

УДК 82.0.001.36

*Ольга Довбуш***КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ОБРАЗ В ІНТЕРСЕМІОТИЦІ**

Фільм розглядається як закодоване культурне повідомлення, що дозволяє трактувати кінематографічний образ інтерсеміотично, шляхом вивчення його гетерогенної знакової природи.

Ключові слова: інтерсеміотика, фільм, кінематографічний образ, знак, значення, іконічний знак, кадр, монтаж.

Перегляд фільму, його обговорення, аналіз – справа буденна. Світ на екрані видається часто таким реальним і подібним до того, в якому живемо, що, на перший погляд, здається, не вимагає якогось спеціального теоретичного знання чи осмислення. „Але цій схожості притаманна підступність слів чужої мови, які однозвучні з рідною: інше прикидається тим самим” [2, с. 7]. Насправді „зримий світ дається в кіно не як такий, а в своєму смисловому співвідношенні, інакше кіно було б лише живою (і неживою) фотографією. Зрима людина, зрима річ лише тоді є елементами кіномистецтва, коли вони дані як смисловий знак” [5, с. 329]. Присутність різноманітних етнокультурних, соціальних, ідеологічних, релігійних, аксіологічних та інших нашарувань у фільмі робить його одиницею семіозису, що помітно ускладнює сприйняття цього явища мистецтва неосвіченим реципієнтом.

Семіотика кіно як окрема „галузь теоретичних кінодосліджень” за період свого становлення часто впадала в певні крайнощі при вивченні поняття „кінематографічного образу”. В епоху німого кіно мова цього нового виду мистецтва трактувалась як універсальна система відображення реальності, яка знаходиться поза культурою і не створює проблем у спілкуванні людей різних соціальних обширів. Із появою звукового кіно така категоричність зникла, оскільки над іконічним рядом кінорозповіді почав надбудовуватись ряд словесний і звуковий, що помітно утруднювало сприйняття й розуміння фільму глядачами іншомовної культури. Ні суто пролінгвістичний підхід (Ж. Епштейн), ні абсолютне його нівелювання (Л. Сев, Ж. Коен-Сеа), попри наявність рації, вичерпними не були. „У кожного виду мистецтва свої засоби вираження, своя мова, і спроба пов’язати ці мови з природною мовою були б крайнім спрощенням. ... Мова кожного мистецтва членується по-своєму, елементи мови можуть бути абсолютно різними. Але водночас природна мова може використовуватись як мова їхнього опису (метамова)” [4, с. 170]. На нашу думку, золотою серединою в таких розвідках може стати застосування поняттєвого апарату різних дисциплін, присутність яких простежується в кінодискурсі. **Меру** запропонованої статті ми вбачаємо в увиразненні поняття

„кінематографічного образу” з позиції інтерсеміотики, що дозволить визначити, в зоні накладання яких семіосфер твориться „целулоїдна” література. Власне в такому підході до трактування вищезгаданої одиниці кінематографу й полягатиме **новизна** нашого дослідження.

Маловивченість мови кіномистецтва помітно ускладнює його аналіз. Інтерсеміотичний підхід до її осмислення продиктований гетерогенною природою цієї знакової системи: контамінацією іконічного зображення зі звуковим і словесним рядом. Перші паростки кіносеміотики, що почали пробиватись на світ у 1910-1920-х рр., до кінця ХХ століття змогли зміцнити своє коріння і глибоко прорости завдяки працям Р. Барта, С. Ейзенштейна, У. Еко, Ю. Лотмана, К. Метца, П.П. Пазоліні, Ю. Тиньянова, П. Торопа та інших. На українських теренах ця проблема все ще залишається відкритою для дискусії.

Основою розвитку культури, без сумніву, є комунікація. Різноманітні інтер- чи інтракультурні відносини передбачають намагання якомога краще подати „своє”, глибоко проаналізувати „чуже”, в результаті зіставити й визначити для себе найактуальніше та найнеобхідніше. Розвиток культури залежить від двох незалежних, але водночас рівноправних знаків: слова і малюнка. „Світи іконічних і умовних знаків не просто співіснують – вони знаходяться в постійній взаємодії, в безперервному взаємопереході й взаємовідштовхуванні. Процес їхнього взаємного **перекладу** (виділення моє. – О.Д.) – один із суттєвих аспектів культурного освоєння світу людиною за допомогою знаків. Особливо яскраво він проявляється в мистецтві” [2, с. 11]. Яскравим прикладом синтезу трьох принципово різних семіотичних систем є кінематограф.

Тракувати фільм лише як рухому фотографію помилково. Безумовно, кожна кінострічка до нас промовляє. Але як? Чи притаманна кінематографу мова? Якщо так, то яка і в чому полягає її суть? „Не слід забувати, що мова мистецтва поняття семіотичне”, а отже, повинна „вивчатись інтердисциплінарно, причому поряд із, так би мовити, чистим кінознавством важливу роль повинні зіграти ще принаймні психологія й літературознавство. Можна ще додати семіотику, в рамках якої найчастіше відбуваються пошуки сутності мови фільму” [4, с. 171]. Знаковість фільму проглядається в кожному зображенні, що з’являється на екрані. Кожен такий образ несе в собі певну інформацію з властивим лише йому значенням.

Упродовж розвитку семіотики кіно зміст поняття „реалістичність” фільму викликав різноманітні дискусії. Кіно – один із видів мистецтв, яке в особливий спосіб намагається звернутись до відчуття природності глядацької аудиторії. Основним прихильником „семіології реальності” був відомий італійський режисер і теоретик П’єр Паоло Пазоліні, який вважав, що „найпростішими знаками кінематографічної мови є реальні об’єкти, відтворені на екрані” [6, с. 207]. Для досягнення такого результату він використовував непрофесійних акторів, статичну камеру і загальний план із частковою або відсутньою дією. На помилковість

такого судження аргументовано вказав У. Еко, зазначаючи, що „основне завдання семіології – по можливості розглядати природні факти як явища культури, а не навпаки...” [6, с. 207]. Пазоліні не враховує того, що існуюча реальність, на яку спрямований об’єктив камери, це вже попередньо закодована, історично зумовлена „конвенція і культура”, хоч би якою природною й натуральною вона не здавалась на перший погляд. Таким чином, іконічне зображення, яке з’являється на екрані, в контексті кінематографічного коду стає умовним знаком з додатковим смисловим навантаженням. „Саме поняття „схожості”, яке здається таким безпосереднім і вже першопочатково притаманним глядачеві, насправді виявляється фактом культури, похідним від попереднього художнього досвіду і прийнятих у певних історичних умовах типів художніх кодів” [2, с. 26].

Іконічний знак у семіотичі Ч. Пірса означав знак, що вказує на позначуваний об’єкт лише „з огляду на притаманні йому (знаку) властивості”. На перший погляд, здається, що такий знак знаходиться поза культурною конвенцією і там, де неможливе мовне порозуміння, завжди можна передати думку іконічно. У. Еко категорично заперечив такий підхід, вважаючи, що людина реагує не на фізичну подібність зображення відносно свого десигнату, а на певні зримі стимули, що структуруються у виразний мислений образ „на основі коду”. В міркуваннях К. Метца код не є визначальним чинником у творенні іконічних знаків. Образ виступає тут певним аналогом реальності, що знаходиться поза будь-якою мовною конвенцією і „вказує ні на що інше, як на самого себе” [6, с. 157]. Цю помилкову думку, в унісон з У. Еко, розвіює Ю. Лотман, зазначаючи, що іконічні знаки можуть легко прочитуватись лише на території одного культурного обширу, „за межами якого в просторі й часі вони перестають бути зрозумілими” [2, с. 10]. Людина аналізує видимий знак на основі кодів сприйняття, впізнання, тональних кодів та іконічних, кодів смаку, риторичних і стилістичних, а також кодів несвідомого. Якщо для європейця характерними рисами в зображенні зебри є її смугастість, то для представника якогось африканського племені ця деталь буде зовсім несуттєвою і план вираження даного поняття істотно різнитиметься в зображеннях носіїв цих двох різних культур. Приходимо до висновку, що в основі „будь-якого зображення лежить конвенція” [6, с. 163].

Аналіз фільму як тексту можна проводити у двох площинах: вертикальній (слово, звук, картина) і горизонтальній (кадр, епізод, монтажний кусок). „У плані поетики додаються план, ракурс, світло, колір, музика, у випадку людського голосу – ще тембр та інтонація, композиція кадру, монтаж і т.д.” [4, с. 169]. За своєю суттю кінофільм – явище прозове. Унікальність його й одночасна складність полягають у тому, що він [фільм] синтезує в собі три принципово відмінні знакові системи – **образотворчу, словесну і звукову**, де слова, музика, різноманітні шуми являють собою „не факультативну, додаткову ознаку кінорозповіді, а обов’язковий її елемент” [2, с. 50]. Іконічний знак, слово, звук починають вести себе невластиво до норм їхніх семіотичних

систем. Зокрема, слово і звук можуть просочуватись іконізмом (титри, дикторський голос), а зображення, навпаки, починає поводити себе як словесний знак, вживаючись як поетичний троп: „метафора, метонімія, відтворення в зримих образах словесних каламбурів, гри слів...”. Проте, зауважує Ю. Лотман, „у кінематографі, при всьому живому синтетизмі його елементів, владарює образотворча мова фотографії” [2, с. 50-51]. Таким чином, всі ці знакові переплетення творять один цілісний і неподільний образ, який уже важко назвати лише іконічним чи умовним. Перед глядачем на екрані постає монолітна єдність зримого й конвенційного.

Лінійне розгортання кінематографічної розповіді починається з „установочного” кадру. Людський зір бачить навколишню дійсність одним неподільним „кусом”. „Світ кіно – це видимий нами світ, в який внесено дискретність. Світ, почленований на шматки, кожен з яких отримує відому самостійність, в результаті чого виникає можливість багатообразних комбінацій там, де в реальному світі вони неможливі, стає зримим художнім світом” [2, с. 32]. Для Ю. Лотмана кадр ототожнюється зі словом, через його функціональність і комбінаторність, а не „природну суміжність”. Кадр, як і слово, в цій концепції несе в собі основний зміст. У Ю. Тинянова кадр уподібнюється до віршованого рядка, де значення залежить від усіх „диференціюючих знаків” кадру. „Герої” кадру, як і слова (і звуки) у вірші, повинні бути диференційованими, *відмінними* – лише тоді вони можуть співвідноситись між собою, лише тоді вони взаємодіють і взаємно зафарбовують смислом один одного. Звідси – *підбір* людей і речей, звідси й ракурс як стильовий засіб розмежування, відмінності, *диференціювання*” [5, с. 336]. Лотман також згадує про значення, яким наділені деталі окремого кадру чи певної послідовності кадрів, але не надає їм особливої змістовності, вважаючи, що основне семантичне значення все-таки криється в межах кадру. П. Тороп, на відміну від Ю. Тинянова, вважає, що „хоча фільм асоціативно може наближатись до поезії, за своєю суттю він все ж таки ближчий до розповідної прози, і, відповідно, повинні існувати загальні можливості для аналізу фільму й прозового твору” [4, с. 172]. Зокрема, вчений привертає увагу до цінності „установочного кадру”, який надає поштовху для розвитку кінематографічного повідомлення, орієнтуючи його на „фінал”. Р. Барт також говорить про змістове навантаження початкових кадрів, не забуваючи й про останні дискретні елементи кінокартини. В його розумінні „щільність” знаків протягом усього фільму змінюється. Особливо їх багато на **початку** кінорозповіді, де „потрібно якомога швидше ввести глядача в курс невідомих йому справ, *позначити* вихідне положення персонажів і їх взаємовідносини”, і **вкінці**, де зростання рівня знаковості повинно змусити реципієнтів „відчути те, що відбудеться після закінчення фільму; зокрема, сильну пізнавальну й провісницьку значущість може мати останній кадр” [1, с. 360]. Отже, **кадр** вимальовується в нашому уявленні як *основний носій*

кінематографічного значення, суть якого творить триада різномостемних знаків: іконічний знак, слово і звук.

Структурний аналіз кадру показує, що, будучи одиницею дискретною, він може видозмінювати параметри кінематографічного хронотопу. Відмежованість кадру – одна з основних його характеристик. У часовому вимірі фільму кадр, на думку Ю. Лотмана, слід розглядати як явище „внутрішньодинамічне”, а не статичне, тоді як Ю. Тинянов заперечує таку необхідність, вважаючи, що значення руху всередині кадру надто перебільшене. В його розумінні рух у кінострічці – „смысловий знак”, що може бути компенсований монтажем як зміною кадрів, хай навіть статичних.

Просторово кінематографічний образ твориться завдяки монтажу – лінійному зіставленню кадрів. „Кіномонтаж можна виділити двох родів: приєднання до кадру іншого кадру і приєднання до кадру його ж самого (з певними модальними змінами чи без них)”. При застосуванні першого виду кінорозповіді значення на собі несе „смысловий стик”, тоді як „монтаж однорідних кадрів робить стик непомітним, а смысловий перехід – поступовим” і максимально наближеним до реального життя [2, с. 81]. Ю. Тинянов фокусує свою увагу лише на першому типі кінорозповіді. Для нього кадри, незалежно від своїх розмірів, виступають як „*едности равноправні*”, які не „розгортаються” послідовно, а змінюють один одного стрибкоподібно. „Для того, щоб різні кадри могли бути з’єднані в осмислений ланцюжок”, – зауважує Ю. Лотман, – „в них має бути загальний елемент певного рівня: це може бути одне і те ж саме зображення іншим планом чи два різних зображення із спільним модусом. ... Важливо одне: при з’єднуванні різних кадрів певний диференціюючий елемент повторюється, а при трансформації кадру він стає основою для розпізнавання” [2, с. 84]. Кінематографічний образ якраз і будується завдяки нарощуванню семантичного значення кінотексту.

Знаковим може бути лише те зображення на екрані, яке несе в собі інформацію, а отже, значення. У пролінгвістичній концепції Ю. Лотмана кінозначенню притаманна двоїстість:

„образи на екрані відтворюють деякі предмети реального світу” – „**семантичне відношення**” (виділення моє. – О.Д.);

„образи на екрані можуть наповнюватись певними додатковими, інколи абсолютно несподіваними значеннями... – **символічними, метафоричними, метонімічними** (виділення моє. – О.Д.). Такий смысловий ефект досягається завдяки „освітленню, монтажу, грі планами, зміні швидкості та ін.” [2, с. 42].

Перший вид значення несуть у собі окремі кадри, тоді як для виникнення другого потрібна певна послідовність вищезгаданих одиниць кінофільму. „Лише в низці кадрів, що змінюють один одного, розкривається механізм розбіжностей і поєднань, завдяки якому виділяються певні вторинні знакові одиниці” [2, с. 43]. Думка Р. Барта тотожна ідеям Ю. Лотмана. Французький систематизатор кіносеміотики чудово ілюструє введене його російським колегою поняття

„семіосфери” культури на прикладі кінематографу. Для Лотмана семіотичний простір культури виступає „і результатом, і умовою” її розвитку. Ядро семіосфери становлять найрозвинутіші мови, зокрема природна мова, яка є „організуючим стержнем”, без якої „жодна семіосфера (...) не може існувати”, тоді як периферія пронизана мовами, які притаманні лише окремим культурним функціям [3, с. 170]. Саме завдяки їхньому динамізму розвивається культура. В уявленні Барта така своєрідна кіносеміосфера складається з „концентричних кілець”, де „внутрішнє ядро, яке застосовується найчастіше, утворює цілісну риторичну кінознаку”, а „периферійну область утворюють знаки, які неначе розшаровуються, де аналогія між означником і означуваним є далекою і несподіваною”. На думку Барта, „оригінальність режисера” проявляється саме завдяки цій дистанції між „формою і змістом знака” [1, с. 358], а, отже руйнує все звичне й реальне.

Кінозначення залежить також і від освіченості глядача, рівня його культури. Покоління глядачів змінюються, перероджуються і їхні смаки. А оскільки кінематограф чимраз більше стає явищем комерційним, то знаковість його творів безпосередньо залежить від уподобань цільової глядацької аудиторії. Р. Барт у своїй статті „Проблема значення в кіно” неодноразово наголошує на **аналоговості** нашого кіномистецтва, яке не дозволяє автору фільму бути абстрактним і символічно закодовувати свій твір. „Наша кіносеміологія не опирається ні на який код; вона від самого початку розглядає глядача як безкультурного й намагається надати йому повну імітацію означуваного” [1, с. 364]. Така природність кінематографічного образу позбавляє його інформативності. А де немає нової інформації, немає – значення, підсумовує Ю. Лотман.

У світлі структуралістських поглядів Р. Барта кінематографічний знак є поєднанням **означника** (форми) і **означуваного** (поняття). Вчений, аналізуючи кінематографічне значення, свідомо не бере до уваги словесний знак як обов’язковий елемент образотворення у фільмі. Він в основному сконцентровує свою увагу на іконічному та частково звуковому знаках. Для Ю. Лотмана і Ю. Тиньянова важливою в процесі фільмотворення є повна тріада кінознаків: зображення – слово – звук.

План вираження кінематографічного образу може передаватися музикою, словесним рядом, жестами, мімікою, костюмами, декораціями, пейзажами, „єдністю ракурсу і світла”, повторюваністю кадрів, великим планом тощо. „Кінозначення – значення, виражене засобами кіномови й неможливе поза нею. Кінозначення виникає за рахунок своєрідного, лише кінематографу притаманного зчеплення семіотичних елементів” [2, с. 55]. Специфічними рисами „означника” у визначенні Р. Барта є його **неоднорідність**, **полівалентність** і **комбінаторність**.

Неоднорідність плану вираження кінематографічного образу проявляється завдяки присутності у фільмі трьох різних семіотичних систем, що звертаються до двох різних органів почуттів (зору, слуху). Попередньо розглядаючи взаємозв’язки цих елементів кіномови, ми прийшли до висновку, що всі вони між собою рівнозначні, щоправда з деяким домінуванням іконічного зображення. Прикладом для ілюстрації

такої неоднорідності Р. Барт обирає музику, на важливості якої наголошував також і Ю. Тинянов. Зокрема, на думку останнього, музика „ритмізує дію” і одночасно „поглинається” у фільмі. Музика – це знак, який не бачиш, але відчуваєш. Знаковими означники будуть лише доти, поки залишатимуться непомітними. Будь-яка надмірність руйнує цілісність кінематографічного образу.

Полівалентність у концепції Р. Барта *подвійна*:

полісемія – декілька означуваних позначаються одним означником (рідко зустрічається в західному кінематографі і притаманна в основному східному театру, де знак „включається в сильно розвинений, дуже жорсткий символічний код”);

синонімія – одне означуване виражається декількома означниками (широко представлена в західній культурі, оскільки вносить ясність у розуміння фільму). Таке явище відрізняється від синонімії мовної тим, що кінематографічні означники для вираження одного і того ж поняття можуть використовуватись всі й одночасно, і саме „щільністю синонімії визначатиметься режисерський стиль”. „Аналоговість” нашого сучасного комерційного кінематографу передбачає детальне подання кіноінформації для глядацької аудиторії. Проте така докладність і вичерпність у розкритті кінематографічного образу в жодному разі не повинні переростати у „вульгарність”, зауважує Р. Барт [1, с. 360-362].

Здатність до смислового поєднання (**комбінаторність**) лежить в основі кінематографічного „синтаксису” означників. „Він може розвиватись в складному ритмі: для одного і того ж означуваного одні означники встановлюються стабільно-безперервно (декорація), інші ж вводяться майже миттєво (жест)”. Окрім того, різноманітні технічні прийоми (великий план, наїзди) сучасного кінематографу надають означникам поштовх до руху в межах семіосфери кіно. Однак „містечтво тут полягає в тому, щоб вміти витончено зливати означники воедино, тобто перераховувати їх один за одним, не повторюючись і водночас не упускаючи з поля зору означуваного, яке потрібно виразити” [1, с. 360-362]. Таким чином, приходимо до висновку, що кінематографічний образ виглядатиме довершеним лише завдяки вмілому і ненадмірному поєднанню неоднорідного синонімічного ряду кіноозначників.

Кінофільм як специфічний тип повідомлення належить певній культурі й певній епосі. В його основі лежить низка понять, які режисер кінострічки намагається розкрити і відтворити в цілісній єдності. І Р. Барт, і Ю. Лотман, і У. Еко наголошують на тісних зв'язках фільму з позатекстовою реальністю. „Означуваним є все те, що знаходиться поза фільмом і повинно актуалізуватись в ньому” [1, с. 363]. Низка означників, на думку Р. Барта, може лише називати речі своїми іменами, „але не визначати” їх. Прикладами кінематографічного означуваного – є „стан персонажу чи його відносини з іншими: ним може бути, наприклад, професія, громадянський стан, характер, національність, подружній стан”. Ця сторона кінематографічного

образу безпосередньо залежить від культури, її звичаїв і традицій, у межах коду яких твориться таке повідомлення. Барт називає процес передачі ідеї фільму „семіологічною частиною” його змісту, наголошуючи на тому, що „значення завжди не іманентне, а трансцендентне щодо фільму” [1, с. 360-363].

Підсумовуючи наведені спостереження, можна зробити висновок, що образ в кіно твориться не лише в межах семіосфери кінематографу, а інтерсеміотично – елементами структурно-відмінних і водночас взаємодоповнюючих систем: іконічне зображення – слово – звук. Однак фільм у запропонованій статті розглядається не як засіб транспонування зримої людським оком реальності, а як закодоване культурне повідомлення, що потребує інтердисциплінарного вивчення. Обмежені рамки статті дозволили лише частково визначити суть кінематографічного знака й силу його впливу на передачу кіноінформації, залишивши поза увагою низку інших важливих факторів, таких як, наприклад, роль людини в кадрі (актори) чи поза кадром (сценарист, режисер, оператор тощо). В подальших своїх дослідженнях намагатимемось увиразнити поняття кінообразу шляхом його порівняння з образом у літературі, що вимагає достатнього компаративного знання.

1. *Барт Р.* Система Моди. Статті по семиотике культуры. – Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н.Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004. – С. 358-365.
2. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Ээсти Раамат. – Таллин, 1973. – 123 с.
3. *Лотман Ю.М.* Семиотическое пространство // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 163-174.
4. *Тороп П.* Экстратекстовый перевод // Тотальный перевод. – Тарту, 1995. – С. 164-189.
5. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика, История литературы, Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 320-348.
6. *Эко Умберто.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В.Г.Резник и А.Г.Погоняйло. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 544 с.

Summary

In the given article film is considered as an encoded cultural message that allows to treat cinematographic image intersemiotically by studying its heterogeneous sign nature.

Key words: intersemiotics, film, cinematographic image, sign, meaning, icon, shot, montage

Стаття надійшла до редколегії 24.09.2007