

ПОЭТИКА НЕПРОГОВАРИВАЕМОГО
И «ФИЛЬМИЧЕСКОЕ»
В РАБОТАХ РОЛАНА БАРТА

Альмира Усманова

THE POETICS OF THE UNSPEAKABLE AND «LE FILMIQUE»
IN THE WORKS OF ROLAND BARTHES

© Almira Ousmanova

European Humanities University, Professor of the Department of Social Sciences
Savičiaus g. 17, Vilnius, Lithuania

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1518-9128>
almira.ousmanova@ehu.lt

Abstract: In the given article I will focus on the theoretical contribution of Roland Barthes to Film Theory and more broadly, to the contemporary studies of Visual Culture. In my view, there are three main aspects of Barthes's theory which are most interesting for film scholars. Firstly, his work contributed significantly to the formation of Film Semiotics in France and elsewhere (from the 1960s till now). Secondly, the model of textual analysis (*l'analyse textuelle*) that Barthes elaborated and applied to the literary texts of Balzac, Poe and other writers has played a crucial role in the formation of film analysis as a particular mode of reading film as a text. Thirdly, highly nuanced and inventive vocabulary, which Roland Barthes applied to the interpretation of cinematic images, is particularly suitable when we deal with the uncoded, open, evanescent, elusive, ineffable meanings and with the phenomenalisation of the insignificant in a cinematic text. In other words, elaborating such concepts as *third meaning*, *textual analysis*, *punctum*, *le filmique*, *traumatic units of cinema* and others, Roland Barthes gives us a conceptual toolkit that allows for the analysis of that what I would refer to as «the poetics of the unspeakable», that, on the one hand, has to do with the affective power of cinema, and on the other, relates to the specificity of a cinematic image as such.

Keywords: analogy, image, code, film analysis, *le filmique*, poetics of the unspeakable, semiology, textual analysis, the third meaning.

Для исследователей визуальной культуры Барт является одним из самых значимых авторов, идеи, интуиции и стиль мышления которого существенно повлияли на формирование теории и методологии анализа применительно к различным визуальным феноменам. Возможно, актуальность Барта связана с тем критическим посылом, который, начиная с «Мифологий», пронизывает все его тексты. Установка Барта на «критику языка так называемой массовой культуры» с тем, чтобы раскрыть «идеологический обман», тающий за «пышной выставкой само-собой-разумеющегося» (Барт, 1996, сс. 54–55), – и сегодня звучит как актуальная задача для любого культурного аналитика, а для теоретика, ищущего «тонкий аналитический инструментарий» для разоблачения этой псевдоестественности, – тем более. «Мифологии» Барта не только привлекли внимание университетских интеллектуалов (которые относились в лучшем случае снисходительно, в худшем – презрительно к феномену массовой культуры, оставляя ее за рамками своих научных изысканий), но и обозначили семиотическую перспективу для критического препарирования повседневной жизни, дезавуировали невидимые механизмы работы идеологии и обнажили неочевидность зримого. А между тем, «очевидность» является для исследователей визуальной культуры, возможно, самой важной из всех мифологий (Howells, 2003, pp. 100, 105).

Жан-Мишель Рабате, сравнивая Барта с Беньямином в том, что касается их влияния на современные культурные исследования, обращает внимание не только на теоретические инновации Барта, но и на стилистическую изысканность его критики – в анализе визуальной культуры вопрос выбора не только теоретической оптики, но также языка описания и авторского стиля имеет решающее значение. Барт «очаровал широкую аудиторию сочетанием теоретической радикальности, городского скептицизма и восхитительного остроумия», в любом из своих эссе он демонстрирует одновременно «интеллектуальную сложность и стилистическую привередливость» (Rabaté, 1997, p. 2).

Но нужен ли нам Барт – с его сложно устроенным концептуальным языком, с его вниманием к деталям, страстью к рассматриванию, медленному чтению (close reading) и стилистически изысканному письму – сегодня, когда радикально изменившиеся зрелищные технологии принесли с собой и новые «категории практики», а времени на рассматривание, прочтение и ответную реакцию остается все меньше? Широко известная книга Ролана Барта *Camera lucida* (1980) была, вероятно, одной из последних работ той эпохи, когда один снимок мог породить целый дискурс. Цифровая культура поставила под сомнение ценность как индивидуальных изображений, так и классических методологий, используемых для анализа уникальных авторских произведений. В условиях

перепроизводства и избыточного потребления визуальных образов создание текстов, подобных бартовскому, выглядит как анахронизм. В последнее десятилетие методы компьютерного анализа больших объемов фото и видеоизображений (Software Studies или Cultural Analytics, как определил свой метод Лев Манович) воспринимаются как гораздо более полезные и востребованные временем процедуры анализа визуальных данных, чем теории, нацеленные на выявление уникальности отдельного визуального текста.

Тем не менее идеи Барта остаются актуальными – возможно, по той причине, что его подход к изучению образов был нацелен не столько на работу с «шедеврами», сколько на методологию анализа не индивидуализированных изображений – с точки зрения семиотической специфики различных по своей «природе» и способу восприятия типов сообщений.

Концептуальный аппарат, разработанный Роланом Бартом, оказался наиболее востребованным в исследованиях фотографии, однако, на мой взгляд, не меньшего внимания заслуживает и вклад Барта в развитие современной теории кино, а точнее – в формирование ее аналитического языка, который используется по сей день. Во Франции идеи Барта были хорошо известны и сыграли ключевую роль в формировании теории кино как отдельной дисциплины еще в 1960–1970-х гг., но в других странах на протяжении многих десятилетий широкой известностью среди исследователей кино пользовался лишь один его текст – «Третий смысл: исследовательские заметки о некоторых фотограммах С.М. Эйзенштейна», опубликованный в 1970 г. (Барт, 1985). Благодаря ряду недавно вышедших монографий и тематических номеров журналов, посвященных 100-летию со дня его рождения, пожалуй, можно было бы говорить о своеобразном открытии Барта как кинотеоретика¹.

Эта парадоксальная, на первый взгляд, ситуация заслуживает отдельного анализа, который может быть выстроен вокруг следующих тем и вопросов: 1) как складывались отношения Барта с кино; 2) Барт и ранняя киносемиология; 3) теория фотограммы и аффективная «природа» крупного плана; 4) фильмическое как непрогова-

¹ В связи с «открытием» Барта-кинетеоретика в англоязычных и русскоязычных академических кругах можно упомянуть следующие издания и публикации: Watts, Ph., Andrew, D., Citton, Y., Debaene, V. (2016) *Roland Barthes' Cinema*. Oxford: Oxford University Press), и «Бинокль Барта» – тематический выпуск онлайн-журнала Cineticle, под ред. Алексея Тютюкина (<http://cineticle.com/projects/1449-barthes-binoculus-project.html>), в котором впервые на русском языке опубликованы практически все «заметки» Барта о кино. В данном тематическом номере «Топоса» отношения Барта с кинематографом обсуждаются не только в моем тексте, но и в двух других статьях – «Сопrotивление кинематографу» Доминика Пайни и «Фотографическое время и аффект в кино: проект кинотеории Ролана Барта» Ольги Давыдовой.

риваемое; 5) текстуальный анализ:² от литературного произведения к кинематографическому тексту.

Разумеется, обсуждение специфики бартовского подхода к кинематографу и влияние его идей на дальнейшее развитие кинотеории не исчерпываются вышеперечисленными темами. К этому стоит добавить, что из-за ограниченного объема журнальной статьи некоторые из вышеобозначенных тем (например, методология текстуального анализа) останутся пока «за кадром» моего исследования.

Чтобы ответить на вопрос, почему теоретик, так мало уделивший внимания кинематографу в своих работах («мало», если мы говорим о количестве текстов, посвященных анализу киноязыка), тем не менее стал одним из наиболее цитируемых авторов в исследованиях кино, кратко обзора написанных им в разные годы работ будет недостаточно. Важно понять, как вызревали и менялись его идеи, каким образом Барт, преодолевая импульс (теоретически мотивированного) *сопротивления* по отношению к кино, постепенно осваивает и присваивает себе язык кино, делает его своим.

Барт и ранняя киносемiotics: в поисках Метода

Тексты Барта, посвященные кинематографу, имеет смысл рассмотреть в хронологическом порядке, поскольку, во-первых, это позволит нам понять, когда и почему Барт начал относиться к кино как к «теоретическому объекту». Во-вторых, сложная гамма чувств, которые Барт испытывал по отношению к кино, может быть объяснена как эволюцией взглядов самого Барта, так и теми теоретическими дискуссиями о границах семиологии, о языке кино и его воздействии на зрителя, в которых он сам участвовал (в период между 1960 и 1975 гг.). Но я бы также предложила учитывать еще одно обстоятельство: значительные трансформации произошли и с кинодискурсом в период 1950–1970-х гг.: эпоха в развитии кинематографа, которую Андре Базен охарактеризовал как «сумерки монтажа» и которая была отмечена безусловным доминированием конвенций «прозаического кино» (по определению Пьера Паоло Пазолини), закончилась тогда, когда о себе заявила французская «новая волна», чуть позже утвердилась эстетика группы «Дзига Вертов» и пришло время Алена Рене, Микеланджело Антониони, Ингмара Бергмана, Андрея Тарковского и других. Кинематограф

² Важно отметить, что в русскоязычном контексте «текстовый анализ» и «текстуальный анализ» – это синонимичные понятия. Другая терминологическая дилемма связана с понятиями «семиотика» и «семиология». Различие между этими терминами имеет значение, главным образом, в дискуссиях специалистов о двух традициях – семиотики Пирса и семиологии Соссюра (см. более подробно: Усманова, 2000, с. 121). Барт во всех своих работах использовал только термин «семиология».

перестал быть «демоном аналогии»³, и я думаю, что вовсе не случайно самый последний текст Барта, связанный с кино, – это письмо, обращенное к Антониони⁴.

Вслед за французской исследовательницей Эвелин Гроссман, можно задать вопрос: «Должны ли мы верить Ролану Барту, когда он тут и там говорит, что ему не нравится кино? Скорее, он испытывает определенный дискомфорт. Кино смущает его во всех смыслах этого слова. Столкнувшись с фильмом, он охотно колеблется между гипнозом, очарованностью и боязнью приклеиться. Можно предположить, что «Барт сопротивляется не кино, а тому, что фильм может превратиться в объект желания. В то же время, несмотря на все свои усилия, он не в состоянии сделать фильм объектом своего исследования, ибо кино противостоит семиологии» (Grossman, 2015, p. 1). В каком смысле не Барт сопротивляется кинематографу, а кино – «сопротивляется» Барту и его семиологической оптике, – нам еще предстоит выяснить.

Одной из самых первых публикаций Барта стала рецензия на фильм Робера Брессона «Ангелы греха» (1943)⁵, но Барт не был кинокритиком в привычном смысле этого слова: свои заметки о Чаплине, Шаброле, Грете Гарбо, Элиа Казане, о гангстерских фильмах он писал «на выходе из кино». Барт даже не считал себя синефилом, признавшись однажды в интервью для «Кайе дю синема», что он ходит в кино не чаще раза в неделю, и что выбор фильма «по сути, никогда не бывает совершенно свободным», поскольку он определяется друзьями, с которыми он ходит в кино (Делаэ, Риветт, 1963). Однако то, о чем Барт писал, несомненно, было актуальным: например, работа «Третий смысл» появилась в ответ на развернувшиеся в конце 1960-х гг. во Франции дискуссии о раннем советском кино и о формалистском методе, а в своем тексте Барт анализирует фотограммы Эйзенштейна, опубликованные незадолго до этого в «Кайе дю синема».

Библиография текстов Барта, непосредственно посвященных кино, выглядит достаточно скромно, в то же время, как я надеюсь показать далее, вопросы, которые он в них сформулировал, оказались чрезвычайно важными как для семиологии кино, так и для теории кино в целом. Формирование отношения Барта к кино как

³ Один из вопросов, который Барту задали Делаэ и Риветт в интервью для «Кайе дю синема» в 1963 году, касался новых тенденций в развитии кино: «После первого "аналогического" периода не переживает ли сейчас кинематограф второй период антианалогии за счет более гибкого, неcodифицированного использования "стилистических фигур"?» (Делаэ, Риветт, 1963).

⁴ Случайной и трагической является смерть Ролана Барта в 1980 году, но не его интерес к кинематографу Антониони в конце 1970-х гг.

⁵ Barthes, Roland. 1943. «Les Anges du péché», *Existences*. Этот текст был включен в первый том «Собрания сочинений»: Barthes, R. 2002. *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)* Paris: Seuil, pp. 49–51.

аналитическому объекту можно проследить по следующим текстам (книгам, статьям, эссе, интервью): «Мифологии» (1957), «Кино правое и кино левое» (1959), «О проблеме значения в кино» (1960), «“Травматические единицы” в кино» (1960), «О кино» (интервью для «Кайе дю синема», 1963), «Семиология и кино» (интервью для сборника «Звук и образ», 1964), «Риторика образа» (1964), «Третий смысл» (1970), «Брехт, Дидро, Эйзенштейн» (1973), «Выходя из кинотеатра» (1975), «Сад, Пазолини» (1976), «Дорогой Антониони» (1980) и «Camera lucida» (1980)⁶.

В «Мифологиях» (1957) Барт размышляет об аффективной власти кинематографического медиума, делая предметом своего анализа то впечатление, которое на Барта (и на многих зрителей) производили крупные планы лиц актрис (в данном случае – Греты Гарбо) (Барт, 1996, сс. 113–114). С точки зрения последующего интереса Барта к кино, уже здесь мы обнаруживаем два основных «сюжета» – значение крупного плана в кино и вместе с этим внимание к отдельному кадру (фотограмме). В эссе под названием «Сила и непринужденность», посвященном фильмам «черной серии», Барт анализирует жанровые конвенции этой категории фильмов (он пишет о «семантической разработанности этого мира» и об интеллектуальной, а не только эмоциональной «структурированности зрелища»), подробно останавливаясь на кинесике, на грамматике жестов (непринужденных, решительных, точно рассчитанных), характерных для образа гангстера в кино, которые, подобно тому как лицо Греты Гарбо напоминает о «лицах-архетипах» в эволюции зрелищных искусств, отсылают к классической трагедии, «где жест совпадает с поступком, сведенным к минимальному объему движений» (Там же, с. 115). Барт описывает этот жанр, целиком подчиняющийся логике action, как «идеально покорный мир, управляемый одним лишь набором жестов, без всякого тормозящего действия языка» (Там же, с. 116). Стоит отметить, что в последующих работах о кино Барта по-прежнему интересует вопрос, как связаны жест, тело и киногенез, и почему семиотического вокабулярия оказывается недостаточно для описания языка визуальных образов, аффективное воздействие которых не связано с властью Логоса.

В 1960 году Барт публикует два небольших текста, посвященных кино: «Проблема значения в кино» и «“Травматические единицы” в кино» – в *Международном журнале фильмологии*⁷, которые, как

⁶ Все вышеупомянутые работы можно найти в собрании сочинений Барта (Barthes, 2002), отдельные тексты («Выходя из кинотеатра», «Кино правое и кино левое», письмо к Антониони и интервью для «Кайе дю синема») совсем недавно были переведены на русский язык и опубликованы в тематическом номере («Бинокль Барта») интернет-журнала авторского кино *Cineticle* (<http://cineticle.com/projects/1449-barthes-binoculus-project.html>).

⁷ Barthes, Roland (1960) Le problème de la signification au cinéma, *Revue internationale de filmologie*, 32–33. Pp. 83–89; Barthes, Roland (1960) Les

выяснилось позднее, сыграли решающую роль в обращении кинотеории к достижениям семиологии, а для самой семиологии – в открытии нового аналитического объекта.

Размышления Барта о специфике значения в кино (и других визуальных искусствах) отражают переходный этап в развитии семиологии, которая к концу 1950-х гг. уже получила признание как методология анализа различных, не только лингвистических, феноменов, но в то же время экстраполиция структурно-семиотического подхода на другие знаковые системы осуществлялась еще весьма осторожно, во всяком случае во Франции до середины 1960-х гг. Когда Барт писал в «“Травматических единицах” в кино» о том, что кинозрелище является привилегированным материалом для семиологии, он ссылался на Соссюра, который еще в начале века предлагал изучать пантомиму в качестве «примера экстралингвистической семантики» (Barthes, 1960, p. 1049). Однако одним из первых авторов, обосновавшим возможность сближения семиологии и теории кино, был французский философ Жильбер Коэн-Сеа, один из основателей Института фильмологии, который в 1949 году писал: «Ограничимся на первых порах идеей, что с фильмом можно обращаться как с языком. Это пока не доказанная идея, она весьма сомнительна, хотя и граничит с абсурдом, коль скоро кино по своей сути не является [...] языком. Но мы можем согласиться с тем, что в исследовании фильмической коммуникации устранение идеи языка не отменяет значимости понятия “дискурс”» (Cohen-Séat, 1949, p. 39).

Кристиан Метц начал работать над своей докторской диссертацией в 1961 году (по теме «Кино и язык»), но вплоть до 1964 года семиологии кино как отдельного исследовательского направления еще не существовало. Принято считать, что новую традицию изобрел именно Метц⁸, когда опубликовал в 1964 году в журнале *Communications* статью «Кино: язык или речевая деятельность?», в которой он, в частности, различал четыре типа дискурса о кино: кинокритика, история кино, кинотеория и фильмология, намереваясь объединить усилия фильмологов и лингвистов. Несмотря на то, что влияние Барта на формирование концепции Метца до не-

'unités traumatiques' au cinéma, *Revue internationale de filmologie*, 34, pp. 13–21. Эти статьи были переведены на итальянский, английский и другие языки лишь в 1980–1990-х гг. В переводе на русский язык «Проблема значения в кино» вышла в 2005 году (Барт, 2005).

⁸ Более того, по мнению ряда современных англоязычных исследователей, Кристиан Метц положил начало современной теории в кино в целом (такое мнение высказала Констанс Пенли, со-редактор журнала *Camera Obscura*, в своей рецензии на англоязычный перевод книги Метца «Film Language; A Semiotics of the Cinema», опубликованной в 1990 году). Для французских теоретиков генеалогия теории кино выглядит иначе, что, однако, ничуть не умаляет значимости вклада Кристиана Метца в современные дискуссии о киноязыке.

давних пор оставалось малоизученным⁹, стоит заметить, что вслед за Бартом, Метц обращается к семиологии в поисках новой терминологии и строгих аналитических процедур, поскольку прежний вокабуляр уже ощущался и как анахроничный, и как недостаточный для анализа кино (Kirsten, 2018, pp. 129, 131).

В работе, посвященной «Травматическим единицам» кино», Барт постулирует привилегированную роль кинематографа не только в системе массовой культуры, но и в качестве объекта исследований для всех наук, занимающихся изучением процессов коммуникации и феноменов восприятия визуальных образов (Barthes, 1960, pp. 1047–1048).

Французский термин *unité* используется здесь Бартом в двух значениях: во-первых, речь идет о фильмическом образе как «единице» анализа, а во-вторых, этот образ, или кинематограф в целом, олицетворяет собой пространственно-временную тотальность, *единство* множественных означающих, которые в своей совокупности производят «аффективную плотность» восприятия фильма, задействуя все формы психической активности субъекта (Там же, сс. 1047–1048). Но именно это «единство» и становится камнем преткновения для исследователя, который стремится систематически описать (рассечь, препарировать, структурировать) динамичный поток образов и его множественные значения, выделяя те или иные единицы анализа, которые в конечном счете относятся лишь к «обездвиженным элементам» фильма (*les éléments immobilisés*) и разрушают темпоральность фильмического сообщения. Эти «травматические единицы», помимо того, что они вступают в конфликт с «движущимися образами» и течением времени в кино, открывают и еще одно измерение – проблему отношений между фильмическими и вербальными знаками.

Стоит отметить, что в данном тексте Барт обращается к одному из экспериментов, который проводился в Институте фильмологии в 1957 году. Речь идет о так называемых Т.Ф.Т. – «Тематических фильмических тестах», с помощью которых проводилось изучение реакций аудитории в процессе показа специально созданных немых коротких фильмов. В качестве «кейса» Барт использует Т.Ф.Т. № 8. Зрителям предлагалось посмотреть несколько роликов, в которых показывался разговор молодого мужчины и зрелой женщины, и далее они должны были ответить на вопрос о характере их отношений: кто эти мужчина и женщина – мать и сын, любовники или же речь идет о какой-то иной ситуации. Важно, что фильмы отличались друг от друга *незначительно*, но именно эти маленькие отличия (тот или иной дополнительный жест, направление и длительность взгляда, кадрирование и т. д.) и имели решающее значение

⁹ Барт был руководителем семинара, в котором Метц активно участвовал в Практической школе высших исследований, начиная с 1963 года, а сам Метц говорил в одном из интервью, что он считает Ролана Барта своим единственным «настоящим учителем» (Marie, Vernet, 1990).

для интерпретации. Фильмические означаемые (в данном случае – характер отношений между мужчиной и женщиной) определяются именно этими *незначительными отличиями* в означающих. Барт утверждает, что сам взгляд (*regard*) не обладает значимостью; его смысл определяется длительностью (*durée*), продолжительной или короткой. Используя данный тест, Барт стремится найти значащую единицу, аналогичную морфеме в естественных языках. Цель этой процедуры – «составить обоснованный перечень фильмических знаков», которая могла бы стать задачей семиологического исследования. Барт составляет схему (Там же, с. 1054), позволяющую увидеть, каким образом значащие единицы (например, взгляд), отличаясь друг от друга по формальным параметрам (длительность взгляда), отсылают к разным означаемым:

UNITE SIGNIFIANTE		
<i>Support</i>	<i>Morphème</i>	
REGARD	Durée	
	<i>Termes de l'opposition</i>	
	<table border="1"> <tr> <td>Court</td> <td>Long</td> </tr> </table>	Court
Court	Long	

Как отмечает Гвидо Кирстен, программа по «составлению перечня значащих единиц в кино» (или же фильмических знаков) не была реализована ни Бартом, ни Метцем, ни другими кинотеоретиками (хотя схожие эксперименты проводились и проводятся в когнитивной психологии) (Kirsten, 2018, p. 47). Невозможность составления такого перечня была подтверждена в ходе дальнейших дискуссий о «единицах анализа» в кино и проблеме артикуляции кинематографического кода. Когда Кристиан Метц разрабатывал во второй половине 1960-х гг. типологию повествовательных сегментов в кино в работе «Проблемы денотации в художественном фильме», почти ни у кого уже не вызывало сомнения, что в кино нет дифференциальных признаков единиц, свойственных только кинематографу, и аналогичных фонеме или семе в языке (Метц, 1985, с. 107).

Однако, на мой взгляд, ценность работы Барта «“Травматические единицы” в кино» заключается в другом. В качестве ключевых вопросов он предлагает нам поразмышлять, «каковы локусы, формы и эффекты значения в фильме? А точнее, все ли значимо в фильме, или, напротив, означающие элементы дискретны? Какова природа отношений, связывающих фильмические означаемые с их означаемыми?» (Barthes, 1960, p. 1048).

Я полагаю, что эти вопросы можно считать программными как для самого Барта в его последующих работах о кино, так и для киносемииологии. Вопрос о дискретном характере значения в кино

выходит на первый план в его исследовании фотограмм и уровней интерпретации в «Третьем смысле», тогда как тезис о том, что в тексте значимо всё¹⁰, предопределил формирование методологии текстуального анализа в кино в 1970-х гг.

В 1963 году Барт дал интервью журналу «Кайе дю синема» о кино, в котором он негативно (или точнее, скептически) оценил собственную попытку соединения фильмологии с семиологией, объясняя это тем, что ему не удалось «включить кино» в сферу своего анализа, поскольку он все еще слишком привязан к языку, слишком «ангажирован» им, однако это никоим образом не означает, что у семиологии кино нет будущего, но это будущее может быть связано с «лингвистикой синтагмы, а не отдельного знака», не дискретных элементов (Делаэ, Риветт, 1963). Отвечая на вопрос, как именно семиология могла бы подступить к анализу фильма, он, хотя и не упоминает здесь свой текст о «травматических единицах» в кино, предлагает двигаться в уже обозначенном им ранее направлении: «На первоначальном этапе можно было бы провести своего рода кинематографические испытания, чтобы понять, можно ли выделить некую семантику фильма, хотя бы частичную [...]. Опираясь на структуралистские методы, необходимо вычленив кинематографические элементы, посмотреть, как они понимаются, каким означаемым соответствуют в том или ином случае, и, изменяя их, посмотреть, в какой момент изменение означаемого приведет к изменению означаемого. Тогда действительно можно будет сказать, что в фильме можно выделить языковые единицы, которые затем можно объединить в «классы», системы, склонения» (Там же). Проблема, однако, заключается в том, что «кинематографический план выражения тоже относится к числу таких крупных означающих единиц, соответствующих неким глобальным, диффузным, скрытым означаемым, которые не принадлежат к той же категории, что и изолированные дискретные означаемые членораздельной речи». Поэтому аналитик должен работать с монтажом и с повествованием, на уровне синтагм (здесь он определяет «синтагму» как фрагмент рассказа, как «протяженную, упорядоченную, актуализированную последовательность знаков» (Там же)). Спустя всего три года эту идею попытается реализовать Кристиан Метц в своей «большой синтагматике кино» (Метц, 1985).

Кино – по ту сторону аналогии

В статье «Проблема значения в кино» (1960) Барт эскизно набрасывает семиотический анализ кино как коммуникативного феномена, уделяя внимание всем элементам акта коммуникации (от

¹⁰ «А если не все, если в повествовательном ряду сохраняются кое-где "незначительные", незначимые участки, то в чем же, так сказать, значении этой незначимости?» (Барт, 1989, с. 394).

отправителя до адресата), и формулирует несколько вопросов, касающихся специфики кино как особого семиотического феномена. Он обращает внимание на то, что кинематограф, не обладая «грамматикой знаков», тем не менее «насыщен знаками, которые создаются и упорядочиваются его автором и адресуются зрителю» (Барт, 2005, с. 358). И далее появляется целая серия исследовательских вопросов: благодаря чему кинематограф выполняет коммуникативную функцию и как организовано фильмецкое сообщение? И что является предметом анализа в том случае, если мы используем семиотическую оптику? Наконец, «в какой именно мере семиология имеет право анализировать фильм?» (Там же, с. 358).

Центральное место в этом тексте отведено понятию *аналогии*, которое необходимо обсудить более подробно. Во-первых, Барт использует этот термин, стремясь подчеркнуть отличие кино и фотографии от театра, с присущей ему условностью. Почти 20 лет спустя, размышляя о своих сложных отношениях с кино, Барт пишет о «демонe аналогии» следующее: «Для Соссюра злейшим врагом была произвольность (знака). А для него¹¹ *аналогия*. «Аналогическим искусствам» (кино, фотографии) [...] нет веры. Почему? Потому что аналогия подразумевает эффект Природности, делает источником истины «естественность»; это проклятие аналогии исчерпывается еще и тем, что она неистребима» (Барт, 2002, с. 50).

Во-вторых, понятие аналогии используется им для того, чтобы точнее определить характер связи между означаемыми и означающими в кино. Он определяет киноозначаемое следующим образом: в кино «*означаемым* является все то, что находится вне фильма и должно актуализироваться в нем. Напротив, если некая реальность целиком располагается в развитии фильма, как бы изобретена, создана им, то она и не может быть предметом значения» (Барт, 2005, с. 363). Далее в этом же тексте Барт выделяет специфические черты кинематографического означающего, а именно: оно – *неоднородно* (обращается к различным органам чувств, объединяет зрительные и аудиальные образы); *поливалентно* (причем речь идет о двойственной поливалентности – «одно означающее может выражать несколько означаемых (в лингвистике это называется полисемией), а одно означаемое может выражаться несколькими означающими (это называется синонимией)»; *комбинаторно* (кинематографические означающие – декорации, костюм, пейзаж, музыка, жесты – соединяются друг с другом посредством сложно-го синтаксиса (Барт, 1960 [2005], с. 364)).

Отношение же означаемого и означающего в кино Барт определяет как *аналогическое* – то есть не произвольное, а мотивированное. «В нашем искусстве, и особенно в искусстве кинематографа, промежуток между означающим и означаемым очень мал; это семиология не символики, а прямых аналогий; если нужно

¹¹ В этой книге Барт пишет о себе в третьем лице. «Он» – это R.B.

обозначить генерала, то показывают во всех подробностях полную генеральскую форму. Наша киносемиология не опирается ни на какой код»; она стремится предьявить зрителю «полную имитацию означаемого (между тем в истории нашего театра бывали и символистские периоды). Кинематографист обречен воссоздавать «псевдофизис»; он волен умножать означающие, но не делать их редкими или абстрактными; у него нет права ни на символ, ни на знак (в смысле немотивированности) – только на «аналог» (Барт, 2005, с. 365).

В-третьих, применение семиологии к анализу визуального образа (кино, фотографии или рекламы) первоначально (в 1960-х гг.) осуществлялось *по аналогии* с семиологией вербального языка, и дискуссии о том, насколько уместным является анализировать язык кино по аналогии с вербальным языком, продолжались, как минимум, до 1967 года.¹² Между 1967 и 1970 гг. становится понятно, что, во-первых, семиология кино имеет право на существование в качестве отдельного направления; во-вторых, что семиология не ограничивается только лингвистикой, и, следовательно, неправомерно рассматривать как случаи нарушения или аномалии все те ситуации, когда какой-либо знаковый феномен не подчиняется правилам описания, выработанным лингвистикой в отношении вербального языка. По мнению Кристиана Метца, «не следовало бы смешивать понятийный инструментарий лингвистики с более общим концептуальным аппаратом семиологии. Лингвистика и семиология действительно связаны друг с другом. Соответствует действительности и то, что в рамках семиологии существуют попытки слишком смелой экстраполяции ее терминов в другие области».

Но нельзя упускать из виду «различие, которое существует между, с одной стороны, такими понятиями как фонема, морфема, слово, двойная артикуляция, суффикс, аффиксальное образование, грамматическое число, степени открытости гласных звуков и т. д. (которые являются лингвистическими по определению); и, с другой стороны, такими концептами, как синтагма, парадигма, деривация, порождение, план выражения, план содержания, форма, субстанция, семантическая единица значения, различительная единица значения и т. д., без труда и на законных основаниях интегрирующимися в общую семиологию: будут ли они сразу рассмотрены в такой перспективе (знак у Соссюра или у Пирса, содержание /выражение у Ельмслева и т. д.) или сначала они будут определены по отношению к языку как системе (*langue*), но таким образом, чтобы эти концепты могли применяться (без искажения) к другим знаковым объектам» (Metz, 1970, p. 4).

¹² В 1967 году вышла статья Умберто Эко «О членениях кинематографического кода», ключевые тезисы которой он представил на кинематографической встрече в Пезаро в 1967 году (см.: *Linguaggio e ideologia nel film* (Atti della Tavola Rotonda alla III Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, maggio 1967); Эко, 1985).

В-четвертых, Барт использует понятие аналогии за неимением другого, семиотически более точного термина, а именно – «иконичности», что выяснилось как раз в 1960-е гг., когда благодаря Роману Якобсону в Европе получают известность идеи американского философа и семиотика Чарлза Сондерса Пирса. В своей работе «По ту сторону аналогии, образ» (1970) Кристиан Метц пишет об этом так: «Поскольку семиологическое исследование избирает в качестве своего объекта изображение (*l'image*), оно впервые с необходимостью приходит к тому, чтобы сделать акцент на тех характеристиках изображения, которые наиболее очевидным образом выделяют его среди других типов значимых объектов и, в частности, отличают изображение от последовательности слов (или морфем): а именно на «аналогичности» – «иконичности» сказали бы американские семиотики – изображения, его общим чувственным сходством с репрезентируемым объектом» (Там же, с. 1).

Спустя несколько лет (после публикации обсуждаемого здесь текста Ролана Барта) понятие аналогии перестанет восприниматься как «само-собой-разумеющееся». Кристиан Метц, Умберто Эко и другие теоретики поставят под вопрос «неконвенциональную» природу не только фотографического реализма, но и самого иконического знака. Все они сходятся во мнении, что «не существует «невинных изображений», которые нейтральным образом репрезентировали бы объективную реальность. Напротив, каждое изображение содержит в себе множество коннотаций, порождаемых социальными кодами, которые в свою очередь являются продуктами идеологии» (Aumont, 1997, p. 154).

Примечательно, что проблеме аналогии был посвящен отдельный выпуск журнала *Communications*, вышедший в 1970 году. В своей вступительной статье к этому номеру Кристиан Метц пишет следующее: правильно ли, «что семиологическая рефлексия над изображением начинается с установления понятия аналогии? Ведь семиология не смогла бы удержаться в пределах этого понятия. Более того, аналогия уже стала объектом проводимых ныне исследований, обширных комментариев (а именно в работах американских семиологов, начиная с Чарльза Уильяма Морриса и во Франции в журнале «Коммуникации»). То, что предлагает данный номер «Коммуникаций», взятый как целое, это попытка вывести рефлексю над изображением за пределы представлений об аналогии: такая попытка эксплицитно и систематическим образом осуществляется в статье Умберто Эко, на которую так или иначе ориентированы все другие» (Metz, 1970, p. 2).

В статье Эко, на которую ссылается Метц, представлена развернутая критика распространенных представлений об аналогии между вербальным языком и языком кино, подробно обсуждается проблема иконического знака и вопрос об уровнях артикуляции кинематографического кода. Эко отмечает, что со времен Пирса определение иконического знака не подвергалось сколько-нибудь

существенным модификациям. Пирс полагал, что иконический знак обладает рядом свойств, присущих репрезентируемому им реальному объекту, тогда как, по мнению Эко, иконический знак не только не обладает никакими общими свойствами со своим объектом, он «столь же произволен, условен и немотивирован, как и знак словесный» (Эко, 1985, с. 83).

В свете всего вышесказанного мы вряд ли можем согласиться с утверждением Барта, что «киносемиология не опирается ни на какой код» (этот тезис, во-первых, постулирует, что в концептуальном плане аналогия противостоит коду и, во-вторых, что кинематографическое изображение «не закодировано»). Между тем, как отмечает Метц (а до него – Умберто Эко), аналогия и код не находятся в отношении «упрощенно понятого противостояния друг другу» (Metz, 1970, р. 3). Если говорить о «реализме» в искусстве, рассматривая при этом все визуальные образы как *репрезентации*, то любое «аналоговое»¹³ изображение создается и считается согласно определенным конвенциям (можно утверждать наверняка, что «перспективистский код» обеспечивает создание и восприятие фотографических снимков на уровне культурного бессознательного). Это также означает, что аналогия сама «закодирована», то есть представление об аналогии является культурно детерминированным и исторически специфичным. Иначе говоря, «в глубине иконичности сообщение, построенное на аналогии, заимствует множество других кодов. Кроме того, само сходство является кодифицированным феноменом, потому что оно отсылает к суждению о *схожести*, зависящему от времени и места» (Там же, с. 3).

К этому стоит также добавить еще два тезиса. Первый заключается в том, что в любом, даже самом «бедном» визуальном сообщении всегда содержится больше, чем один код. Второй – визуальные коды тесно переплетены с вербальными, они связаны друг с другом сложным, опосредованным образом: так что «резкое противопоставление “визуального” и “вербального” является грубым упрощением, потому что оно не учитывает все случаи взаимопересечения, суперпозиции или комбинирования кодов» (Там же, с. 8). Метц пишет о том, что визуальное не обязательно доминирует во всех типах сообщений, которые являются «визуальными материально». «И наоборот, оно играет существенную роль в функционировании не визуальных сообщений: семантическая организация естественных языков в определенных лексических разделах

¹³ В цифровую эпоху вопрос об «аналогии» приобрел в фотографии и кино дополнительные значения. Барт, вслед за Андре Базеном, полагал, что в основе аналогии лежат неустраняемые непосредственные отношения между камерой и реальностью, которую она фиксирует. Но в наше время тезис об «онтологии фильмического образа» подвергся значительной трансформации: не то, чтобы «реальность» исчезла совсем, но ее определение, равно как и характер отношений с камерой стали принципиально иными.

совпадает с выделением и соотношением точек зрения. Видимый мир и язык не являются чуждыми друг другу: конечно, их семиотическое взаимодействие не подвергалось еще детальному анализу, и, разумеется, их отношение едва ли может быть понято в терминах полного и рабского «копирования» одного другим (или наоборот)» (Там же, с. 5).

Соответственно, рассуждение Ролана Барта о фотографии как о «сообщении без кода» (Барт, 1989b, с. 302) стоит подвергнуть критическому пересмотру в свете дискуссий об иконичности, а в том, что касается используемого им понятия «аналогии», то, как отмечает Метц, «иконическая аналогия – понятие, которое должно быть сохранено в той мере, в какой оно обозначает наиболее специфическую характеристику большинства изображений, – должна служить лишь отправным пунктом исследования изображения (не всегда необходимым, но часто полезным и даже решающим). Именно за пределами аналогии может начаться собственно семиологическая работа, непонимание чего может – в карикатурном виде – привести к утверждению, что невозможно ничего сказать об изображении кроме того, что оно обладает сходством с изображаемым» (Metz, 1970, p. 10).

Не ставя точку в обсуждении отношений Барта с кинематографом, но подводя итоги вышесказанному в связи с представлением о кино как об «аналогическом» медиуме, я хотела бы сказать следующее: считать, будто изображение является *analogon* реальности – это значит встать на точку зрения плоского представления о реализме и отказать (кино)языку в его специфике (Усманова, 2000, с. 80). Но как раз специфика киноязыка (как проблема фильмического) и станет центральной темой в последующих работах Барта о кино.

Идеология (в) кино: на пересечении вербального и визуального

Отношения между «словом» и «образом» не являются сугубо семиотической проблемой, однако в бартовской аналитике визуального образа вопрос о характере отношений между вербальным и визуальным играет важную роль. В работе «Риторика образа» (1964) Барт уделяет особое внимание анализу значений, возникающих на пересечении визуального и вербального сообщений. Он отмечает, что в западной культуре начиная с появления книги в подавляющем количестве визуальных текстов и тем более в средствах массовой коммуникации «языковое сообщение сопутствует изображению» (будь то заголовок статьи, подпись под фотографией, рекламный текст, комиксы и т.д.). Следовательно, говорить о том, что на смену цивилизации письма, пришла «цивилизация изображений», – преждевременно.

Однако роль и функции вербального сопровождения изучены, по мнению Барта, недостаточно. В этой связи возникает целый ряд вопросов: «Избыточно ли изображение по отношению к тексту, дублирует ли оно информацию, содержащуюся в тексте, или же, напротив, текст содержит дополнительную информацию, отсутствующую в изображении?» (Барт, 1989b, сс. 303, 304). Барт полагает, что языковое сообщение в медиатекстах выполняет две функции по отношению к изображению: функцию закрепления и связывания.

На уровне денотации именование позволяет «выбрать правильный уровень восприятия», направляющий взгляд и фокусирующий внимание на определенных означающих. «Весьма тонко манипулируя читателем, текст руководит им, направляя к заранее заданному смыслу». Таким образом, именование способствует закреплению смысла, а «закрепление смысла – это форма контроля над образом» (Там же, с. 305).

Следовательно, с помощью семиологического инструментария Барт вскрывает механизмы работы идеологии. Идеология в широком смысле представляет собой определенную (или определенным образом сконструированную) точку зрения на мир, и роль скоро вербальное разъяснение имеет «избирательный характер», то можно сделать вывод, что «именно на уровне текста мораль и идеология общества заявляют о себе с особой силой» (Барт, 1989a, с. 305).

Конечно, манипулирование реципиентом происходит не только в рекламе, но в рекламе оно осуществляется систематически и наиболее очевидным образом. Применительно к кинематографу можно говорить о репрессивном характере титров в немом кино или же о гегемонии вербального текста в звуковом фильме. Кинематографисты осознали серьезность проблемы достаточно рано – в преддверии наступления эры звукового кинематографа. Многие кинорежиссеры-авангардисты стремились избегать титров, тем более что в конце 1920-х гг. «немой» кинематограф обладал значительным арсеналом средств для выстраивания повествования исключительно визуальными приемами, без обращения к вербальному тексту. В тех случаях, когда без помощи титров было все-таки не обойтись, они использовались в совершенно определенной функции – например, для денотации эллиптических промежутков, при переходе к другому времени и пространству действия, к иной нарративной ситуации. Другой – подрывной – стратегией обращения к титрам могло быть создание намеренно двусмысленных, провокативных, конфликтных отношений между изображением и словом, когда видимое опровергало значение написанного в титрах (к этому приему часто прибегали советские режиссеры 1920-х гг., но также и их последователи в эпоху, когда титры стали анахронизмом, но могли использоваться как способ интерпелляции зрителя с целью острашения или же включались в структуру фильмического нарратива (как в «Безумном Пьеро» Годара)). В целом можно было бы сказать, что настоящее кино всегда сопротивлялось Логосу

и «не желало говорить», экспериментируя со звуковым сопровождением (музыка, шумы), но не слишком полагаясь на Речь. Более того, тишина в кино также является весьма «красноречивым» средством выражения.

Вопрос, однако, заключается в следующем: только ли вербальное сообщение, узурпирующее власть языка, ответственно за производство идеологии в различных медиатекстах? Барт сохраняет возможность для автономии визуального образа в производстве значения в статичных изображениях (фотография, картина, реклама), говоря о том, что «на практике мы все равно сначала читаем изображение, а не текст, его сформировавший: роль текста в конечном счете сводится к тому, чтобы заставить нас выбрать одно из возможных означаемых» (Барт, 1989b, с. 305). Кинематографические значения, по крайней мере в середине 1960-х гг., представляются ему гораздо более зависимыми от слова: он отмечает, что в звуковом кинематографе «словесные связки» играют очень важную роль, особенно в тех ситуациях, когда «диалог не просто разъясняет изображение, но, делая возможным переход от высказывания к высказыванию, оперируя смыслами, отсутствующими в изобразительном ряду, — обеспечивает развитие действия» (Там же, с. 307).

Трудно не согласиться с Бартом в том, что звуковой кинематограф действительно усугубил и сделал осязаемой зависимость фильмического образа от вербального текста. Однако в истории кино мы найдем немало примеров, как с помощью сугубо визуальных приемов — различных типов монтажа (например, метафорического и параллельного), способов кадрирования и декадрирования, композиции кадра, ракурса съемки и т. д. — фильм манипулировал зрителем, подводя его к нужному идеологическому выводу (об этом писал Сергей Эйзенштейн в «Монтаже аттракционов» (1923)).

Мнение Барта о роли вербального языка в кино начинает меняться, когда происходит сближение теории кино и психоанализа: в начале 1970-х гг. французские теоретики обсуждают «идеологические эффекты базового кинематографического аппарата»¹⁴, проблему отношений между камерой и субъектом, аналогии между зеркалом и экраном, механизмы идентификации в кино, различные типы визуальных влечений (скопофилия, вуайеризм) и специфику визуального наслаждения в опыте восприятия фильма. Кино начинает пониматься как «техника Воображаемого», легализующая и за-

¹⁴ Об этом идет речь в одной из наиболее авторитетных и новаторских для психоаналитической теории кино работе под авторством Жана-Луи Бодри, опубликованной им в 1970 году (Baudry, Jean-Louis (1970). *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. Cinétique*, № 7, 8, pp. 1–8. На русском языке с ней можно ознакомиться здесь: Бодри, Ж.-Л. (1970) «Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата» (<http://cineticle.com/magazine/1563-23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects.html>)).

крепляющая запретный опыт на институциональном уровне (Метц, 2010, сс. 26, 30, 98). В этом контексте можно говорить о значительной теоретической дистанции, отделяющей Барта, размышлявшего об отношении слова и образа в «Риторике образа» в 1964, – от Барта, пересматривающего «ситуацию кино» в середине 1970-х гг.

По мнению Жана-Мишеля Рабате, эволюцию взглядов Барта на проблему визуального образа можно описать «как переход от одного «Воображаемого» – сартровского сознания, лежащего в основе экзистенциалистской или неомарксистской феноменологии, – к другому, лакановскому «образному репертуару», который оказывается зажат между логической структурой Символического и Реальным, которое сопротивляется языку» (Rabaté, 1997, p. 2).

В 1975 году Барт опубликовал небольшой текст под названием «Выходя из кинотеатра»¹⁵ в тематическом номере журнала «Коммуникации», посвященного психоанализу и кино. Он пишет о том, что кинематографическое изображение действует как «приманка» (*une leurre*), оно «завораживает, захватывает» зрителя, который буквально «прилипает к экрану». А приклеиваясь к репрезентации, к экрану, зритель приклеивается и к идеологическому дискурсу. Очевидно, что это и есть основная причина неприязни («сопротивления») Барта к кино: он спрашивает себя, можно ли испытывать удовольствие, сопереживать и включаться в фильмическое повествование, не оказываясь при этом поглощенным кинозрелищем, не становясь его безвольной жертвой¹⁶? Вердикт Барта не оставляет сомнений: «Идеологичность – это Воображаемое нынешнего времени, это Кино общества» (Барт, 1975).

«Третий смысл» и поэтика непроговариваемого

В работах 1970-х гг. Барта особенно интересует вопрос о властной природе языка, обусловленной самой его структурой. Называя язык «обыкновенным фашистом», он говорит о том, что в «языке рабство и власть переплетены неразрывно». И даже утверждает, что «свобода возможна только вне языка». Но существует ли выход за пределы языка? (Барт, 1989а, сс. 549, 550)

Тревогу, связанную с властью языка, и желание выйти за его пределы, мы можем почувствовать в разных его эссе и статьях, она постепенно нарастает, как в крещендо, от текста к тексту. Так, в *Camera lucida* – самой последней его книге, посвященной фотографии, – Барт говорит, что в фотографическом снимке он

¹⁵ См.: Barthes, Roland (1975). En sortant du cinéma, *Communications*, 23 (Psychanalyse et cinéma). Pp. 104–107. На русском языке см. здесь: Барт, Р. (1975). «Выходя из кинотеатра» (<http://cineticle.com/chapters/1438-barthessortantducinema.html>).

¹⁶ Как тут не вспомнить иронический комментарий Метца о его отношении с кинематографом: «я сам жертва того, о чем пишу» (Метц, 2010, с. 35).

обнаруживает «давление невыразимого», которое хочет себя высказать (Барт, 1997, с. 10). Или в другом месте той же книги он пишет: «Боб Уилсон задерживает на себе мое внимание, но я не могу выразить почему, точнее, в каком именно месте: что это, взгляд, кожа, положение рук, баскетбольные туфли? Воздействие очевидно, но его не удается «засечь», оно не находит своего знака и имени, оно причиняет боль (*il est souffrant*), находя тем не менее пристанище в какой-то неопределенной зоне моей личности» (Там же, сс. 30–31). Барт отрекается от речи в своем желании погрузиться в созерцание фотографии: «Ничего не говорить, закрыть глаза, дать детали в полном одиночестве дойти до аффективного пласта сознания» (Там же, с. 32). Его раздражает «усилие описания», от которого «всегда ускользает точка воздействия» (Там же, с. 31), и т.д.

Иначе говоря, в этот период (с начала 1970-х гг.) в текстах Барта все отчетливее проявляется интерес к тому, что можно было бы назвать *поэтикой непроговариваемого*. Но для начала следует выяснить, что мы имеем в виду под «непроговариваемым»? У этого слова множество оттенков смысла, и я полагаю, что именно полисемичность является условием возможности его использования на правах теоретического понятия. В своем обыденном значении оно нередко отсылает к таким ситуациям, когда буквально «нет слов», когда физиологически и психологически трудно говорить по причине сильного потрясения, когда полученное впечатление (или желание) сопротивляется вербальной артикуляции, или же тогда, когда для увиденного или пережитого привычного вокабулярия недостаточно. Это слово используется также для характеристики экстатических, предельных эмоциональных состояний (отсылая к «несказанной радости», к «неописуемому ужасу», к невыразимой боли и страданию). Далее «непроговариваемым» может быть названо то, что не высказано вслух, но то, что подразумевается в зазоре, в паузе, в промежутке между репликами или между различными инстанциями выражения (музыка, жест, визуальный образ, неартикулированный звук могут заменить невысказанные слова). Но «непроговариваемое» – это также и то, что не может быть сказано вслух по идеологическим причинам, специфическим для институциональных режимов кино в какой-либо исторический период, когда мы имеем дело с табуированными или этически сложными темами (будь то сексуальность, безумие, смерть, психологическая травма и т.п.). Другими словами, «непроговариваемое» в искусстве – это также вопрос о *пределах репрезентации*.

Проблема «непроговариваемого» в кино может быть рассмотрена в нескольких контекстах. Во-первых, она тесно связана с семиологией, когда эксплицитно формулируется задача обнаружения и описания тех значений, которые не «проговариваются», – как в случае «третьего смысла» Барта или же коннотативных значений, которые не поддаются аналитическому языку в силу их эфемерности и подвижности. Во-вторых, с «непроговариваемым» связан

анализ репрезентации эмоций в кино (здесь важно все: невербальный характер и культурная сконструированность эмоций, а также разнообразие киноприемов, используемых для передачи различных оттенков эмоциональных состояний и аффекта, который испытывает зритель). В-третьих, этот термин уместно использовать в рамках рецептивных исследований: здесь я имею в виду ситуацию, когда новые смыслы возникают вследствие определенно-го способа интерпретации – как бы в зазоре между высказанным и подразумеваемым¹⁷.

На мой взгляд, все три вышеупомянутые возможности мы обнаруживаем в «Третьем смысле» (1970) – самой известной работе Барта о кино. Учитывая многослойность этого текста, изобилие его интерпретаций и различные траектории дальнейшего обсуждения намеченных в нем вопросов¹⁸, я позволю себе остановиться лишь на тех его аспектах, которые связаны с понятием «фильмического» – того, что составляет «не количественную разницу», но «качественное различие» (Барт, 1989b, с. 311) кино и фотографии.

Замечу сразу – это текст, знакомство с которым может озадачить неподготовленного читателя¹⁹. К тому же Барт всячески подчеркивает фрагментарность, незавершенность, рабочий характер своих размышлений о кино (убеждая читателя в том, что это всего лишь «заметки» о нескольких фотограммах из «Ивана Грозного»). Но, чтобы понять этот текст и причины, побудившие Барта его написать, нужно быть хорошо знакомым с контекстом – с предысторией бартовских размышлений о кино, с аналитическим

¹⁷ Стоит отметить, что полисемичность кинематографических означающих имеет особое значение в условиях жесткой идеологической цензуры, когда «чтение между строк», как, например, в советской культуре, становится рутинной практикой, осознаваемой программной установкой в отношении различных типов текстов (от газеты или научной статьи до театральной постановки).

¹⁸ Например, от теории фотограммы Сильви Пьер – к «недостижимому тексту» Раймона Беллура или от поэтики крупного плана в кино – к исследованию детали в живописи у Даниэля Арраса.

¹⁹ В русскоязычном интернете можно найти любительский блог по киносемиотике, причем отдельная ветка дискуссии посвящена именно работе Барта «Третий смысл». В дискуссии активно участвуют искренние любители кино, пытающиеся разобраться в вопросах семиологии и концептуального словаря структуралистской и постструктуралистской теории. Их комментарии часто носят характер вопрошания-сомнения-непонимания. Усиливающееся по мере обсуждения раздражение связано именно с непониманием – прежде всего, на уровне используемой Бартом терминологии (что означают термины «пермутационный», «референтный» «диегетический», «полисемия», «означающее», «означающее», «означивание», «анафорический жест», «ауратический эффект?»), а затем в связи с теоретическими предположениями, высказываемыми в работе (что значит «открытый смысл» – это означающее без означаемого? (См.: http://kxk.ru/kinosemiotika/v1_523425___.php [Просмотрено 19 июля 2019])).

инструментарием лингвоструктурализма и с этапами формирования теории кино во Франции в 1960–1970 гг. – всем тем, что я попыталась в сжатой форме представить выше.

В «Третьем смысле» Барт уделяет особое внимание ускользающей от вербализации полисемичности визуального (кинематографического) образа, что возвращает нас к размышлениям о проблеме возможностей и пределов естественного (вербального) языка в описании языка кино. Конечно, вербальный язык был и остается универсальным медиатором, или «интерпретантом» всех прочих знаковых систем (по выражению Эмиля Бенвениста), но в определенном смысле вмешательство языка блокирует «речь» самого образа – язык назначает образу референта и приговаривает его к определенности (как это было продемонстрировано Бартом в «Риторике образа» (Там же, с. 305)). Применение же экфрастических приемов в описании кино и фотографии наталкивается на дополнительное ограничение: описывать работу кино без использования терминов, имеющих сугубо техническое происхождение, невозможно²⁰.

«Третий смысл» – это работа, примечательная во многих отношениях: обнаруживая и пытаясь описать то, что «не может быть описано», Барт изобретает свой собственный язык, предлагая такие понятия, как «третий смысл» и «фильмическое». Такая индивидуализирующая собственный объект стратегия интерпретации будет позднее определена Бартом как *Mathesis singularis* – «отдельная наука» для «отдельного объекта» (Барт, 1997, с. 4).

Анализируя несколько фотограмм из фильма Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» (1945–1958), Барт выделяет следующие уровни чтения: 1) информативный (*informatif*) – уровень коммуникации; 2) символический (*symbolique*) – уровень значения; 3) и, наконец, – уровень означивания (*signifiante*). Символические значения – интенциональны (они включают в себе то, «что хотел сказать автор»), они заложены в структуру сообщения и предназначены для зрителя (Барт, 1985, с. 177). Такие значения он считает возможным поделить как «естественный смысл» (*le sens obvie*).

На третьем уровне интерпретации мы имеем дело с особым – открытым смыслом, который не смешивается с «драматическим смыслом эпизода» и не связан с «референтным символизмом». Это смысл, который является нам в процессе просмотра фильма и проявляется благодаря всматриванию и вслушиванию. Это очевидный и в то же время ускользающий смысл, он одновременно – случаен и упрям. Барт говорит о нем как о «неописуемом», ибо он существует «не в языке (даже не в языке символов)», но находится также и вне речи (Там же, с. 182). «Все, что можно сказать об «Иване Грозном» или «Потемкине», в равной мере могло бы основываться на письменном тексте (который назывался бы «Иван Грозный» или

²⁰ В интервью для «Кайе дю синема» в 1963 году Барт заметил, что «мечта любого критика – это возможность определить какой-либо вид искусства через его технику» (Барт, 1963).

«Броненосец «Потемкин»), исключение составлял бы открытый смысл; я могу все прокомментировать в Ефросинье, кроме тупости лица» (Там же, с. 185).

Ускользя от описания и точного определения, «третий смысл» все же поддается теоретическому осмыслению. Барт предлагает рассматривать открытый смысл как «ударение», как анафорический жест²¹, как «форму самопроявления, наподобие складки (ложной складки) на тяжелой скатерти информации и значений» (Там же, с. 183). В кино третий смысл возникает как эффект *фильмического*, которое может проявиться лишь там, где «артикулированная речь становится приблизительной и начинается иной язык» (Там же, с. 185).

В свете того, что было сказано выше о психоаналитической теории кино, об отношениях между образом и вербальным языком, мы вряд ли будем удивлены такой постановке вопроса, но почему Барт утверждает, что *фильмическое* может быть обнаружено именно в фотографии, а не в движущемся фильме, почему «фильмическое» противостоит фильму?

Предлагаемый Бартом способ работы с «фильмическим» предполагает деление, воображаемую или фактическую остановку движения *фильмического* потока, рассечение фильма (*decoupage*²²) на «стоп-кадры», которые затем интерпретируются по отдельности. Но такая модель анализа существенно отличается от первоначальной установки Барта, заявленной им в 1960 году, – найти и описать единицы чтения, которые были бы научно обоснованными и подлежали бы семиологической таксономии. Напротив, как мы видим, он делает значимыми отдельные изображения, выхваченные из *фильмического* целого. И здесь оказывается, что выбор единиц чтения – это не столько проблема строгой (строго-структуралист-

²¹ Юлию Кристеву заинтересовали слова, лишённые «словарного» значения и обретающие смысл только во фразе (как немецкое *dann* или литовское *ar yra*) (См.: Kristeva, J. 1969. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil. P. 82). Здесь стоило бы также упомянуть Романа Якобсона с его интересом к эмотивной функции языка, которую до него лингвисты не «замечали», полагая, что такого рода паралингвистические феномены не могут быть включены в область лингвистического анализа, коль скоро здесь речь идет о значениях, возникающих благодаря интонации, экспрессивному «синтаксису», которые не зависят от семантики произносимого (См.: Якобсон, Р. 1975. *Лингвистика и поэтика*. В: *Структурализм: «за» и «против»* (под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова). Москва: Прогресс, сс. 193–230).

²² Ближайшим эквивалентом французского термина *decoupage* будет понятие режиссерской «раскадровки», но в русскоязычном термине исчезает связь с «разрезом» как условием монтажной склейки. Англоязычное обозначение технического монтажа *cutting*, напротив, не скрывает своей «технической» природы. Как заметил Ролан Барт в другом тексте: «Самое серьезное слово в кино – это "Режь"! (Цит. по: Grossman, 2015).

ской) методологии, сколько вопрос желания (Grossman, 2015) и индивидуально переживаемого аффекта. В этих кадрах («фотограммах») он фокусируется на *деталях*, которые в нарративном плане могут показаться бездейственными, нефункциональными (нечто «лицедействующее в бородке Ивана», «большой палец на ноге королевы», «балаганный перстень на руке Геринга в “Обыкновенном фашизме”», «патетическая правда сжатого кулака пролетария в “Броненосце Потемкине”» (Барт, 1985, сс. 178, 181, 185), но именно благодаря им возникает аурагический эффект, устанавливается эмоциональная связь между зрителем и экраном, актуализируются *непроговоренные и в принципе непроговариваемые* оттенки смысла. «Это внимание к открыто значащей детали позволяет Барту помыслить особый способ смотреть фильм, не подчиняясь континууму фильмического повествования, а прерывая и фрагментируя движущийся образ» (Карлуччо, 2018, с. 106). Можно сказать, что в процессе анализа фотограмм у Эйзенштейна Барт находит то, что через несколько лет получит название *punctum*²³, но уже применительно к фотографии.

Здесь стоит заметить, что понятие «фотограммы» имеет два основных значения (которые проявляются в словоупотреблении – как в теории, так и в практике кино): 1) в широком смысле речь может идти о любом фиксированном, статичном изображении на «киноленте», которое синонимично стоп-кадру (по крайней мере, с тех пор, как технологически это стало возможным: сначала в эпоху видео и далее – в условиях компьютерных манипуляций с фильмом); 2) в более узком смысле речь идет о «кадрике» на киноплёнке – одной из множества схожих, почти неразличимых для невооруженного или постороннего глаза «ячеек» монтажного кадра. В этом значении пленочная фотограмма представляет собой как бы отдельный фотографический снимок – с той разницей, что слева и справа могут быть практически идентичные снимки, которые, однако, фиксируют разные фазы движения и едва заметные изменения кинематографических планов (изменение масштаба, ракурса, композиции, глубины кадра и т. д.)²⁴. В то время, когда Барт писал свой текст, понятие «фотограммы» использовалось именно в этом втором значении.

²³ В концепции Барта *punctum* и *studium* образуют антигетическую пару. Если *studium* – это «поле культурных интересов», то, что нарративизируется и подлежит интерпретации в интересубъективном пространстве, то *punctum* – это деталь изображения, не принадлежащая порядку повествования и в определенном смысле – препятствующая его восприятию. Барт сравнивает *punctum* с «раной», «разрезом», «уколом», который испытывает конкретный индивид – субъект восприятия, вследствие чего радикально меняется режим чтения изображения (Барт, 1997, сс. 15, 16, 25).

²⁴ В среднем можно говорить о десятках или даже сотнях тысяч фотограмм в одном фильме, это определяется его длительностью.

Сильви Пьер, предложившая в 1971 году эскиз «теории фотографии», обращает внимание на то, что фотограмма – это средоточие материальности в эфемерной, иллюзорной природе кинематографа – ее можно потрогать, разрезать, склеить, у нее есть поверхность и края. Парадоксальность «фотограммы» состоит в том, что эта единица чтения – также и проявление материальности «текста» (Piege, 1971, p. 76).

Фетишистский интерес Барта к фотограммам – статичным изображениям, которые, будучи самодостаточными «единицами анализа», удерживают в себе связь с другими кадрами, составляющими монтажное целое, – предвосхищает модель текстуального анализа, которая им формулируется примерно в это же время. Фотограммы как единицы «близкого чтения» – это и есть *лексии*. Другой французский теоретик, Раймон Беллур, писал позднее о том, что фотограммы «исключительно важны. Они действительно являются приспособленным к нуждам чтения эквивалентом стоп-кадров, получаемых на монтажном столе и имеющих вполне противоречивую функцию *открывать текстуальность фильма в тот самый момент, когда они прерывают его развертывание*» (Беллур, 1985, с. 228) (*Курсив мой* – А.У.).

Я бы также сказала, что сама логика текстуального анализа, начеленного на то, чтобы не пропустить «ни узелка на ткани означающего» (Барт, 1994, с. 23), оказывается во многом близкой – по крайней мере, с точки зрения анализа соотношения между «частью» и «целым» – практике монтажа. Более того, можно говорить и о схожести затруднений, связанных с выбором «единиц»: насколько обоснованным (помимо технических критериев), осознанным является выбор монтажера, отдающего предпочтение одному из множества почти одинаковых изображений: где все-таки нужно сделать «разрез»? И когда Барт говорит о «третьем смысле» как о «шраме, рассекающем смысл» (и даже само желание смысла) (Барт, 1985, с. 183), я вижу в этом также аллюзию на приемы монтажа, поскольку, разрезая, заново соединяя в иной «фразе» вырезанные фотограммы, монтаж разрушает одни смыслы и создает новые.

Соответственно, «третий смысл» неизбежно возникает где-то «между» – между промежутками, не имеющими значения (если мы говорим об интервалах между фотограммами на пленке), в «чистой последовательности перерывов» (Барт, 2002, с. 99), в пространстве «вне текста».

Подводя некоторые итоги предложенного выше анализа теоретических размышлений Барта о кино, можно было бы сказать, что Барт обратился к кино в поисках ответа на не решаемые в рамках лингвистики и семиотики текста вопросы – о незначимом, о неструктурном, о несемантическом – и находит его в *фильмическом*. Однако есть и другая причина: в его интересе к кино, а затем и фотографии в качестве константы сохраняется стремление понять, каким образом зритель может преодолеть власть образа: через

стратегию остранения, аналитику своего аффекта и желания, – а также выявление означивающих механизмов работы идеологии. Мне представляется, что анализ поэтики непроговариваемого составляет «травматическое» ядро кинотеории, и именно в таком ракурсе можно было бы интерпретировать тексты Барта о кино, написанные им в период с 1960 по 1980 гг.

Литература

- Барт, Р. (1975) Выходя из кинотеатра [онлайн] *Cineticle*. Доступ по: ineticle.com/chapters/1438-barthesortantducinema.html [Просмотрено 17 июля 2019].
- Барт, Р. (1985) Третий смысл: исследовательские заметки о некоторых фотограммах С.М. Эйзенштейна. В: Разлогов, К., ред. *Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана*. Москва: Радуга, сс. 76–187.
- Барт, Р. (1989а) Лекция. В: Барт, Р. *Избранные работы: семиотика, поэтика*. Москва: Прогресс, сс. 545–569.
- Барт, Р. (1989b) Риторика образа. В: Барт, Р. *Избранные работы: семиотика, поэтика*. Москва: Прогресс, сс. 297–318.
- Барт, Р. (1989с) Эффект реальности. В: Барт, Р. *Избранные работы: семиотика, поэтика*. Москва: Прогресс, сс. 392–400.
- Барт, Р. (1994) *S/Z*. Москва: РИК «Культура», Ad Marginem, 303 с.
- Барт, Р. (1997) *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. Москва: Ad Marginem, 87 с.
- Барт, Р. (2002) *Ролан Барт о Ролане Барте*. Москва: Ad Marginem, 288 с.
- Барт, Р. (2003) Проблема значения в кино. В: *Система моды. Статьи по семиотике культуры*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, сс. 358–365.
- Барт, Р. (2004) *Мифологии*. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 320 с.
- Беллур, Р. (1985) Недостигаемый текст. В: Разлогов, К., ред. *Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана*. Москва: Радуга, сс. 221–230.
- Делаэ, М., Риветт, Ж. (1963) Беседа с Роланом Бартом. [онлайн] *Cineticle*. Доступ по: <http://cineticle.com/chapters/1402-barthesdelahayerivette.html> [Просмотрено 19 июля 2019].
- Карлуччо, Даниэле (2018) Текст как стоп-кадр: Ролан Барт и чтение в современную эпоху. В: Зенкин, С. и Фокин, С., ред. *Что нам делать с Роланом Бартом?* Москва: НЛО, сс. 100–113.
- Метц, К. (1985) Проблемы денотации в художественном фильме. В: Разлогов, К., ред. *Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана*. Москва: Радуга, сс. 102–133.
- Метц, К. (2010) *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 336 с.
- Усманова, А. (2000). *Умберто Эко: парадоксы интерпретации*. Минск: ПроPILEI, 200 с.
- Эко, У. (1985) О членениях кинематографического кода. В: Разлогов, К., ред. *Строение фильма*. Москва: Радуга, сс. 79–100.
- Aumont, J. (1997) *The Image*. London: BFI Publishing, 249 p.

- Barthes, R. (1960) Les «unités traumatiques» au cinéma. Principes de recherche. In: Barthes, R. *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Paris: Seuil, pp. 1047–1056.
- Barthes, R. (1963) Sur le cinéma (avec M. Delahaye et J. Rivette). In: Barthes, R. *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Paris: Seuil, pp. 255–266.
- Cohen-Séat, G. (1949) Le discours filmique. *Revue internationale de filmologie*, 5, pp. 37–48.
- Grossman, E. (2015) Roland Barthes et les *Cahiers du cinéma*. [available online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421416/document>].
- Howells, R. (2003) *Visual Culture*. Cambridge: Polity, 292 p.
- Kirsten, G. (2018) Barthes' Early Film Semiology and the Legacy of Filmology in Metz. In: Tröhler, Margrit and Guido Kirsten, eds., *Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press, pp. 127–144.
- Marie, M. and Vernet, V. (1990) Entretien avec Christian Metz. *Iris*, no. 10, pp. 271–97.
- Metz, Ch. (1970) Au-delà de l'analogie, l'image. *Communications*, no. 15, pp. 1–10.
- Pierre, S. (1971) Éléments pour une théorie du photogramme. *Cahiers du cinéma*, no. 226–227, pp. 75–83.
- Rabaté, J.-M. (1997) Introduction. In: Rabaté, J.-M., ed. *Writing the Image after Roland Barthes*. University of Pennsylvania Press, pp. 1–16.

References

- Aumont, J. (1997) *The Image*. London: BFI Publishing, 249 p.
- Barthes R. (2003) Problema znachenija v kino. In: *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The system of fashion. Articles on the semiotics of culture]. Moscow: Sabashnikovy Publ., 2005, pp. 358–365.
- Barthes, R. (1960) Les «unités traumatiques» au cinéma. Principes de recherche. In: Barthes, R. *Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens (1942–1980)*. Paris: Seuil, pp. 1047–1056.
- Barthes, R. (1975a) En sortant du cinéma [Leaving the Movie Theater], *Communications*, no. 23, pp. 104–107.
- Barthes, R. (1985) Tretii smysl: issledovatel'skie zametki o nekotorykh fotogram-makh S.M. Eizenshteina [The Third Meaning. Research Notes on Some Eisenstein Stills]. In: Razlogov, K., ed. *Stroenie fil'ma: nekotorye problemy analiza proizvedenii ekrana* [Film Structure: Some Problems of Screen Work Analysis]. Moscow: Raduga, pp. 176–187.
- Barthes, R. (1989c) Effect réal'nosti [Reality Effect]. In: Barthes, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Izdatel'stvo «Progress», pp. 392–400.
- Barthes, R. (1989a) Lektsiya. (Lecture). In: Barthes, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Izdatel'stvo «Progress», pp. 545–569.
- Barthes, R. (1989b) Ritorika obraza [The Rhetoric of the Image]. In: Barthes, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Izdatel'stvo «Progress», pp. 297–318.
- Barthes, R. (1994) *S/Z*. Moscow: RIK «Cultura», Ad Marginem, 303 p.

- Barthes, R. (1997) *Camera lucida. Kommentarii k fotografii* [Camera lucida. Reflections on Photography]. Moscow: Ad Marginem Press, 87 p.
- Barthes, R. (2002) *Rolan Bart o Rolane Barte* [Roland Barthes by Roland Barthes]. Moscow: Izdatel'stvo Ad Marginem, 288 p.
- Barthes, R. (2004) *Mifologii* [Mithologies]. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, 320 p.
- Barthes, R. 1963. Sur le cinéma (avec M. Delahaye et J. Rivette). In: Barthes, R. (*Œuvres complètes, Livres, textes, entretiens* (1942–1980). Paris: Seuil, pp. 255–266.
- Bellour, R. (1985) Nedosyagaemyi tekst [The Unattainable Text]. In: Razlogov, K., ed. *Stroenie fil'ma: nekotorye problemy analiza proizvedenii ekrana* [Film Structure: Some Problems of Screen Work Analysis]. Moscow: Raduga, pp. 221–230.
- Carluccio, D. (2018) Tekst kak stop-kadr: Rolan Bart i chtenie v sovremennuju epokhu [Text as a still image: Roland Barthes and reading in contemporary age]. In: Zenkin, S., Fokin, S., red. *Chto nam delat' s Rolanom Bartom?* [What should we do with Roland Barthes?] Moscow: NLO, pp. 100–113.
- Cohen-Séat, G. (1949) Le discours filmique. *Revue internationale de filmologie*, no. 5, pp. 37–48.
- Eco, U. (1985) O chleneniyakh kinematograficheskogo koda [On the articulation of the cinematic code]. In: Razlogov K.M., ed. *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedeniy ekrana* [The structure of the film. Some problems of the analysis of the screen works]. Moscow: Raduga Publ, pp. 79–100.
- Grossman, E. (2015) Roland Barthes et les *Cahiers du cinéma* [available online: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421416/document>].
- Howells, R. (2003) *Visual Culture*. Cambridge: Polity, 292 p.
- Kirsten, G. (2018) Barthes' Early Film Semiology and the Legacy of Filmology in Metz. In: Tröhler, Margrit and Guido Kirsten, eds. *Christian Metz and the Codes of Cinema. Film Semiology and Beyond*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 127–144.
- Marie, M., and Vernet, M. (1990) Entretien avec Christian Metz. *Iris*, no. 10, pp. 271–97.
- Metz, Ch. 1970. Au-delà de l'analogie, l'image [Beyond the Analogy, the Image]. *Communications*, No. 15, pp. 1–10.
- Metz, Ch. (1985) Problemy denotatsii v hudozhestvennom fil'me [Problems of Denotation in the Fiction Film]. In: Razlogov, K., ed. *Stroenie fil'ma: nekotorye problemy analiza proizvedenii ekrana* [Film Structure: Some Problems of Screen Work Analysis]. Moscow: Raduga, pp. 102–133.
- Metz, Ch. (2010) *Voobrazhaemoje oznachajushchee. Psihoanaliz I kino* [The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema]. SPb: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge. 226 p.
- Ousmanova, A. (2000) *Umberto Eco: paradoxy interpretatsii* [Umberto Eco: The Paradoxes of Interpretation]. Minsk: Propilei, 200 p.
- Pierre, S. (1971) Éléments pour une théorie du photogramme. *Cahiers du cinéma*, no. 226– 227, pp. 75–83.
- Rabaté, J.-M. (1997) Introduction. In: Rabaté, J.-M., ed. *Writing the Image after Roland Barthes*. University of Pennsylvania Press, pp. 1–16.