

Еланская С. Н. (г. Тверь)

ВОЗМОЖНОСТИ ПРОЧТЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОТЕКСТОВ В СВЕТЕ СЕМИОТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

В год столетия отечественного кинопроизводства уместно ещё раз задуматься над теми глубинными смыслами, таящимися в кинолентах советского периода (здесь и далее под «отечественными» будут иметься в виду именно эти картины).

Ролан Барт задаётся важнейшим вопросом: *что означается в фильме?* Иными словами: в какой именно мере семиология имеет право анализировать фильм? [3: 363]. Попытаемся ответить на этот вопрос, обращаясь к классикам семиотической теории, и проанализируем отечественные популярные киноленты с точки зрения раскрытия их возможностей как *текстов*, выяснить, насколько уместны и применимы теоретические схемы к отечественному киноматериалу. Видимо, придётся учитывать, что семиотическая теория касается или кино западного, или отечественного кино, относящегося к разряду «не для всех» (так в центре внимания М. Ямпольского фильма А. Сокурова и А. Германа), и, конечно, лишь с известной долей натяжки могут быть применимы к популярным советским картинам. Однако, на наш взгляд, это не налагает никакие запреты на поиски смыслов в том, что, казалось бы, само собой разумеющимся, знакомо с детства и, скорее всего, будет просмотрено ещё не раз.

Советское кино, несомненно, чрезвычайно *разное*. Пытаясь разобраться с ним, интерпретировать фильмы исключительно, пользуясь семиотической методой, мы неизбежно соприкоснёмся и с другими критериями его типологии: идеологическими и над-и внеидеологическими, обусловленными многозначностью и глубиной кинотекстов; мифотворческими; жанровыми, подчёркивающими фактор популярности и, напротив, некой «элитарности». В случае выяснения семиотических возможностей текстов популярных художественных фильмов, их можно отнести как раз к тем текстам, которые «могут не только свободно, по-разному интерпретироваться, но даже и создаваться (со-творяться, по-рождаться) в сотрудничестве с их адресатом; «оригинальный» (т. Е. «исходный») текст в этом случае выступает как пластичный, изменчивый тип (a *flexible type*), позволяющий осуществлять себя в виде многих различных *реализаций (tokens)*...» [12:11].

Многозначность произведений искусства подтверждается и словами Т. Адорно: «...Выдающиеся произведения постоянно выявляют всё новые и новые скрытые в них пласты, стареют, остывают, утрачивая свой внутренний жар, умирают...<...>. ...Великие произведения способны ждать. <...> Наследие далёкого прошлого, искупившего свои грехи, должно стать достоянием освобождённого человечества. Истина, содержащаяся некогда в произведении искусства и опровергнутая ходом истории, может вновь открыться лишь тогда, когда изменятся условия, в силу которых была отвергнута эта истина, настолько тесно, на глубинном уровне, переплелись эстетическая истина и история» [1: 10, 63].

Это применимо в полной мере к советскому кинематографу как историческому феномену и отвечает на вопрос, с каких позиций нужно оценивать, например, фильмы Александрова и Пырьева сегодня.

Структурно-семиотическое направление в философском осмыслении кинематографа рассматривает его как знаковую, языковую систему и по преимуществу как систему, организующую *пространство* репрезентации [13: 7]. В поле зрения окажутся лишь те из положений семиотической теории, которые, на наш взгляд, могут быть наиболее адекватны советской кинематографии.

Во-первых, все теоретики кино, так или иначе рассматривавшие проблему *кинотекста*, имели в виду, что он обязательно обращён к определённом Адресату. Отсюда также представляется важным обратить внимание на некоторые закономерности восприятия кинозрителей, какими смыслами они наделяют просматриваемые ленты, а главное, что в фильмах для них наиболее понятно и близко. Во-вторых, большинство учёных, интерпретируя кино как *знаковую систему*, трактовали его и как некую «реальность».

По утверждению Ролана Барта, «фильм нельзя считать чисто семиологическим образованием, целиком сводить к грамматике знаков. Тем не менее фильм насыщен знаками, которые создаются и упорядочиваются его автором и адресуются зрителю; он хоть и отчасти, но бесспорно связан с общей коммуникативной функцией, в изучении которых дальше всех зашла лингвистика» [3, 358]. Любопытны замечания Барта относительно культурной дифференциации зрителя: «...понимание знака может зависеть от той или иной степени культуры. Мало того, что чем культурнее зритель, тем более тонкие сообщения ему можно передавать, но знак ещё и следует зрительской эволюции – одни знаки выходят из моды, другие рождаются вновь, жадно ловятся молодой зрительской аудиторией, чей возраст образует особую культуру...» [3: 359].

Тем самым Барт предлагает определённую типологию знаковых сообщений в кино, выводя нас и на различия кинотекстов как таковых. Представляется возможным вообще условно описывать почитателей тех или иных фильмов как особые *субкультуры*, что, впрочем, и делал У. Эко, описывая «закрытые» кинотексты: «Со структурной точки зрения знак образуется соединением означающего (формы) и означаемого.<...> 1) *Означающее*. Основные носители означающего – декорация, костюм, пейзаж, музыка и до известной степени жесты.<...> 2) *Означаемым* является всё то, что находится вне фильма и должно актуализироваться в нём. Означаемое – это чаще всего некое состояние персонажа или его отношения с другими; им может быть, например, профессия, гражданское состояние, характер, национальная принадлежность, супружество. Бывает, конечно, что означаемыми являются не только состояния, но и поступки». [3: 360-364]. Барту мы обязаны репрезентацией ситуации, называемой им *эффектом реальности* (*effet du reel*), благодаря которому кино и воспринимается как наиболее правдивое и прямое отражение реальности [3: 439]. Жиль Делёз также поднимает философскую проблему кино и дискурса о кино как *высказывающемся* о времени. Поиски его языка велись в рамках семиотики кино, расцвет которой пришёлся на 60-е и 70-е годы. Однако принципиальная

разница между Делёзом и семиотическим направлением в том, что он рассматривает не просто «язык кино», устанавливающий ситуацию «чтения» кинематографических образов, а исследует кино как систему знаков, которая обретает свой язык только тогда, когда время становится предметом его рассмотрения. Иначе говоря, если кино и возможно представить как язык, то не язык понимания фильмов, а язык описания образа-времени». [5: 29] В трактовке Ж. Делёза *реальность* кино оказывается лишь системой представлений [5: 34].

Умберто Эко никогда не занимался собственно теорией кино, тем не менее, его тексты по проблемам кинотеории почти сразу же стали классическими, и многие из его идей, разработанных на материале литературы были успешно ассимилированы теоретиками кино и телевидения и привели к интересным результатам (например, в области текстуального и нарративного анализа фильма) [7: 75] Попробуем и мы воспользоваться его методом. У. Эко предлагает следующие правила (условия), которые мы будем иметь в виду при текстуальном анализе киноматериала: «Создавая текст, его автор применяет ряд кодов, которые приписывают используемым им выражениям определённое содержание. При этом автор (если он предназначает свой текст для коммуникации) должен исходить из того, что комплекс применяемых им кодов – такой же, как и у его возможного читателя...» [12: 17].

Согласно культурологу, все современные семиотические теории выявляют различные структурные уровни «идеального» текста, понимаемые обычно как «идеальные стадии процесса его порождения и/или интерпретации» Под «идеальным» текстом Эко понимает обобщённую *модель вымышленных повествовательных (нарративных) текстов*, так как в них можно найти «примеры текстов диалогических, описательных, дискурсивных и т. д., т. е. любые типы речевых актов [12: 26] По-видимому, эту модель возможно применять и к кинотекстам, содержащим все перечисленные типы речевых актов.

Эко показывает процесс постепенного, шаг за шагом, прочтения фабулы как «результата непрерывного ряда абдукций – догадок, производимых *по ходу* чтения» [12: 61] (в нашем случае – просмотра). Догадываться «что будет дальше» читателю/зрителю помогают множество прежде прочитанных/увиденных им повествовательных ситуаций (интертекстуальных фрейм). «Чтобы найти эти фреймы, читатель должен был, так сказать, «прогуляться» («сделать вылазку») за пределы текста – в поисках интертекстуальной поддержки (т. е. в поисках аналогичных топосов, тем или мотивов). Эко называет эти интерпретационные движения «*инференциальными прогулками (вылазками)*» [12: 63]. Так, на наш взгляд, и зритель «прогуливается» за пределы кинофильма, улавливая знакомые темы и мотивы – за это, в том числе, за *угаданность*, предсказуемость, эффект «*deja vue*» такие фильмы нравятся (оговоримся: лишь одной категории зрителей). Так, к примеру, в качестве такого *топоса* невольно возникает классическая ситуация «объяснения на скамейке» из «хита» «Москва слезам не верит», аналогичная драматической отповеди Онегина Татьяне в саду. Необыкновенно выразительно эту интертекстуальную фрейму обозначивает Марина Цветаева, описывая в очерке «Мой Пушкин» свои детские

впечатления от сцены объяснения Онегина и Татьяны из оперы «Евгений Онегин»: «Скамейка, на которой они *не* сидели, оказалась предопределяющей... <...>... она осталась, так что если поднять занавес – она одна стоит, а может быть, опять сидит, потому что стояла она только потому, что *он* стоял, а потом рухнула и так будет сидеть вечно. Татьяна на той скамейке сидит вечно». [10: 280-281]. По-видимому, не случайно *прежде прочитанное* почувствовал и «антигерой» Рудольф, признаваясь: «Я и так себя, как в какой-то пьесе чувствую». «Скамейка» в данном случае является и *означающим*, пользуясь понятиями Р. Барта.

Интертекстуальную поддержку может оказать и *двойное цитирование*, т. е. повторение в популярном кинопроизведении фраз знакомых, например, по классической литературе («*Берегись автомобиля*», «*Покровские ворота*»). Здесь такую значимую категорию неклассики как *интертекст* уместно употреблять в двух его главных смыслах. Первый – это сознательное конструирование произведения путём цитирования других произведений. (В этом смысле «Покровские ворота» вообще вторичны, и представляют собой талантливый ликбез по русской и мировой поэзии и литературе). Второе – это внесознательное вхождение в авторский текст цитат, аллюзий, парафраз, следов реминисценций из текстов других авторов, всплывающих в его сознании в процессе творчества [4: 89].

Оставим за рамками анализ возможностей кинематографического кода – это тема отдельного разговора, скажем только, что он занимал весьма существенное место во взглядах Умберто Эко на кинематографическую «реальность», сложившиеся в результате полемики с Кр. Метцем и П. П. Пазолини. [11: 205, 207]. Результатом этих «небеспольных споров» с Метцем и Пазолини стал вывод У. Эко о невозможности полной аналогии между языком кино и естественным языком. Поэтому-то семиолог и предложил термин «код», а не «язык», чтобы избежать невольных упрощений. Понятие же *кода* трактуется им достаточно широко и предполагает идею упорядоченности и артикулированности [7: 77]. Таким образом, Эко предлагает, в качестве одного из подходов, рассматривать кино таким образом, что «весь мир передаваемого в кино действия *уже мир знаков*» [11: 209]. Итак, реальность, запечатленная в кадре, – это реальность отфильтрованная, опосредованная и уже интерпретированная [7: 80, 82].

Отношение М. Ямпольского к постулатам семиотики весьма критическое – он указывает на кризис той семиотики, с которой был связан сам, так как главной её проблемой являлось отсутствие серьёзной философской рефлексии над проблемой знака в кино [13: 8, 9]. Критикуя семиотические догмы, философ настаивает на важности окончательного избавления от представления сущности кино как оперирования *знаками*, пусть иконическими, и от необходимости рассмотрения его главным образом как особой *знаковой системы*. [13: 10] Стоит прислушаться к мнению уважаемого философа и согласиться с ним, так как большинство рассматриваемых нами фильмы вряд ли может быть рассмотрено сквозь призму иконических знаков. С его точки зрения, смысл в кино «реализуется в самих показываемых вещах, а не в некоем воображаемом иконическом «логосе». <...>... Кинематограф безостановочно предлагает нашему мышлению образ предметного мира». Поэтому М. Ямпольский подчёркивает

важность понимания того, что «фильм ни на минуту не становится языковой системой, областью выражения, но остаётся **феноменологическим объектом**, данным нам в созерцании». [13: 13]. Однако теоретик констатирует и не столь великое расхождение между лингвистическим и феноменологическим подходами, как это может поначалу показаться, поскольку «феноменология вырастает как прямая реакция на проблемы лингвистического свойства» [13: 20]. Таким образом, интерпретируя кинотексты, мы не сможем абсолютизировать семиотический подход – потребуются привлечение и феноменологических методов.

На наш взгляд, подход выдающегося лингвиста и семиолога Ю. М. Лотмана наиболее адекватен отечественному киноматериалу. Ю. Лотман «диалог с экраном» связывает с проблемой выбора, *свободы* автора и зрительской свободы, так как зрителю он отводит весьма активную роль: «Если зритель заранее может предсказать по первым кадрам развитие сюжета и поведение персонажей, интерес его гаснет и он чаще всего покидает зрительный зал» [6: 25]. Тем не менее, если мы вспомним «*вылазки*» Эко, то, с другой стороны, зритель не хочет и обмануться, разочароваться в своих ожиданиях. Всё, условно говоря, должно «закончиться свадьбой». Будем иметь в виду, что Лотман всё-таки говорит об искушённом, критически мыслящем зрителе. Затрагивая область массовой культуры, акценты, несомненно, сместятся. Фильмы для массовой аудитории не преследуют цель предоставлять выбор.

У Лотмана мы способны обнаружить и то, что можно понимать как аналогию «инференциальным прогулкам» У. Эко: «Слушатель, как правило, активно сопротивляется новой модели мира, стремясь её осмыслить по старым трафаретам, выхватить из неё лишь то, что привычно и легко понятно». [6: 104]. Творческий процесс создания произведения Юрий Михайлович описывает как «поединок на шпагах» автора и аудитории: при победе последней создаётся понятное, доступное произведение «на уровне сознания тех, к кому он обращается», благодаря власти штампов привычек и стереотипов (ср. с интертекстуальными фреймами, топосами у Эко). "Такое произведение пользуется успехом, но оно «не питательно». Для аудитории полезнее её поражение в поединке с текстом и его создателем, зритель как бы получает глаза автора и видит совершенно неожиданный мир, им созданный [6: 104]. Говоря о восприятии фильма как текста, Лотман считает, что нам свойственно невольно переносить на него свойства текста словесного, наиболее нам привычного [6: 162, 163].

Учитывая все вышеперечисленные замечания, попытаемся, во-первых, типологизировать отечественные фильмы с точки зрения возможностей интерпретации их *текстов*. У. Эко разделяет их на «открытые» и «закрытые». Позволим себе сначала обратиться к «закрытым» текстам. По мнению семиолога, некоторые авторы не учитывают возможности *иной* интерпретации текста реальным читателем с использованием кодов отличных от *кодов* авторских. Они исходят из представления о среднестатистическом адресате в заданном социальном контексте, а значит, потенциально эти тексты обращены к любому читателю [12: 20]. Нацеленные на вполне определённые реакции более или менее определённого круга читателей они на самом деле открыты для

всевозможных «ошибочных» декодирований. Текст, столь чрезмерно «открытый» для любой возможной интерпретации» У. Эко назвал «закрытым текстом». В качестве таких расхожих примеров он разбирает комиксы о Супермене или романы Эжена Сю и Яна Флеминга. В советском кинематографе вполне возможно найти близкие аналоги, хотя, признаем, и с известной долей натяжки, учитывая социалистическую специфику. Для нас общее то, что они «явным образом нацелены на то, чтобы вести читателя по определённой дорожке, рассчитанными эффектами вызывая у него в нужном месте и в нужный момент сострадание или страх, восторг или уныние» [12: 19, 20]. К таким структурированным кинопроизведениям, по-видимому, можно отнести «рождественские сказки» Э. Рязанова («Ирония судьбы» и «Служебный роман»), до сих пор невероятно смешные комедии Л. Гайдая. Таким образом, Эко блестяще предлагает нам, в качестве одного из возможных идеологических прочтений, воспользоваться хорошо знакомыми ему «кодами» индустрии грёз в капиталистическом обществе» [12: 20], в которых нетрудно угадать «коды», хотя и видоизменённые, но вполне подходящие для советского массового общества.

Не меньший интерес представляют и т. н. «открытые» кинотексты. Особенностью советской фильмографии является то, что к таковым представляется возможным отнести как популярные и любимые, так и весьма сложные ленты, в которых изначально заложена глубина и множественность интерпретаций: «Открытый текст» – это характерный пример такого синтактико-семантико-прагматического устройства, в самом процессе порождения которого предусматриваются способы его интерпретации» [12: 11,12].

Поэтому и список советских «открытых» фильмов может быть разнообразным. Это, несомненно, все картины Андрея Тарковского, занимающие особое место среди советских «открытых» кинотекстов, эпицентром действия которых является сознание человека [8: 283]. Например, весьма интересно понимание «Соляриса» сквозь призму т. Н. «рамки», семиотически интерпретируемой для произведений искусства Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским [2: 24-25]. Это «культовые» фильмы «оттепели» «Застава Ильича» и «Июльский дождь» М. Хуциева. Из более популярных кинокартин, затрагивающих проблему их *жанровой* принадлежности, возможно отметить «Начало» Г. Панфилова, где создаётся двуплановая трагикомическая «реальность» [8: 176], «Добро пожаловать, Или посторонним вход воспрещён!» Э. Климова, «Раба любви», «Свой среди чужих, чужой среди своих» Н. Михалкова, «театральные» фильмы Марка Захарова, «последний советский фильм» притча «Небеса обетованные» Э. Рязанова [8: 145], «растасканная» на цитаты гротесковая антиутопия «Кин-Дза-Дза» Г. Данелия и даже его «Я шагаю по Москве», «Собачье сердце» В. Бортко и другие, которые смотрят и тем более любят далеко не все.

Вторым принципом типологии отечественных кинотекстов могут послужить активно используемые и интерпретированные У. Эко дефиниции лингвиста Т. А. Ван Дейка, различавшего повествования *естественные* (*natural*) и *искусственные* (*artificial*). «Оба представляют собой описания действий, но первые повествуют о событиях, которые представляются как действительно произошедшие (их субъекты – люди или человекоподобные

существа, живущие в «реальном» мире; события развиваются от некоего начального состояния до состояния конечного)». [12: 26] (сюда, к примеру, можно отнести уже упоминаемые «рождественские истории» Э. Рязанова, «Москва слезам не верит»), «а вторые имеют дело с персонажами и действиями, относящимися к миру «воображаемому» или «возможному» [12: 26]. Так характеризоваться вполне могут «сказки-утопии» Г. Александрова и музыкальные комедии И. Пырьева, популярные фильмы-сказки, такие, как «Василиса Прекрасная», «Кощей бессмертный», «Садко», «Илья Муромец», «Варвара-Краса, длинная коса», «Королевство кривых зеркал».

Напоминаем, что Эко усматривает возможность применять свою модель «идеального» текста к любым повествовательным (нарративным) текстам вообще (будь то *искусственные* или *естественные*), и, задуманная на более высоком уровне сложности, она будет пригодной для текстов и более простых [12: 26].

Отметим наблюдаемые Эко некоторые специфические черты, свойственные повествованиям второго типа, т. е., *искусственным*, и которые, на наш взгляд, чрезвычайно удачно характеризуют, например, грандиозные *киноутопии* Григория Александрова и Ивана Пырьева. Итак, «посредством специальной вводной формулы (явной или подразумеваемой) читателю даётся понять, что он не должен спрашивать, истинны или не истинны излагаемые факты (иногда читателю внушается, что он должен воспринимать эти «факты» как правдоподобные; это условие отсутствует в повествованиях откровенно нереальных, например, в волшебных сказках)» [12: 27].

Ослепительные мюзиклы Г. Александрова «Весёлые ребята», «Цирк», «Светлый путь», воспроизводящие во многом стандарты киноискусства Голливуда уже упоминались в качестве «закрытых» кинотекстов. Следует отметить, что вообще кинотворениям тоталитарной эпохи «повезло» больше всего, им посвящено множество исследований, предлагающих различные интерпретации.

Одним из творцов советского идеологического мифа, создавший целый ряд *искусственных* эпопей, был режиссёр Иван Пырьев. Его герои живут в мире «возможном», мире прекрасной мечты о счастье. Создав своеобразную «энциклопедию советской жизни», Пырьев, тем не менее, оставил в истории фильмы-сказки, фильмы-утопии, к которым и нужно относиться соответственно, попытавшись воспользоваться методом У.Эко, который считал, что «повествовательные тексты – особенно тексты художественные (fictional) – более сложны, чем многие иные типы текстов, и поэтому более трудны для семиотического анализа. Но тем самым они делают такой анализ более интересным и вознаграждающим» [12: 28,29].

Одним из любопытнейших подходов нам представляется выявление (поиск) Н. А. Хреновым в фильмах Пырьева архетипических смыслов [9: 310, 366-367]. Следующие две характеристики, несмотря на то, что Эко наделяет ими тексты *искусственного* типа, вполне подходят, как представляется, и для *естественных* кинотекстов: «читателя знакомят с некими личностями, представляемыми ему с помощью ряда описаний, «привешенных» (по выражению Дж. Сёрла) к их именам собственным и придающим им определённые свойства» [12: 27].

Подобный «сценарий» мы встречаем в популярной комедии «Покровские ворота», которую уместно понимать (такую точку зрения можно встретить и у критиков, и у не менее взыскательных зрителей) как идеальную «реальность», сказку-мечту о коммунальной квартире, несмотря на то, что все герои имели *реальных* прототипов. Вспомним, что в начале фильма зрителю представляют действующих лиц, обитателей коммунальной квартиры и их гостей, с соответствующими ироничными характеристиками. Тот же классический принцип представления встречается и в «Служебном романе», кинотексте, казалось бы, естественном, но отнюдь не лишённом мифотворческих возможностей «подражания действительности». Этот признак также свойственен и данным фильмам, и другой «рождественской истории» Э. Рязанова «Иронии судьбы, Или с лёгким паром», «Карнавальная ночь», «Чародеям», «Добро пожаловать, Или посторонним вход воспрещён!».

Таким образом, отечественные кинотексты по-прежнему открыты для возможных интерпретаций, надеемся, и спустя ещё сто лет, поскольку, следуя словам Юрия Лотмана, «образ мира в кино – всегда попытка понять и по-своему объяснить мир, нас окружающий. [б: 103].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 572с.
2. Арутюнян С. М. Рамка в киноискусстве и проблема понимания // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». – Вып. 11 (Лингвистика и межкультурная коммуникация). - №29 (57), 2007. – Тверь: ТвГУ, 2007. – С.20-25.
3. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 512 с.
4. Бычков В. В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. – 2003. – №12. С.89. – С. 80-93.
5. Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ – движение; Кино 2. Образ – время. – М.: «Ад Маргинем», 2004. – 624 с.
6. Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн: «Александра», 1994. – 219 с.
7. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. – Минск: Изд-во ЕГУ «ПроPILEI», 2000 – 200 с.
8. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2007. – 512 с.
9. Хренов Н. А. . Кино: реабилитация архетипической реальности. – М.: Аграф, 2006. – 704 с. – (Серия «Кабинет визуальной антропологии»).
10. Цветаева М. И.. Мой Пушкин // Цветаева М. И. Избранное. – М.: Просвещение, 1990. – С. 267-299. С. 280-281.)
11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию, СПб.: «Симпозиум», 2004. – 544 с.
12. Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста. – СПб.: «Симпозиум», 2005. – 502 с. С. 11.
13. Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.