
ФИЛОСОФИЯ*(шифр научной специальности: 09.00.13)*

УДК 101

Е.Г. Курова*Южный университет (ИУБиП)**г. Ростов-на-Дону, Россия**lady.kurova@yandex.ru***ФОТОГРАММА КАК ОСНОВА
СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА КИНО****[*Ekaterina G. Kurova Photogram as the basis of semiotic analysis of the movie*]**

It has been considered the possibilities and problems of the analysis of the photogram as a semi-otic method of film research. The starting point of the study is the research of the experience of analysis by R. Barthes and U. Eco photograms, who studied photograms to illustrate and justify their theoretical positions in relation to semiotic analysis. The author reveals the importance of this technique both for the analysis of a single image and for the semiotic analysis of the film as a whole. The analysis of the photograms allows to consider the hidden frames and «bloopers» as the elements of cinema that creates its own system of values.

Key words: cinema semiotics, visual culture, cinematography, photogram, «bloopers», semiotic analysis.

В настоящее время семиотика кино является дисциплиной, которая находится в стадии становления: формируется не только теоретический аппарат, но и методология изучения кинотекстов. Для иллюстрации своих ключевых положений исследователи семиотики кино обращались к различным способам изучения текстов кино и предлагали собственные оригинальные методы. Если для раннего этапа становления семиотики характерно изучение выразительных средств в кино (крупный план, панорамная съемка, монтажные приемы, гротеск, гипербола и т.д.), то позднее авторы исследуют способы кодирования значений, которые используются в кинематографе.

Проблема поисков методологии изучения семиотики кино является наиболее актуальной, если исследователь ставит перед собой задачу изучить смыслы и смыслообразующие модели, которые содержит в себе тот или иной фильм, его денотативный (обозначение) и коннотативный (скрытый смысл, понимаемый че-

рез изучение контекста) уровни. Тот уровень, который исследователи именуют собственно «фильмическим» – уровень, не связанный непосредственно с идейным содержанием фильма. При практическом применении семиотического метода исследователи часто используют анализ кадров как структурных единиц или элементов кинопроизведения – отдельно или в связи с другими кадрами.

У. Эко и Р. Барт в отдельных работах, посвященных семиотике кино, обращались к анализу фотограмм, чтобы практически продемонстрировать наглядным образом действенность своих теоретических положений в области семиотики. С точки зрения тщательности и скрупулёзности анализ фотограмм – один из эффективных методов семиотики кино, который обладает не только явными достоинствами, но и влечет за собой ряд определенных проблем в применении. Если рассматривать фильм не как череду отдельных изображений, то для понимания фильма как целостного произведения возникает вопрос о границах допустимости анализа фотограмм и их возможных интерпретаций.

Основанием для анализа кадров является тезис Н. Лумана относительно реальности, создаваемой масс-медиа. Согласно концепции Н. Лумана, средства массовой коммуникации конструируют собственную реальность в соответствии с конкретными системами репрезентации масс-медиа. Вследствие способности к конструированию собственной реальности, предполагающей и собственную систему значений, масс-медиа часто подвергаются обвинениям в манипуляции массовым сознанием и формировании общественного мнения. [3] Конструирование реальности средствами кино – это комплексный процесс, результатом которого является представление конструкции, которая производит впечатление реально происходящих событий. Кинематограф создает событие, динамика которого представлена, благодаря монтажу и запечатленным выразительным движениям в кадре.

Что такое фотограмма? С общепризнанной точки зрения, фотограмма – это изображение, полученное без использования фотоаппарата (фотохимическим способом), при котором свет не отражается от предметов, а проходит сквозь них. В работах У. Эко и Р. Барта под фотограммой подразумевается статичное изображение из фильма, что будет исходной позицией при анализе опыта исследований фотограмм данными исследователями. У. Эко проводит различие между кадром и фотограммой, у Р. Барта фотограмма и кадр выступают синонимами.

Возможности изучения фильма посредством фотограмм действительно огромны. Фотограмма фиксирует то, что трудно бывает уловить при просмотре, и позволяет увидеть практически незаметные для глаза смыслы фильма и анализировать фильм с точки зрения увиденного. Дискретные кадры, сменяющие друг друга при воспроизведении фильма, создают ощущение непрерывного процесса. Например, при обычном просмотре фильма «Молодая Гвардия» советского режиссера Сергея Герасимова зритель не замечает кадра, в котором изображен поцелуй обреченных на смерть молодогвардейцев Сергея Тюленина и Любви Шевцовой. Зритель видит смерть молодогвардейцев от рук фашистов и не замечает романтически окрашенного кадра, который аккуратно спрятан при монтаже. Тем не менее, режиссер посчитал нужным незаметно вставить этот кадр, который возможно увидеть разве что на подсознательном уровне. Кадр не отсылает к романтическим отношениям между Тюлениным и Шевцовой, потому что зритель не может узнать о них из фильма, и были ли таковые в реальности – весьма сомнительно. Обнаружить кадр возможно только в замедленном просмотре, и опять-таки он выглядит скорее сенсацией, чем закономерностью. Кадр как будто бы создан для внимательного зрителя, для зрителя, изучающего кино, просматривающего фильм детально, знающего детали фильма. Только такой зритель может найти объяснение этому кадру, зная детали фильма и еще лучше роман Фадеева «Молодая Гвардия», истории жизни молодогвардейцев. Делать кадр открытым для массового просмотра Сергей Герасимов не стал не потому, что кадр противоречил советской идеологии (отсылки к романтизму присутствуют в советских фильмах о героях), а потому что при невнимательном просмотре мог быть истолкован неверно, например, как изображение аффекта перед смертью, а не выражение глубинных взаимоотношений и взаимосвязи двух героев движения «Молодая Гвардия». То есть спрятанный кадр С. Герасимова несет в себе символизм высокого порядка, который заставляет задуматься о фильме именно с точки зрения символов, символического ряда фильма, а не с точки зрения поданной информации и повествования о героях. Сосредоточиться на символических кодах фильма помогает не только внимательный детальный просмотр, но в гораздо большей степени фотограммы, которые «останавливают» движущиеся детали и позволяют «разглядеть» фильм.

Символический уровень изучения фотограмм подробно описан Р. Бартом в статье «Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна» (1970), хотя символизм фотограммы не является исследовательской целью статьи Р. Барта [1]. Французский исследователь пытается с помощью фотограмм выяснить тот уровень смысла, который является собой именно «фильмическое» в фильме – тот уровень, который исследователи кино пытаются найти для обоснования особенного статуса киноискусства среди других видов искусств. Р. Барт обращается к фотограммам из фильмов С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный» и «Броненосец Потемкин» и выделяет С.М. Эйзенштейна как великого режиссера, в фильмах которого можно уловить «третий смысл». В кадре из фильма «Иван Грозный», на котором изображено, как двое человек высыпают золото на голову юного русского царя, Р. Барт выделяет три уровня смысла:

1. информативный уровень – все сведения, которые фиксирует изображение – уровень коммуникации и область изучения «первой» семиотики;
2. символический уровень – уровень значения и область изучения «второй» семиотики или неосемиотики, наук о символах – экономики, психоанализа и драматургии – включает в себя:
 - а. референтный символизм (царский ритуал крещения золотом);
 - б. диегетический символизм – манифестируемые темы (золото, богатство);
 - в. символизм режиссера (если таковой отображен в фотограмме);
 - г. исторический символизм – символизм психоаналитического или экономического порядка;
3. уровень «третьего смысла», «означивания», собственно «фильмическое» – уровень чтения, а не понимания, на котором элемент не репрезентирует отдельную сцену, но имеет место быть.

Из всех вышеперечисленных уровней смысла, которые возможно вывести из анализа фотограммы, Р. Барта интересуют уровни значения (уровень второго смысла) и означивания (уровень третьего смысла). Уровень значения передает смысл, который хочет донести автор, посредством символики, которая становится понятной адресатам сообщения. Смысл уровня значения естественен для адресата, направлен на адресата и открыт для понимания. «Третий смысл» Р. Барт именуется открытым смыслом в силу того, что уровень тре-

тьего смысла «открывает поле значений» и создается ощущение, что область третьего смысла проходит вне культуры, информации и морали и «пребывает в области карнавального» [1].

Анализируя уровень естественного смысла в фотограммах фильма «Броненосец Потемкин» С.М. Эйзенштейна, Р. Барт приходит к выводу об отсутствии многозначности в понимании элементов изображения в эйзенштейновском фильме. Пафос, допускаемый С.М. Эйзенштейном, достигается через декоративные детали, которые дублируют и акцентируют смысл. Режиссер сам навязывает определенный смысл зрителю через понятную для зрителя символику и не оставляет свободы в ином, неэйзенштейновском, понимании кадра. Анализ фотограмм подчеркивает, что С.М. Эйзенштейн предупреждает независимое толкование элементов изображения. Зрителя сразу вводят в интерпретацию кадра, поэтому фильмы С.М. Эйзенштейна высокохудожественны. Режиссер предоставляет зрителю составлять полные, законченные значения на основе общеизвестной символики. Соответственно, просмотр подобных фильмов проходит легко и не вызывает трудностей в толковании. Уровень естественного смысла у С.М. Эйзенштейна отсылает к советской идеологии, которая выдерживается на протяжении всего фильма «Броненосец Потемкин».

Открытый смысл, «означающее без означаемого», по Р. Барту, не существует в языке, но присутствует в способе режиссеров «читать» жизнь и реальность. Анализируя мелкие детали, например, несуразные прически героев фильма, Барт находит область открытого смысла («третий смысл»), которая вступает в диалог с тем, что принято называть «выражением» («второй смысл»). Область открытого смысла может быть эмоционально окрашенной в том плане, что она является оценочной и способна указывать на ценности режиссера.

Замечание Барта относительно диалогического характера взаимоотношений между уровнями «второго» и «третьего» смысла способно объяснить интерес к фильмам у зрителей. Сам Р. Барт объясняет, что ему интересен именно открытый смысл, который невозможно описать и который ничего не копирует. Открытый смысл приходится выискивать, Р. Барт специально занимается поисками «третьего» смысла в фильмах Эйзенштейна, который старательно выстраивает именно уровень значения. Вступая во взаимодействие, уровень значения и открытый смысл порождают противоречие, которое вызывает интерес, и

здесь зритель может почувствовать себя свободным в том, что касается интерпретации. Фотограмма, благодаря своей статичности, позволяет находить область третьего смысла в изображении (например, черты облика героев).

«Третий» смысл предполагает дополнительную структуру фильма, раскадровку, отличную от той, которая задается уровнем значений. Раскадровка на уровне открытого смысла включает в себя эпизоды и черты, которые невозможно объяснить, исходя из системы значений, выстраиваемой режиссером: «я могу все прокомментировать в Ефросинье, кроме тупости лица» [1]. Знак становится независимым по отношению к повествованию, беспредметен, что характеризует «фильмическое» и кинематографичность.

Изучение области открытого смысла по-новому ставит вопрос о так называемых «киноляпах», сознательно или бессознательно допускаемых режиссерами. «Киноляпы» вызывают интерес и смех, благодаря тому, что зрители знают, «как должно быть», то есть обладают квалифицированностью в области уровня значений. Вместе с тем некоторые «киноляпы» становятся более видны из фотограмм. Сознательно допускаемые «киноляпы», которые при внимательном осмыслении фильма оказываются закономерными и важными деталями повествования, позволяют создавать иное прочтение фильма, отличное от общепринятых точек зрения на фильм.

«Киноляпы» необязательно могут наполнять уровень открытого смысла, в шедеврах «киноляпы» могут составлять и уровень значения. В фильме «Титаник» зрители насчитывают не менее 19 грубых «киноляпов» [2], при том что фильм завоевал в 1997 году 11 премий «Оскар», включая награду за лучший фильм. «Киноляпы» «Титаника» в основном касались несовпадения элементов, изображаемых в фильме, с эпохой, в которой разворачивались реальные события корабля и реальными событиями на «Титанике». Можно было бы поверить в то, что некоторые киноляпы – результат невнимательности или равнодушия режиссера к деталям, если бы не документальный фильм о гибели «Титаника», снятый Кэмероном. Джеймс Кэмерон активно занимался глубоководными исследованиями, в том числе спускался к «Титанику», предлагал варианты спасения пассажиров, но история погружения корабля в художественном и документальном фильме не совпадают, не говоря уже о том, что в «оскаровском» «Титанике» корабль вообще плывет не в том направлении, если судить по расположению на экране, куда он плыл. Зрите-

ли забывают, что героиня художественного фильма рассказывает историю, и все, что мы видим в фильме – это по большей части рассказ Роуз. В самом фильме наличествует две истории затопления корабля: рассказ Роуз, частично отражающий положение дел на корабле и рассказ команды, ищущей сокровища. Рассказ команды отражает реальную гибель Титаника, а рассказ Роуз содержит несоответствия, противоречия и преувеличения. Повествование Роуз можно трактовать как обман, выдумку, фантазию или манипуляцию. В этом случае «киноляпы» выстраивают другую интерпретацию фильма, отличающуюся от общепринятой.

Как констатирует Р. Барт, фильмическое можно обнаружить только в фотографии как статичном изображении, но не в «движущемся» фильме. То, что зритель вычитывает из кадра, теряется при просмотре: происходит переоценка ценностей фильма. Барт настаивает на необходимости теории фотографии в силу того, что собственно фильмическое состоит не в смене кадров, не в движении, а в «неартикулированном третьем смысле».

Барт поддерживает утверждение С.М. Эйзенштейна о том, что аудиовизуальный монтаж переносит акцент с соединения кадров в фильме, на внутрикадровое содержание: «всякое приклеивание куска к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет безусловно в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлением кусков» [5]. С.М. Эйзенштейн настаивает на контрапунктичном воздействии выразительных средств кино.

Фотограмма не выходит за пределы кадра и позволяет изучать создание фильма, его фильмический смысл. Благодаря фотограмме, можно изучать то, что С.М. Эйзенштейн называл вертикальным монтажом – сопоставление элементов, которые рождают образ. Сопоставляя различные фотограммы между собой, можно увидеть, как меняется положение героев относительно друг друга, эмоциональный настрой, как соотносятся вещи и люди в кадре, отмечать изменения фона и т.д. В кадре возможно передать ощущение движения, которое напоминает о существовании и других кадрах фильма, выступающих его продолжением. С изобретением кадра не исчезает динамичность создаваемого образа, изменяются средства передачи динамики, которые отличают кинематограф от других видов искусства, создающих иллюзию движения.

Уровень значений анализировал также, и итальянский специалист по семиотике У. Эко, который использовал фотограмму для исследований в области семиотики визуальных кодов. При анализе семиотических кодов У. Эко использует изолированный кадр, описанный Пазолини: учитель, разговаривающий в классе с учениками. Изолированный кадр, как пишет У. Эко в работе «О членениях кинематографического кода» [6], соответствует возможному высказыванию (семе): «здесь находится учитель» и т.д. (уровень первого смысла, по Барту). Данную фотограмму У. Эко рассматривает изолированно от других кадров, прибегая к следующей схеме: 1) семы, соединяемые друг с другом, выводимые из изображения: «перед нами высокий блондин в очках, одетый в клетчатый костюм» и т.д.; 2) иконические знаки, из которых состоят семы: «нос человека» и т.д. Первые два уровня анализа представляют собой анализ двойного членения. Но существует еще и третье членение, когда происходит переход от фотограммы к кадру, который позволяет получить больше значений. Кадр, в отличие от фотограммы, У. Эко рассматривает как динамичный элемент фильма, не как одиночное изображение, а как монтажный кадр. Движение кадров производит кинэ и кинеморфы, которые образуют третье членение фильма.

Фотограмму возможно анализировать с точки зрения применяемых кодов, перечисленных У. Эко: кодов восприятия, передачи, кодов тональных, иконических (фигуры, знаки и семы), иконографических, кодов вкуса, риторических и стилистических кодов и кодов подсознательного. Кино предполагает множественность в интерпретации (полисемию), то есть смысловая нагрузка фильма увеличивается, по сравнению со статичным изображением.

Исследователь В.А. Сербин, анализируя возможности семиотического анализа фильма, объясняет трудность покадровой интерпретации чередой постоянно сменяющих друг друга изображений. «Значение в кинематографе передается не только знаковыми структурами кадра, но и тем, как эти структуры взаимодействуют друг с другом. <...> семиотический анализ кадра не способен дать ответ о сообщении, передаваемом самим фильмом» [4, с. 209].

В процессе исследования выявлено, что фотограмма как отдельное изображение, единичный статичный кадр из фильма позволяет осуществлять дискретный анализ визуального и находить мельчайшие знаковые единицы, передающие значение. Безусловно, изучение фотограмм – это не уровень массово-

го прочтения кинотекста, а скорее поиск языка, на котором изложен фильм. На уровне анализа фотограмм данный язык напоминает язык естественный, язык с двойным членением кода, но уже в фотограмме можно отыскать «третий смысл» – означаемое без означающего, который соответствует собственно «фильмическому», что и выделяет кино как особый вид искусства.

Проблема имеет исследовательские перспективы, связанные с изучением аспектов организации воспитательного взаимодействия в специфических процессах кинокоммуникации. В современных условиях социокультурной глобализации семиотическая парадигма способна, по нашему мнению, дать новый импульс для исследований смысловой нагрузки взаимодействий знаковых структур кадра в пространстве кино.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. *Барт Р.* Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна [Электронный ресурс] // <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html> (дата обращения 31.05.2018 г.).
2. 19 грубых киноляпов в фильме «Титаник», которых вы точно раньше не замечали [Электронный ресурс] // <https://fishki.net/1974215-19-grubyh-kinoljapov-v-filme-titanik-kotoryh-vy-tochno-ranshe-ne-zamechali.html> (дата обращения 31.05.2018 г.).
3. Луман *Н.* Реальность массмедиа / Пер. с нем. А.Ю. Антоновского. Серия «Образ общества». М., 2005.
4. *Сербин В.А.* Проблемы семиотической интерпретации значения в кино // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 4 (28). [Электронный ресурс] // <http://docplayer.ru/31948561-V-a-serbin-problemy-semioticheskoy-interpretacii-znacheniya-v-kino.html> (дата обращения 31.05.2018 г.).
5. *Эйзенштейн С.* Будущее звуковой фильма [Электронный ресурс] // http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTejN/s_budushchee_zvukovoj_filxmy.txt
6. *Эко У.* О членениях кинематографического кода [Электронный ресурс] // <http://www.kinovoid.com/2016/03/umberto-eko-kinematograficheskijkod.html> (дата обращения 31.05.2018 г.).

R E F E R E N C E S

1. *Bart R.* The Third Meaning. Research notes on several photograms. Eisenstein [Electronic resource] // <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html> (circulation date May 31, 2018).
2. 19 rude movie-mistakes in the movie "Titanic", which you did not notice before [Electronic resource] // <https://fishki.net/1974215-19-grubyyh-kinoljapov-v-filme-titanik-kotoryh-vy-tochno-ranshe-ne-zamechali.html> (circulation date is 31/05/2018).
3. *Lumann N.* Reality of the mass media / Trans. from German A.Yu. Antonovsky. Series "The image of society." M., 2005.
4. *Serbin V.A.* Problems of semiotic interpretation of meaning in cinema // Bulletin of Tomsk State University. 2014. No. 4 (28). [Electronic resource] // <http://docplayer.ru/31948561-V-a-serbin-problemy-semioticheskoy-interpretacii-znacheniya-v-kino.html> (circulation date is 31/05/2018).
5. *Eisenstein S.* Future sound films [Electronic resource] // http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTAJN/s_budushchee_zvukovoj_filmy.txt
6. *Eco U.* About the cognition of the cinematic code [Electronic resource] // <http://www.kinovoid.com/2016/03/umberto-eko-kinematograficheskij-kod.html> (the date of circulation is May 31, 2018).

14 мая 2018 г.
