

ФИЛОСОФИЯ КИНОЯЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СТРУКТУРАЛИСТСКОЙ И ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКОЙ СЕМИОТИКИ

Д.К. Манохин¹⁾, М.В. Стручаев²⁾

^{1,2)}Белгородский государственный национальный исследовательский университет

¹⁾e-mail: manokhin@bsu.edu.ru

²⁾e-mail: struchaev@bsu.edu.ru

Статья посвящена ключевым проблемам философии киноязыка и способам их решения, обозначенным в семиотике структурализма и постструктурализма. Авторы рассматривают особенности философии языка и её трансформации в философском дискурсе XX века. Особенную роль в развитии философии языка играет семиотика. Применение методов семиотики позволяет перейти от изучения вербального языка к исследованию невербальных и полимодальных форм семиозиса. Киноязык представляет собой репрезентативную среду для современной проблематики философии языка. В этом контексте рассматриваются теории киноязыка К. Метца, У. Эко и Ж. Делёза. В итоге авторы приходят к выводу о том, что концепты, разработанные в указанных теориях, служат основой для построения теоретической модели киноязыка.

Ключевые слова: философия языка, киноязык, киносемиозис, семиотика, знак.

В контексте «лингвистического поворота» философия языка заняла одно из лидирующих положений в философском дискурсе XX века. Специфика этой новой области знания была определена Дж.Р. Сёрлом как попытка «проанализировать самые общие языковые единицы и отношения»¹. Однако развитие семиотики показало, что можно вести речь и о невербальных «языках»/кодах/знаковых системах. Важными стали вопросы о соотношениях различных кодов. Естественно, что при сохранении предметной области, обозначенной Дж.Р. Сёрлом, философские исследования нелингвистических объектов, понимаемых как язык, потребовали обращения не столько к лингвистике, сколько к семиотике, как фундаментальной по отношению к лингвистике дисциплине. В этом отношении кино выступило как своего рода репрезентативная область для выявления способов соотношения визуальных, аудиальных и вербально артикулированных форм языка и, даже шире, соотношения чувственного восприятия и лингвистической системы. Философия киноязыка, таким образом, представляет собой один из наиболее значимых регионов философии языка как семиотического анализа самых общих знаковых единиц и отношений.

Наиболее существенный вклад в формирование и развитие философии киноязыка, понимаемой в обозначенном ранее смысле, внесли учёные и мыслители, принадлежащие к традициям структурализма и постструктурализма. Именно в этих традициях, история взаимодействия которых колеблется от идеи конфликта до идеи имманентной критики, кино стало проблемной точкой современных философских исследований знаковых процессов, а семиотика окончательно сформировалась как философия языка. Среди множества персоналий первостепенное значение имеют

¹ Сёрл Дж.Р. Введение. В кн.: Философия языка / ред.-сост. Дж.Р. Сёрл. ; пер. с англ. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 6.

фигуры К. Метца, У. Эко и Ж. Делёза. К. Метц, по сути, является первым семиологом, сконцентрировавшим все свои усилия на изучении кино и выявившим первые «апории» философии киноязыка. Его позиция интересна и тем, что, следуя чисто структуралистским установкам, он, исследуя лингвистические феномены, обладающие семиотической природой, наметил основные проблемы лингвоцентристской ориентации структурализма. У. Эко, для которого кино оказалось удобным случаем обосновать свои семиотические гипотезы, выступил критиком концепции К. Метца и обозначил переход к постструктуралистскому дискурсу о кино и о знаковых процессах вообще. Наконец, Ж. Делёз, понимаемый в дискурсе истории философии как «чистый» постструктуралист, нанёс окончательный удар по структуралистской методологии изучения кино и, шире, по семиологии, имевшей тенденциозную лингвистическую направленность. Рассмотрим позиции названных теоретиков в обозначенном контексте.

К. Метц², следуя установкам лингвистически ориентированной структуралистской семиотики, при исследовании киноязыка исходит из теории строения вербального языка, разработанной А. Мартине. В соответствии с этой теорией вербальный язык обладает двойной артикуляцией, то есть первым уровнем членения (монемы) и вторым (фонемы), единицы которого не обладают семантическим измерением и выступают в качестве «материала» для монем. При попытке обнаружить в киноязыке подобную двойную артикуляцию К. Метц обращается к исследованию плана, который вызывает ассоциацию со словом. К. Метц отказывается отождествлять план со словом и приводит при этом достаточно весомые аргументы, позволяющие подчеркнуть отличие строения плана в кино и монемы в вербальном языке. Что же касается единиц второго членения, то кино не обладает также и аналогами фонем, так как план, являясь исходной структурной единицей кино, обладает семантическим измерением и оказывается неразложимым на чисто дифференциальные элементы. В силу этого К. Метц считает план в некоторых аспектах аналогичным высказыванию и отказывается от понимания кино как языка, так как считает, что любой язык должен обладать двойной артикуляцией. Он считает кино речевой деятельностью (дискурсом), в основе которой нет глубинной абстрактной системы языка, но которая, тем не менее, управляется кодом/кодами. В этом отношении план понимается как аналог действительности («икона»), а коннотацию он получает в контексте нарратива. Таким образом, К. Метц «отождествляет» кино с фильмом, имеющим нарративную форму и образующим речевую деятельность, в основе которой лежат два типа кодов – «социокультурные» (наррация, иконография и т. п.) и «специальные» (движение камеры, монтаж и т. п.). Последние выполняют функцию единиц оформления речи. В таком же духе К. Метц интерпретирует и проблему кинопунктуации, которая обладает своей спецификой, но при этом вновь обслуживает нарратив, а не следует непосредственно из монтажа. В конечном итоге это приводит К. Метца к созданию классификации монтажа диегетического (повествовательного) фильма. Даже в более поздний период своего творчества, анализ которого не входит в задачи данного исследования, К. Метц, обращаясь к связям психоанализа и семиологии, сохраняет ранее указанные тенденции изучения соотношения кино и вербального кода. Таким образом, можно сказать, что К. Метц строит модель не киноязыка вообще, но диегетического фильма, дискурс которого базируется на сочетании различных способов кодификации. При

² Усманова А.Р. К. Метц. В кн.: Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн.: Интерпрессервис : Книжный Дом, 2001. С. 471-474.

этом методологически он исходит из постулатов французской структуралистской семиологии, рассматриваемой в стиле обозначенной Р. Бартом³ «транслингвистики», и в силу этого отказывается от употребления понятия киноязыка, так как считает, что язык обязательно должен обладать формой двойной артикуляции. Однако обнаружение отличий строения и функционирования киносемиозиса от вербального языка обозначает тенденцию критики теоретико-методологических допущений лингвистической семиологии, тем более, что они не вполне следуют футуристическим прогнозам её «инициатора» – Ф. де Соссюра⁴.

У. Эко обратился к изучению кинематографического кода и его оснований в рамках исследования фундаментальных проблем семиологии, которому он посвятил книгу «Отсутствующая структура. Введение в семиологию»⁵. В этой работе итальянский учёный подчеркнул разницу в употреблении терминов «семиология» и «семиотика»⁶. Первый термин традиционно ассоциировался с именем Ф. де Соссюра⁷ и получил дальнейшую интерпретацию в работах Р. Барта, в которых семиология была преобразована в транслингвистику, «которая изучает все знаковые системы как сводимые к законам языка»⁸. Термин «семиотика» связывался с традицией, идущей от исследований Ч.С. Пирса⁹ и Ч.У. Морриса¹⁰, в работах которых речь шла о разработке теории изучения знаков вообще, не делая акцента на лингвистической модели. Однако У. Эко отмечает, что перспектива, обозначенная Ф. де Соссюром, вполне согласуется в обозначенном ранее контексте с пирсовской линией, так как Ф. де Соссюр говорил о науке, исследующей функционирование знаков в социальной жизни, и лингвистику рассматривал лишь как часть этой общей науки. Следуя изначальной интенции Ф. де Соссюра, У. Эко понимает семиологию как «общую теорию исследования феноменов коммуникации, рассматриваемых как построение сообщений на основе конвенциональных кодов, или знаковых систем»¹¹. Это позволяет ему сочетать в одном дискурсе терминологию Ф. де Соссюра, Ч.С. Пирса и Ч.У. Морриса, а также соединять семиологические концепты с дискурсами теории коммуникации и теории информации.

Исходя из данного теоретико-методологического поворота, У. Эко подвергает пересмотру семиологию кино К. Метца. При исследовании семиологии визуальных сообщений итальянский учёный проводит последовательную критику понятия иконы как «аналога» реальности (денотатов). В результате У. Эко приходит к выводу о том, что «иконический знак представляет собой модель отношений между графическими феноменами, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы

³ Барт Р. Основы семиологии. В кн.: Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / сост. Г.К. Косиков ; пер. с фр. С. Зенкина. М., Прогресс. 2000. С. 247-250.

⁴ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 491-492.

⁵ Там же, с. 149-222.

⁶ Там же, с. 491-496.

⁷ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики / Пер. с фр. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 432.

⁸ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 492.

⁹ См. Пирс Ч.С. *Grammatica Speculativa*. В кн.: Начала прагматизма / Пер. с англ. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ : Алетейя, 2000. С. 40-223.

¹⁰ См. Моррис Ч.У. Основания теории знаков. В кн.: Семиотика. Антология / сост. Ю.С. Степанов ; пер. с англ. М.: Академический проект ; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 45-97.

¹¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 492.

выстраиваем, когда узнаём или припоминаем какой-то объект»¹². Это положение демистифицирует понимание кадра/плана как аналога реальности, хотя У. Эко и признаёт возможность говорить о плане в таком смысле в контексте «большой» синтагматики К. Метца, что, однако, не даёт оснований рассматривать в таком ключе образ как таковой. Затем итальянский семиолог обращается к проблеме двойной артикуляции и, различая феномены кинематографического кода (языка) и фильмического дискурса, пытается обосновать гипотезу о том, что код не обязательно должен строиться по модели вербального языка. Для этого он обращается к идеям П.П. Пазолини, которые, казалось бы, восстанавливают план как структуру с двойной артикуляцией. П.П. Пазолини говорит о том, что аналогами фонем в киноязыке являются кинемы (реальные объекты), которые объединяются в кадр как аналог монемы. Обращаясь к опыту кинезики, У. Эко показывает, что составляющие кадр объекты являются иконическими семами и не могут рассматриваться как аналог фонем, так как обладают семантическим измерением. Кадр же не соответствует монеме, а, скорее, сопоставим с сообщением. Далее У. Эко обращается к изучению фотограммы для того, чтобы обосновать идею о том, что киноязык является кодом, обладающим тройной артикуляцией. В фотограмме двойное членение репрезентировано иконическими фигурами («углы», «кривые»), представляющими собой парадигму, из которой отбираются единицы, составляющие синтагмы: знаки («нос»), комбинирующиеся в семы и, соответственно, в фотограммы. При преобразовании фотограммы в кинокадр появляется диахроническое измерение. Это приводит к модели тройной артикуляции кинематографического кода: фотограммы, сохраняющие обозначенную структуру, становятся кинезическими фигурами без означаемого (линия синхронии) и сочетаются в кинеморфы (линия диахронии). Оговаривая возможность модели кинематографического языка как структуры с двойной артикуляцией (при исключении фото), У. Эко, тем не менее, рассматривает кинематографический код в качестве фундамента кино и телевидения. Фильм же понимается как дискурс, опирающийся на множество кодов, и в этом отношении оказывается допустимой интерпретация кино, разработанная К. Метцем.

Главным в семиологии кино, разработанной У. Эко, является отход от жёсткой аналогии с вербальным языком (хотя У. Эко и вынужден часто отталкиваться от лингвистических терминов в своих построениях), что даёт возможность разработки модели тройной артикуляции кинематографического кода, которая, в свою очередь, провоцирует понимание кино как диахронического (движущегося) феномена, обладающего нелинейными структурами – контекстуально соотносёнными одновременно сосуществующими элементами плана. При этом не разрабатывается спецификация коммуникативных аспектов кодов технического устройства кино (скорость записи и т. п.), но это и не входит в задачи У. Эко, так он ограничивается разработкой гипотезы, важной для общей семиологии. Тем не менее, это даёт направление для дальнейших разработок модели кинематографического кода, который определяет специфику киносемиозиса, отличая кинообщения от других типов сообщений. Кадр получает артикуляцию, то есть по сравнению с теорией К. Метца кино оказывается языком/кодом. Таким образом, возникает возможность выработки знаковых единиц, базирующихся на конвенции, а не просто на аналогии. Благодаря этому формируется возможность перехода от кинематографического кода (как абстракции и потенции) к фильму, который построен как актуализация

¹² Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 168.

кинематографического кода. Это же делает более рациональной дискуссию о соотношении в семиозисе фильма различных кодов, включая вербальные.

Таким образом, У. Эко, находясь на позициях общей семиологии, пересматривающей постулаты транслингвистики, обнаруживает более фундаментальные основания кино и совершает движение от исследования диегетического фильма, базирующегося на различных кодах, к концепту кинематографического кода/знака, позволяющему поставить вопрос об этом коде как основе, фундамирующей киносемиозис.

Следующий этап связан с именем Ж. Делёза, который в фундаментальной работе «Кино»¹³ подверг критике концептуализации кинематографического образа, разработанные как в теории К. Метца, так и в исследованиях У. Эко. Свою позицию он базирует на концептуальных разработках Ч.С. Пирса. Как отмечает Ж. Делёз, в традиции Ч.С. Пирса семиотика предстаёт как наука о реальном, и свою классификацию знаков американский философ основывает на феноменологии образа, а не на лингвистической модели, что приводит к формированию понятия семиозиса как процесса означивания, а не языка как абстрактной системы. Ж. Делёз по-своему интерпретирует терминологию Ч.С. Пирса, то есть создаёт философские концепты знака и семиотики, противопоставляющие последнюю семиологии. Он пишет: «<...> семиология лингвистического типа стремится замкнуть «означающее» на себе и отсечь язык – *langage* от образов и знаков, составляющих первоматерию этого означающего. Семиотикой же называют, напротив, такую дисциплину, которая рассматривает язык – *langage* не иначе, как по отношению к этой специфической материи, образам и знакам»¹⁴. Отсюда проистекает его критика киносемиологии. К. Метца он критикует за то, что тот уподобил план высказыванию (синтагме) и построил теорию кино на обобщении особенностей нарративных фильмов, а У. Эко – за тенденциозное стремление к поиску кодификации кинообщений, а не к выявлению «юридических» условий киносемиозиса. Ж. Делёз пытается отстоять самостоятельность кинообраза и обращается к изучению сигнальной материи, не имеющей лингвистической организации. Из исследования этой материи он выводит образы и знаки кино, сводящиеся к образу-движению и образу-времени. При этом под знаками Ж. Делёз понимает выразительные черты, то есть особые образы, взятые с точки зрения биполярного состава или генезиса. Эти «предъязыковые» образы создают возможность формирования кода/языка, в том числе обладающего двойной артикуляцией. В этом отношении язык предстаёт как реакция на потенции семиотически оформленной материи кино, и наррация, таким образом, вытекает из семиотических сочетаний образов, а не просто накладывается на образы как социокультурный код. То же происходит и со всеми остальными кодами, которые лишь «оцифровывают» «аналоговые» образы, что, тем не менее, достаточно важно для формирования дискретного видения, например, в концепции У. Эко. Ж. Делёз, ищущий *de jure* кино, восстанавливает феномен движения, который не учитывался или мало учитывался в классической семиологии кино, вынужденной пожертвовать им ради строгости лингвистически ориентированного научного анализа. Таким образом, французский философ движется к ещё более фундаментальным основаниям киносемиозиса – сигнальной материи. Тем более важно, что Ж. Делёз говорит и об обратной реакции образов/знаков кино на лингвистически организованные коды, которая приводит к формированию чисто кинематографических образов,

¹³ См. Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 560.

¹⁴ Там же, с. 532.

обозначающих исторический переход от образа-движения к образу-времени, изучение которого и является задачей чистой семиотики. Ж. Делёз пишет: «Нам представляется, что кино <...> является системой предъязыковых образов и знаков и что оно возобновляет высказывания в свойственной этой системе образах и знаках <...>»¹⁵. Можно сказать, что Ж. Делёз возвращается к «синефильской» точке зрения, учитывающей специфику сигнальной материи кино и тем самым намечающей путь философского анализа кино и в аспекте языка (понимаемого не в лингвистическом смысле), и в аспекте семиозиса.

Таким образом, можно сказать, что в контексте общих проблем философии киноязыка линия «Метц – Эко – Делёз» (несмотря на критическую направленность и разницу исследовательских парадигм) обозначает «генетическое» движение от исследования дискурса диегетического фильма, который опирается на социокультурные и социальные коды, через установление «цифровой» структуры тройной артикуляции фундаментального кинематографического кода к «аналоговой» модели сигнальной материи кино как условия, фундирующего формирование как чисто кинематографических знаков, так и нарратива и риторики кинообщений. Данная линия обозначает актуальные перспективы для развития философии киноязыка, учитывающей не только семиотику, но и комплементарные ей методологические установки (феноменологию, психоанализ и т.д.). Особенно важным является соотношение цифрового (дискретного) и аналогового (континуального) в киносемиозисе. Цифровые шкалы необходимы для формирования аналитического инструментария, однако при этом должна учитываться динамика переходов между значениями этих шкал, что даёт некоторые возможности для изучения и описания киносемиозиса как процесса, в котором нечто функционирует как кинематографический знак. Киноязык же в таком случае окажется абстракцией от киносемиозиса, делающей возможной кинообщения различных типов (в том числе игровых нарративных фильмов) и существующей в виде гипотетико-дедуктивной модели. В свою очередь, это позволяет сделать рациональной дискуссию о роли киноязыка в функционировании фильма как дискурса, основанного на различных кодах, а также о том, является ли киноязык синонимом кинематографического кода или же язык кино – это поликодовое единство. Впрочем, последний пункт является чисто терминологическим затруднением, и всё зависит от того, является ли философия киноязыка «научным» направлением в стиле дискурса аналитической философии или же спекулятивным дискурсом «неометафизического» характера.

Список литературы

1. Барт Р. Основы семиологии. В кн.: Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / сост. Г.К. Косиков ; пер. с фр. С. Зенкина. М.: Прогресс, 2000. С. 247-310.
2. Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 560 с.
3. Моррис Ч.У. Основания теории знаков. В кн.: Семиотика. Антология / сост. Ю.С. Степанов ; пер. с англ. М.: Академический проект ; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 45-97.
4. Пирс Ч.С. *Grammatica Speculativa* // Начала прагматизма ; пер. с англ. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ : Алетейя, 2000. С. 40-223.
5. Сёрл Дж.Р. Введение // Философия языка / ред.-сост. Дж.Р. Сёрл. ; пер. с англ. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 6-22.
6. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 432 с.

¹⁵ См. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 531.

7. Усманова А.Р. К. Метц // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Мн.: Интерпрессервис : Книжный Дом, 2001. С. 471-474.

8. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.

CINEMA LANGUAGE PHILOSOPHY IN THE CONTEXT OF STRUCTURALIST AND POSTSTRUCTURALIST SEMIOTICS

D.K. Manokhin¹⁾, M.V. Struchaev²⁾

^{1,2)}Belgorod State National Research University

¹⁾e-mail: manokhin@bsu.edu.ru

²⁾e-mail: struchaev@bsu.edu.ru

The article is devoted to key problems of the philosophy of cinema language and ways of solving them, as they are defined in the semiotics of structuralism and poststructuralism. The authors consider the features of philosophy of language and its transformation in the philosophical discourse of the twentieth century. Semiotics plays a special role in the development of language philosophy. Applying the methods of semiotics allows us to move from the study of verbal language to non-verbal and multimodal forms of semiosis. Cinema language is a representative environment for modern problems of language philosophy. In this context, the cinema language theories of Christian Metz, Umberto Eco and Gilles Deleuze are considered. As a result, the authors come to the conclusion that the concepts, developed in these theories, serve as a basis for building a theoretical model of cinema language.

Keywords: philosophy of language, cinema language, cinemagrafic semiosis, semiotics, sign.
