «Наполеоне» Ганса Марата, «Страстях Жанны д'Арк» Дрейера, появлялся в «Деньгах» Л'Эрбье, «Трехгрошовый опере» Пабста и др. Мало известен тот факт, что Арто является автором семи сценариев, из которых экранизован был только один – «Раковина и священник» (1927, режиссер Жермен Дюлак). Арто планировал организовать собственную студию кино и с ее помощью воплощать свои проекты по созданию «нового кинематографа». Его оригинальным средством воздействия должен был стать ускоренный ритм и «гипнотизирующая» повторяемость кадров и мотивов. Сюжеты его сценариев разнообразны – это и фарс, и мрачная фантастика. Свое стремление воздействовать на публику шоковыми методами Арто объяснял желанием вывести зрителя из своеобразной «социальной летаргии», открыть ему глаза на трагичность и безысходность жизни в буржуазном обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арто А. Театр и его Двойник / Антонен Арто; [пер. с франц.; составл. и вступит. статья В. Максимова; коммент. В. Максимова и А. Зубкова]. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
2. Базен А. Что такое кино: [сб. статей] / Андре Базен; [вступ. ст. И. Вайсфельда; переводы с фр. В. Божовича (книга I) и Я. Эпштейн (книги II, III, IV)]. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
3. Барт Р. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна / Ролан Барт; [пер. с фр.] // Строение фильма: [сб. статей] / [сост. К. Разлогова]. – М.: Радуга, 1984. – С. 176-188.
4. Беллур Р. Недостигаемый текст / Раймон Беллур; [перевод с фр. М. Ямпольского] // Строение фильма: [сб. статей] / [сост. К. Разлогова]. – М.: Радуга, 1984. – С. 221-230.
5. Деррида Ж. Письмо и различие / Жак Деррида; [пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина; сост. и общая ред. В. Лапицкого]. – СПб.: Академический проект, 2000. – 432 с.

6. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. / [пер. с фр.; предисл. С. Юткевича]. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – С. 287-372.
8. Ромм М. Беседы о кинорежиссуре / Михаил Ромм; [сост. и ред. Н. Б. Кузьмина, Г. Б. Марьямов, Л. П. Погожева]. – М.: Союз кинематографистов СССР; Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975. – 264 с.
9. Сорокин Ю. А.. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990. – С. 180-196.
10. Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии / М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки. – Москва: НИИ киноискусства, 1993. – 216 с.
11. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – Москва: РИК «Культура», 1993. – 456 с.